

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte III

(Contemporáneo)



TESIS DOCTORAL

La representación del poder y los discursos en la pintura. Las transformaciones de la pintura francesa, 1680-1730

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Jaime Blanco Aparicio

Directores

**Francisco Jarauta Marión
Antonio González Rodríguez**

Madrid, 2016



***UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID***

***LA REPRESENTACIÓN DEL PODER Y LOS DISCURSOS
EN LA PINTURA. LAS TRANSFORMACIONES DE LA
PINTURA FRANCESA, 1680-1730***

Autor: Jaime Blanco Aparicio

***Directores: Francisco Jarauta Marión
Antonio González Rodríguez***

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

I – II

***UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA***

***DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III
CONTEMPORÁNEO***

***LA REPRESENTACIÓN DEL PODER Y LOS DISCURSOS
EN LA PINTURA. LAS TRANSFORMACIONES DE LA
PINTURA FRANCESA, 1680-1730***

I

Autor: Jaime Blanco Aparicio

***Directores: Francisco Jarauta Marión
Antonio González Rodríguez***

Madrid 2015

Agradecimientos.

Esta tesis no hubiera podido llevarse a término sin el apoyo incondicional de mi familia que han creído hasta el último momento en mi proyecto, apoyándome anímicamente y económicamente durante unos años donde casi nadie creía en mi trabajo. Tampoco hubiera sido posible esta tesis sin el apoyo de mis directores Francisco Jarauta Marión y Antonio Manuel González Rodríguez, cuyos consejos me permitieron solventar esos callejones sin salida a los que uno llega en momentos determinados y en los que requiere de un empujón. Debo agradecer al Colegio de España en París que me acogiese en la Cité Internationale Universitaire durante tres maravillosos años, donde pude dedicarme completamente al estudio en los archivo y bibliotecas de la capital francesa, y asistir como alumno a los cursos de la EHESS, donde pude seguir los diversos seminarios de historia e historiografía, arte, teoría de la ciencia, etc., que sin duda se reflejan en la forma final que la tesis ha adquirido, siendo muy estimulantes para mi trabajo. Fue allí, en París, donde la tesis realmente comenzó a tomar forma, entre las clases, las maratónicas horas de bibliotecas y la búsqueda de libros en las librerías “de viejo”. Asimismo debo agradecer al Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España su apoyo en forma de beca para residir un año en la Real Academia de España en Roma, donde pude ir perfilando las últimas fases de mi trabajo. Finalmente, quisiera agradecer su incondicional apoyo a Inés, sin la cual esta tesis no hubiera llegado a buen puerto, logrando que el duro y solitario trabajo del doctorando fuera un viaje que merecería ser recorrido de nuevo, una y mil veces.

Resumen (Español):

Esta tesis se ha construido a partir del *método arqueológico* que hemos establecido, a su vez, a partir de la obra de M. Foucault *La Arqueología del Saber*, así como de sus seminarios del *Collège de France*. Desde ella hemos definido una alternativa metodológica para estudiar el arte, respecto a las otras propuestas metodológicas tradicionales de la Historia del Arte; centrándonos principalmente en los discursos producidos por el *saber artístico*. A partir de los problemas que encierra la Historia, y por consiguiente la Historia del Arte, como hemos puesto de manifiesto al analizar los términos *barroco* y *rococó*, nos hemos alejado de las diversas corrientes historiográficas que definen la Historia del Arte, determinadas por los problemas de la Historia y de la Forma, proponiendo una nueva aproximación al análisis del arte a través de la *Arqueología del Saber* de M. Foucault, que -sin duda- ha condicionado la forma de nuestro trabajo.

Esto nos ha conducido a centrarnos principalmente en los *discursos artísticos*, esto es, en los *discursos* producidos por el propio *saber artístico*, trabajando sobre los textos teóricos, las conferencias, los panfletos o libelos de las polémicas artísticas, sobre los poemas elogiosos hacia determinadas obras o sobre las descripciones periodísticas. Hemos intentado estudiar en profundidad, por tanto, todo ese mundo de discursos producidos desde y por el arte, que constituirán en su conjunto un *saber artístico*, dejando en un segundo plano las formas artísticas. Esta elección de una metodología *arqueológica* ha condicionado por tanto la forma de nuestro trabajo, pues éste no ha intentado reconstruir el proceso artístico o creativo de una obra, ni tampoco las vicisitudes por las que ha pasado una obra concreta. Tampoco hemos pretendido desde la obra, entendida como *evento* o *acontecimiento* –al modo que hace la Historia- analizar la sociedad de la época; como si el arte fuera el reflejo de una *Verdad histórica* o de un *espíritu* de su tiempo. Nuestro objetivo ha consistido en intentar comprender en qué medida el arte, en tanto que *saber* y conjunto de *discursos*, se ve afectado por los cambios en la *verdad-poder* que suceden en su época. Pero estas transformaciones han sido estudiadas no desde la obra en sí -como tradicionalmente se ha hecho- sino desde los discursos arriba señalados, pues es más fácil analizar las formas de actuación del poder a través de los discursos que genera que a través de las formas artísticas, cuyos “comportamientos” no son tan fácilmente cognoscibles desde la palabra, a la que tiende a expulsar, como bien señaló Platón en su *República*. Es por ello que lo que nos ha interesado establecer en la tesis es en qué medida las transformaciones del poder que se sucedieron a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, que descubren el paso de la *Soberanía* a la *Gubernamentalidad*, condicionaron los *saberes* de su época y, concretamente, los discursos sobre la pintura francesa de ese momento.

Esta tesis tendría cuatro objetivos principales. Primero, demostrar que existe una transformación del *poder-verdad* entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, que analizamos a través de las *discontinuidades* arqueológicas. Una transformación que se manifestará en muy diferentes ámbitos de saber: política, medicina o arte. Segundo, que esta transformación, específicamente dentro del *saber artístico*, no puede ser comprendida como una *ruptura* y definida por tanto como *rococó*, sino que ésta está determinada por la *continuidad* respecto al siglo XVII. Tercero, hemos intentado mostrar cómo esas transformaciones del poder se manifiestan específicamente en los *discursos artísticos*, concretamente en la pintura, incidiendo en los aspectos discursivos del arte y no en las manifestaciones artísticas. Cuarto, subrayar el lugar destacado ocupado por el cuerpo en los distintos *saberes* de la época y, específicamente, en los discursos pictóricos, en tanto que lugar privilegiado de manifestación de los cambios del *poder-verdad*.

Finalmente, a la luz de las investigaciones realizadas, hemos podido concluir que entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII se produce una serie de transformaciones en los diferentes *saberes*, políticos, médicos, etc., -aunque hemos priorizado los discursos pictóricos-, que revelan una serie de *discontinuidades* que hemos vinculado a una transformación del *poder-verdad* y que hemos descritos como el paso de un modelo de *Soberanía* a un modelo de *Gubernamentalidad*. A medida que se va produciendo esta transformación a lo largo del siglo XVII y durante las primeras décadas del siglo XVIII, que no culminará hasta la Revolución Francesa, hemos observado cómo las pasiones, las emociones y los sentimientos del hombre, van adquiriendo un lugar prioritario a la hora de pensar el mundo y, sobre todo, el arte, que se impondrá finalmente con el “triumfo” de la *Gubernamentalidad*, alumbrando así un nuevo tipo de *poética* construida sobre los *deseos*, que caracterizarán el discurso estético a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

Resumen (Inglés):

This Thesis has been built following the *archeological method* that we have established, in turn based on the work of M. Foucault *The Archeology of Knowledge* and of his seminars at the *College of France*. From this we have defined an alternative methodology to study art, regarding other traditional methodologies of History of Art; focusing mainly in discourses produced by the *artistic knowledge*. From the problems that History encloses, and subsequently History of Art, demonstrated when analyzing the terms *Baroque* and *Rococo*, we have distanced ourselves from the diverse historic trends that define the History of Art, determined by the problems of the History and the Form, proposing a new approach to the analysis of art through the *Archeology of Knowledge* of M. Foucault, that without any doubt has conditioned our way of working.

This has led us to focus mainly around *artistic discourses*, meaning discourses produced by the proper *artistic knowledge*, working with theoretical texts, conferences, leaflets and libels of artistic controversies, poems of compliment towards certain works, or journalist descriptions. We have tried to thoroughly analyze such discourses produced from and by art, which constitute as a whole an artistic knowledge, leaving in a second plane the artistic forms. This election of an *archeological methodology* has conditioned therefore the form of our work, because neither has intended to rebuild the artistic or creative process of a work of art, nor the concrete difficulties the work of art has undergone. We have not pretended to initiate from the work of art itself, understood as an *event or occurrence* - in the way History does – an analysis of the society of a period time, as if art was the mirror of a *Historic Truth* or a *Spirit* of his time. Our objective has been to try and understand in which measure art, as a knowledge and combination of discourses, is affected by the changes in the Truth-Power that occur in a given period of time. These transformations have not been studied from the work of art itself – as it has been traditionally accomplished – but from the discourses aforementioned, as it is easy to analyze the ways of exercising Power through the discourses that generate, that through the artistic forms, whose “behaviors” are not so easy cognizable from The Word, tended to be expelled as it was described by Plato in *the Republic*. This is why, what we have tried to expose in this Thesis is in which measure the transformation of power that accounted at the end of XVII and beginning of XVIII century, that reveal the step from *Sovereignty to Governmentality*, conditioned disciplines of *knowledge* of the time, concretely, discourses about the French Painting of the moment.

This Thesis has four main objectives: Firstly, to demonstrate that there is a transformation in the Power-Truth between the end of XVII and beginning of XVIII centuries, which we analyze through archeological *discontinuities*. This transformation will be evidenced in different fields of knowledge: politics, medicine or art. Secondly, that this transformation, specifically inside *artistic knowledge*, cannot be understood as a rupture and therefore defined as rococo, but it is determined by the *continuity* regarding the XVII century. Thirdly, we have tried to demonstrate how those transformations of power are specifically revealed in *artistic discourses*, more precisely in painting, influencing discursive aspects of art, and not in the artistic demonstrations themselves. Fourthly, to highlight the prominent position that human body represents in the different disciplines of knowledge of a period of time, more specifically, in pictorial discourses, as long as considered as a privileged place of demonstration of changes of Power-Truth.

Finally, in light of the investigations carried out, we were able to conclude that between the end of the XVII and beginning of XVIII century there are a series of transformations in different disciplines of knowledge, politics, physicians, etc... - although we have prioritized pictorial

discourses - that reveal a series of *discontinuities* we have linked to a transformation in Power-Truth and that we have described as a step from a Sovereignty model to a Governmentality model. As this transformation is accounted through the XVII century and during the initial decades of the XVIII century, it will not finish until the French Revolution, we have observed how passions, emotions and feelings of men acquire a position of priority when thinking about the World, and above all, the Art, that will impose itself with the triumph of *Governmentality*, therefore giving birth to a new kind of poetics, built on *desires*, that characterize the esthetic discourse since the second half of the XVIII century.

ÍNDICES. VOLUMEN I

AGRADECIMIENTOS.

RESUMEN.

INTRODUCCIÓN.

1

Los objetivos de la tesis.

7

Marcos temporales de la tesis.

16

Las divisiones del trabajo. Las partes de la tesis.

17

METODOLOGÍA.

32

Metodología. La Arqueología del Saber de Michel Foucault.

32

El arte como representación.

46

**PARTE I. PRINCIPIOS TEÓRICOS Y CONTEXTOS HISTORIOGRÁFICOS DE LA TESIS.
UNA APROXIMACIÓN ARQUEOLÓGICA AL ESTUDIO DEL ARTE.**

<u>CAPÍTULO I. PRINCIPIOS TEÓRICOS Y CONTEXTOS HISTORIOGRÁFICOS DE LA TESIS.</u>	51
<u>1. INTRODUCCIÓN.</u>	51
<i><u>1.1. Las partes del capítulo.</u></i>	53
<u>2. LA SOCIOLOGÍA DEL CUERPO.</u>	58
<u>3. HISTORIA Y SOCIOLOGÍA. DE LA HISTORIA SOCIAL A LA HISTORIA CULTURAL.</u>	65
<i><u>3.1. Los Annales de Febvre y Bloch.</u></i>	72
<i><u>3.2. La reformulación de Annales tras la segunda guerra mundial: Lambrousse y Braudel. De la Historia económica y social a la “larga duración”.</u></i>	78
<i><u>3.3. La “ nouvelle histoire”. La historia socio-cultural.</u></i>	83
<i><u>3.4. La Arqueología del Saber de Michel Foucault.</u></i>	88
<i><u>3.5. La “ crisis de la historia”. La Historia Cultural.</u></i>	90
<i><u>3.6. La Historia Cultural y la representación de Roger Chartier.</u></i>	101
<i><u>3.7. La Historia cultural y la política. La representación y el poder.</u></i>	110
<i><u>3.8. La Historia cultural y el cuerpo ¿Es posible una Historia del cuerpo?</u></i>	119

<u>4. LA SOSPECHA IDEOLÓGICA SOBRE LA HISTORIA: EL ACONTECIMIENTO DISCURSIVO.</u>	125
<i><u>4.1. La posibilidad de una verdad en la Historia. La “memoria feliz” de Ricoeur.</u></i>	131
<i><u>4.2. Las fases de la escritura histórica. El vértigo de la sospecha.</u></i>	137
<u>5. EL PROBLEMA DE LOS TIEMPOS MODERNOS Y LOS MARCOS TEMPORALES DE LA TESIS.</u>	141
<i><u>5.1 La ruptura de lo moderno: de la Revolución Francesa a la Reforma protestante.</u></i>	149
<i><u>5.2. El régimen de historicidad: el parallèle y la querelle.</u></i>	152
<i><u>5.3. Límites temporales de la tesis y el problema de la secularización.</u></i>	159
<i><u>5.4. La modernidad y la ruptura temporal.</u></i>	168
<u>6. EL PROBLEMA DE LA SECULARIZACIÓN. LA RUPTURA DE LA MODERNIDAD EN FRANCIA Y EN ALEMANIA.</u>	179
<i><u>6.1. El término “secularización” y sus debates.</u></i>	185
<i><u>6.2. El desencantamiento del mundo.</u></i>	199
<i><u>6.3. La historia política de la religión.</u></i>	216
<i><u>6.4. Lo político y la teología política.</u></i>	221
<i><u>6.5. El individualismo y la modernidad. El mito económico de lo moderno.</u></i>	235
<u>CONCLUSIÓN.</u>	242

PARTE II. DE LA SOBERANÍA A LA GUBERNAMENTALIDAD

<u>CAPÍTULO II. LO POLÍTICO. ENTRE ABSOLUTISMO Y SOBERANÍA.</u>	243
<u>1. INTRODUCCIÓN.</u>	243
<u>2. ABSOLUTISMO O SOBERANÍA. LOS PROBLEMAS TERMINOLÓGICOS DEL ABSOLUTISMO. ENTRE LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA.</u>	250
<u>2.1. La monarquía como principio de la política en el siglo XVII y XVIII.</u>	253
<u>2.2. Problemas terminológicos del absolutismo.</u>	258
<u>2.3. El absolutismo, entre teoría y práctica.</u>	268
<u>3. DIMENSIÓN TEÓRICO-JURÍDICA DEL ABSOLUTISMO. EL PODER “ABSOLU” Y SUS LIMITACIONES. LAS DIFERENTES TRADICIONES JURÍDICAS DE LA SOBERANÍA.</u>	273
<u>3.1. La limitación del poder absolu. Las leyes fundamentales del reino y el mito constitucional.</u>	285
<u>3.2. Las leyes fundamentales y la teoría de los dos cuerpos del Rey. La Escuela ceremonialista.</u>	294
<u>3.3. Divinización o Sacralización de la monarquía absolu. La imposibilidad de la teología política.</u>	307
<u>3.4. La racionalización de lo político: la Razón de Estado contra la Soberanía.</u>	320
<u>4. DIMENSIÓN PRÁCTICA DE LA MONARQUÍA ABSOLUTA. EL MODELO ECONÓMICO DE EXPLICACIÓN DEL PODER Y LA REPRESIÓN</u>	335
<u>4.1. La monarquía administrativa.</u>	339
<u>4.2. El modelo de represión-sometimiento. Las luchas entre grupos como dinámica histórica.</u>	346
<u>CONCLUSIÓN.</u>	367

<u>CAPÍTULO III. DE LA SOBERANÍA A LA GUBERNAMENTALIDAD.</u>	371
<u>1. INTRODUCCIÓN.</u>	371
<u>2. DEL PASTORADO CRISTIANO A LA GUBERNAMENTALIDAD.</u>	383
<i><u>2.1. Del régimen medieval al arte de gobernar.</u></i>	388
<i><u>2.2. Del buen gobierno al stato.</u></i>	400
<i><u>2.3. La Razón de Estado y el gobierno.</u></i>	409
<i><u>2.4. De la dominación del Príncipe al Estado de Policía.</u></i>	422
<u>3. LA GUBERNAMENTALIDAD. ENTRE EL ESTADO DE POLICÍA Y LA ECONOMÍA POLÍTICA.</u>	449
<u>CONCLUSIÓN.</u>	473
 <u>CAPÍTULO IV. LOS SABERES DE LA GUBERNAMENTALIDAD. ECONOMÍA-POLÍTICA Y BIOLOGÍA.</u>	475
<u>1. INTRODUCCIÓN.</u>	475
<u>2. LA GUBERNAMENTALIDAD Y EL SABER ECONÓMICO. EL DESARROLLO DE LA ECONOMÍA-POLÍTICA.</u>	477
<i><u>2.1. El sistema fisco-financiero de Antiguo Régimen y el mercantilismo. El colbertismo.</u></i>	489
<i><u>2.2. La irrupción de la banca y el cuestionamiento del modelo fisco-financiero de Antiguo Régimen. Las reformas de John Law.</u></i>	508

<i><u>2.3. De la reglamentación del colbertismo a la libertad de los intereses particulares.</u></i>	517
<u>3. LA GUBERNAMENTALIDAD Y LA BIOLOGÍA: LA BIOPOLÍTICA.</u>	527
<i><u>3.1. La mirada anatómica. El interior como definitorio del Hombre y la preocupación por lo vivo.</u></i>	530
<i><u>3.2. Los discursos médicos sobre lo vivo.</u></i>	543
<i><u>3.3. La dimensión social de la medicina en el siglo XVIII. La policía médica.</u></i>	565
<u>CONCLUSIÓN.</u>	599
 <u>PARTE III. LOS CLASICISMOS.</u>	
 <u>CAPÍTULO V. CLASICISMOS. EL PROBLEMA DE LAS PASIONES.</u>	
<u>1. INTRODUCCIÓN.</u>	600
<u>2. LAS GUERRAS DE RELIGIÓN Y EL PROBLEMA DE LAS PASIONES DESENFRENADAS.</u>	602
<i><u>2.1. La violencia en las guerras de religión.</u></i>	612
<u>3. EL NEO-ESTOICISMO Y EL CONTROL DE LAS PASIONES.</u>	647
<u>4. LA CIVILIZACIÓN DE LAS PASIONES. EL CONTROL DE LAS PASIONES Y LA OBEDIENCIA HACIA EL PODER.</u>	659
<u>CONCLUSIÓN.</u>	674

<u>CAPÍTULO VI. CLASICISMO, BARROCO, ROCOCÓ.</u>	677
<u>1. INTRODUCCIÓN.</u>	677
<u>2. PROBLEMAS TERMINOLÓGICOS. CLÁSICO Y CLASICISMOS.</u>	688
<u>2.1. El “proyecto clásico” francés. Los clasicismos.</u>	699
<u>2.2. La invención del término “clasicismo” por el siglo XIX.</u>	729
<u>3. LA CONTRA-REACCIÓN BARROCA Y ROCOCÓ. BAROCKBEGRIFF Y ROKOKOBEGRIFF.</u>	759
<u>3.1. La recuperación del siglo XVIII por el siglo XIX y la invención del estilo rococó o rocaille.</u>	760
<u>3.1.1. La fortuna del término rococó a lo largo del siglo XIX.</u>	760
<u>3.1.2. La recuperación e invención del siglo XVIII en el siglo XIX.</u>	766
<u>3.2. El surgimiento del barroco y la configuración de la Barockbegriff.</u>	794
<u>3.2.1. La historia del arte y la construcción de la identidad nacional.</u>	832
<u>3.2.2. La gestación de la barockbegriff.</u>	862
<u>4. LA ROKOKOBEGRIFFE.</u>	878
<u>CONCLUSIÓN.</u>	891

<u>CAPÍTULO VII. LOS CLASICISMOS. EL PROYECTO CLÁSICO. LA POÉTICA CLÁSICA.</u>	894
<u>1. INTRODUCCIÓN.</u>	894
<u>2. UN MODELO RETÓRICO PARA EL ARTE: LA AETAS CICERONIANA Y LA CONTRARREFORMA CATÓLICA.</u>	912
<u>2.1. La république des lettres y el ideal de la elocuencia ciceroniana en Francia.</u>	913
<u>2.2. Italia y la construcción del modelo de elocuencia ciceroniana y del modelo de elocuencia sagrada.</u>	925
<u>2.3. La Contrarreforma y el regreso de la elocuencia ciceroniana.</u>	931
<u>2.4. La retórica jesuítica en Francia y sus influencias en la sociedad mundana.</u>	935
<u>3. LA SOCIEDAD MUNDANA Y EL PROYECTO CLÁSICO EN FRANCIA.</u>	952
<u>3.1. La sociedad mundana y la noción de público. De la res-pública a una noción moderna de público: ¿una opinión?</u>	957
<u>4. LA TRAGEDIA CLÁSICA FRANCESA Y LA CREACIÓN DE UNA POÉTICA CLÁSICA.</u>	981
<u>4.1. La tragedia humanista y la tragedia moderna.</u>	988
<u>4.1.1. La centralidad de las pasiones en las acciones de Corneille y en los personajes de Racine.</u>	992
<u>4.1.2. El principio de la bienséance. Las pasiones como principio de definición de los personajes.</u>	997
<u>4.2. La lectura cruzada de la Poética y la Retórica aristotélica. La utilidad de la tragedia: entre el docere y el delectare.</u>	1000
<u>4.2.1. La utilidad moral de la tragedia.</u>	1004
<u>4.2.2. Hacia una comprensión retórica de la poética aristotélica.</u>	1008

4.2.3. <u>La finalidad placentera de la tragedia.</u>	1010
4.3. <u>La centralidad de las reglas y de la ilusión en la poética clásica.</u>	1012
4.3.1. <u>La tensión en la ilusión. Lo maravilloso y lo <i>vraisemblable</i> <i>extraordinaire</i>.</u>	1018
<u>5. LAS QUERELLES DE LOS PREFACIOS TEATRALES ENTRE IRREGULARES Y REGULARES. EL TRIUNFO DE LA POÉTICA CLÁSICA CON JEAN CHAPELAIN Y CON EL ABBÉ D'AUBIGNAC.</u>	1030
5.1. <u>La tragicomedia y el problema de la ilusión. Imitación verdadera e imitación relativa.</u>	1039
5.2. <u>Jean Chapelain y el “hacer creer”. La <i>vraisemblance</i>.</u>	1042
5.3. <u>La teoría poética de Jean Chapelain. Las reglas y la <i>vraisemblance</i>.</u>	1044
5.4. <u>La teoría de la tragedia en d'Aubignac. La persuasión y el paradigma pictórico.</u>	1049
<u>6. LA CREACIÓN DE LA ACADEMIA Y EL MECENAZGO REAL.</u>	1053
<u>7. EL TRIUNFO DE LA MUNDANIDAD, DEL GUSTO Y DE LA PERSUASIÓN. HACIA UNA NUEVA ELOCUENCIA PERSUASIVA.</u>	1073
7.1. <u>La renovación de la elocuencia: Port-Royal y la ciencia cartesiana.</u>	1079
7.2. <u>La mundanidad de la elocuencia.</u>	1086
7.3. <u>Lo Sublime y la renovación de la elocuencia ciceroniana.</u>	1089
7.4. <u>La renovación del arte de pensar y de hablar. El cuestionamiento de la retórica en la <i>Grammaire</i> de Arnauld y en <i>La recherche de la vérité</i> de Malabranche.</u>	1097
7.5. <u>El desarrollo de nuevos géneros.</u>	1101

<u>8. EL IDEAL GALANTE.</u>	1110
<i><u>8.1. En torno al término galante.</u></i>	1112
<i><u>8.2. Las lettres de Voiture y el salón de Mme de Scudéry. La construcción de un nuevo ideal moral de comportamiento: la galantería.</u></i>	1114
<i><u>8.3. Dos manifestaciones de las belles-lettres: Préciosité y Galantería.</u></i>	1127
<u>9. MOLIÈRE Y EL IDEAL NATURAL.</u>	1134
<i><u>9.1. El cuestionamiento del fundamento retórico del teatro.</u></i>	1138
<i><u>9.2. El mito de la “declamación natural” en Molière.</u></i>	1151
<i><u>9.3. Las indicaciones teatrales para el actor.</u></i>	1159
<u>CONCLUSIÓN.</u>	1161

ÍNDICES. VOLUMEN II

PARTE IV. LAS TRANSFORMACIONES DE LA PINTURA FRANCESA, 1680-1730. EL SIGLO XVII

CAPÍTULO VIII. LA FUNDACIÓN DE LA ACADEMIA Y EL NACIMIENTO DE LA TEORÍA DEL ARTE EN FRANCIA.

1. INTRODUCCIÓN.

1.1. Introducción a la cuarta parte.

1.2. Introducción al capítulo octavo.

2. LA CONSTRUCCIÓN HISTORIOGRÁFICA DEL ACADEMICISMO Y LAS ESTRATEGIAS TRAS LOS RELATOS SOBRE EL ORIGEN DE LA ACADEMIA.

2.1. El saber artístico en A. Félibien y la teoría del arte en H. Testelin.
Entre la Soberanía y la Razón de Estado: dos relatos artísticos.

2.2. Los relatos sobre los “orígenes” de la Academia de H. Testelin.

3. EL NACIMIENTO DE LA TEORÍA DEL ARTE EN FRANCIA. LAS CONFERENCIAS DE LA ACADEMIA: ¿UNA DOCTRINA ACADÉMICA?

3.1. El nacimiento de una teoría del arte en Francia: las conferencias.

3.2. Los principios teóricos de las conferencias de la Academia Real de
Pintura y Escultura en el siglo XVII.

4. LA POLÉMICA DE ABRAHAM BOSSE, LOS TEXTOS TEÓRICOS DE LOS HERMANOS CHANTELOU Y EL VIAJE DE BERNINI A PARÍS.

4.1. A. Bosse y el problema de la verdad perspectíva.

4.2. Los hermanos Chantelou: Roland Fréart de Chambray y
Paul Fréart de Chantelou. Una visión italianizante del arte.

4.2.1. Roland Fréart de Chambray y la idea de perfección en pintura.	182
4.2.2. Paul Fréart de Chantelou y el viaje de Bernini a Francia. El problema natural en la teoría francesa y la afirmación del arte francés frente a Italia.	199
<u>5. ANDRÉ FÉLIBIEN Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA NUEVA PINTURA FRANCESA.</u>	215
5.1. André Félibien y el inicio de sus trabajos sobre arte.	222
5.2. La descripción analítica en A. Félibien.	231
5.3. El inicio del proyecto de las <i>Entretiens</i> de 1666.	257
5.4. El discurso oficial. La recopilación y publicación de las Conferencias de la Academia de 1667.	271
5.4.1. Las conferencias de la Academia de 1667.	287
5.4.2. La reconstrucción del pensamiento de Poussin por parte de la Academia.	303
5.5. La continuación del proyecto de las <i>Entretiens</i> , 1672-1688.	319
5.5.1. La Tercera y Cuarta <i>Entretien</i> , 1672.	319
5.5.2. La Quinta y Sexta <i>Entretien</i> , 1679.	328
5.5.3. La Séptima y Octava <i>Entretien</i> , 1685.	336
5.5.4. La Novena y Décima <i>Entretien</i> , 1688.	347
<u>CONCLUSIÓN.</u>	352
<u>CAPÍTULO IX. LAS POLÉMICAS SOBRE EL COLOR. LA IRRUPCIÓN DE LOS SABERES DE LA GUBERNAMENTALIDAD EN LA PINTURA.</u>	359
<u>1. INTRODUCCIÓN.</u>	359
<u>2. EL PROBLEMA DE LA NARRATIVIDAD EN LA PINTURA EN LAS CONFERENCIAS DE LA ACADEMIA DE 1667.</u>	386
2.1. La influencia de F. Junius en la tratadística francesa.	388

<i><u>2.2. La elocuencia del cuerpo. Las conferencias de Le Brun sobre la expresión general y sobre la expresión particular.</u></i>	399
<i><u>2.2.1. Los saberes de la expresión particular.</u></i>	405
<i><u>2.2.2. Marin Cureau de La Chambre y la influencia de su pensamiento en las reflexiones artísticas de su época y en la teoría de la expresión de Ch. Le Brun.</u></i>	419
<i><u>2.2.3. Le Brun y la geometrización de los caracteres.</u></i>	428
<i><u>2.2.4. El texto de Le Brun sobre la expresión particular.</u></i>	432
<i><u>2.3. El problema de la narratividad en la pintura francesa del siglo XVII: la conferencia de Le Brun sobre La Manne de Poussin.</u></i>	440
<u>3. LE BRUN Y LA UNIDAD DE ACCIÓN EN LA GALERÍA DE LOS ESPEJOS DE VERSALLES. LA IRRUPCIÓN DE LA HISTORIA.</u>	449
<u>4. LAS QUERELLES DU COLORIS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII. ENTRE ITALIA Y FRANCIA.</u>	478
<i><u>4.1. Las reflexiones sobre el color en Francia.</u></i>	487
<u>5. ROGER DE PILES. LAS FASES DEL DEBATE SOBRE EL COLOR EN FRANCIA.</u>	504
<i><u>5.1. La primera fase del debate sobre el color.</u></i>	529
<i><u>5.2. La segunda fase del debate sobre el color.</u></i>	
<i><u>5.2.1. Las conferencias sobre anatomía: entre el galenismo y el mecanicismo.</u></i>	440
<i><u>5.2.2. El retorno de la polémica sobre el color y el “Diálogo sobre el color” de Roger de Piles.</u></i>	552
<i><u>5.3. La tercera fase del debate sobre el color. La querelle de los panfletos y libelos entre Roger de Piles y los llamados “poussinistas”.</u></i>	562
<i><u>5.4. La cuarta fase del debate sobre el color. Las “Conversaciones” de Roger de Piles.</u></i>	581
<i><u>5.5. La afirmación de los principios académicos. Henry de Testelin y les “Sentiments...” La respuesta de Roger de Piles: “Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux peintres”.</u></i>	632

6. LA ACADEMIA EN TIEMPOS DE LOUVOIS Y VILLACERF. 648

6.1. La Academia y el arte en tiempos de Louvois. 656

6.2. La decoración del Trianon de Mármol: ¿el nacimiento de un nuevo estilo? 671

6.3. La dirección de la Academia por parte de Pierre Mignard. 682

CONCLUSIÓN 694

PARTE IV. LAS TRANSFORMACIONES DE LA PINTURA FRANCESA, 1680-1730. EL SIGLO XVIII.

CAPÍTULO X. EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVIII, 1700-1730. ENTRE LA CONTINUIDAD Y LA DISCONTINUIDAD. 702

1. INTRODUCCIÓN. 702

2. LA REGENCIA Y LA CONTINUIDAD CON LA POLÍTICA DE LOUIS XIV. 731

2.1. El nacimiento de una visión poblacional. La policía. 747

2.2. Continuidades y discontinuidades de la Regencia: el sistema de Polysynodie. 755

2.3. Antecedentes históricos del sistema de polysynodie. 761

2.4. La Polysynodie. 766

3. LA REACCIÓN NOBILIARIA. 775

3.1. La transformación de la nobleza. De la virtud guerrera a la herencia. 783

3.2. Henri de Boulainvilliers y el principio de la Historia y de la Guerra. 797

3.3. El discurso de la historia en el siglo XVIII. 819

<u>4. EL ESPACIO PÚBLICO Y LA OPINIÓN EN EL SIGLO XVIII.</u>	834
<i><u>4.1. La opinión y la “esfera literaria”: el público.</u></i>	836
<i><u>4.2. La triada de lo moderno: interioridad, privado, individualismo.</u></i>	840
<i><u>4.3. La opinión y la gubernamentalidad. Procesos de visualización.</u></i>	846
<i><u>4.4. La legitimidad de la opinión y el proceso revolucionario en J. Habermas y R. Koselleck.</u></i>	852
<u>5. PRIMERA VARIACIÓN SOBRE EL PROBLEMA DE LA OPINIÓN PÚBLICA: LA ILUSTRACIÓN. UN MODELO HISTORIOGRÁFICO DE EXPLICACIÓN DEL CAMBIO MEDIANTE LAS IDEAS.</u>	861
<u>6. SEGUNDA VARIACIÓN SOBRE EL PROBLEMA DE LA OPINIÓN PÚBLICA: LOS SALONES ¿LOS ESPACIOS HACEN REVOLUCIONES?.</u>	875
<i><u>6.1. La historiografía del salón.</u></i>	880
<i><u>6.2. La sociabilidad mundana en el siglo XVIII.</u></i>	889
<u>7. EL FINAL DE LA REGENCIA Y LA MONARQUÍA DE LOUIS XV.</u>	904
<i><u>7.1. El ceremonial cortesano y la desacralización de la monarquía.</u></i>	908
<i><u>7.2. La desafección del rey con sus súbditos.</u></i>	922
<i><u>7.3. El desarrollo administrativo de la monarquía.</u></i>	925
<i><u>7.4. El reinado de Louis XV.</u></i>	930
<u>CONCLUSIÓN.</u>	937

<u>CAPÍTULO XI. LA PINTURA FRANCESA 1700-1730. ENTRE LA CONTINUIDAD Y LA DISCONTINUIDAD.</u>	945
<u>1. INTRODUCCIÓN.</u>	945
<u>2. LA FIRMA DE LA PAZ DE RYSWIJK Y EL REGRESO DE ROGER DE PILES. LAS ABRÉGÉ DE LA VIE DES PEINTRES (1699).</u>	981
<u>3. EL NOMBRAMIENTO DE JULES HARDOUIN-MANSART COMO SURINTENDANT DES BÂTIMENTS. EL SALÓN DE 1704 Y LAS CONFERENCIAS DE ROGER DE PILES EN LA ACADEMIA.</u>	998
<u>3.1. El Salón de 1704. Una encrucijada de muy diferentes propuestas.</u>	1008
<u>3.2. Las conferencias de Roger de Piles en la Academia.</u>	1014
<u>4. EL DUQUE D'ANTIN, NUEVO PROTECTOR DE LA ACADEMIA: 1708-1737.</u>	1043
<u>4.1. Las conferencias de la Academia en tiempos de Antoine Coypel.</u>	1048
<u>4.2. La decoración de la Banca Real. La irrupción de los saberes de la Gubernamentalidad en la decoración de la Regencia.</u>	1094
<u>4.3. Las conferencias de la Academia en tiempos de Louis II Boullongne. El concurso de 1721 y la Apothéose d'Hercule de François Lemoyne de 1737.</u>	1098
<u>CONCLUSIÓN.</u>	1126
<u>CONCLUSIONES GENERALES.</u>	1130
<u>BIBLIOGRAFÍA.</u>	1141

Introducción.

La tesis parte de un problema fundamental con el que se encuentra el historiador del arte ante el cambio histórico y ante una disciplina, la Historia del Arte, condicionada por una racionalidad histórica que tiende a priorizar los cambios y las rupturas; obligándole a establecer cesuras allí donde no las hay y a construir nuevos *estilos* que sólo se sostienen por una historiografía destinada a ese fin, como observamos en el caso del *manierismo*, del *barroco* o del *rococó*. Unos *estilos* que le sirven para compartimentar, en ocasiones de forma poco rigurosa, la continuidad con la que se presenta el tiempo, así como para construir taxonomías que permitan catalogar las distintas y muy diferentes manifestaciones que en cada momento aparecen, habitualmente unidas por ese frágil término llamado *estilo*. Gracias a esas cesuras se logra finalmente construir un discurso más o menos coherente que, en ocasiones, entraña un alto precio, pues estas divisiones tienden a ocultar los *acontecimientos* históricos, creando sus propias realidades, racionalidades y problemáticas, que nacen más bien de la propia *disciplina artística* y no del tiempo que intentan estudiar, enredándose en problemas que muchas veces responden a imaginarios ajenos a los tiempos que se pretenden analizar. Este ha sido el problema con el que nos hemos encontrado al iniciar esta tesis y especialmente al acercarnos a la pintura francesa del siglo XVII y XVIII, donde tradicionalmente se ha hablado de *clasicismo* y de *rococó* para distinguir la producción artística del siglo XVIII respecto a la del siglo XVII, así como para describir el nacimiento de un arte nuevo en este último siglo, que parece surgir de las *rupturas* o *crisis* que acontecen a finales del siglo XVII. Si originalmente en los primeros trabajos del D.E.A y posteriormente en los primeros esbozos de la tesis nuestro trabajo se presentó como un intento por hallar esas rupturas y novedades que aportaba el llamado *rococó* respecto al arte anterior, sin embargo, poco a poco, el propio estudio nos fue llevando a un posicionamiento contrario, revelando su inexistencia. El estudio de las obras y de los textos de la época, más allá de la historiografía, nos condujo a ver que allí donde algunos hablaban de *rupturas* o de *novedades* sólo había una *continuidad*, en la que desde hacía un largo tiempo se habían venido produciendo ciertos desplazamientos o pequeñas transformaciones que denominaremos como *discontinuidades*; en estrecho diálogo con esas transformaciones en el *poder-verdad* que hemos definido como *Gubernamentalidad*. Unas *discontinuidades* que irán cambiando poco a poco el rostro de esa *poética clásica* que se desarrolla a lo largo del siglo XVIII, tras las guerras de religión, y que va transformándose -cada vez de forma más irreconocible- hasta los umbrales revolucionarios, donde emerge una nueva *Representación* que ya no se ordenará en torno a la *palabra* -como en la *Representación clásica*-, sino en torno al *Hombre*, abandonando la *poética* en favor de la *estética*. Nuestra pretensión inicial de estudiar el *rococó*, y de definir sus rupturas y las novedades que trae

Introducción

consigo, se convirtió pronto –a la luz de los textos- en la necesidad opuesta de negar su existencia, lo que nos condujo asimismo a tener que adentrarnos en el siglo XVII donde el arte del siglo XVIII encontraba su razón de ser. Las primeras décadas del siglo XVIII se presentaban claramente como un *continuum* respecto a la *poética clásica* del siglo XVII y, de este modo, sólo analizando en profundidad ésta, así como el *saber artístico* de este siglo, podía comprenderse mejor el arte del siglo XVIII y las transformaciones que en él pudieran producirse. No obstante, nuestra tesis no sólo se ha circunscrito al análisis de este *saber artístico*, sino que hemos extendido nuestro estudio a otros ámbitos de saber como el político, el médico, el económico, etc.; lo que nos ha permitido descubrir cómo las diversas transformaciones acontecidas en los diferentes *saberes* del momento, paralelas a las transformaciones en la pintura francesa a lo largo del siglo XVII, se encontraban vinculadas entre sí, revelando finalmente una nueva *representación* en gestación. De tal forma, y sin poder hablar en términos de *ruptura*, entre 1680 y 1730 hemos mostrado cómo las *discontinuidades* en los diferentes discursos –no sólo artísticos- revelan una transformación clara en los *saberes* que nos ha permitido establecer una relación entre los cambios en el poder y las transformaciones en los discursos artísticos.

Si bien la historiografía artística del siglo XIX y XX ha intentado establecer una serie de cambios entre el siglo XVII y el siglo XVIII, incidiendo sobre determinados aspectos sucedidos a finales del siglo XVII, como las *querelles du coloris* o las obras del Gran Trianon de Versalles, que han sido valoradas como antecedentes inmediatos del *rococó*, tal y como analizamos en el capítulo noveno; sin embargo, un estudio pormenorizado de los acontecimientos diluye y matiza la trascendencia de estos supuestos cambios, debiendo ser comprendidos dentro de una temporalidad de *larga duración* que obligan a abandonar la idea de *ruptura* a favor de la *discontinuidad*. Estas novedades en las que algunos sustentan su discurso sobre el *rococó*, más bien parecen ser el resultado de un imaginario y un discurso ajenos a la época estudiada, elaborado en gran parte por el discurso historicista del siglo XIX, en paralelo a las grandes construcciones nacionalistas, donde el arte ocupó un lugar destacado y donde se gestó la Historia del Arte propiamente dicha. Al rechazar estas cesuras temporales, así como el empleo de términos como *clasicismo* o *rococó*, surge entonces la pregunta sobre si realmente existen cambios y sobre si la pintura francesa debe estudiarse a lo largo del siglo XVII y XVIII como una *pura* continuidad. Sí y no. Aquí, reside uno de los aspectos principales de nuestra investigación. En primer lugar, intentar reconstruir eso que hemos denominado *Representación clásica* y que más o menos se mantiene estable desde el final de las guerras de religión hasta la Revolución Francesa, que determinará los diferentes *clasicismos* en Francia. En segundo lugar, y una vez establecidos los fundamentos discursivos donde se asienta esa *continuidad*, hemos tratado de analizar sus transformaciones o *discontinuidades*; que, en ocasiones, son apenas perceptibles y que sólo se revelan en una frase, en una forma de afrontar un discurso

teórico o en la aparición reiterada de un mismo tema a lo largo de la obra de un autor. Rápidamente surge entonces otra cuestión o amenaza, tal y como estableció J. von Schlosser a principios del siglo XX, cuando consideró que estas pequeñas transformaciones producidas en Francia apenas tendrían relevancia para el historiador del arte, pues todo lo hecho y dicho en Francia, que fuera aparentemente novedoso, ya se había dicho o hecho en Italia; considerando que debía esperarse a los teóricos alemanes de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX para que la Historia del Arte encontrase un discurso teórico nuevo respecto al propuesto por el humanismo italiano. Negaba así la posibilidad de hablar de una *teoría del arte* en Francia así como las novedades aportadas por sus *conferencias*. Esta postura de J. von Schlosser ha determinado también que a lo largo del siglo XX, para una buena parte de la Historia del Arte, la teoría y el arte francés o bien no existiese o bien apenas fuera tenida en cuenta, precisamente por no presentar grandes novedades respecto a Italia.

Por otro lado, toda historia del arte nacional que se preciase, sobre todo desde finales del siglo XIX, debía presentar sus credenciales frente a Italia, arrastrando con ello una mirada nacional sobre el arte que, si bien ya se vislumbra en la propia tradición francesa desde el siglo XVII, sin embargo, se acentúa en el siglo XIX, cuando se intenta definir un arte propiamente francés frente a Italia, que los nacionalismos de principios del XX acentuarán. Una actitud que en modo alguno es nuestra intención repetir. No obstante, es ante este peligro de “desaparición” del arte francés respecto a una historia del arte *italocentrista* que ha terminado por reducir el arte francés a dos figuras de “resistencia”: Poussin y Watteau, consideradas por algunos como las únicas referencias del arte francés (si obviamos claro está a los especialistas franceses que se han dedicado específicamente a ello), que nuestra tesis ha intentado mostrar las novedades y particularidades del arte francés. Tal y como analizaremos en la tercera parte, este ostracismo del arte francés y la recuperación de determinados hitos aislados como Poussin, emblema del *clasicismo*, y Watteau, emblema del *rococó*, respondieron en gran medida a una Historia del Arte nacional construida durante el siglo XIX donde se gesta el *clasicismo*. Frente a la imagen de una *pura* continuidad y frente a la idea de *ruptura* que trae consigo el *rococó*, entre el siglo XVII y el siglo XVIII, hemos intentado salirnos de estos determinantes que impone la *racionalidad histórica* y optar por un acercamiento que hemos denominado como *arqueológico*; el cual nos permite analizar los matices, las transformaciones, los pequeños desplazamientos y las *discontinuidades*, dentro de una *continuidad* general. Un acercamiento que nos permitirá finalmente ofrecer una imagen más certera –o al menos esa es la pretensión– de cómo se sucedieron los acontecimientos históricos y sus transformaciones.

Toda la tesis se construye por tanto sobre una gran *continuidad*, determinando incluso el periodo de tiempo que hemos elegido: 1680-1730; por lo que inscribiremos también estos años dentro de lo que M. Foucault denominó como *época clásica* o *Representación clásica*. Las

Introducción

discontinuidades mencionadas, que van transformando los discursos artísticos, se producen por tanto dentro de un modelo de continuidad que hemos definido como *proyecto clásico* o *clasicismos*. Pero, frente a este impulso dialéctico entre la continuidad y la ruptura que define a la Historia, y a través de la *arqueología*, intentaremos poner de manifiesto cómo a lo largo de este periodo – determinado, insistimos, por la *continuidad*– existen innegables transformaciones en el *poder* que van a determinar importantes cambios en los discursos artísticos, siendo precisamente esta relación entre transformación en el poder y transformación en el discurso artístico lo que nos ha interesado analizar y poner de manifiesto. Sin embargo, estas transformaciones o desplazamientos en modo alguno podrán ser comprendidos como *rupturas*, de ahí que permanezcan habitualmente casi invisibles a los ojos del historiador que suele detenerse en otro tipo de hechos históricos que le permitan aplicar las racionalidades características de la Historia, buscando con ello los grandes sentidos y finalidades históricas, como la *secularización*, analizando las grandes causalidades y sus consecuencias. Se pone el acento así sobre unos hechos que posibilitan encontrar, por ejemplo, un elemento de *decadencia* a finales del siglo XVII, tal y como representará el *rococó* respecto al *barroco*; o, por el contrario, que le permitan establecer un antecedente de la Revolución francesa ya a comienzos del siglo XVIII, utilizando también para ello el *rococó*, que es visto por algunos como una novedad y una ruptura con las formas del *Absolutismo*, y por ello como un antecedente del *espacio público* y la *opinión pública*. Estas constantes contradicciones en las que incurren algunos historiadores empleando un mismo *estilo* para decir una cosa o la contraria, es una de las razones por las cuales nos hemos intentado salir de la Historia del Arte a través de la *Arqueología del Saber*. Ésta intenta elaborar su discurso saliéndose no sólo de la Historia sino también del problema del tiempo que ella encierra, y que implica entender los acontecimientos desde la secuencia, las causalidades y las rupturas, cuestionando a través de la *arqueología* los principios que sustentaban desde el siglo XIX la disciplina histórica. Es por ello que nuestra tesis es una tesis de Historia pero en un sentido diferente al tradicional, aproximándose a la búsqueda arqueológica de Michel Foucault. Esta tensión entre Historia y Arqueología, es decir, entre un tiempo que avanza y se transforma y un tiempo que parece congelado y que parece desaparecer, que define el debate historiográfico francés en los años 60 del siglo XX, determinará también las tensiones de nuestra propia escritura que busca encontrar la transformación en lo que permanece; de ahí los dos términos que emplearemos a lo largo de la tesis de *continuidad* y *discontinuidad*.

M. Foucault buscó huir de esos discursos de la historiografía del siglo XIX vinculados a la *filosofía de la Historia* y al relato de la modernidad, que desde los imaginarios e ideologías del siglo XIX han condicionado las diversas aproximaciones a las diferentes épocas, especialmente la moderna; cuyos cambios y transformaciones suelen ser adscritos a tres factores principales: la secularización, la racionalización y el proceso de individualización (como analizaremos en el

capítulo primero, distinguimos entre proceso de individuación y proceso de individualización). Frente a esta racionalidad de la modernidad que parece imponer sus propias finalidades, sentidos y causas, a todos los acontecimientos y cambios históricos, hemos intentado desde la *Arqueología del Saber* detectar las transformaciones en la *serie arte*, esto es, en los discursos artísticos; comprendiendo las *continuidades* y las *discontinuidades* bien a partir de procesos internos a cada *serie* o bien como consecuencia de una transformación más compleja y profunda del *poder-verdad* de su época. Unas *discontinuidades*, insistimos, en ocasiones apenas perceptibles y cuyo sentido emerge en muchas ocasiones de la comparación con otras *series* o *saberes*, produciendo así imperceptibles desplazamientos de significación. Un ejemplo de ello lo encontraremos al analizar la obra teórica de Roger de Piles en el último tercio del siglo XVII, quien comprende el color como una manifestación del impulso vital, utilizando unos argumentos similares a los que están empleando otros *saberes* de su época -que se han visto transformados también por la *Gubernamentalidad*- y que precisamente se sustentan sobre ese principio vital, como analizaremos a propósito del *saber biológico*. A partir de este hecho surgen dos posibilidades. En primer lugar, podemos comprender los argumentos de Roger de Piles como un claro ejemplo de la recuperación de la *Poética* de Aristóteles, de quien es un asiduo lector, así como de la influencia de la tratadística veneciana de L. Dolce, a donde viaja en el séquito de la embajada de su protector Amelot. En este sentido Roger de Piles simplemente se inscribe en las polémicas italianas del color que reutilizaría para argumentar en favor de su propia concepción del color. En segundo lugar, sus argumentos pueden ser comprendidos también como una *discontinuidad* -tal y como hemos mostrado en el capítulo noveno- y, por tanto, como un reflejo de las nuevas transformaciones de la *verdad-poder* que está produciendo la *Gubernamentalidad* a finales del siglo XVII y que claramente observamos en los discursos médicos, en la política, etc. Son estas pequeñas transformaciones en el orden de los discursos artísticos las que nos permitirán, a su vez, comprender las pequeñas novedades que aporta el discurso teórico de Roger de Piles, construyendo y ordenando toda su teorización sobre ese impulso vital que constituye también el centro de las preocupaciones de la medicina *animista* de su época, representada por el médico y arquitecto Claude Perrault.

Toda la tesis se construye por tanto sobre las *discontinuidades* producidas, a su vez, por las transformaciones en el *orden de los discursos*, como consecuencia de la emergencia de una nueva *verdad-poder*. Con el término *discontinuidad* (que definiremos ampliamente en la metodología, ya que constituirá el centro de la *Arqueología del Saber*), hemos intentado huir de las grandes rupturas y cesuras de la Historia, con el riesgo -siempre presente- de que al tratarse de transformaciones muy leves pueda parecer que realmente no hubo tales transformaciones; lo que iría, por otro lado, contra la propia noción de tiempo, pues todo cambia y nada permanece. Todas estas *discontinuidades* son analizadas a lo largo de la tesis en muy diferentes *saberes* como la política, la

Introducción

medicina, la economía o en el arte, intentando reconstruir una *Representación* del momento que nos permita establecer un *orden del discurso*, que vinculamos a *lo político*. La *discontinuidad* que proponemos, por tanto, nada tendrá que ver con la ruptura o la crisis que emplea la Historia, por lo que siempre pende sobre ella el riesgo de no ser considerada como transformación, pudiéndose incluso llegar a negarse –desde un punto de vista histórico– que existiera realmente una transformación, como señalábamos a propósito de J. von Schlosser. Sin embargo, si aceptamos el *método arqueológico* como una herramienta posible de acercamiento al arte –en tanto que discurso–, nos daremos cuenta de que la historia acontece mediante lentas y en ocasiones imperceptibles *discontinuidades* que, sin embargo, estudiadas a lo largo de largas temporalidades, van revelando esas transformaciones históricas que nos permiten, a su vez, comprender las transformaciones del *poder* a lo largo del tiempo así como las transformaciones en el *saber artístico*.

Nuestra tesis se desarrolla, por tanto, a partir de una aparente paradoja. Pues, por un lado, el discurso de la Historia del Arte se construye sobre los cambios importantes y las transformaciones significativas de los *estilos*, creando –cuando lo necesita– nuevos estilos. Pero, por otro lado, el discurso que proponemos cuestiona estos *estilos*, evitando así hablar de *barroco*, *clasicismo* o *rococó*, negando asimismo los cambios y deteniéndose en las *continuidades* y *discontinuidades*. Esta es una de las principales razones por las cuales nuestra aproximación ha tenido que salirse de estos modelos tradicionales de la Historia del Arte para analizar las transformaciones desde un ángulo no histórico o, mejor dicho, *arqueológico*, que intenta comprender de forma distinta las transformaciones en el tiempo, evitando caer en los grandes *sentidos* de la historia, para poder estudiar lo sucedido entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. A partir del *método arqueológico* y deteniéndonos en las *discontinuidades*, observaremos cómo a lo largo del siglo XVII se van produciendo una serie de transformaciones en la pintura francesa, en paralelo a las transformaciones que están sucediendo en otros *saberes*, como por ejemplo en las letras, que descubren finalmente una transformación del *poder-verdad*, esto es, de la *Representación*, entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Es esta transformación del *poder*, que hemos descrito a lo largo de toda la tesis bajo la expresión “paso de la *Soberanía* a la *Gubernamentalidad*”, la que va a determinar una nueva forma de ordenar los discursos en estos instantes, determinando incluso los discursos artísticos, como hemos propuesto a propósito de la obra teórica de Roger de Piles o de A. Coypel. No obstante, es importante subrayar que estos cambios en el arte no pueden ser reducidos en exclusiva a estas transformaciones en el *poder*. Nuestra pretensión no ha sido establecer una relación de causa-efecto, frecuente también en la visión histórica, sino mostrar cómo determinadas transformaciones en el *poder* y en otros ámbitos de saber se están produciendo en el mismo momento y en paralelo a ciertas *discontinuidades* que están aconteciendo en las reflexiones

teóricas sobre la pintura; pudiéndose establecer así similitudes y correspondencias, que demuestran, finalmente, cómo el cambio de *Representación* en un momento dado –y determinado por la transformación del *poder-verdad*–, termina por afectar a casi todos los *saberes* de una época, que conforman esa *Representación* u *orden de los discursos* en un momento dado.

Como consecuencia de esta *aproximación arqueológica* a los discursos sobre arte, nuestro trabajo ha necesitado acudir al análisis pormenorizado de los textos, entrando asimismo en el estudio detallado de numerosos temas, fueran o no artísticos. La razón principal de ello está en que, ante la no existencia de grandes rupturas o de claras novedades en las *series*, son precisamente estas *discontinuidades* apenas perceptibles, acontecidas en los diferentes saberes que constituyen la *Representación clásica*, las que nos permiten hacer visibles, a través de largos recorridos de ideas y problemáticas, las transformaciones históricas en el tiempo, tal y como sucede en la *arqueología*.

Los objetivos de la tesis.

A continuación intentaremos establecer los cuatro objetivos principales que persigue la presente tesis y que, por tanto, la definen, incidiendo en algunos aspectos señalados más arriba. Esta tesis tendría cuatro objetivos principales. Primero, mostraremos que existe una transformación entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, que analizaremos a través de las *discontinuidades* arqueológicas, poniendo en relación las transformaciones en el *poder* –que definiremos como “*paso de la Soberanía a la Gubernamentalidad*”– con las transformaciones en los *saberes*, incluido el *saber artístico*. Segundo, expondremos que esta transformación en los *saberes artísticos* no puede ser definida como *rococó*. Tercero, presentaremos esas transformaciones del poder en el ámbito del arte y específicamente en la pintura francesa, incidiendo en los aspectos discursivos. Cuarto, subrayaremos el lugar destacado ocupado por el cuerpo en los distintos *saberes* de la época y, específicamente, en los discursos pictóricos del momento, en tanto que lugar privilegiado de manifestación de los cambios del *poder-verdad*.

En primer lugar, y desde el *método arqueológico*, intentaremos demostrar la existencia de una serie de *discontinuidad* en la *Representación clásica* entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Empleamos el término *Representación* en el sentido de conjunto de *discursos* y el *orden* que adquieren éstos en un momento dado y que tienen como aspiración elaborar una *verdad* totalizadora. Una *verdad epocal* o *Representación* que nada tendría que ver con las connotaciones ideológicas o psicológicas que han dado otras tradiciones historiográficas, como analizaremos en el capítulo primero. Esta transformación de la *Representación* acontecerá en muy diversos *saberes*: medicina, política, arte, etc., haciéndose perceptible al historiador-arqueólogo a través de las

Introducción

discontinuidades producidas en los propios *discursos* de cada *serie*. Estas *discontinuidades* revelan por tanto un reordenamiento de los *discursos* dentro de cada *serie*, en torno a un nuevo *orden*, por la acción de un nuevo *poder-verdad*, entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII; el cual estudiaremos sobre todo desde el punto de vista de *lo político*, ya que es en el *saber político* donde esta transformación del *poder-verdad* de una época se manifiesta más claramente. De este modo, concluiremos que en este periodo de tiempo se produce el paso de una concepción soberana del poder a una concepción gubernamental, que producirá diversas *discontinuidades* en los diferentes *saberes*, como por ejemplo en el arte, donde nos centraremos en las *querelles du coloris*, específicamente en los discursos de Roger de Piles, así como en el siglo XVIII en las conferencias de A. Coypel, quien critica la centralidad ocupada por el público y por sus gustos en el arte de su época, un claro ejemplo de los nuevos *saberes* que genera la *Gubernamentalidad*.

Como acabamos de señalar, esta transformación del *poder-verdad* se revelará de forma privilegiada en *lo político*, que entendemos en un sentido más amplio que la noción de *la política*; es decir, como el conjunto *saberes* que definen una visión política de conjunto en un momento dado y que está conformado por muy diferentes *discursos* y *saberes*: política, economía, población, arte, etc., influyendo, a su vez, en el ordenamiento y en la forma que adquieren estos *saberes*. Con la noción de *lo político* (que empleamos en un sentido diferente al utilizado por C. Schmitt, tal y como justificamos en el capítulo primero) buscamos alejarnos de aquellas descripciones del poder que sólo se refieren o a las formas de Estado o a las formas de gobierno, y que consideran que los *saberes* se transforman mediante la *represión* desde las instituciones políticas. Tema que analizaremos específicamente en la segunda parte al analizar la historiografía del concepto de *Absolutismo*, en el capítulo segundo. *Lo político* sería, por tanto, ese *saber político* sobre el que actúa de forma privilegiada el *poder-verdad* y que, a su vez, actúa como una fuerza o poder que condiciona y reordena los discursos en las diversas *series*, pero nunca por medio de mecanismos represivos. De este modo, *lo político* se encuentra estrechamente vinculado a esa nueva *verdad epocal* o *Representación*, de la que a su vez es una manifestación. A partir de ello, en esta tesis destacaremos dos grandes representaciones desde el ámbito de *lo político*: la *Soberanía* y la *Gubernamentalidad*. En cada una de ellas los *saberes* tienden a reordenarse de forma particular en función de un principio ordenador fundamental, que -como estudiaremos más adelante- en el caso de la *Soberanía* sería el *Príncipe*, manifestándose a través de la idea de *sometimiento*, y en el caso de la *Gubernamentalidad* sería la *vida*, manifestándose a través de la idea de *gobierno*. En el periodo de tiempo escogido, entre 1680 y 1730, estudiaremos el paso de una concepción soberana del poder a una concepción gubernamental que analizaremos a través de las *continuidades* y *discontinuidades* producidas en los *saberes* del momento: economía, población, medicina; sin embargo, otorgaremos un lugar de atención privilegiada tanto a las cuestiones literarias, que

desarrollaremos en la tercera parte, como a las cuestiones que afectan a la pintura, que desarrollaremos en la cuarta parte.

Este *paso* de una a otra, de la *Soberanía* a la *Gubernamentalidad*, no se dará de forma inmediata, por lo que no podrá ser analizada bajo los términos de *ruptura*, *cambio*, *crisis*, *revolución*, *paradigma* etc., que aluden a un *origen* y a una *causalidad* cognoscible. Sino que estas transformaciones van manifestándose a través de pequeños *desplazamientos*, en ocasiones muy difíciles de detectar, ya que actúan en el interior de cada discurso y de cada *serie*, revelándose por ejemplo mediante sutiles cambios de vocabulario. Es por ello que frente a estos términos de *ruptura*, *crisis*, etc., emplearé las nociones de *continuidad*, *discontinuidad* así como de *ordenamiento de los discursos*, siguiendo de nuevo a M. Foucault. Si bien esta *representación gubernamental* encontrará su culminación en los años revolucionarios del siglo XVIII, sin embargo esta tesis se centra en un momento de transición, donde una nueva concepción del poder gubernamental emerge dentro de la *Soberanía* todavía predominante. No obstante, el saber gubernamental ya se detecta desde el propio nacimiento de la *Soberanía* en Francia, tras las guerras de religión, tal y como hemos planteado en la segunda parte, en el capítulo tercero a propósito de la obra de J. Bodin o de G. Botero; vinculándose así esta emergencia de la *Gubernamentalidad* con el problema de las *pasiones* y de las *poblaciones*, estando además determinado por el profundo anti-maquiavelismo francés. Esta concepción gubernamental irá conformando lentamente una representación nueva, a lo largo del siglo XVII, generando *continuidades* y *discontinuidades* en los diferentes *saberes* del momento, sobre todo, a medida que se imponen sobre la *Soberanía*. Es importante insistir que si bien entre las guerras de religión y la Revolución Francesa se produce una transformación de *lo político*, especialmente visible en el último tercio del siglo XVII, emergiendo una nueva comprensión gubernamental del poder, sin embargo la definición de una nueva *representación gubernamental* propiamente dicha, sólo se revelará con claridad cuando desaparece la *representación clásica* que domina el mundo francés durante el siglo XVII y XVIII, es decir, a partir de los acontecimientos revolucionarios.

El segundo objetivo de la tesis consistirá en demostrar que este momento de transformación o *transición*, entre 1680 y 1730, no supone una *ruptura* de la *Representación clásica*; lo que imposibilita describirlo como un momento de *cambio* o *crisis*. Aunque, como se ha insistido, la emergencia de una nueva concepción del poder dentro de la *Soberanía*, como es la *Gubernamentalidad*, indudablemente produce *discontinuidades* en los *discursos* que a la larga son los que pondrán en cuestión esa *Representación clásica*, donde la centralidad de la *palabra* se ve sustituida por el *Hombre*. De tal manera, concluiremos que esta *Representación clásica* –tal y como es definida por M. Foucault en *Las palabras y las cosas*– sería predominante entre finales del siglo

Introducción

XVI y finales del siglo XVIII, lo que justificará que al tratar el periodo de tiempo 1680-1730 empleemos los términos *proyecto clásico* o *clasicismos*, priorizando con ello una imagen de *continuidad*, en la que -como se ha señalado- comenzarán a producirse diferentes *discontinuidades*. Esta imposibilidad de definir el periodo bajo la imagen de la *ruptura* o la *novedad*, imposibilitará a su vez la utilización de términos como el de *rococó*, creadas por la historiografía artística para describir precisamente una *ruptura* y la emergencia de un nuevo estilo a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Por el contrario, se tratará de un periodo en el que continúa predominando la *representación clásica* y los principios *poéticos* del llamado *clasicismo*. Lo que en el caso específico de los discursos artísticos, supone que durante las primeras décadas del siglo XVIII continúe predominando tanto la *teoría del arte* como los *principios académicos* definidos entre 1648 (el año de fundación de la Academia) y 1667 (el año en que se publican las primeras conferencias dentro de la Academia). Estos *principios académicos*, que definiremos en el capítulo octavo y que nada tendrán que ver con una *doctrina académica*, permanecen más o menos estables hasta los acontecimientos revolucionarios, momento en que la Academia desaparece. Es importante subrayar que esta *teoría del arte* en Francia se construye sobre las finalidades definidas por el *proyecto clásico*, así como sobre las polémicas poetológicas de los clasicismos literarios, tal y como planteamos en el capítulo séptimo; de ahí que inscribamos la teoría pictórica y la propia pintura, tanto del siglo XVII como del siglo XVIII, dentro de la *Representación clásica*. La imposibilidad de denominar el arte desarrollado durante este periodo como *rococó*, junto a la inscripción de aquellos rasgos que pretendía definirlo -presentados como novedades- dentro del *proyecto clásico* o *clasicismos*, nos llevará finalmente a plantear una revisión de la historiografía artística, cuestionando las nociones tradicionales empleadas por la Historia del Arte como *clasicismo*, *barroco* y *rococó*, principalmente en el capítulo sexto. Se plantea por ello en esta tesis un segundo objetivo de carácter historiográfico que tendrá por finalidad cuestionar la utilidad historiográfica y la existencia de algo que pueda denominarse como *rococó*; descubriendo así que éste sólo existe en los discursos de la historiografía artística decimonónica por las razones que expondremos en la tercera parte y que heredarán la historiografía del siglo XX.

El tercer objetivo de nuestro trabajo es mostrar lo más claramente posible, y justificarlo con los textos, esas transformaciones o *discontinuidades* que acontecen entre finales del siglo XVII y el siglo XVIII, y que se manifiestan en casi todos los *saberes*, especialmente en aquellos que pueden ser considerados como fundamentales de *lo político*: política, medicina, arte, etc.; permitiendo finalmente descubrir las transformaciones y el nuevo *ordenamiento de los discursos* entre 1680 y 1730. Consideramos así que dentro de estos diversos *saberes* se producirán una serie de *discontinuidades* que principalmente serán de dos tipos. En primer lugar, estas *discontinuidades*

estarán vinculadas con las transformaciones dentro de la propia *serie* y, por tanto, estarán determinadas por los *saberes* propios de la disciplina, tal y como se refleja por ejemplo en el paso del *mecanicismo* al *microestructuralismo* en medicina, que estudiamos en el capítulo cuarto. En segundo lugar, nos encontraremos con un tipo de *discontinuidades* que llegan a ser de tal grado que generará nuevos *saberes* y nuevas *series* -habitualmente nacidos del entrecruzamiento de los *saberes* anteriores- como es el caso de la *economía-política*, de la *policía*, de la *salud pública*, de la *población*, de la *opinión*, etc.; que permiten descubrir de forma más clara ese nuevo *orden de los discursos* que denominamos como *Gubernamentalidad*. Estas transformaciones en el ámbito de la política, de la medicina, así como la emergencia de nuevos *saberes* como la *economía-política*, las afrontaremos en la segunda parte, en el capítulo cuarto, titulado *Los saberes de la Gubernamentalidad*. También analizaremos estas transformaciones específicamente en el ámbito de las letras, en la tercera parte, principalmente en el capítulo séptimo titulado *Clasicismos. El proyecto clásico. La poética clásica*. Sin embargo, por la naturaleza artística de nuestra tesis, nuestro objetivo principal será mostrar estas mismas transformaciones dentro del *saber artístico* y, especialmente, en los discursos pictóricos entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII.

En la pintura, como en el resto de los *saberes* mencionados más arriba, también se descubrirán estas transformaciones del *poder-verdad* que acontecen a finales del siglo XVII, y, de este modo, dentro de este *saber artístico* igualmente observaremos una serie de *discontinuidades*, pero siempre dentro de la *continuidad* característica de los *clasicismos*. No obstante, es muy importante recalcar que estas *discontinuidades* de los discursos artísticos no se manifiestan *formalmente* de manera clara y visible, esto es, a través de las formas artísticas como habitualmente la Historia del Arte establece; pues, los discursos artísticos -que son los que aquí estudiamos-, estando estrechamente relacionados con las formas artísticas, no establecen con éstas una relación causal, tal y como ciertas corrientes idealistas y formalistas en Historia del Arte tiende a establecer. De este modo, la forma artística puede ser o no el resultado de un discurso teórico sobre arte; y si lo es, suele ser muy difícil establecer relaciones de causa y efecto entre dos ámbitos tan distintos como es el de la palabra y el de la imagen; pues, incluso en aquellas obras construidas explícitamente a partir de un texto la forma tiende a “escaparse”. Estas dificultades a la hora de establecer un diálogo entre discurso e imagen han determinado que en nuestro trabajo se haya priorizado los discursos artísticos, en detrimento de las formas, lo que nos ha permitido desarrollar una *aproximación arqueológica*, que se mueve siempre en torno a los *discursos*, buscando con ello poder establecer cómo las transformaciones del *poder-verdad* afectan también a los discursos sobre arte. Esto explicaría el porqué esta tesis no se ha centrado en el análisis y estudio de los pintores y de sus obras, sino en el estudio y análisis de los discursos sobre arte, es decir, en el *saber artístico*. Sólo en determinadas ocasiones nos hemos detenido en el análisis de las obras, sobre todo cuando éstas son

Introducción

de tal importancia, como la *Galería de los Espejos* de Ch. Le Brun o la *Apoteosis de Hércules* de F. Lemoyne, que se convierten en auténticos manifiestos artísticos, donde se observa claramente la materialización formal de los discursos artísticos del momento. Pero, incluso en estas obras, esta relación entre discurso e imagen se sostendrá sobre todo a partir de los propios textos descriptivos de la época, evitando edificar nuestro discurso sólo a partir de la forma. Es a partir del intento por construir una *verdad* sobre el arte, que define el proyecto Académico en Francia desde mediados del siglo XVII -como analizamos en el capítulo octavo-, y a partir de las tensiones y críticas que esa *verdad* produce -que analizaremos en el capítulo noveno-, que podremos establecer las *discontinuidades* dentro del *saber artístico* entre el siglo XVII y el siglo XVIII, pudiendo a través de ello analizar los reordenamientos de los discursos dentro del *saber pictórico*. Unas *discontinuidades* que vincularemos, finalmente, con las transformaciones en la *representación* de su época.

Si bien, como acabamos de subrayar, estas *discontinuidades* producidas en el *saber pictórico* no pueden detectarse con claridad y directamente en las formas pictóricas, imposibilitando hablar de un cambio claro de *estilo*, sin embargo sí se manifestarán de forma *indirecta* en ellas. De este modo, la construcción de ciertos discursos sobre arte y el cuestionamiento de los mismos, como analizaremos en relación a la *querelle du coloris*, van a producir la elección de ciertas referencias formales o la apuesta por determinados modelos compositivos que sin duda transformarán las formas artísticas y la manera de pintar. Aunque, insistimos, estas cuestiones formales no constituyen el objetivo de nuestro trabajo, que se centra en los discursos artísticos y en su transformación. Un ejemplo de esta relación indirecta entre discursos y formas lo estudiaremos en el capítulo octavo y noveno, a propósito de la pintura de gran formato que elabora A. Félibien y Le Brun en Vaux-le-Vicomte, a partir de una comprensión elocuente y persuasiva de la pintura, construida compositivamente sobre la centralidad del cuerpo humano en acción, la cual determinará el arte del último tercio del siglo XVII, tal y como analizaremos en la *Galería de los Espejos*. Asimismo, otro ejemplo de esta relación indirecta entre discursos y formas se puede establecer a partir de la irrupción de un referente artístico nuevo, como consecuencia de los debates teóricos de la época, como fue el caso por ejemplo de la obra de Rubens, quien es convertido por el duque de Richelieu y por Roger de Piles en el emblema de sus teorías sobre el color y en el referente formal para aquellos que siguen sus discursos. Esta intensa polémica en torno a Rubens y en contra de Poussin, se tradujo en el desarrollo de un nuevo *gusto* en la *sociedad mundana* y en una transformación en la manera de pintar de algunos pintores en un sentido próximo al de Rubens, como analizaremos a propósito de A. Coypel o de Charles de La Fosse, quienes formaban parte del entorno del duque de Richelieu. Pero incluso en ambos pintores esta relación entre discurso artístico y las formas es difícil de establecer y en modo alguno se trata de una relación directa. Otro ejemplo

sobre cómo las transformaciones en los discursos artísticos determinan indirectamente una transformación formal en el arte podría plantearse a partir del interés despertado por la pintura del norte de Europa entre los teóricos como A. Félibien, que permite a los hombres de su tiempo comenzar a mirar bajo otros parámetros la pintura de Rembrandt; lo que sin duda atraerá la atención de determinados pintores franceses del momento, especialmente durante el siglo XVIII, incorporando sus soluciones formales a la pintura. No obstante, como en el caso anterior, esta relación entre teoría y práctica es compleja, y es por ello que no puede establecerse una relación directa entre la conversión de Rembrandt en un modelo formal y las teorías de A. Félibien. Más bien habría que entender ambos fenómenos como un ejemplo de una transformación más profunda que afecta al gusto y a la teoría francesa como consecuencia de una transformación en el *poder-verdad*, como intentaremos poner de manifiesto en el último capítulo. Igualmente analizaremos las relaciones entre la teoría colorista de Roger de Piles y la irrupción de una pintura que parece mirar intensamente hacia Venecia y hacia la pintura *a manchas*, que se desarrolla entre pintores del ámbito lionés como L. Cretey o J. Parrocel; pero, nuevamente, la relación de la pintura francesa con Venecia viene de lejos y no puede achacarse en exclusiva a las irrupción de los debates sobre el color de Roger de Piles. Aunque, indudablemente, éste parece abrir la puerta a valorar un nuevo tipo de factura suelta que comenzará a ser predominante desde finales del siglo XVII y, sobre todo, durante el siglo XVIII, determinando la pincelada de pintores como Fragonard.

Más allá de estas relaciones indirectas entre los discursos y las soluciones formales de algunos pintores, debemos insistir en que la tesis que planteamos no parte de la imagen, ni consideramos que es la forma pictórica la que permite explicar los cambios en los discursos artísticos, así como explicar las transformaciones que están sucediendo en la época. A diferencia de la *relación directa* establecida por ciertos *formalismos* entre contenido y forma; entre sociedad y forma; entre espíritu epocal y la forma; etc., consideramos que esta relación entre *forma* y *discurso* es, en tal caso, *indirecta*. Razón por la cual nos centraremos en los discursos artísticos y no en las *formas artísticas*. Finalmente, intentaremos mostrar que si a nivel de *estilo* y de la *forma* no hay un cambio significativo entre la pintura del siglo XVII y la del siglo XVIII, como sí han acentuado por el contrario los partidarios del *rococó* -deudores del *formalismo*-, sin embargo, a nivel discursivo, las transformaciones son bastante claras; estando determinadas, en gran parte, por las transformaciones que se han producido a su vez en las *poéticas del clasicismo* hacia una *elocuencia persuasiva*, sobre todo desde finales del siglo XVII. Ello revelará cómo el *saber pictórico* se construye fundamentalmente -como es característico de la *representación clásica*- sobre las problemáticas enunciadas por las *letras* y por la *palabra*, proporcionando las herramientas y conceptos para construir un discurso sobre pintura como observaremos en A. Félibien a lo largo del capítulo octavo.

El cuarto objetivo de la tesis consistirá en mostrar cómo el cuerpo ocupa un lugar central en los diferentes *saberes* que conforman la *Representación*, a nivel político, económico, médico, literario o pictórico; emergiendo constantemente tras las diferentes problemáticas que estos *saberes* afrontan. A través de las diferentes discursivizaciones sobre el cuerpo, directas e indirectas, podremos estudiar de forma privilegiada la forma de *lo político*, puesto que el *poder* prioriza los discursos sobre el cuerpo, ya que a través de él define al Hombre, a la sociedad y los saberes mediante los cuales este Hombre construye una *verdad* sobre el mundo que le permite vivir -esto es, una *Representación*. En este sentido, el cuerpo es un lugar privilegiado de actuación del *poder* a través del cual se manifiesta de forma más clara el *orden del discurso* y sus transformaciones en un momento dado; de ahí que un discurso corporal aparezca de una u otra manera en todos los *saberes*: políticos, médicos, económicos, literarios, pictóricos. Es por ello que a lo largo de la tesis el cuerpo aparece como una especie de bajo continuo, tras los diferentes *saberes* analizados, a través del cual hemos intentado comprender qué tipo de fuerzas actúan precisamente sobre estos *saberes*, así como comprender las transformaciones del *poder-verdad* en cada momento. Partiendo del principio señalado por M. Foucault de que todos los *saberes* producen una *verdad* sobre el cuerpo, donde se descubre de forma privilegiada el *orden del discurso* y cómo actúa el poder sobre las *series*, este cuerpo pasa a convertirse en un tema central del presente trabajo. Aunque este discurso corporal no siempre se manifiesta de forma directa, esto es, a través de una reflexión concreta sobre el cuerpo; sino que en muchas ocasiones esto se produce de forma indirecta. Por ejemplo a través de la valoración de las *pasiones* o de los modelos de comportamiento, como representa la *honnêteté* del *proyecto clásico*. A través de la importancia de la persuasión, como en la *actio* de la elocuencia ciceroniana. A través de la importancia concedida a los problemas de la *recepción* en el espectador, influenciada por la teoría aristotélica, que va a determinar la poética teatral francesa a lo largo del siglo XVII. A través de la importancia de la *expresión particular*, como en la teoría pictórica de Le Brun. A través de metáforas filosóficas como el *hombre máquina* o de metáforas políticas como el *Leviatán* de Hobbes. A través de la preocupación *poblacional* y de las técnicas médicas como la vacunación, la higiene o las medidas sanitarias destinadas al control de las enfermedades y de las poblaciones. Todas estas problemáticas y cuestiones ponen en acción, al fin y al cabo, un discurso corporal que nos permiten comprender la naturaleza del poder que actúa en un momento dado. Un ejemplo de todo ello lo encontraremos también en la pintura, tal y como estudiaremos en la mencionada pintura de *gran formato* que elabora A. Félibien o Ch. Le Brun, quienes proponen un nuevo tipo de composición construida a partir del cuerpo humano en acción, siguiendo la *Poética* aristotélica. Otro ejemplo lo encontraremos en la teoría del color de Roger de Piles, quien influenciado por las teorías venecianas de L. Dolce y por las teorías médicas de su época, incide en

los valores de la carne, sobre el esqueleto y los músculos –característica de la anatomía mecanicista–; permitiendo así el desarrollo de una nueva concepción corporal en pintura, en paralelo a las propuestas médicas de su tiempo, determinando a la larga una forma distinta de comprender y representar el cuerpo. Finalmente podemos concluir, que si toda *verdad-poder* tiende a encarnarse y a producir una verdad corporal, de ahí que toda *representación epocal* esté asociada a una imagen corporal, sin embargo ésta aparece fragmentaria, pues se compone a partir de los diferentes discursos corporales que se han generado en los diferentes *saberes*; impidiendo así que exista una imagen o un concepto de cuerpo homogéneo y representativo de cada época, tal y como ha pretendido la *Historia del cuerpo*, que cuestionaremos en el capítulo primero.

Si en el ámbito pictórico, a *nivel formal*, el cuerpo no cambia significativamente, como puede comprobarse al observar las *formas* del siglo XVII y las *formas* del siglo XVIII, sin embargo, en el ámbito de los *saberes pictóricos* sí observamos una transformación en los discursos sobre el cuerpo, en gran parte determinados por el problema de la *Soberanía* y la *Gubernamentalidad*, tal y como acabamos de señalar a propósito de las teorizaciones pictóricas diferentes que propone de A. Félibien sobre la pintura de *gran formato* o de Roger de Piles sobre el *color*. Así, mientras en el primero, el cuerpo ocupa un lugar central en la composición pictórica, que intenta definir como *grande manière*, donde observamos un trasunto de la centralidad ocupada por el cuerpo del *Príncipe* en la *Soberanía*; Roger de Piles propone una comprensión del cuerpo diferente, convirtiéndose en un lugar privilegiado para vehiculizar ese impulso vital –característico de la *Gubernamentalidad*– mediante el color, debido a su capacidad para imitar la piel y la apariencia de lo vivo, que es lo que va a *conmover* –según él– al espectador. Podemos observar, de este modo, cómo toda transformación significativa del discurso artístico se traduce en una transformación del discurso sobre el cuerpo, revelando, a su vez, la acción del *poder-verdad* de la época. A partir de ello puede concluirse que si un paso de la *Soberanía* a la *Gubernamentalidad* transforma la imagen corporal en los diferentes *saberes* –como estudiaremos a propósito de la emergencia de un saber biológico–, a su vez, un cambio en el discurso artístico también elaboraría un nuevo discurso corporal en relación al arte, como reflejaría el paso de A. Félibien a Roger de Piles.

Con esta *aproximación discursiva* al arte, deudora de las reflexiones de M. Foucault en la *Arqueología del Saber*, no pretendemos establecer que el arte sea una consecuencia exclusiva de los discursos, ni que pueda reducirse a éstos. Sin embargo es esta *relación discursiva*, que afecta a una de las muchas dimensiones de las que se compone el arte, la que nos interesa estudiar y poner de manifiesto, tal y como profundizaremos en el capítulo primero.

Marcos temporales de la tesis.

Los marcos temporales específicos de la tesis son 1680-1730; sin embargo, dentro de una comprensión arqueológica como la que proponemos, estas fechas son más bien una referencia orientativa y no un hito que determine un principio o un final de algo. La primera de estas fechas alude a la época en que se están finalizando las grandes decoraciones de Versalles, como la *Galería de los Espejos*, donde una concepción soberana del arte parece dar paso a una comprensión gubernamental; visible, también, en las reflexiones teóricas de Roger de Piles sobre el color, arriba señaladas. La fecha de 1730 alude a una década en la que tras varios años de ausencia de encargos oficiales y de apenas producirse conferencias en la Academia a excepción de las de Antoine Coypel y de su hijo Charles Coypel, parece cerrarse con otra gran obra monumental en Versalles: *L'Apothéose d'Hercules*, a cargo de François Lemoyne, finalizada en 1736. Esta obra mostraba con claridad las transformaciones acontecidas en el poder y en la forma de gobernar por parte de Louis XV, prosiguiendo así con esa comprensión gubernamental que se había anunciado en las últimas décadas del reinado de Louis XIV, principalmente en las *mémoires*, así como durante los años de la regencia del duc d'Orléans con el sistema de *polysynodie* y con la experiencia de la Banca Real por parte de J. Law. Una reordenación de los discursos artísticos y del poder en torno a los problemas de la *Gubernamentalidad* que se observan con claridad tanto en el *plafond* pintado por Antonio Pellegrini para la Banca Real en 1720, como en el retrato del monarca pintado por François Lemoyne, *Louis XV donnant la paix à l'Europe*, para el *Salon de la Paix* de Versalles, hacia 1728-1729. La obra de *La Apoteosis de Hércules* no sólo refleja la clara irrupción de una comprensión gubernamental del poder en un encargo oficial donde la monarquía busca presentarse ante los demás, ofreciendo una imagen de sí misma, sino que se origina en el momento en que va a producirse la recuperación de los *salones* de manera periódica; lo que traerá consigo –entre otras cosas– la irrupción de la figura del crítico de arte, problematizando cada vez más el discurso artístico, sobre todo, a partir de 1740. A través de estos *salones* se observa cómo adquiere cada vez mayor predominancia el *público* y sus *opiniones*, tal y como se había quejado amargamente A. Coypel en sus conferencias de la segunda década del siglo XVIII, irrumpiendo junto a los *amateurs honnâmes, connaisseurs* o *curieux*, la figura del *crítico de arte*; quienes se muestran muy críticos con las instituciones de la monarquía y con el arte de su época, reivindicando de nuevo la pintura de historia. Una actitud y una crítica que debe inscribirse en unos instantes donde aumenta considerablemente la conflictividad política entre el Rey y los Parlamentos; lo que conducirá finalmente a la necesidad de reconstruir la Academia a mediados de siglo por parte de Ch. Coypel, el comte de Caylus y Cochin, a través de los cuales la monarquía intenta volver a controlar la imagen de sí misma, en una dirección opuesta al *plafond* de *La Apoteosis de Hércules*. La elección

de un arco temporal como éste, 1680 y 1730, sin duda está inspirado por la clásica obra de P. Hazard *Crisis de la conciencia Europea 1680-1715*, aunque las conclusiones que planteaba éste y las que nosotros proponemos son muy diferentes. No obstante, ambos trabajos, el de P. Hazard como el nuestro, parecen coincidir en destacar en estos años finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, una transformación del poder, que nosotros hemos definido como paso de la *Soberanía* a la *Gubernamentalidad*.

Los horizontes temporales de nuestra tesis van más allá de estas fechas señaladas que, insistimos, no tienen como pretensión establecer un punto de inflexión, esto es, definir un *origen*. A partir de esta aclaración podemos señalar que nuestra tesis tiene unos horizontes temporales más amplios, ya que la metodología empleada obliga a analizar las *discontinuidades* a lo largo de largas temporalidades, debiendo establecer también largas genealogías que rebasan los límites 1680-1730, para poder así estudiar detenidamente ciertos conceptos o ideas, a través de los cuales será posible observar las transformaciones que proponemos, esto es, las *continuidades* y las *discontinuidades*. Es por ello que la tesis tendrá como un horizonte no explicitado, por un lado, las guerras de religión de finales del siglo XVI, donde se define esa *Soberanía* que va a ir dando paso a la *Gubernamentalidad*; y, por otro lado, las luchas parlamentarias de mediados del siglo XVIII, que van a abrir una segunda mitad de siglo caracterizada por la constante confrontación entre la monarquía y los diferentes cuerpos del Antiguo Régimen. A pesar de lo cual, no es nuestra intención justificar aquí, en la *Introducción*, los problemas teóricos que entraña esta elección de horizontes temporales tan amplios; razón por la cual nos remitimos al apartado correspondiente del primer capítulo, en el epígrafe quinto. En él dedicamos un amplio desarrollo a la elección de los horizontes temporales, dentro de un debate más amplio y complejo sobre el problema de la *modernidad* que tradicionalmente ha pensado la *ruptura revolucionaria* a partir de las guerras de religión, determinando el *sentido* del siglo XVII y XVIII como un problema de *secularización*.

Las divisiones del trabajo. Las partes de la tesis.

La tesis se divide en cuatro grandes partes que, a su vez, están conformadas por once capítulos. Cada uno de estos capítulos viene precedido de una introducción con las principales problemáticas que van a desarrollarse en cada uno de ellos y se finalizan con una conclusión donde se hace una valoración general de los temas desarrollados. Hemos intentado a través de esta estructura facilitar la comprensión de las partes y sus capítulos, ya que la complejidad del método arqueológico, que afronta los temas mediante estratos o *saberes* que requieren de un profundo y profuso estudio de temas aparentemente distantes entre sí, hacía necesario situar una introducción y

Introducción

unas conclusiones que fijasen las ideas, permitiendo establecer una continuidad argumental al conjunto de la tesis.

Dicho lo cual, y tras la *introducción* y la *metodología*, en primer lugar nos encontramos una *Primera Parte* titulada: *Principios teóricos y contextos historiográficos de la tesis. Una aproximación arqueológica al estudio del arte*; que estará compuesta, a su vez, de un solo capítulo titulado *Principios teóricos y contextos historiográficos de la tesis*. En esta primera parte hemos afrontados tres cuestiones.

En primer lugar, hemos intentado contextualizar historiográficamente y teóricamente, los fundamentos de nuestra *metodología*, la *Arqueología del Saber* de Michel Foucault, y, de este modo, hemos planteado un recorrido por las principales corrientes historiográficas en Francia y por los principales debates sobre la Historia que han tenido lugar en el siglo XIX y XX. A partir de lo cual, hemos buscado situar en un contexto histórico concreto, donde se están produciendo diversos debates sobre la Historia, la aparición de la *Arqueología del Saber* de Michel Foucault.

En segundo lugar, hemos intentado poner de relieve a través de estos debates historiográficos, cómo el problema de la Verdad y la Historia -a lo largo del siglo XIX- va a ir determinando la salida de ésta de su inscripción en la literatura, a través de un deseo por adscribirse a otras disciplinas científicas, buscando así vincularse de forma clara a la Verdad científica. Fruto de ese diálogo entre la Historia y otras disciplinas, que hemos estudiado a lo largo del epígrafe tercero, se construirá una estrecha relación entre la Historia y la Sociología, asumiendo aquélla muchos de los problemas de ésta. Se construye así un diálogo muy fructífero entre ambas que determinará el final del siglo XIX y que llegará hasta hoy en día, y que estará atravesado, a su vez, por diversas vicisitudes. Tanto el problema de la Historia y la Verdad, como el problema de la Historia y la Sociología, que han determinado profundamente las corrientes historiográficas en Francia a lo largo del siglo XIX y XX, nos ha conducido finalmente a la *Arqueología del Saber* de Michel Foucault, que nace, precisamente, dentro de este contexto de debates historiográficos que se conoce como “nouvelle histoire”. A través de la *Arqueología del saber* hemos intentamos “escapar” de las aporías que encierra la Historia, derivadas, por un lado, de su relación con la Verdad, como, por otro lado, de su diálogo constante con la Sociología. Esto no significa que nos salgamos de la Historia o que lo que pretendamos no se inscriba en la Historia del Arte, pero sí es verdad que nuestro trabajo tiende a salirse de ambas, problematizándolas y tendiendo a moverse en los *límites*. Razón por la cual esta parte primera de la tesis aparece subtitulada como: *Una aproximación arqueológica al estudio del arte*. Desde la redefinición histórica propuesta por la *Arqueología del Saber* y de la problematización del *tiempo* que propone, intentamos repensar el arte, en tanto que discurso, desde fuera o, al menos, en los *límites* de la Historia del Arte, afrontando tal reto a través de los *discursos artísticos*, como ya ha sido señalado ampliamente.

En tercer lugar, y una vez hemos contextualizado históricamente e historiográficamente la *Arqueología del Saber*, hemos intentado también repensar el problema de la Verdad y la Historia a través de las reflexiones de P. Ricoeur. Concretamente nos hemos detenido sobre la cuestión de si es posible una Verdad en Historia que logre escapar a la tentación ideológica del historiador, quien tiende habitualmente a reelaborar los acontecimientos y los datos a partir de su propio contexto histórico; tal y como señalamos más arriba a propósito de la creación de los términos *barroco* y *rococó* en la Historia del Arte. Esta problemática entre Verdad e Historia había sido también una de las reflexiones subyacentes a la *Arqueología del Saber*, de ahí que, de nuevo, a través de M. Foucault hemos intentado repensar en nuestra tesis el problema de la Verdad y la Historia, saliéndonos de una problemática que ha condicionado la reflexión histórica desde sus inicios en el siglo XIX. A partir de ello hemos intentado redefinir la Verdad en función de los discursos de una época y, de este modo, en nuestro trabajo, cuando hablamos de Verdad, nos referimos a una *verdad de discurso*, esto es, al conjunto de saberes que se ordenan en un momento concreto y en un sentido específico en función de la forma de poder predominante. A partir de M. Foucault, lo que nos interesa como *arqueólogos* no es la *Verdad Histórica*, sino qué tipo o clase de *verdad*, entendida como *orden de los discursos* predominantes en una época, se define en un momento dado a partir del tipo de poder que se ejercita o predomina. Lo importante en nuestro trabajo no es tanto si ocurrió o no lo dicho, y si lo dicho remite a un acontecimiento verdadero, y ese hecho verdadero permite comprender la Verdad de la Historia; sino, simplemente, lo dicho en sí mismo. No pretendemos entrar en el problema sobre si existe o no la Verdad Histórica y si esta es o no cognoscible por el historiador, como plantea P. Ricoeur, pues la *arqueología* despeja esta problemática interesándose por otras cuestiones, esto es, por el *orden de los discursos* que revelan la *verdad* de un momento concreto, es decir, por el *poder*. Es a partir de la enunciación de algo o lo dicho sobre algo, esto es, a partir del discurso, el lugar a partir del cual sería posible inferir una serie de *fuerzas* o *verdades* que actúan en un momento dado en el propio discurso y que permiten comprender la *Representación* de una época, esto es, esa *verdad-poder* predominante que determina el orden de los discursos en los diferentes *saberes*. Es esta última cuestión la que guía la *Arqueología del Saber* y nuestro propio trabajo, intentando despejar el problema de la Verdad.

Por otro lado, este problema de la Verdad y la Historia, y la tentación *ideológica* señalada por P. Ricoeur, nos ha llevado -a partir del cuarto epígrafe y en los siguientes- a analizar lo que hemos denominado como la *racionalidad histórica de la modernidad*. La razón que nos ha llevado a detenernos en el discurso de la *modernidad* se debe a que ésta ha condicionado profundamente la explicación de los acontecimientos históricos que suceden en el siglo XVII y XVIII, principalmente a través de tres principios explicativos: la secularización, la racionalidad y el proceso de individualización. El discurso de la *modernidad* se ha servido de ellos, por tanto, para explicar el

Introducción

sentido de la Historia y revelar así una Verdad histórica, adscribiendo la Historia a los problemas de la *filosofía de la Historia*. Nuestra intención en este capítulo no ha sido analizar profundamente el discurso de la *modernidad*, de la *filosofía de la Historia* o de las racionalidades subyacentes a ésta, como la *secularización*, que condiciona profundamente el problema de la Historia en el siglo XIX hasta el siglo XX; sino, simplemente, hacer un breve recorrido historiográfico y teórico sobre algunos de sus principales hitos y problemáticas que nos permitan, a su vez, dos cosas. En primer lugar, justificar nuestra necesidad de salirnos de una Historia determinada por estos debates de la modernidad y atravesada por tanto por una serie de racionalidades ajenas a los tiempos que estudia. En segundo lugar, justificar de nuevo la elección de la *Arqueología del Saber* como estrategia válida para superar esa racionalidad histórica que tiende a caer en la *ideología*, tal y como denunciaba P. Ricoeur. No ha sido nuestra intención, insistimos, reflexionar sobre la *modernidad* y agotar su complejidad teórica, sino dar unas breves pinceladas que nos permitan explicar la razón de que nuestra tesis huya de términos como el de *secularización*, *racionalización* o *proceso de individualización*, tradicionalmente subyacentes a términos como el de *barroco* o el de *rococó*, para explicar las transformaciones que suceden en un momento dado y en los marcos temporales que hemos estudiado.

A continuación, nos encontramos con una *Segunda Parte* que hemos titulado *De la Soberanía a la Gubernamentalidad*, y que se compondrá de tres capítulos. Un Primer capítulo titulado: *Lo Político. Entre Absolutismo y Soberanía*. Un segundo capítulo titulado: *De la Soberanía a la Gubernamentalidad*. Finalmente, un tercer capítulo titulado: *Los saberes de la Gubernamentalidad. Economía-Política y Biología*.

A nivel general esta segunda parte tiene como objetivo principal mostrar cómo tras las guerras de religión en Francia, a finales del siglo XVI, se redefine lo *visible* y lo *invisible* y se reordenan los discursos; emergiendo una nueva forma de comprensión del poder que hemos definido como *Soberanía*. Aunque una buena parte de la tradición historiográfica ha preferido hablar de *Absolutismo*. Este nuevo *orden de los discursos* afectará a todos los *saberes* del momento, como analizaremos más adelante a propósito de lo que hemos definido como *proyecto clásico*, en la tercera parte, específicamente aplicado al ámbito de las letras. A lo largo de toda esta segunda parte hemos intentado demostrar -siguiendo las reflexiones sobre el poder que hemos desarrollado en la primera parte-, de qué manera esta nueva *verdad-poder* alumbrada tras la violencia de las guerras de religión define una nueva comprensión de lo *político*, que condiciona los saberes de su momento. También hemos intentado poner de manifiesto cómo en la *Soberanía*, tal y como es definida en Francia por Jean Bodin, se da cita otra comprensión del poder que hemos vinculado a la preocupación por las formas de *Gobierno*. Una comprensión gubernamental, manifestada por

ejemplo a través de la *Razón de Estado*, que poco a poco irá transformando la *Soberanía* hacia lo que hemos denominado como *Gubernamentalidad*, reordenando de nuevo el orden de los discursos, tal y como había sucedido al final de las guerras de religión, afectando nuevamente a muy diferentes *saberes*.

En el primer capítulo de esta segunda parte –segundo capítulo en la tesis- hemos intentado justificar el uso del término *Soberanía* frente al de *Absolutismo*. Hemos cuestionado así el uso de un término como el *Absolutismo* ajeno al discurso político de la época, donde en tal caso se habla de *absolu*, justificado asimismo las razones por las cuales emplearemos el término *Soberanía*, con el que se busca no tanto describir *la política* sino *lo político*. El término *Soberanía* se utiliza por tanto en un sentido más amplio que el que le otorga la *Historia política* (analizada en el capítulo primero), empleando *Soberanía* en el sentido de una *representación* de *lo político*; abarcando con este término el conjunto de los *saberes* predominantes en un momento concreto ordenados según una *verdad-poder*. Haremos por tanto a lo largo de este capítulo segundo un recorrido historiográfico por las diferentes corrientes que han definido el *Absolutismo*, en muchas ocasiones condicionadas por modelos políticos ajenos a la época estudiada, irrumpiendo de nuevo esa tentación *ideológica* denunciada por Ricoeur. Específicamente hemos reducido estas diversas corrientes historiográficas sobre la política a dos grandes modelos de análisis del poder: *economicista* y *represión-sometimiento*.

En el tercer capítulo, una vez hemos definido qué entendemos por *Soberanía* y sobre qué principios discursivos se asienta, hemos afrontado la definición de la *Gubernamentalidad*; realizando una genealogía del concepto que nos ha llevado a la idea de *gobierno*, remontándonos –siguiendo a M. Foucault en los seminarios del *Collège de France*- al *pastorado* cristiano y al *régimen medieval*. Finalmente, hemos intentado mostrar cómo la *Soberanía* en Francia, tal y como es definida por J. Bodin, se aparta de las teorías de *El Príncipe* de Maquiavelo, en parte debido a las circunstancias específicas que determinan las guerras de religión, permitiendo la irrupción temprana de los problemas del *gobierno* en la *Soberanía*. Si bien Maquiavelo entendía la política como dominación y sometimiento, teniendo como principal finalidad la preservación del *dominio* y del *Príncipe*; sin embargo, la *Soberanía* en Francia deberá convivir con las concepciones tomistas del *bien común* y las ideas del *buen gobierno* desarrolladas por las repúblicas humanistas italianas. Esta comprensión moralizante de la política determinará en Francia la centralidad de las cuestiones del *gobierno*, dando cabida desde sus inicios a las preocupaciones sobre el gobierno de sí y de las poblaciones, que se materializará en el lugar privilegiado ocupado por las *pasiones*. Todo ello determinará que la teoría francesa sobre la *Soberanía* se presente como anti-maquiavélica. Esta irrupción de la idea de *gobierno* en la *Soberanía*, supondrá, a su vez, la paulatina transformación de ésta última a lo largo del siglo XVII y XVIII, lo cual tendrá su reflejo, nuevamente, en ámbitos tan

Introducción

distantes como las letras o la pintura. Esta transformación de la forma del poder soberano a finales del siglo XVII, se reflejaba en el surgimiento de una comprensión del poder diferente, progresivamente asentada sobre los problemas del *gobierno*, que implicaba pensar el poder no desde los problemas del *Príncipe* y de su *dominio*, ni desde los problemas de la *dominación*, sino desde las *fuerzas* que sustentan y definen el poder del Estado, que el gobernante debe conocer y, precisamente, saber gobernar, según el *bien común*, esto es, en función de las *necesidades* e *intereses* de las poblaciones.

En el capítulo cuarto hemos definido de forma más concreta la *finalidad* del poder en la *Gubernamentalidad* y qué tipo de transformaciones produce en los *saberes* de la época; intentando, a continuación, establecer relaciones entre estas transformaciones y la emergencia de nuevos *saberes* con las transformaciones que acontecen en el ámbito de las artes. La *Gubernamentalidad* pensaba el poder como un problema de *gobierno*, a diferencia de lo planteado tanto por Maquiavelo como por la *Soberanía* que define J. Bodin, que entendían el poder como un problema de *dominación*. Sin embargo, en el momento que la política se complejiza y el Estado se comprende como un conjunto de *fuerzas* a conocer y gobernar ya no será posible ejercer la *dominación* exclusivamente mediante la Ley y la voluntad del soberano (sobre todo al haber quedado bajo sospecha la ejercitación de la violencia tras las guerras de religión); sino que esas *fuerzas* han revelado una *vida* y una *naturaleza* que es necesaria *disciplinar*, determinando el paso del *sujeto-jurídico* a la *población*. La *Soberanía* representaba así la legitimidad de la fuerza del Príncipe y la *Gubernamentalidad* representaba el *gobierno* de las *poblaciones* mediante la racionalidad o el arte propio de los hombres. Ésta ya no tendrá como prioridad la legitimidad de la fuerza del Príncipe, ni la preservación del *territorio-dominio* de éste, ni buscará su preservación y defensa mediante la guerra, sino que ahora tendrá como prioridad la *vida* de los hombres y de las *necesidades* de las *poblaciones*. La *vida* se valora como la fuerza principal del Estado, alumbrando una visión económica a largo plazo. Es esta preocupación por la *vida* como principio de la acción de gobierno y de la política lo que va a definir la *Gubernamentalidad* y lo *político*, redefiniéndose los *saberes* de la *Soberanía* en torno a este principio de la *vida*. La *finalidad* del poder se descubrirá así a través de la consecuencia de sus acciones: la *vida*, que aparece como ordenador de los discursos en muy diferentes *series*, como en el arte.

Si bien el análisis de la *Soberanía* nos ha mantenido en los límites del siglo XVII durante los capítulos segundo y tercero, sin embargo, a partir del capítulo cuarto, el análisis de la *Gubernamentalidad* se adentra en las primeras décadas del siglo XVIII para analizar cómo poco a poco la economía y la medicina se convierten en los principales instrumentos que definen la *fuerza* del Estado y por tanto la *Gubernamentalidad*; tal y como desarrollaremos también en el capítulo décimo. Esta comprensión gubernamental del poder sitúa así paulatinamente a las poblaciones y a

los hombres en el centro del interés del poder, que ya no los piensa como súbditos (como sujetos jurídicos) o como parte del *dominio* del Príncipe, sino como una *fuerza* (de ahí la centralidad de las *pasiones* y los *intereses*) donde se sustenta el poder, tanto del Príncipe como del Estado. Una fuerza que es por tanto necesario conocer, visualizar y controlar, para su mejor instrumentalización en beneficio del Estado y de aquellos que lo conforman. Esta *finalidad* que caracteriza a la *Gubernamentalidad*, que apunta al problema del impulso vital que define lo humano, va a determinar que los *saberes* sean comprendidos también como *fuerzas ocultas* destinadas a ser conocidas y gobernadas, tal y como analizamos en la economía respecto a los *intereses*, en las poblaciones respecto a las *necesidades*, en la medicina respecto a la *vida* o en las artes respecto al *gusto* y la *persuasión* del espectador. Por todo ello, no es de extrañar que a medida que se impone una concepción gubernamental del poder se produzcan transformaciones en ámbitos en principio tan alejados como las letras o la pintura, y que éstas sean pensadas también en función de esos principios ocultos que definen sus saberes, ya sea el gusto, las emociones, etc. Esta centralidad de las fuerzas ocultas o *vida* tendrá su claro reflejo en lo que hemos denominado como *Policía médica* en el siglo XVIII así como en la paulatina centralidad de la *opinión*.

La *Tercera Parte* lleva por título *Los Clasicismos*, y se compondrá a su vez de tres capítulos. El primero de ellos llevará por título *Clasicismos. El Problema de las pasiones*. El segundo capítulo se titula *Clasicismo, Barroco, Rococó*; y, finalmente, el tercer y último capítulo se titula *Los Clasicismos. El proyecto clásico. La poética clásica*.

El principal objetivo de esta tercera parte ha sido mostrar cómo esa *Representación clásica* que se conforma a finales de las guerras de religión, se mantendrá -no sin transformaciones- hasta bien avanzado el siglo XVIII, determinando la teoría artística a lo largo del siglo XVII y XVIII. Por lo que no sería posible hablar de una ruptura entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, tal y como la historiografía ha tendido a establecer, con términos como *rococó*. El siguiente objetivo ha sido mostrar, específicamente en el ámbito de las letras y de la *poética clásica*, y en paralelo a lo que hemos hecho en la segunda parte hablando del “paso de la *Soberanía* a la *Gubernamentalidad*”, cómo la *poética clásica* evoluciona desde una concepción normativa y contemplativa del arte hacia una comprensión expresiva y representativa del arte, donde el espectador, su percepción y sus emociones, ocupan paulatinamente un lugar preponderante en la teoría artística a la hora de pensar el arte. Finalmente, nuestra intención ha sido subrayar que si bien no es posible hablar de ruptura entre el siglo XVII y el siglo XVIII, sin embargo sí se producen importantes *discontinuidades* dentro de la *poética clásica* que van a determinar las particularidades del siglo XVIII, donde el *gusto*, las *emociones* del espectador y el propio *espectador* adquieren un

Introducción

lugar cada vez más preponderante. Un siglo XVIII que, pese a lo cual, continúa pensándose en función de la *poética clásica*.

En el capítulo quinto hemos afrontado el análisis de las guerras de religión, lo que nos ha permitido explicar el porqué las *pasiones* se convierten en uno de los principios fundamentales de ese reordenamiento de los discursos que se produce a finales del siglo XVI, revelándose como la principal preocupación del poder y de los teóricos políticos tras la violencia religiosa. Pero las *pasiones* no sólo condicionarán las formas de *lo político*: la *Soberanía*, sino el *proyecto clásico* en su totalidad; descubriéndonos éste como un intento por restablecer un orden político y social a través del gobierno de las pasiones y de las artes, apoyándose especialmente en las artes de la palabra, de ahí la importancia de la retórica ciceroniana dentro del *proyecto clásico*, la cual determinará el devenir de la reflexión artística en Francia a lo largo del siglo XVII y del siglo XVIII. La *poética clásica* francesa, esto es, la reflexión sobre las formas de creación artística, situará también en su centro a las *pasiones*, tal y como se había puesto de manifiesto en la reflexión crítica literaria italiana a través de la recuperación de la *Poética* Aristotélica, pensándose el arte, en estos instantes, como un *saber* a través del cual *geometrizan* las *pasiones* y *disciplinar* a las poblaciones; y, de este modo, las *querelles* teatrales de principios de los años 20, así como la incorporación de la *Poética* aristotélica como principio básico de reflexión artística, debe entenderse no sólo como una trasposición de los debates literarios italianos a Francia, sino como una consecuencia de *lo político*, tal y como se configura en Francia tras las guerras de religión. Se nos descubre así el *proyecto clásico* como una estrategia de disciplinamiento de la sociedad a través del arte, lo que explicará la importancia de las letras y de la imagen como camino para comprender las transformaciones en el poder a lo largo del siglo XVII y del siglo XVIII. Una reformulación de la palabra y de la imagen como estrategia política que, como analizaremos en el capítulo séptimo, tendrá su gestación tras el Concilio de Trento, gracias a la retórica jesuítica.

El capítulo sexto estará dedicado a cuestiones historiográficas relacionadas principalmente con la Historia de la literatura y con Historia del Arte, analizando en él los términos *clasicismo*, *barroco* y *rococó*. En primer lugar, hemos intentado mostrar el diferente uso que hemos hecho del término *clasicismo* respecto a los sentidos que adquiere a partir de su acuñación propiamente dicha en el siglo XIX. Razón por la cual hemos preferido emplear los términos *proyecto clásico* o *clasicismos*. Tras hacer una breve genealogía del concepto de *clasicismo* a lo largo del siglo XIX y del siglo XX, y detenernos en las polémicas entre los llamados clásicos y los denominados románticos, cuando se establecen algunos de los sentidos principales que subyacen al término *clasicismo*, hemos afrontado a continuación el mismo proceso de análisis en relación al término *barroco* y al término *rococó*, intentando mostrar finalmente cómo se trata de dos vocablos nacidos también en el siglo XIX, pero en un contexto particular de afirmación nacional de las tradiciones

culturales y artísticas, principalmente en Francia y en Alemania, cuando comienza a gestarse la Historia del Arte que hoy en día sigue predominando. Este hecho ha connotado tan profundamente ambos términos que hemos considerado necesario prescindir de su uso a lo largo de la tesis, pues más que describir los mundos o los estilos a los que presuntamente se refieren, realmente vehiculizan una serie de imaginarios que son propios del siglo XIX, adscritos a los problemas de la *modernidad*. La otra opción que algunos defienden hoy día, de emplear los términos como *barroco* de forma “libre”, connotándolos a su voluntad –como ya defendía G. Deleuze en *Le Pli* - no nos parecía correcta, pues convierte los términos en una especie de cajón desastre producto de las proyecciones de cada historiador. Finalmente ha sido nuestra intención mostrar cómo tras el término *rococó* se arrastra una serie de significaciones e imaginarios del arte y la filosofía del siglo XIX que poco o nada tendrán que ver con el arte de principios del siglo XVIII, determinando una buena parte de los errores interpretativos de la historiografía artística actual.

El último capítulo de esta tercera parte, séptimo, lo hemos dedicado a analizar de forma concreta y pormenorizada la *poética clásica* francesa del siglo XVII, huyendo de los sentidos subyacentes al término *clasicismo* contruidos en el siglo XIX. En primer lugar, y a partir de su estrecha relación con el *proyecto clásico*, hemos continuado las reflexiones realizadas en el capítulo quinto sobre las guerras de religión, el problema de las pasiones, etc. A partir de ello nos hemos centrado en el estudio de la Retórica y, especialmente, de la *elocuencia ciceroniana* elaborada por los jesuitas durante el Concilio de Trento, que constituirá una de las vías principales de penetración en Francia de ese nuevo *proyecto clásico*, así como de esa nueva *poética clásica* centrada en el problema del gobierno de las pasiones. La palabra –como había destacado M. Foucault en *Las palabras y las cosas* a propósito de la *Representación clásica*-, a través de la *elocuencia*, se convertía así en Francia en la principal vía de *sometimiento y dominación* ante la imposibilidad de emplear la *violencia*, la cual había quedado bajo sospecha tras los desastres causados por las guerras de religión. Ahora el soberano debía someter mediante la persuasión de la palabra y no sólo mediante la ejercitación de su fuerza; lo que favorecerá a la larga el desarrollo de una comprensión gubernamental del poder. En segundo lugar, y a partir de los debates propiamente poetológicos, nos hemos centrado en las *querelles littéraires*, intentando comprender las diversas corrientes y los diversos posicionamientos poéticos que definen *los clasicismos*; los cuales, siempre tendrán como horizonte de reflexión el problema de las pasiones y su *geometrización*, como se reflejará en las discusiones teatrales de los años 20 del siglo XVII, donde el enfrentamiento entre *trágicos* y *tragicómicos*, entre *regulares* e *irregulares*, tendrá como marco, precisamente, el problema de las pasiones vinculado a la *Poética* de Aristóteles. A través de estas diversas corrientes y de las *querelles* que las atraviesan, hemos intentado mostrar cómo dentro de la *poética clásica* se producirá una lenta transformación desde una concepción del arte fundamentado en las normas y en

Introducción

la contemplación, como predomina todavía en la *querelle du Cid*, hacia una concepción del arte pensada en función del espectador, de sus gustos y de sus emociones. Todo ello será en cierto modo la consecuencia de tres factores fundamentales. En primer lugar, el lugar prioritario ocupado por la *sociedad mundana* en el *proyecto clásico*. En segundo lugar, la importancia adquirida por la *Poética* aristotélica como principio donde se asentará la reflexión sobre arte. En tercer lugar, el asentamiento del *proyecto clásico* sobre la *elocuencia ciceroniana*, que en el último tercio del siglo XVII parece derivar hacia una *elocuencia persuasiva*. A partir de estos desplazamientos y transformaciones que acontecen en la *poética clásica* a finales del siglo XVII, prolongándose en los inicios del siglo XVIII -que vincularemos con la *Gubernamentalidad*-, hemos establecido como posible hipótesis de trabajo, que es a partir de esta *elocuencia persuasiva* que podemos comprender la evolución de los discursos *poéticos* de comienzos del siglo XVIII hacia la *estética*, permitiendo comprender esta centralidad de la subjetividad del Hombre a la hora de pensar el arte. No obstante, para que se desarrolle una concepción estética del arte, fue necesario que previamente se produjese una serie de transformaciones dentro de la *poética clásica* como las que traerá consigo la *Gubernamentalidad*, que favorecerá además la recepción de ideas venidas de afuera, especialmente del mundo anglosajón. Por lo que no podemos olvidar tampoco la penetración de estos saberes foráneos, a la hora de analizar la reformulación de las ideas artísticas en Francia, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, que permitirán el desarrollo de una nueva concepción del arte a finales del siglo XVIII y principalmente del siglo XIX.

La *Cuarta Parte* se titula *Las Transformaciones de la pintura francesa, 1680-1730*, y se dividirá, a su vez, en dos grandes sub-partes, una dedicada al siglo XVII y otra dedicada al siglo XVIII, cada una conformada por dos capítulos.

Uno de los objetivos principales de esta cuarta parte -principalmente en sus dos primeros capítulos- ha sido cuestionar el término *academicismo*, tal y como habitualmente ha sido empleado por la historiografía artística del siglo XIX, adscrita a su vez al problema del *clasicismo*. A través de este *academicismo* se buscó afirmar la existencia de una supuesta *doctrina artística* que estaría conformada por férreas reglas que prescribirían las formas de pintar y que debían seguir los artistas a la hora de trabajar. Una *doctrina académica* que encarnaría la figura de Charles Le Brun ya desde finales del siglo XVIII, extendiéndose esta tesis a lo largo del siglo XIX. Será durante los momentos revolucionarios cuando se produzcan las críticas hacia la Academia, que se consideraba la encarnación del poder *absolu*, principalmente en el entorno del taller de J.-L. David, construyéndose precisamente en aquellos instantes la imagen del *academicismo francés* que llegará hasta hoy día. Esta tesis sobre la supuesta existencia de una *doctrina académica*, confundiendo la *poética* con la *doctrina*, ha perseguido durante largo tiempo a las academias francesas, la cual

hemos intentado cuestionar a lo largo del presente trabajo, tanto en el ámbito literario como pictórico. La gran variedad de propuestas artísticas con las que nos encontramos a lo largo del siglo XVII y del siglo XVIII, y la libertad con la que se desarrolla el sistema de conferencias, tal y como afirman sus estatutos desde 1663; muestran, nuevamente, que la tesis sobre la existencia de una *doctrina académica* y de una homogeneidad de formas que permitiría hablar de un *estilo clásico* francés, responde de nuevo a los imaginarios contruidos por el siglo XIX -arrastrados a lo largo del siglo XX-, donde se tendía a establecer una relación entre *academicismo*, *clasicismo* y *absolutismo*.

Todo el capítulo octavo titulado *Fundación de la Academia y el nacimiento de la Teoría del Arte en Francia*, ha tenido como principal objetivo justificar la no existencia en Francia de una *doctrina académica*, intentando, asimismo, superar la visión decimonónica sobre la Academia, centrándonos en la descripción del funcionamiento interno de la institución. Al mismo tiempo, y frente a un prejuicio frecuente en la historiografía alemana desde J. von Schlosser (que a su vez parte del tradicional conflicto entre Francia y Alemania que se inicia en el siglo XVIII, con la compleja recepción de Winckelmann en Francia y se acentúa a lo largo del siglo XIX, tras la deriva revolucionaria y las invasiones napoleónicas, condicionando así la disciplina de la Historia del Arte en ambos países, sobre todo en los momentos álgidos del *nacionalismo*), hemos intentado mostrar cómo en Francia sí existió una *teoría del arte* propia, a lo largo del siglo XVII y del siglo XVIII. Si bien ésta parte de los debates teóricos italianos, sin embargo rápidamente estos son incorporados -mediante las *conferencias*- a las problemáticas francesas, en función de ese *proyecto clásico* arriba referido. Esta *teoría del arte* francesa tendrá por tanto su principal desarrollo en las *Conferencias*, que se producirán en la Academia desde 1667, a partir de las cuales hemos intentado reconstruir esta *teoría del arte*. Alejadas de la supuesta pretensión de establecer una *doctrina pictórica*, a través de las *Conferencias* se buscó definir una serie de *principios* artísticos, como es característico de la *poética*, a partir de una nueva forma de relacionarse con las obras de arte mediante la *descripción analítica*, que generaron, no obstante, importantes discusiones en el seno de la institución; lo que demuestra nuevamente lo alejada que estaba de una comprensión *absolu* del arte. En este capítulo hemos intentado reconstruir, por tanto, los diversos discursos artísticos que se producen tanto fuera como dentro de la Academia, deteniéndonos en sus principales polémicas, donde se revelan no sólo estos *principios académicos*, esto es, la *continuidad* del *saber artístico*, sino las transformaciones y *discontinuidades* que van emergiendo dentro del discurso artístico francés. Una vez hemos intentado redefinir la imagen histórica de la Academia, analizando los textos que narran sus *orígenes* (donde se revela el *orden del discurso* del propio discurso académico, esto es, la *verdad-poder* predominante), y tras contraponerla a la imagen construida por la historiografía del siglo XIX, nos hemos centrado propiamente en sus discusiones, intentando establecer a partir de ellas una

Introducción

teoría del arte que nos permita trazar una *continuidad*, para, a continuación, en el siguiente capítulo, revelar qué tipo de *discontinuidades* emergen de esa *poética clásica* o *principios académicos*.

Este segundo capítulo se titulará *Las polémicas sobre el color. La irrupción de los saberes de la Gubernamentalidad en la pintura*. En él hemos analizado algunos de estos debates que han tenido lugar dentro de la Academia a lo largo del siglo XVII. Ello nos ha permitido descubrir, a partir de una *continuidad* teórica -que principalmente hemos definido en el capítulo anterior- una serie de *discontinuidades*, que se revelan tanto en los propios discursos académicos como en los tratados teóricos exteriores a ella, como los de Roger de Piles; destacando principalmente las llamadas *querelles du coloris*, que sin embargo no fueron tan importantes como cierta tradición anti-academicista ha intentado establecer. Estas polémicas -que encierran tras la definición genérica de *querelles du coloris* gran variedad de problemáticas diferentes- nos han servido para analizar varias cuestiones. En primer lugar, para observar las tensiones que atraviesan la Academia, que impiden hablar de *academicismo* o de *doctrina*. En segundo lugar, para mostrar cómo las transformaciones de *lo político* influyen en los saberes del momento, en este caso, sobre la teoría pictórica. De este modo, y a través de los tratados teóricos de Roger de Piles hemos mostrado cómo ciertos principios que definen la *Gubernamentalidad*, como es la preocupación por el *impulso vital* que anima las cosas y las *fuerzas* invisibles que definen los *saberes*, pueden observarse también en los propios discursos de Roger de Piles; quien a través de su defensa del color reordenará su discurso en torno a este espíritu vital que anima la pintura. Por otro lado, la constante alusión al *gusto* y a la primera experiencia frente a la obra, esto es, al primer vistazo del cuadro o *coup d'oeil*, son también un claro ejemplo de estas *discontinuidades* que descubrimos en la teoría pictórica de finales del siglo XVII, mostrando cómo comienza en estos instantes a operarse en los discursos artísticos de finales del siglo XVII una transformación que se prolongará durante el siglo XVIII.

Esta segunda sub-parte, dedicada específicamente al siglo XVIII, de nuevo se divide en dos capítulos. El primero de ellos se titulará: *El primer tercio del siglo XVIII, 1700-1730. Entre la continuidad y la discontinuidad*, donde se retoman las reflexiones de la segunda parte al tratar *los saberes de la gubernamentalidad*; presentando una visión de conjunto sobre el siglo XVIII desde muy diferentes puntos de vista: político, social, económico, etc. El principal objetivo ha sido demostrar cómo entre el siglo XVII y el siglo XVIII no hay *ruptura* alguna, sino que estos instantes están presididos por la *continuidad*, tal y como hemos puesto de manifiesto al comparar las formas políticas de las últimas décadas del reinado de Louis XIV y el sistema de *polysynodie* desarrollado durante la Regencia. Una *continuidad* que también presidirá el reinado de Louis XV, como se observa a través de ciertos gestos como el traslado de la corte desde París a Versailles. Un contexto en el que se desarrollará el proyecto para el *plafond* de *La Apoteosis de Hércules*. Pero estas tres

primeras décadas del siglo XVIII están caracterizadas también por las *discontinuidades*; y, de este modo, hemos resaltado de forma constante cómo va emergiendo en estos años, ya desde las últimas décadas del gobierno de Louis XIV, una forma *gubernamental* de comprender el poder que sitúa a la medicina sobre las poblaciones -como la higiene o la vacunación-, a la economía, a la paz, a la policía o a la opinión, etc., como *saberes* fundamentales sobre los cuales se asienta la forma de gobierno y se perfilarán las estrategias de disciplinamiento social. La emergencia de estos nuevos *saberes*, son un ejemplo claro de cómo se está produciendo un reordenamiento de los discursos en estos instantes, condicionando poco a poco las formas de sociabilidad, emergiendo con ello nuevas formas de relacionarse entre el poder soberano y los gobernados. En este penúltimo capítulo nos hemos detenido, por tanto, en las sucesivas transformaciones políticas que se producen a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XVIII, desde Louis XIV, pasando por la Regencia del duc d'Orléans, hasta Louis XV; observando cómo la *Gubernamentalidad* desplaza poco a poco a la *Soberanía* y se convierte en el principio sobre el cual comienza a definirse una nueva *representación* del poder, que no cristalizará hasta los acontecimientos revolucionarios.

Tras haber realizado un análisis de las tres primeras décadas del siglo XVIII desde diferentes perspectivas, deteniéndonos en aspectos tan importantes como los *salones*, las *opiniones*, etc., en el capítulo siguiente y último, titulado *La pintura francesa 1700-1730, entre la continuidad y la discontinuidad*, hemos incidido igualmente en la imagen de la *continuidad*, que desde el punto de vista de la teoría del arte se establece entre el siglo XVII y el siglo XVIII. Una *continuidad* que se ve confirmada nada más inaugurarse el siglo con dos nuevas publicaciones de Roger de Piles, quien, si bien matiza algunos de sus posicionamientos más radicales del siglo pasado, sin embargo, en líneas generales, se presenta como una continuidad respecto al siglo XVII. De igual modo, las conferencias de Antoine Coypel, que son prácticamente las únicas que se leen desde 1712 hasta su muerte en 1722, reflejan también esta continuidad respecto a los principios académicos elaborados en el siglo XVII. No obstante, y como señalamos en el capítulo anterior, en las propias conferencias de A. Coypel se descubren nuevamente una serie de *discontinuidades* que nos permiten observar una reordenación de los discursos en estos instantes. Las constantes críticas que aparecen en sus conferencias hacia las *opiniones* de los falsos *connaisseurs* y su oposición radical frente a aquellos que defienden el gusto y las emociones como forma de juzgar las obras, sin tener conocimiento previo de sus reglas o su práctica, revelan claramente cómo se está operando en las primeras décadas del siglo XVIII una transformación profunda a la hora de comprender y pensar el arte, en el cual parecen irrumpir lentamente, a través de la recepción y el espectador, los problemas de la *subjetividad* y, por tanto, de la *vida*; en paralelo a las transformaciones que están sucediendo en otros ámbitos de *saber* cómo analizamos en el capítulo anterior a propósito de la relación entre la *policía* y la *opinión*.

Introducción

La emergencia de nuevos espacios de reflexión sobre arte, alternativos a los de la Academia (aunque no por ello enfrentados a ella), presididos por importantes coleccionistas como el banquero P. Crozat -amigo personal del duc d'Orléans, a quien ayuda a confeccionar su colección de obras italianas-; así como la multiplicación de los personajes que van a reflexionar sobre arte y que reciben múltiples nombres en la época, como *amateurs honnoraires*, *curieux*, *connaisseurs*, *marchantes* -además de los propios académicos-; van a favorecer la emergencia de nuevos gustos y el desarrollo de muy diferentes tipos de manifestaciones artísticas, como ya había sucedido a lo largo del siglo XVII. Pero, quizás, ahora esta variedad estará más acentuada debido al gusto por la *hibridación* de géneros, como se refleja en las *foires* de París. Dentro de esta gran variedad de propuestas artísticas, herederas en gran parte del siglo anterior, podemos citar tres grandes grupos que conviven en estas primeras décadas del siglo XVIII. En primer lugar, nos encontramos con una pintura agradable y colorista, de tono galante, que principalmente se desarrolla a través de mitologías amorosas, de clara influencia ovidiana, que son una herencia de las propuestas literarias y artísticas de finales del siglo XVII. Ya a finales del siglo XVII asistimos por tanto, dentro de la *galantería*, a la recuperación de la poesía bucólica y pastoril, que fue profusamente analizada en el capítulo séptimo, y que parece tomar forma en un nuevo tipo mitológico que se prolongará con éxito en el siglo XVIII y del que el propio Watteau se muestra como un claro heredero. En segundo lugar, nos encontramos también con otro tipo de manifestaciones que reflejan igualmente una continuidad con la tradición del siglo XVII y esa pintura de *gran formato* que analizamos al inicio de esta cuarta parte. Se trataría de una pintura de historia en la que se acentuarán, como en el caso de A. Coypel, C. Vanloo, J.-F. de Troy, etc., los rasgos teatrales de la tragedia clásica francesa, especialmente de Racine, interpretada a través de las reflexiones de Le Brun sobre la *expresión particular* y de la *Poética* de Aristóteles, constantemente citada por A. Coypel en sus conferencias. En tercer lugar, encontraríamos un tercer grupo de pinturas influenciadas por la pintura del Norte de Europa, que se centrarán en las escenas de género, favorecidas por la creciente demanda de obras por parte de nuevos coleccionistas y marchantes. Dentro de la gran variedad de temáticas que alberga a su vez el término “pintura de género”, y más allá de las escenas costumbristas o de naturalezas muertas, nos encontramos en estos instantes con la proliferación de una pintura realizada “al estilo de...”; donde se mezclan las escenas de género y costumbrista, escenas teatrales, escenas bucólicas y pastoriles, demostrando una hibridación de géneros, de estilos y de formas procedentes de las principales escuelas europeas. Es en este tipo de pintura realizada “a la manera de...”, realizada en las *foires* y principalmente entre los artistas del *Pont-Neuf* y del *Pont de Notre-Dame*, donde Watteau perfilará su obra en diálogo con la tradición anterior. Unas obras que cosecharán un gran éxito en su época, principalmente por la redefinición temática que realiza sobre los géneros tradicionales de lo pastoral, la mitología, la escena costumbrista, los paisajes italianos,

etc.; lo que ha llevado a algunos a intentar establecer esta pintura como un emblema del siglo XVIII y del *rococó*. Más allá de la hagiografía llevada a cabo por el siglo XIX, especialmente por los hermanos Goncourt, donde Watteau es convertido en el emblema del siglo XVIII, el gran éxito de su obra se produjo sobre todo tras su muerte. Momento a partir del cual ciertos coleccionistas como Jean de Julienne o marchantes como Gersaint, convierten su obra y figura en uno de los primeros fenómenos comerciales artísticos, destinados a crear una demanda o *deseo de poseer* que sin duda busca elevar los precios de su pintura; siguiendo una estrategia publicitaria muy novedosa, apoyada a su vez sobre la escritura de varias biografías y sobre la publicación grabada de su obras, tanto real como ficticia. Pronto este proyecto comercial colonizará el imaginario europeo, especialmente a mediados del siglo XVIII, logrando crear entre los principales coleccionistas europeos un deseo de poseer *fêtes galantes*, demostrando con ello la penetración en el *saber artístico* de los nuevos *saberes gubernamentales*, como la economía, adscribiéndose el arte, cada vez más, a una *economía del deseo*. Todas estas diversas corrientes artísticas señaladas más arriba, reflejan en definitiva las *continuidades y discontinuidades* de un siglo que en modo alguno puede ser descrito bajo la imagen de la *ruptura*; y que, por el contrario, seguirá estando determinado por la *poética clásica*.

La predominancia del *gusto*, las *emociones* y los *sentimientos*, así como las *opiniones*, que estarán relacionados con ese predominio de una comprensión gubernamental del poder, determinarán que la producción artística se encuentre paulatinamente determinada por la opinión y las emociones, tal y como constantemente denuncia A. Coypel en sus conferencias; lo que convertirá finalmente a esta *opinión* en el centro de la reflexión artística dieciochesca, como se observa en la emergencia del *crítico de arte* y de los *salones* de exposición pública a mediados de siglo. Una *opinión* que, poco a poco, también se convertirá en el principio de explicación y análisis de la sociedad y la política, ya en los umbrales de la Revolución. Esta predominancia de la *opinión* en el arte, progresivamente alejada de la práctica pictórica, determinará la escisión paulatina entre la teoría y la práctica artística, como se queja A. Coypel; lo que culminará con la irrupción del crítico de arte, quien reivindica su derecho a hablar de pintura sin conocer su práctica o sin haberla practicado. Esto favorecerá asimismo la emergencia de nuevos *saberes* vinculados al arte, como será la propia Historia del Arte, que alejada de la teoría -que parece ser monopolizada por los *philosophes*- se concentrará en el reconocimiento de las formas y en el reconocimiento de las diversas *manieras* de los pintores, para ayudar así a los marchantes a certificar la autenticidad de una obra y a atribuir un nombre y un *valor* a las obras de arte. Este *valor*, en el que progresivamente se ve reordenado el discurso artístico, refleja cómo el arte ha pasado a formar parte de los saberes de la *Gubernamentalidad*, en especial del *saber económico*, vehiculizándose a través de él los *intereses* y los *deseos*, permitiendo la irrupción de la *estética* y abandonando definitivamente la *poética*.

Metodología. La Arqueología del Saber de Michel Foucault:

En la *Introducción* a la tesis hemos hecho contantes referencias a la *metodología arqueológica* que se ha utilizado para construir esta aproximación a las transformaciones de la pintura francesa 1680-1730. No obstante, y como ha quedado claramente expuesto allí, la *metodología arqueológica* -extraída a partir de *La Arqueología del Saber* de M. Foucault- subyacerá al conjunto de las partes de nuestro trabajo. A través de ella hemos intentado superar los problemas que entraña la *disciplina histórica*, que desarrollaremos ampliamente en el capítulo primero, específicamente en el cuarto epígrafe, donde analizaremos la tentación *ideológica* del historiador que, como señala P. Ricoeur en *La Memoria, la Historia y el Olvido*, nacería en la fase de escritura denominada por él como *explicación/compreensión*¹. La *Arqueología del Saber* nos permitirá por tanto superar los problemas que entrañan la Historia y su escritura, condicionando sin embargo nuestra aproximación al periodo de tiempo elegido. Razón por la cual nos hemos centrado en el estudio de los discursos, teniendo como principal objetivo no la Verdad del acontecimiento histórico, sino la *verdad de discurso* que conforma la *Representación* en un momento dado, revelando a través de las *discontinuidades* el *poder-verdad* que ordena los discursos en una sociedad. Son precisamente estos términos como *verdad de discurso*, *poder-verdad*, *saber*, *continuidad* y *discontinuidad*, etc., los que serán definidos a continuación siguiendo la propia obra de Michel Foucault.

Como estudiaremos en el capítulo primero de la tesis, en el apartado dedicado a las corrientes historiográficas en Francia (tercer epígrafe), la obra de M. Foucault *Arqueología del Saber* se publica en 1969, cuando comienza a gestarse lo que J. Le Goff denominaba como “nouvelle histoire”; que daría paso a la llamada tercera escuela de Annales, caracterizada por la irrupción de la *Antropología estructural*, así como por el desarrollo de las grandes series cuantitativas. Como recoge al inicio de su *Introducción*, M. Foucault señala la tendencia de la Historia hacia el estudio de “los largos períodos, como si, por debajo de las peripecias políticas y de sus episodios, se propusieran sacar a la luz los equilibrios estables y difíciles de alterar, los procesos irreversibles, las regulaciones constantes”². Una historia de “larga duración”, como la propuesta por F. Braudel, donde “las sucesiones lineales, que hasta entonces habían constituido el objeto de la investigación, fueron sustituidas por un juego de desgajamientos en profundidad”³,

¹ RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Traducido por Agustín Neira; Trotta 2010. 1ª edición, Paris, Seuil, 2000, p. 241 y ss.

² FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino; Siglo XXI, 1976, p. 3 (1ª edición, Paris, Gallimard, 1969).

³ *Ibid.*, p. 3

multiplicándose los niveles de análisis donde “cada uno tiene sus rupturas específicas, cada uno comporta un despiece que sólo a él pertenece [...] Las viejas preguntas del análisis tradicional (¿qué vínculo establecer entre acontecimientos dispares? ¿cuál es la continuidad que los atraviesa o la significación de conjunto que acaban por formar? ¿Se puede definir una totalidad, o hay que limitarse a reconstituir los encadenamientos?) Se reemplazan en adelante por interrogaciones de otro tipo: ¿qué estratos hay que aislar unos de otros? ¿Qué tipos de series instaurar?”⁴ M. Foucault describía con claridad, en estos párrafos, las alianzas de su época entre Historia y Antropología, donde el *tiempo* que había definido a aquella, se ralentizaba hasta casi desaparecer, para revelar un estudio de los cambios que no parecían operar desde el *tiempo histórico*, sino desde el interior de *largas temporalidades* y donde el objetivo era *aislar* los “estratos” y las “series”. Se percibe así en su obra un posicionamiento a favor de este cambio que parece introducir la *Historia antropológica* de su época, la cual parece haber expulsado a lo que define la Historia hasta ese momento: el tiempo; junto a las racionalidades que conllevaba: ruptura y continuidad causal.

Aludiendo también a las innovaciones aportadas en su época por los estudios de la llamada *Historia de las ideas, de la ciencia, de la filosofía o de la literatura*; M. Foucault detecta un interés nuevo en su época respecto al “trabajo del historiador y a sus métodos”. Para él “la atención se ha desplazado, por el contrario, de las vastas unidades que se describían como “épocas” o “siglos”, hacia fenómenos de ruptura [...] se trata ahora de detectar la incidencia de las interrupciones”⁵. Frente a las grandes cesuras históricas, y dentro de las *largas duraciones*, detecta la preocupación por la *ruptura*, propia de la *Historia de la ciencia*, donde se habla de *ruptura epistemológica* y de superación de los *obstáculos*⁶ o de *cambio de paradigma*⁷. Todo ello cambia el problema del análisis histórico para M. Foucault, caracterizado hasta ahora por la separación entre grandes épocas, determinadas asimismo por las grandes continuidades; y, de este modo, el historiador ya no parece estar interesado en las continuidades: “el problema no es ya de la tradición y del rastro, sino del recorte y del límite; no es ya el del fundamento que se perpetúa, sino el de las transformaciones que valen como fundación y renovación de las fundaciones”⁸. La *ruptura* en la *larga duración*, que podríamos vincular a la *Historia de la Ciencia* y a la *Historia Antropológica* respectivamente, se le plantea a los nuevos historiadores como un reto, tal y como representa la obra de F. Braudel, quien había optado por las pequeñas transformaciones a lo largo de largas temporalidades.

⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶ BACHELARD, Gaston. *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*. Traducido por Jose Babini, Buenos Aires, XXI, 1974, p. 22 (1ª edición, Paris, Vrin, 1938).

⁷ KUHN, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Traducido por Carlos Solís Santos; FCE, 2006 (1ª edición, Chicago, University of Chicago Press, 1962).

⁸ FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. P. 7.

Para M. Foucault ambas tradiciones: la *ruptura* del *paradigma* de la Historia de la Ciencia y la *repetición* de la Antropología estructural, obligan a plantear “la *revisión del valor del documento*”⁹, que desde la *Historia metódica* había constituido uno de los anclajes y fundamentos de la Historia: el *evento*. “La historia ha cambiado de posición respecto al documento: se atribuye como *tarea primordial*, no el interpretarlo, ni tampoco determinar si es veraz y cuál sea su valor expresivo, sino *trabajarlo desde el interior y elaborarlo*”¹⁰; y así M. Foucault propone romper con la idea platónica de documento como espacio de recuperación de una memoria pasada. “En nuestros días, la historia es lo que transforma los documentos en monumentos, y que, allí donde se trataba de reconocer por su *vaciado* lo que había sido, despliega una *masa de elementos* que hay que *aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos* [...] en nuestro días, la historia tiende a la *arqueología, a la descripción intrínseca del monumento*”¹¹. Tal y como analizaremos en el capítulo primero, la “nouvelle histoire” revelaba una crisis de la *objetividad* del *evento*, que ya no se considera que desplegase una *verdad* del acontecimiento histórico; sino que moviliza una *subjetividad* de los protagonistas y de los historiadores, para lo cual se había comenzado a afirmar la noción de *mentalidad*. Ésta todavía buscaba establecer coincidencias entre fenómenos simultáneos, buscando dar un sentido al momento histórico, buscando la unidad y causalidad histórica que el propio M. Foucault cuestionará¹².

El *evento* aparece así como un anudamiento complejo de múltiples factores que lo recubren impidiendo la relación entre *evento* y *Verdad*; y -como señala el propio M. Foucault- esto tiene varias consecuencias, algunas de ellas ya apuntadas en la Introducción y desarrolladas en el capítulo primero:

En primer lugar, “la *multiplicación de las rupturas en la historia de las ideas, la reactualización de los períodos largos en la historia propiamente dicha*”¹³; es decir, la tensión entre *ruptura* y *larga duración*. Si la historia tradicional se proponía establecer relaciones entre hechos o acontecimientos fechados, sin embargo “De aquí en adelante, el problema es *constituir series: definir para cada una sus elementos, fijar sus límites, poner al día el tipo de relaciones que le es específico y formular su ley y, como fin ulterior, describir las relaciones entre las distintas*

⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 9-10.

¹¹ *Ibid.*, p. 11.

¹² “Tales son, todavía, las nociones de “mentalidad” o de “espíritu”, que permiten establecer entre los fenómenos simultáneos o sucesivos de una época dada una comunidad de sentido, lazos simbólicos, un juego de semejanza y de espejo, o que hacen surgir como principio de unidad y de explicación la soberanía e una conciencia colectiva”. *Ibid.*, p. 34.

¹³ *Ibid.*, p. 11.

*series, para constituer de este modo series de series, o “cuadros”*¹⁴. M. Foucault define aquí con claridad qué entiende por *serie*. La *serie* nace de la imposibilidad de establecer una relación entre acontecimientos, documentos o eventos, como hasta ahora proponía la Historia para elaborar esa visión de conjunto en un tiempo determinado. La *serie* pretende delimitar, simplemente, los elementos dentro de ella, esto es, delimitar saberes e intentar comprender sus *rupturas* y *largas duraciones* pero dentro de la *serie*, sin aspirar a extrapolarlo al conjunto de un tiempo (tiempo histórico). De ahí que las nociones que empleará serán la *discontinuidad* y la *continuidad*. No obstante, sí pueden establecerse relaciones entre las distintas *series*, mediante comparaciones, que permiten construir *series de series* o *cuadros*. En nuestra tesis, la *serie* representaría los acontecimientos que se producen dentro de cada *saber*, como puede ser en el *saber médico* la emergencia de un nuevo hallazgo o el desarrollo de una nueva herramienta; en la política, la creación de una nueva *surintendance* o la creación de un nuevo sistema de consejos como puede ser la *polysynodie* de la época de la Regencia; o en el arte, la irrupción de las ideas poéticas de Aristóteles. Por *cuadro* entendemos estas relaciones que intentamos establecer entre diferentes *saberes*, por ejemplo entre el *saber político* y el *saber médico*, que, junto a la emergencia de nuevos *saberes*: *población, policía, etc.*, dan lugar a un *cuadro* como puede ser la idea de *biopolítica*; y que, a su vez, definen una *Representación*. Que consistiría en esa aspiración de *Verdad* de una época que hemos definido como *Gubernamentalidad*. De este modo, cada *monumento*, que entendemos como el *evento* o *acontecimiento* en tanto que conjunto de *discursos*, define a su vez las *series*; y cada *serie* se aísla del conjunto de la época, presentando su propia especificidad temporal, espacial, cronológica, sus propias continuidades o rupturas, etc. El *documento* deja de ser comprendido como tal y se convierte en *monumento*, precisamente, en el momento en que se deja de considerar que a través de un *documento* sea posible reconstruir la memoria de una época y comprender la Verdad.

*“Son las del acontecimiento y de la serie, con el juego de nociones que les están relacionadas; regularidad, azar, discontinuidad, dependencia, transformación; es por medio de un conjunto tal cómo este análisis de los discursos en que yo pienso se articula, no, ciertamente, sobre la temática tradicional que los filósofos de ayer tomaban todavía por la historia “viva”, sino sobre el trabajo efectivo de los historiadores”*¹⁵.

Recordemos que en estos años en que escribe M. Foucault se está produciendo también la influencia de la Microstoria, que junto a la influencia de la Antropología, determina un estudio cada vez más detallado de los documentos, convertidos en algo precisamente aislado; es decir, en *monumentos* o *series*. Se pone así en duda la posibilidad de la totalización, ya que las *series* individualizadas se suceden, se encabalgan y se entrecruzan, sin que puedan reducirse a un esquema

¹⁴ *Ibid.*, pp. 11-12.

¹⁵ FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Traducido por Alberto González Troyano; Tusquets, 1973, p. 47 (1ª edición, Paris, Gallimard, 1971).

lineal, ni pueda establecerse un origen: “los discursos deben ser tratados como prácticas discontinuas que se cruzan, a veces se juxtaponen, pero que también se ignoran o se excluyen”¹⁶.

En segundo lugar, la *discontinuidad* ocupa un lugar central respecto a “la historia en su forma clásica, lo discontinuo era a la vez lo dado y lo impensable: lo que se ofrecía bajo la especie de los acontecimientos dispersos [...] y lo que debía ser [...] borrado, para que apareciera la continuidad de los acontecimientos [...] y que ahora ha llegado a ser uno de los elementos fundamentales del análisis histórico”¹⁷. Si la *discontinuidad* era lo propio del acontecimiento, pero lo que imposibilitaba la coherencia histórica y la continuidad, sin embargo, la importancia adquirida por la *discontinuidad* obliga a romper la *unidad* y a analizar cada monumento en su especificidad, en los métodos y periodizaciones que les conviene. Es por ello que en la tesis cada *saber* o *serie* aparece tratado de forma independiente para poder establecer de forma aislada sus especificidades: la economía, la medicina, la literatura o la pintura. Cada *serie* presentaría así sus propias temporalidades y rupturas, esto es, sus propias *continuidades* y *discontinuidades*, que no podrían extrapolarse al conjunto de la época, sino que deben ser comprendidas y analizadas en su propia especificidad, buscando delimitar un movimiento regulador pero en la propia *serie*. Frente a la *continuidad*, esta *discontinuidad* es para M. Foucault lo que permite comprender los acontecimientos. Es en la *discontinuidad* de la *serie* donde se revela un *reordenamiento del discurso* de la *serie* hacia otra cosa. Este nuevo orden del discurso o bien puede deberse a problemas inherentes al saber, o bien puede deberse a que se ha producido en esta *serie* o *saber* una fuerza discursiva externa que ha actuado; y es ahí donde se nos puede descubrir el poder que actúa sobre los discursos en un momento dado, permitiendo intuir un *orden anterior* y comprender dónde está cambiando. Finalmente, si logramos hallar esta *discontinuidad* en otras *series* podrían compararse para formar un *cuadro*, e intentar así establecer qué tipo de *poder-verdad* está actuando en la sociedad en su conjunto. En nuestra tesis éste hecho estará caracterizado por el paso de la *Soberanía* a la *Gubernamentalidad*.

En tercer lugar, y como consecuencia de lo anterior, “el tema y la posibilidad de una historia global comienza a borrarse, y se ve esbozarse los lineamientos”¹⁸. La Historia como totalidad se rompe y se fragmenta entre los *monumentos*, las *series* y los *cuadros*, generando *estratos arqueológicos*; rompiendo asimismo la posibilidad de establecer *causalidades* entre unas *series* y otras. Por ejemplo, y como proponía el discurso de la modernidad, ya no sería posible

¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷ FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. P. 13.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

establecer que la crisis religiosa de la Reforma determina un cambio en la ciencia, una mayor racionalidad o una emergencia del individuo. Junto a esta ruptura de la *causalidad* se borra la posibilidad de establecer también un *origen*. La salida de las lógicas de la *causa* y del *origen*, impiden por tanto hablar de Historia, pues se rompe con la idea de que “entre todos los acontecimientos de un área espaciotemporal bien definida, entre todos los fenómenos cuyo rastro se ha encontrado, se debe poder establecer un sistema de relaciones homogéneas: red de causalidad que permita la derivación de cada uno de ellos”¹⁹. Por lo que el problema que se revela consiste en “determinar qué forma de relaciones puede ser legítimamente descrita entre esas distintas series [...] qué “cuadros” es posible construir”²⁰. Es por ello que la posibilidad de reconstruir relaciones no nace de la *causalidad* sino de la *comparación* y *contigüidad*, y, de este modo, poniendo una *serie* al lado de las otras se descubre una *discontinuidad*. M. Foucault hablará de “espacio de dispersión” cuando esas rupturas y *discontinuidades* son ofrecidas como tales y cuando se hace posible conocer el *orden del discurso* de un *saber*, tanto en la *serie* como en el *cuadro*. Llega a proponer, incluso, definir una *Representación*, que nacería, sin aspiración totalizante, para englobar la multiplicidad y dispersión de las *series*, *saberes* y *discursos*; tal y como hemos hecho con las nociones de *Soberanía* y *Gubernamentalidad*. Pero, no podemos dejar de tener en cuenta, como señala M. Foucault, que ese “acto de conocer” por parte del historiador y ese discurso que aplicamos a las cosas implica una violencia. Encontramos así un principio de regularidad²¹ al precio de una pérdida del acontecimiento. Pero se trataría, en tal caso, de una *pérdida* de menor gravedad que la que se produciría con las estrategias de la historia tradicional.

Tal y como desarrollaba en *Las palabras y las cosas*, la *Representación clásica* se entendía, precisamente, como la posibilidad de encontrar contigüidades y relaciones entre el conjunto de los *discursos*, *series* y *cuadros*, que determinan un momento dado. Una *Representación* que no nace del análisis de *lo social*, sino del *monumento*, esto es, de los discursos; y que no pretender ofrecernos una lógica o racionalidad histórica, ni tampoco un conocimiento o causalidad; sino un *orden de los discursos* a través de la comprensión de las *discontinuidades* y *continuidades*. Si bien esta ha sido también nuestra pretensión en la tesis al hablar de *Representación*, que hemos concretado a nivel *político* con las nociones de *Soberanía* y *Gubernamentalidad*; sin embargo, nuestra tesis intenta alejarse de la pretensión de intentar establecer un sólo *orden del discurso*, que a modo de una *estructura* determina cada época, como M. Foucault señaló a propósito del modelo *gramático* y de la *mathesis*, en *Las palabras y las cosas*; el cual fundamentaría la *época clásica*. Por el contrario, en

¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁰ *Ibid.*, p. 16.

²¹ “Es necesario concebir el discurso como una violencia que hacemos a las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos; es en esta práctica donde los acontecimientos del discurso encuentran el principio de su regularidad”. FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. P. 44.

el periodo de tiempo que hemos estudiado, se revelan muy diversos ordenamientos en cada una de las *series*, en constante transformación. Pero es precisamente a través de estas *discontinuidades* que parecen acontecer en cada una de las *series*, y comparándolas con otras *series* en un instante específico, que se nos descubre una transformaciones general que haría posible plantear un cambio de la *representación*. Este *cambio* no debe comprenderse como que a una especie de *paradigma gramático* le haya sustituido un *paradigma humano*, como aparecía en *Las palabras y las cosas*, tras su noción de *giro antropológico*, sino que revela más bien la irrupción de una nueva reconfiguración del *poder-verdad* que va a afectar al conjunto de los *saberes*. Estos *cambios* no son rupturas, sino desplazamientos y reordenamientos en cada *serie*, las cuales, si se producen en muy diversas *series* nos permitirán descubrir, al compararlas, un cambio en el orden del discurso y una transformación en la *Representación*. Una transformación que especialmente hemos estudiados a través del *saber político*, como analizaremos en el capítulo primero y en la segunda parte. Una transformación de la *Representación* a lo largo del siglo XVII y del siglo XVIII que, siguiendo a M. Foucault en sus seminarios del Collège de France, planteamos como el paso de la *Soberanía* a la *Gubernamentalidad*.

Es importante no confundir estas *discontinuidades* en las *series* que permiten establecer el reordenamiento de un nuevo *poder-verdad*, con la noción de *paradigma* tal y como la define Th. Kuhn. Aplicado al ámbito científico, el *paradigma* define el conjunto de prácticas que definen una disciplina, definiéndose por tanto como una constelación de creencias, valores, técnicas, etc., compartidas por los miembros de una determinada comunidad, que afectarían a todos los saberes producidos por esa comunidad. De este modo, la irrupción de un nuevo saber o de un nuevo hallazgo científico, trastoca por completo ese orden, obligando a reordenar los antiguos saberes y nuevos, conforme a ese nuevo hallazgo, para que el *paradigma* vuelva a generarse y permita ordenar diferentes campos de saber. Un tipo de comportamiento que es propio de la racionalidad científica matemática occidental y que nada tendrá que ver con los comportamientos en otras áreas o saberes, como los que estamos planteando. Además, la noción de *paradigma* conlleva la idea de Revolución, pudiéndose hablar por tanto de Revolución Científica; lo que implica una ruptura profunda a todos los niveles. Un modelo que, como hemos señalado más arriba, no es posible aplicar a la Historia. Esa idea de *paradigma* que sirve para describir el comportamiento en el ámbito científico, favorece el establecimiento de una *episteme* u *ordenador del discurso* así como una causalidad y un origen para comprender el cambio de *paradigma*. Frente a la idea de una única *episteme* como ordenador de los discursos en un momento histórico determinado, en la *Arqueología del saber* cada *serie* permanece independiente y autónoma. Aunque bien es verdad que en las *discontinuidades*, y sobre todo cuando estas afectan en un momento histórico a diversos ámbitos del

saber es posible detectar una transformación en los *cuadros* y finalmente en la *representación*. Pero esta *discontinuidad* no es causal, ni remite a un origen, sino que es múltiple y puede afectar a varios saberes, pero no a la totalidad de los mismos, haciendo imposible establecer un porqué, sino más bien un cómo.

Frente a los *cambios*, las *rupturas*, las *revoluciones* o los *paradigmas*, nuestro trabajo busca estudiar diferentes *series*: economía, medicina, población, policía, pintura, vinculadas a diversos *saberes* y contruidos por diversos *discursos*; intentando revelar una *discontinuidad* en ellos. Una *discontinuidad* en cada *serie* que tras ser comparada con otras y revelar ciertas coincidencias, nos permitirá hablar de una transformación de una *verdad-poder* en un momento concreto, entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Cada una de las *series* estudiadas permiten finalmente comprender qué tipo de *discontinuidad* o desplazamiento se está produciendo en ese momento concreto, interior a cada *serie*. Aunque no tiene porqué producirse en todas ellas y menos en el mismo instante, pudiendo tardar más en manifestarse en unas o en otras. Unas *discontinuidades* que no responden a una única causa, sino a múltiples y por racionalidades inherente a cada *serie*. Cómo ha sido señalado más arriba, en relación a estas transformaciones no puede conocerse ni la causa ni el origen, sino el *cómo*; y, de este modo, para M. Foucault esta *discontinuidad* debe *renunciar*²² a poder establecer cualquier tipo de origen o de inicio, que queda fuera de la capacidad histórica. Simplemente se debe certificar la irrupción de un acontecimiento, de una nueva *formación discursiva*, sin determinaciones, causalidades o motivos históricos. Una irrupción que estaría determinando el conjunto de los discursos de la *serie*²³, y que se nos mostraría al comprobar cómo los distintos discursos que la limitan se ordenan respecto a esta nueva “forma discursiva”. De este modo, las reglas de formación de conceptos en las *series* no tienen lugar “*en la mentalidad o en la conciencia de los individuos, sino en el discurso mismo; se imponen, por consiguiente, según una especie de anonimato uniforme, a todos los individuos que se disponen a hablar en ese campo discursivo. Por otra parte, no se las supone universalmente valederas para todos los dominios, cualesquiera que éstos sean; se las describe siempre en campos discursivos determinados, y no se les reconoce desde el primer momento posibilidades indefinidas de extensión. Todo lo más, se puede, por una comparación sistemática, confrontar, de una región a otra, las reglas de formación de conceptos*”²⁴

²² FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. P. 39 y ss.

²³ “Diríase, pues, que una formación discursiva se define (al menos en cuanto a sus objetos) si se puede establecer semejante conjunto; si se puede mostrar cómo cualquier objeto del discurso en cuestión encuentra en él su lugar y su ley de aparición; si se puede mostrar que es capaz de dar nacimiento simultánea o sucesivamente a objetos que se excluyen, son que él mismo tenga que modificarse”. *Ibid.*, pp. 72-73.

²⁴ *Ibid.*, pp. 102-103.

El *acontecimiento*, el *evento*, el *documento* o el *testimonio*, sería tratado ante todo como un *acontecimiento discursivo*. Es por ello que la tesis penetra en la Historia a través de los *discursos*, entendidos como *acontecimiento*.

“Si los discursos deben tratarse primeramente como conjuntos de acontecimientos discursivos, ¿qué estatuto es necesario conceder a esta noción de acontecimiento que tan raramente fue tomada en consideración por los filósofos? Claro está que el acontecimiento no es ni sustancia, ni accidente, ni calidad, ni proceso; el acontecimiento no pertenece al orden de los cuerpos. Y sin embargo no es inmaterial; es al nivel de la materialidad cómo cobra siempre efecto y, como es efecto, tiene su sitio, y consiste en la relación, la coexistencia, la dispersión, la intersección, la acumulación, la selección de elementos materiales; no es el acto ni la propiedad de un cuerpo; se produce como efecto de y en una dispersión material. Digamos que la filosofía del acontecimiento debería avanzar en la dirección paradójica, a primera vista, de un materialismo de lo incorporal”²⁵

La tesis penetrará en la *Historia* entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, estudiando diferentes *series*, en muy diferentes ámbitos de saber. A partir de su análisis hemos observado un conjunto de *discontinuidades*, que comparadas con lo sucedido en otros *saberes*, se han revelado finalmente como comunes al interior de diferentes *series*²⁶. Una vez establecidas estas *continuidades* y estas *discontinuidades* se ha observado también la emergencia de nuevas *formaciones discursivas*, que -sin pretender caer en totalizaciones ni homogeneidades- reflejan, por comparación con otras *series*, unas coincidencias que nos permitirá establecer unos *cuadros*. Como ejemplificará el surgimiento de un saber económico, de un saber poblacional, de un saber policial, de un saber sobre la salud pública, etc.; que actuará a su vez sobre el *sí mismo*, descubriéndonos también diversas transformaciones en los discursos sobre la corporeidad en cada serie. Unas transformaciones de la corporeidad que estudiaremos específicamente en el arte a través del problema del color, de los modelos formales determinados por la academia, en la teorías de Roger de Piles, etc.; mostrando así, cómo el discurso sobre el cuerpo revela de forma privilegiada ese cambio del *poder-verdad*. Pero el cuerpo no es algo que se articule en el momento, sino que está articulado en los discursos del momento. Se encuentra implícito en las diferentes *series*, revelando la presión de una fuerza, de un *poder-verdad* sobre la *serie*. En modo alguno se comprende en la tesis como un símbolo o una realidad inconsciente, como pretendía la *mentalidad*, pues nada tendrá que ver esa corporeidad que analizamos con el Hombre, sino con el *orden de los discursos*.

Este conjunto de *discursos*, *series* y *cuadros*, a partir de su comparación y contigüidad liberan un *dominio*²⁷ o *Representación*; que por las razones más adelante expuestas, en el capítulo

²⁵ FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Pp. 47-48.

²⁶ “Es preciso renunciar a todos esos temas cuya función es garantizar la infinita continuidad del discurso y sus secreta presencia en el juego de una ausencia siempre renovada. Estar dispuesto a acoger cada momento del discurso en su irrupción de acontecimiento.” FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. P. 41.

²⁷ “Una vez suspendidas esas formas, inmediatas de continuidad se encuentra, en efecto, liberado todo un dominio. Un dominio inmenso, pero que se puede definir: está constituido por el conjunto de todos los enunciados efectivos (hayan sido hablados y escritos), en su dispersión de acontecimientos y en la instancia que le es propia a cada uno.” *Ibid.*, p. 43.

primero, tomarán como lugar privilegiado de estudio el *dominio político*, estableciendo dos grandes dominios: *Soberanía* y *Gubernamentalidad*. Con ambos no buscaremos ofrecer una totalización histórica, pues ni hay causalidad, ni explican una evolución, pese a que hemos hablado a lo largo de la tesis de *paso de la Soberanía a la Gubernamentalidad*. Uno no da lugar al otro, sino que se tratarían de comprensiones sobre el poder que conviven desde antiguo, pero que van penetrando las unas sobre las otras produciendo *discontinuidades* en los saberes a lo largo del siglo XVII y XVIII. Como se ha apuntado más arriba, tras la noción de *Representación* se deja traslucir un intento de totalización, aunque lo que nos interesa del conjunto de las *series* no es tanto lo que los unifica, sino los “sistemas de dispersión”; es decir, qué es lo que los constituye en su independencia y especificidad, y qué es lo que produce *discontinuidades* internas; a pesar de que los enunciados que ofrecen cada *serie* aspiran a la unidad. Por otro lado y puesto que estas *discontinuidades* dentro de las *series* no pueden ser explicadas mediante la *causalidad*, requerirán de una *aproximación genealógica*²⁸. El problema surge –como señala el propio M. Foucault– a la hora de elegir ese *Dominio* y elegir dentro de la variedad de relaciones que se presentan, aquellas donde los discursos aparecen o irrumpen produciendo *discontinuidades* en la *serie*. Es por ello que en la tesis hemos seguido de cerca los propios hallazgos realizados por el propio M. Foucault a lo largo de sus trabajos, quien se centra en el cambio acontecido entre el siglo XVII y el siglo XVIII, seleccionando unas *series* que considera privilegiadas para detectar las *discontinuidades*, penetrando en sus discursos y sus propio órdenes, para cuestionarlos y repensarlos; buscando finalmente comprender cómo se han constituido en enunciados totalizadores: en política, en medicina, etc., llevando a cabo nosotros el mismo proceso respecto al arte.

Siguiendo las nociones dadas por el propio M. Foucault, el análisis de estos *acontecimientos discursivos* debería realizarse siguiendo dos principios de análisis: el *principio de trastocamiento* y el *genealógico*²⁹. Como se ha señalado más arriba, el *acontecimiento histórico* al que pretendemos acceder es *discursivo*, de ahí la denominación de *acontecimiento discursivo*. Es a partir de estos

²⁸ “De aquí se deriva para la genealogía una tarea indispensable: percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona [...] captar su retorno, pero en absoluto para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reencontrar las diferentes escenas en las que han jugado diferentes papeles [...] se opone por el contrario al despliegue metahistórico de las significaciones ideales y de los indefinidos teleológicos. Se opone a la búsqueda del “origen”. FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, La généalogie, l’Histoire”. En *Hommage a Jean Hyppolite*. Paris, PUF, 1971, pp. 145-172. En FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta, 1978, pp. 7-8.

²⁹ “Por una parte el conjunto “crítico” que utiliza el principio de trastocamiento: pretende cercar las formas de exclusión, de delimitación, de apropiación, a las que aludía anteriormente; muestra cómo se han formado, para responder a qué necesidades, cómo se han modificado y desplazado, qué coacción han ejercido efectivamente, en qué medida se han alterado. Por otra parte, el conjunto “genealógico” que utiliza los otros tres principios: cómo se han formado, por medio, a pesar o con el apoyo de esos sistemas de coacción, de las series de los discursos; cuál ha sido la norma específica de cada una y cuáles sus condiciones de aparición, de crecimiento, de variación” FOUCAULT, Michel. *L’ordre du discours*. Pp. 49-50.

discursos sobre los cuales la sociedad se construye siguiendo los principios de *delimitación* y *control* de esos discursos. No tanto a través de mecanismos de *represión* sino más bien de *delimitación*, “en términos de tecnología, en términos de táctica y de estrategia”³⁰. Es por ello que son estas *tácticas* o *técnicas* de la propia sociedad para *delimitar* los discursos lo que centrará la atención de la tesis. Pues es a través de ellas que se puede comprender la *discontinuidad* y descubrirse el *poder-verdad* que actúa delimitando los discursos. En este sentido, como recalca el propio M. Foucault, “La relación de dominación tiene tanto de “relación” como el lugar en la que se ejerce tiene de no lugar. Por eso precisamente en cada momento de la historia, se convierte en un ritual; impone obligaciones y derechos; constituye cuidadosos procedimientos”³¹. La verdad histórica y la Verdad pertenecen a la metafísica. Así que no deberemos buscar el significado, sino que deberemos conformarnos con comprender el *sentido del orden*, esto es, la *voluntad de verdad* que se impone a los discursos; y que se descubren en la *discontinuidad* y a través de la formas del poder, es decir, a través de las *relaciones de dominación*, y mediante una *aproximación genealógica*.

“Si interpretar fuese aclarar lentamente una significación oculta en el origen, sólo la metafísica podría interpretar el devenir de la humanidad. Pero si interpretar es ampararse, por violencia o subrepticamente, de un sistema de reglas que no tienen en sí mismo significación esencial, e imponerle una dirección, plegarlo a una nueva voluntad, hacerlo entrar en otro juego, y someterlo a reglas seguras, entonces el devenir de la humanidad es una serie de interpretaciones. Y la genealogía debe ser su historia”³².

Para M. Foucault en todo discurso se revelará una *voluntad de saber*, es decir, una *voluntad de ordenar* la realidad circundante para comprender³³. Por lo que en ésta *voluntad de saber* –o voluntad de ordenar el propio discurso- se concitarán los deseos de poder, de delimitación, de exclusión, etc., que todo orden y discurso implica. Vemos por tanto, cómo la reflexión sobre el discurso lleva al problema del *orden*, esto es, al problema de lo que queda dentro y lo que queda fuera y, en definitiva, al problema del *poder*. Pero hay que tener en cuenta que cada época ha tenido una *voluntad de saber* distinta, puesto que toda sociedad ha ordenado de manera muy diferente el mundo empírico. De ahí las diferencias que observamos entre diferentes momentos de la historia. Es por ello que no hay Verdad tras la Historia, anclada en el *origen*, sino *sistemas de sumisión*, *órdenes de los discursos*, *voluntades de verdad* o *voluntades de saber*; un *juego de la dominación* que es lo que definirá la *aproximación arqueológica*³⁴. Pero esta *dominación* no es -como

³⁰ FOUCAULT, Michel. “Les rapports de pouvoir passent à l’intérieur des corps”. Entrevista realizada por L. Finas en *La Quinzaine Littéraire*, nº 247, 1-15, enero 1977, pp. 4-6. En FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta, 1978, p. 154.

³¹ FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, La généalogie, l’Histoire”. P. 17.

³² *Ibid.*, p. 18.

³³ “Finalmente, creo que esta voluntad de verdad basada en un soporte y una distribución institucional, tiende a ejercer sobre los otros discursos –hablo siempre de nuestra sociedad- una especie de presión y como un poder de coacción”. FOUCAULT, Michel. *L’ordre du discours*. P. 18.

³⁴ “Situando el presente en el origen, la metafísica obliga a creer en el trabajo oscuro de un destino que buscaría manifestarse desde el primer momento. La genealogía, por su parte, restablece los diversos sistemas de sumisión: no

habitualmente se ha planteado- un problema vinculado a la *Represión*. El poder no reprime el discurso, sino que en todo caso tiende a controlarlo y delimitarlo y, sobre todo, a producirlo y a fomentarlo. De ahí la estrecha relación entre *producción de poder-verdad* y *producción de libertad*. El poder no debe entenderse pues como algo detentado desde unas instituciones o grupo desde la cual se ejerce mediante la represión. Nada más lejos de la realidad, puesto que todos están determinados por el poder y a su vez producen poder. El poder sería pues esta “verdad” que determina las relaciones, por muy pequeñas que sean, así como las instituciones, los discursos y, en general, todo aquello que produce un discurso. La verdad depende del discurso, pues al fin y al cabo es una verdad de discurso y, por tanto, la verdad se puede decir que es construida y se constituye, naciendo en el *orden*. Es en ese control u *orden del discurso* de donde emerge el poder que actúa en un momento dado, conformando las cosas: el Estado, la familia, las instituciones, las ciencias o los cuerpos; y sólo a través del análisis de las *discontinuidad* emerge la prohibición del discurso para ordenarlo, momento en que el poder se representa y revela en forma de discurso. Pero sólo a través de “*poner en duda nuestra voluntad de verdad; restituir al discurso su carácter de acontecimiento; levantar finalmente la soberanía del signifiante*”³⁵

Si el *origen* es siempre mítico, igualmente en la causalidad temporal que define el comienzo histórico se tiende a confundir la búsqueda de las causas -y sobre todo de la causa primera- con el *origen*, convirtiendo de igual modo la Historia en un mito, que nace de un ejercicio de escritura, donde las estructuras de la significación y del relato se superponen al acontecimiento. Es por ello que esta tesis no se inicia con las causas primeras, ni cree en la verdad tras la Historia; sino que más bien planteará la verdad histórica como *verdad de discurso*, esto es, como algo nacido en la *voluntad de verdad* “deseada”, en un momento determinado. Esto determinará que esa verdad histórica se haga accesible a través de la representación discursiva y mediante la irrupción de una *discontinuidad*. Es en el aparente *desorden*, es decir, de ese desorden que elimina la Historia para encontrar su Verdad, donde paradójicamente emerge un *acontecimiento discursivo* nuevo del que se encargará la *genealogía* y del que sería posible comprender las formas que adquieren los discursos en un momento dado.

“La genealogía no pretende remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad por encima de la dispersión del olvido. Su objetivo no es mostrar que el pasado está todavía ahí bien vivo en el presente, animándolo aún en secreto después de haber impuesto en todas las etapas del recorrido una forma dibujada desde el comienzo [...] Seguir la filial compleja de la procedencia, es al contrario mantener lo que pasó en la dispersión que le es propia: es percibir los accidentes, las desviaciones ínfimas –o al contrario los retornos completos-, los errores, los fallos de apreciación, los malos cálculos que han producido aquello que existe y es válido para nosotros; es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no

tanto el poder anticipador de un sentido cuanto el juego azaroso de las dominaciones” FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, La généalogie, l’Histoire”. P. 15.

³⁵ FOUCAULT, Michel. *L’ordre du discours*. Pp. 43.

están en absoluto la verdad ni el ser, sino la exterioridad del accidente [...] La búsqueda de la procedencia no funda, al contrario: remueve aquello que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido; muestra la heterogeneidad de aquello que se imaginaba conforme a sí mismo.”³⁶

La *Representación épocal* se entiende pues como las coacciones sobre los discursos que en una época actúan para la conformación de una *verdad épocal*, revelando así una *voluntad de verdad*. Todo discurso, como señala M. Foucault, debe presentar su pedigrí conforme a esa *voluntad de verdad* que no es ejercida por nadie en concreto, sino por todos al mismo tiempo. Así, la realidad histórica se comprende como la manifestación de una *voluntad de verdad* de la propia época, es decir, el deseo de construir una verdad en un momento dado, condicionando el conjunto de los discursos. Es la *voluntad de verdad*, la que demuestra -nietzschenamente hablando- que es el poder –como verdad- el que engendra la forma: el sujeto, lo social y la verdad histórica. Una forma verdadera o *voluntad de verdad* destinada a excluir. Pero también es a través de esas exclusiones, de esos silenciamientos y de las tensiones que hacen emerger, donde se hace posible reconstruir esa verdad y ese poder que actúa en un momento histórico determinado. Si el *paradigma* parte del particular para inferir un *orden* general (en el cual esa abstracción impone ya una ruptura con el particular), y una vez establecido éste de forma ideal es devuelto a cada saber para ser analizado y establecer si se adapta o no al *paradigma*; sin embargo, por el contrario, el *orden del discurso* nunca abandona la *serie* y el *cuadro*, siendo la *representación épocal* un proceso de significación derivado de ambas, sin pretensión de *significado* o totalización. La *representación épocal* nace del *orden del discurso*, esto es, del poder que actúa en cada serie de forma individual y aislada. Un *orden del discurso* que sobre todo emerge en aquellos discursos que tienen por función perpetuarse, ser repetidos, a diferencia de las conversaciones cotidianas que se pierden en el mismo momento de su enunciación. Así la *voluntad de verdad* revela un orden de los discursos y una exclusión de aquellos “que no están en la verdad”³⁷.

“Se puede decir la verdad siempre que se diga en el espacio de una exterioridad salvaje; pero no se está en la verdad más que obedeciendo a las reglas de una “policía” discursiva que se debe reactivar en cada uno de sus discursos.

La disciplina es un principio de control de la producción del discurso. Ella le fija sus límites por el juego de una identidad que tiene la forma de una reactualización permanente de las reglas”³⁸.

Toda época está determinada por el impulso de construir una *representación* de sí. Una verdad que obliga a elegir y a excluir entre los discursos, a poner orden entre ellos, en función de esa *voluntad de verdad*, que no es más que un “deseo” de orden, de forma, de obediencia, en el

³⁶ FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, La généalogie, l’Histoire”. P. 13.

³⁷ “una proposición debe cumplir complejas y graves exigencias para poder pertenecer al conjunto de una disciplina; antes de poder ser llamada verdadera o falsa, debe estar, como diría Canguilhem, en la “verdad”.” FOUCAULT, Michel. *L’ordre du discours*. P. 30.

³⁸ *Ibid.*, p. 31.

sentido de Max Weber. Requisito necesario para que emerja lo social. A partir de estos ordenadores de los discursos en cada *serie*, observaremos que poseen semejanzas con las de otras *series*, y así podemos establecer que la forma del sujeto (que nace de los cientos de *micropoderes* que actúan en cada serie o saber sobre los cuales se adhiere o actúan sobre él) y de lo social, está determinado por un *orden de los discursos*, donde el poder (como *micropoder*) actúa dando forma a las *series* y a partir de ellas al conjunto de la *Representación épocal*. Mientras que en el *paradigma* el poder es comprendido a partir de una abstracción general y global que preexistiría al individuo y a los saberes.

Es importante subrayar que este poder que actúa en la sociedad conformándola, no es articulable pero ésta articulado, esto es, actúa en cada *serie*, en el *sujeto* y en lo *social*, pero no es articulable. Sólo se materializa a través sus articulaciones, esto es, de los discursos, a través de la forma de los mismos y sobre todo de sus *discontinuidades*. El poder actuaría pues como un elemento no articulable ni definible que sin embargo ordena las *series* y la sociedad, y que nace de los propios discursos, siendo la causa y consecuencia de los mismos. Es por ello que existe una estrecha vinculación entre la *Representación épocal* y el *poder*, pues la *representación épocal* es la manifestación de los *micropoderes* que actúan en una sociedad. Así, *Representar* es traer a la presencia lo ausente; y lo ausente que articula y que no es articulable es el *poder*; determinando por tanto que toda *Representación* es una representación del poder. Aplicado a la noción de *Representación* dada por Platón, a propósito de la facultad de la memoria para hacer presente lo ausente, es decir, lo que una vez sucedió, como parece señalar también Ricoeur, quien vincula este problema de la memoria al de la historia -como habilita el propio Fedro-; nos encontramos finalmente con el hecho de que la verdad del testimonio que la memoria busca representar, esto es, traer a la presencia, así como la propia Historia, como plantea Platón o Ricoeur, revela no tanto una *Verdad*, como señalan ambos autores, sino más bien una *verdad* entendida como *orden del discurso*, esto es, como un poder. Es por ello que debemos entender la verdad en términos de *acontecimiento discursivo*. El *testimonio* no encerraría una Verdad que sería cognoscible a través de la memoria y la historia, sino que sólo nos permitiría descubrir el ordenamiento de los discursos en un momento dado, es decir, una *representación epocal*, es decir, las microfísicas del poder en un momento dado. Aquí se descubre una de las principales búsquedas de nuestra tesis, intentar detectar ese poder que da forma a los *saberes*, ordenándolos en un momento histórico, a través de sus *series* o *testimonios*, para poder reconstruir una *representación épocal*. Si es el poder –entendido microfísicamente- el que nos da la clave para poder comprender una época pasada, no es de extrañar por tanto que además de estudiar cada *serie* demos prioridad a la propia forma del poder, donde éste se manifiesta de forma más directa, esto es, a lo *político*. Pero es importante recalcar de nuevo que no es desde éste donde se ordenan el resto de los discursos, como una historia de la política ha intentado

establecer, sino que en éste, como en los saberes médicos, económicos, artísticos, etc., actúan los micropoderes de forma aislada y particular. Finalmente lo que buscaremos detectar un *orden* y a qué *sentido* o dirección apunta, que nos permita vislumbrar esa *voluntad de verdad* que actúa en un momento dado.

El arte como representación.

Como hemos señalado más arriba, esta *voluntad de verdad* que actúa sobre los discursos en cada *serie*, ofrece un lugar privilegiado de análisis en aquellos discursos que se refiere al cuerpo o que ponen de algún modo en juego la *corporeidad*. El cuerpo, como el poder, no está siempre explícito pero sí está implícito, y por tanto está articulado, aunque no sea siempre articulable. El cuerpo presente en cada una de las *series*, como lugar privilegiado de actuación del poder, permite y favorece el establecimiento de esas comparaciones y contigüidades entre los diversos *saberes*; siendo el discurso de la corporeidad un lugar privilegiado para poder establecer los diálogos entre unas *series* y otras, por ejemplo, entre la política y la medicina o entre ésta y la pintura. Como hemos puesto de manifiesto en el análisis de la *grande manière* que define A. Félibien y Ch. Le Brun, en las *conferencias* de la Academia sobre anatomía o en los tratados de pintura de Roger de Piles, el cuerpo se encuentra constantemente presente en los discursos artísticos. Sin embargo, el objetivo de esta tesis no es establecer una *representación corporal*, ya sea social o individual, o encontrar un *schema* corporal, como analizamos en el capítulo primero; sino que a través del discurso corporal y de aquellos lugares donde éste aparece, pretendemos establecer puentes entre las *series*. En este sentido, el discurso corporal ocupará un lugar destacado dentro del *saber artístico* en tanto en cuanto constituye no sólo un elemento implícito, sino claramente explícito, no sólo en los cuerpos de la pintura sino en una teorización pictórica que a partir de la *mímesis aristotélica* se construye sobre el cuerpo humano en acción. El discurso sobre el cuerpo se define así como un lugar privilegiado dentro de la *serie* de la pintura, pudiendo analizar a través de él tanto *continuidades* como las *discontinuidades* en la propia *serie*. Un ejemplo de ello lo encontramos en la diferente teorización que llevan a cabo A. Félibien y Roger de Piles, quienes a su vez pondrán en acción una diferente concepción corporal. Pero también el discurso corporal nos permitirá establecer diálogos entre diferentes *series*, como por ejemplo entre la medicina y la teoría de la *expresión particular* de Le Brun; permitiéndonos descubrir así, finalmente, qué tipo de *poder-verdad* actúa en una época y cómo actúa privilegiadamente ordenando los discursos sobre el cuerpo, haciendo posible establecer a partir de ello una relación entre el *saber artístico* y el orden de los discursos de la época. Una vez profundizado en el *saber artístico* y de aislar el discurso sobre el cuerpo, se hace posible comprender cómo actúa el poder sobre el arte, ordenando en un sentido

determinado los discursos pictóricos en su propia *serie*, revelando *discontinuidades*; así como las relaciones que se establecen respecto a otras *series*, pudiéndose establecer semejanzas o comparaciones entre el saber artístico y otros saberes de la época, como la política, la medicina, la economía, la historia, etc.; pudiendo observar cómo el saber artístico está condicionado por el orden del discurso de su época. Todo ello tiene como objetivo encontrar las semejanzas que se revelan en las *discontinuidades* en la *serie* y entre las *series*. Es lo que hemos denominado *orden del discurso*, el cual nos permitirá establecer una *Representación épocal*, a través de la cual se nos descubre la forma del poder en un momento dado.

La obra de arte en esta tesis será comprendida por tanto a partir de la noción de *Representación* que hemos definido más arriba; entendiéndose como un conjunto de discursos que se dan cita en ella, es decir, como un *acontecimiento discursivo*. Discursos que, por un lado, se encuentran determinados por su propia *serie*. Pero que, por otro lado, y en tanto que *representación*, también pondrán en juego otros discursos pertenecientes a otros ámbitos y otros saberes: políticos, médicos, económicos, etc. En este trabajo priorizaremos, entre otros ámbitos, el estudio de la *representación corporal* en el arte, pues –como se ha planteado ya– consideramos que es a través del cuerpo (entendido también como un conjunto de discursos) cómo mejor se comprende la actuación directa del *poder-verdad* en un momento, tanto sobre el *saber artístico*, como *indirectamente*, mediante la influencia que ejercen sobre el arte desde otros saberes, como el médico, filosófico, etc. Cuando hablamos de *Representación corporal* en el arte no nos referimos tanto a la forma que el cuerpo adquiere en los cuadros, sino al discurso corporal que manifiesta el *saber artístico* y que de forma *directa* o *indirecta* puede manifestarse en los cuadros. Pero que se no sea perceptible en las formas corporales de la pintura no significa que esos saberes corporales no estén actuando en el saber artístico de forma indirecta. Tal y como analizaremos en las polémicas del color, donde se nos muestra una discusión sobre la corporeidad nueva que no tiene que materializarse formalmente en la imagen pictórica del cuerpo y en el que se entrecruzan diferentes saberes provenientes de ámbitos distintos.

Dicho lo cual, también es importante aclarar que si bien afrontamos el objeto artístico desde la noción de *Representación*, comprendiéndolo como un conjunto de discursos, con ello no estamos concluyendo que la obra de arte pueda ser reducida a un discurso, como cierta historia del arte próxima a la lingüística ha establecido. El objeto artístico, consideremos, va más allá de los posibles discursos que encierra, no agotándose en ellos. Aunque nuestro trabajo se centrará en esta dimensión discursiva de la obra de arte. En parte porque la propia obra de arte era pensada en la época estudiada en estrecha relación con la retórica y la *poética clásica*, pensándose por tanto en diálogo con las formas de la escritura. De este modo, uno de los retos en la presente investigación es

cómo afrontar la construcción de un estudio sobre los saberes económicos, médicos, históricos políticos, artísticos, etc., a partir de un objeto como el arte, en principio, fuera de las “leyes del discurso”. Esto sólo es posible si aceptamos que la obra de arte encierra una dimensión discursiva, a la que sin embargo no puede ser reducida. Considero que comprender de forma discursiva la imagen no supone forzar o pervertir la obra de arte puesto que ésta se produce a partir de un complejo entramado discursivo de textos, instituciones, etc., que lo condicionan y determinan. No en su totalidad, pero sí en parte. A partir de lo cual no parece complicado plantear y aceptar que una obra de arte posee una dimensión discursiva clara y que al mismo tiempo que la produce también produce discursos, como reflejan las *conferencias* de la Academia Real de Pintura y de Escultura. Como se ha ido viendo a lo largo de estas páginas, es esta dimensión discursiva que ha producido y produce el arte lo que hemos denominado como *representación*.

Lo primero que debemos señalar es que limitamos el objeto de nuestro trabajo a uno de los múltiples aspectos puestos en juego por las obras de arte: aquél que vincula las imágenes con los discursos de su época, artísticos, médicos, políticos, etc. Con ello buscamos despejar otros aspectos puestos en juego por las obras de arte, estudiados por otras “escuelas” historiográficas y que no afrontaremos en la presente investigación. No nos interesa encontrar la “esencia” de la forma; explicar qué es un estilo; si la obra de arte representa el espíritu de su época o no; etc.; sino en qué medida determinados elementos de las obras están determinados por los discursos y por la *voluntad de verdad* de un momento histórico concreto. Es importante volver a subrayar que la presente investigación no buscará explicar el fenómeno artístico a partir de los discursos o símbolos subyacentes en ella, como ha podido establecer una aproximación lingüística o iconográfica. Así como tampoco reconstruir la génesis creativa particular de una obra, en función de las particularidades de un artista (de su biografía) o de una época: las formas de mecenazgo, el mercado artístico, patronos, etc. Por el contrario, lo que nos interesará tratar es un aspecto “limitado” de la obra, que considero que la obra pone en juego, entre los muchos que la configuran, como es su “dimensión representacional”; es decir, discursiva, a través de la cual se trae a la presencia un *poder-verdad*. Parto de la creencia de que las obras de arte se inscriben en un mundo de discursos en los que además buscan inscribirse y que también ponen en juego, y que es finalmente nuestro deseo rescatar; tal y como se ejemplifica en la incorporación de los discursos poéticos literarios a las reflexiones sobre la pintura, los cuales condicionan las reflexiones sobre las formas narrativas en pintura, condicionando también la propia forma de la imagen y sus formas compositivas. Este hecho lo analizaremos por ejemplo a propósito de Poussin y de su deseo de trasponer los problemas de la tragedia y la epopeya al discurso pictórico en imágenes.

Si bien esta dimensión discursiva de la imagen artística puede ser más compleja de establecer o directamente cuestionable en otras épocas históricas; sin embargo -como se ha

señalado- en la época en la que se desarrolla el trabajo, determinada por la *representación clásica*, la dimensión discursiva de la imagen artística estaría claramente justificada. Pues la pintura toma como modelo para pensarse a sí misma de forma teórica, los debates de la *poética clásica*, partiendo, además, de los modelos literarios para confeccionar sus propias formas. El fundamento retórico como principio de comprensión del mundo, característico de la *época clásica*, promoverá que los saberes se articulen y se presenten como un discurso, incluso aquellos saberes como el pictórico cuyo ámbito no sería el de la palabra propiamente dicha sino el de la imagen; pero, como señala la retórica jesuítica, la *época clásica* se construye sobre el esfuerzo por vincular *imagen y texto*. La obra pictórica al ser pensada en la *época clásica* desde el discurso, determinará que la imagen se conciba de forma explícita como una *Representación*. Fenómeno que justificaría aún más nuestra aproximación. Al concebirse el estudio de la imagen pictórica como una *Representación*, son sus propios discursos, que hallamos en las conferencias de la Academia, en los tratados teóricos de la época o en las reflexiones parciales de artistas, los que nos permiten comprender qué conexiones se establecen con otros saberes y discursos del momento. Pero, también, y en tanto que productor de discursos, nos permite comprender cómo el saber artístico determina e influye en otros ámbitos de saber; revelando en sus tensiones, en sus discontinuidades y en su producción de saber, la *verdad-poder* que subyace a ella y que a la vez propone. Podría establecerse a modo de resumen de la tesis que si bien toda obra de arte se presenta como un poliedro de múltiples caras, que han marcado los diversos acercamientos de la Historia del Arte, nuestro objetivo es estudiar una de estas facetas que fundamentan la obra. Aquella que vincula las imágenes a los discursos y representaciones de su época; lo que, además, constituye una de las bases de la realización artística del momento. No pretendiendo con ello acotar, ni reducir la totalidad de la “significación” de la obra a este aspecto.

Esta relación entre el cambio político y la representación artística ha sido estudiada desde hace tiempo en la historiografía artística. Sin embargo, en muchas ocasiones ha caído en el reduccionismo de estudiar la imagen como una simple manifestación del poder político. Como si se estableciera una simple correspondencia entre la política y el arte, entendiendo la imagen como una simple ilustración del poder, es decir, como una *representación* del poder; otorgando a la política y sus formas una predominancia sobre el arte. Una estructura que repetiría los mismos problemas que subyacen a lo *social* respecto a lo *mental*, que analizamos en el capítulo primero. Como ha señalado M. Foucault no es desde el Estado y su forma, a partir del cual se impone al resto de *saberes* un orden, que lo legitime y por tanto que lo *represente*. Sino que la propia política y sus discursos propios: sobre el Estado, lo jurídico, la soberanía, etc., están condicionados ya por lo *político*, es decir, por esa *voluntad de verdad* de su época; de la cual la obra de arte participa. Por lo que no podrá ser comprendida ésta como una simple trasposición de la política sino, en tal caso, como una

representación de lo político, en el sentido que trae a la presencia ese *orden del discurso* que actúa a nivel político. Si bien, son innegables las relaciones entre la política y el arte, como quedará reflejado a través de la relación entre Le Brun y Versalles, sin embargo sería un error comprender el saber artístico como el simple reflejo de ese poder político. Por el contrario, y como intentaremos poner de manifiesto, la representación que pone en juego el arte trasciende ampliamente la política, poniendo en juego la *verdad-poder* de su época, y que está actuando en el interior de su propia *serie*; la cual, a su vez, se encuentra influida por otros ámbitos de saber no reducibles a la política, como la medicina, la economía, etc.

PARTE I

PRINCIPIOS TEÓRICOS Y CONTEXTOS HISTORIOGRÁFICOS
DE LA TESIS.

UNA APROXIMACIÓN ARQUEOLÓGICA
AL ESTUDIO DEL ARTE.

CAPÍTULO I. PRINCIPIOS TEÓRICOS Y CONTEXTOS HISTORIOGRÁFICOS DE LA TESIS.

1. Introducción¹.

Como señalamos en la Introducción este primer capítulo se construye sobre tres objetivos principales. En primer lugar, hemos intentado contextualizar historiográficamente y teóricamente los fundamentos de nuestra *metodología*, la *Arqueología del Saber* de Michel Foucault; y, de este modo, hemos planteado un recorrido por las principales corrientes historiográficas en Francia y por los principales debates sobre la Historia que han tenido lugar. A partir de lo cual, hemos buscado situar en un contexto histórico concreto, donde se producen diversos debates sobre la historia, la aparición de la *Arqueología del Saber* de Michel Foucault.

En segundo lugar, hemos intentado poner de relevancia a través de estos debates historiográficos, cómo el problema de la Verdad y la Historia, a lo largo del siglo XIX, va a ir determinando la salida de la Historia de su inscripción en la literatura, a través de un deseo por adscribirse a otras disciplinas científicas, buscando así vincularse de forma clara a la Verdad científica. Fruto de ese diálogo entre la Historia y otras disciplinas, que hemos estudiado a lo largo del punto tercero, se construirá una estrecha relación entre la Historia y la Sociología, asumiendo aquélla muchos de los problemas de ésta. Se construye así un diálogo muy fructífero entre ambas disciplinas que determinará el final del siglo XIX y que llegará hasta hoy en día. Una relación que pasará, no obstante, por diversas vicisitudes. Tanto el problema de la Historia y la Verdad, como el problema de la Historia y la Sociología, que han determinado profundamente las corrientes historiográficas en Francia a lo largo del siglo XIX y XX, nos ha conducido finalmente a la *Arqueología del Saber* de Michel Foucault, que nace, precisamente, dentro de este contexto de debates historiográficos que se conoce como “nouvelle histoire”. A través de la *Arqueología del saber*, hemos intentamos “escapar” por tanto a las aporías que encierra la Historia, derivadas, por un lado, de su relación con la Verdad, como, por otro lado, de su diálogo constante con la Sociología.

En tercer lugar, y una vez hemos contextualizado históricamente la *Arqueología del Saber*, hemos intentado también repensar el problema de la Verdad y la Historia a través de las reflexiones de P. Ricoeur, a partir del cuarto epígrafe. Concretamente nos hemos detenido sobre la cuestión de si es posible una Verdad en Historia que logre escapar a la tentación ideológica del historiador, quien tiende habitualmente a reelaborar los acontecimientos y los datos a partir de su propio contexto histórico. Esta problemática entre Verdad e Historia había sido también una de las

¹ El presente capítulo utilizará la primera persona del plural en la Introducción, así como la primera persona del singular en el resto del capítulo.

reflexiones subyacentes a la *Arqueología del Saber*, de ahí que de nuevo a través de M. Foucault hemos intentado despejar el problema de la Verdad y la Historia, saliéndonos de una problemática que ha condicionado la reflexión histórica desde sus inicios en el siglo XIX. A partir de ello hemos intentado redefinir la *verdad* en función de los discursos de una época y, de este modo, en nuestro trabajo, cuando hablamos de Verdad, nos referimos a una *verdad de discurso*, esto es, al conjunto de saberes que se ordenan en un momento concreto y en un sentido específico en función de la forma de poder predominante. A partir de M. Foucault, lo que nos interesa como *arqueólogos* no es la *Verdad Histórica*, sino qué tipo o clase de *verdad*, entendida como *orden de los discursos* predominantes en una época, se define en un momento dado a partir del tipo de poder que se ejercita o predomina. Lo importante no es tanto si ocurrió o no lo dicho y si lo dicho remite a un acontecimiento verdadero y ese hecho verdadero permite comprender la Verdad de la Historia; sino, simplemente, lo dicho en sí mismo. No pretendemos entrar en el problema sobre si existe o no la Verdad Histórica y si ésta es o no cognoscible por el historiador, como plantea P. Ricoeur, pues la *arqueología* despeja esta problemática interesándose por otras cuestiones, esto es, por el *orden de los discursos* que revelan la *verdad* de un momento concreto. Es a partir de la enunciación sobre algo, esto es, a partir del discurso, el lugar a partir del cual sería posible inferir una serie de *fuerzas* o *verdades* que actúan en un momento dado en el propio discurso y que permiten comprender la *Representación* de una época, esto es, esa *verdad-poder* predominante que determina el orden de los discursos. Es esta última cuestión la que guía la *Arqueología del Saber* y nuestro propio trabajo.

Por otro lado, este problema de la Verdad y la Historia, y la tentación *ideológica* señalada por P. Ricoeur, nos ha llevado a partir del cuarto epígrafe y en los siguientes, quinto y sexto, a analizar lo que hemos denominado como la *racionalidad histórica de la modernidad*. La razón que nos ha llevado a detenernos en el discurso de la *modernidad* se debe a que ésta ha condicionado profundamente la explicación de los acontecimientos históricos que suceden en el siglo XVII y XVIII; principalmente a través de tres principios explicativos: la secularización, la racionalidad y el proceso de individualización. El discurso de la modernidad se ha servido de ellos, por tanto, para explicar el sentido de la Historia, adscribiéndola a los problemas de la *filosofía de la Historia*. Nuestra intención en este capítulo no ha sido analizar profundamente el discurso de la *modernidad*, de la *filosofía de la Historia* o de las racionalidades subyacentes a ésta, como la secularización, que condiciona profundamente el problema de la Historia en el siglo XIX hasta el siglo XX; sino, simplemente, hacer un breve recorrido historiográfico y teórico sobre algunos de sus principales hitos y problemáticas que nos permita dos cosas. En primer lugar, justificar nuestra necesidad de salirnos de una Historia determinada por estos debates de la modernidad y atravesada por tanto por una serie de racionalidades ajenas a los tiempos que estudia. En segundo lugar, justificar de nuevo la elección de la *Arqueología del Saber* como estrategia válida para superar esa racionalidad

histórica que tiende a caer en la *ideología*, tal y como denunciaba P. Ricoeur. No ha sido nuestra intención, insistimos, reflexionar sobre la *modernidad*, y agotar su complejidad teórica, sino dar unas breves pinceladas que nos permitan explicar la razón de que nuestra tesis huya de términos como el de *secularización*, *racionalización* o *proceso de individualización*, para explicar las transformaciones que suceden en un momento dado y en los marcos temporales que hemos estudiado.

1.1. Las partes del capítulo.

Partiendo de estos objetivos señalados más arriba, en este capítulo nos centraremos sobre todo en desarrollar aquellos principios teóricos y contextos historiográficos que nos van a permitir comprender mejor la *metodología* propuesta en la tesis. Este primer capítulo se divide a su vez en seis partes. La primera, consiste en una introducción general al conjunto del capítulo. La segunda parte, la hemos dedicado a la *sociología del cuerpo*, planteando, por un lado, una *aproximación sociológica* al cuerpo en la tesis, pero, por otro lado y al mismo tiempo, una salida de los problemas que entraña la *sociología del cuerpo*, para concluir que el cuerpo es ante todo una construcción discursiva que no existe como cosa en sí. En la tercera parte nos hemos centrado en la relación entre *Historia* y *Sociología*, haciendo un breve recorrido por las principales corrientes historiográficas en Francia y los problemas que entraña la *Historia Social*. Especialmente hemos estudiado algunos de los conceptos ofrecidos por ésta como son la *ideología*, la *memoria*, la *mentalidad* o la *representación*; intentando salirnos de ellas a través de nuestra noción de *Representación*. En esta parte también afrontaremos la posibilidad o no de establecer una *Historia del cuerpo*; concluyendo una respuesta negativa. En la cuarta parte nos hemos centrado en las sospechas que sobrevuelan el *método histórico*, tildado de *ideología* o de *relato literario*; y razón por la cual la *arqueología* se propone como una posible superación. Finalmente hemos intentado comprender de la mano de P. Ricoeur la fase en la que penetra en la investigación histórica la *ideología* del historiador. Lo que nos llevará en la quinta y sexta parte al problema del relato de la *modernidad*. En la quinta parte estudiamos qué tipo de *experiencia temporal* caracterizará al periodo de tiempo elegido: 1680-1730; es decir y como señala F. Hartog qué *Régimen de historicidad* define a la *época clásica*; concluyendo que es el *parallèle*. Es a través del diálogo con la *antigüedad* el principio sobre el cual se asienta el periodo y se ordenan los discursos. Ello nos llevará a rechazar que pueda hablarse de una *ruptura temporal*, como propone el *relato de la modernidad*, al menos, hasta los acontecimientos revolucionarios. De este modo nos detendremos en lo que puede denominarse en un sentido amplio del término como *ideología de la modernidad*, centrando el análisis en la sexta

parte en los debates sobre la *secularización*, en tanto que uno de los principales principios donde se asienta el relato moderno.

Entrando más detalladamente en cada una de las partes del capítulo, en el segundo epígrafe nuestro objetivo será estudiar el cuerpo tomando como partida las nociones dadas por la *sociología del cuerpo*, donde éste es definido por autores como M. Mauss como una construcción social; y, de este modo, concluiremos que cada sociedad define su propia corporeidad en función de las particularidades culturales de su momento. No obstante, intentaremos salir de la *sociología del cuerpo* pues, como han señalado algunos sociólogos, el cuerpo termina por convertirse en esta disciplina en una noción tremendamente ambigua que hace peligrar la propia aproximación sociológica, pues todo termina siendo cuerpo; y, de este modo, entenderemos el cuerpo más bien como una *construcción discursiva*. Consideramos que el cuerpo nace de la ejercitación del poder - entendido como el conjunto de los discursos de una época- sobre el *sí mismo*, tal y como señala M. Foucault. Por lo que definiremos el cuerpo como una parte de la *Representación* así como una *representación*, en tanto que remite a un *poder-verdad* al cual representa. El cuerpo nace así de una serie de discursos ordenados en función de esa *verdad-poder*, en un momento dado. No obstante, y por ser un lugar privilegiado de la creación de discursos, no es una cosa más entre las cosas, sino que en tanto que lugar prioritario donde el *poder-verdad* ejerce sus fuerzas, el *discurso corporal* se convierte en un elemento presente en casi todos los *saberes*. Un saber corporal aparece así en muy diferentes saberes, lo que lo convierte en un lugar privilegiado para comprender el *orden del discurso* a través de sus *emergencias* y, por tanto, las transformaciones en ese *poder-verdad* que acontecen en cada *saber*. Si bien no es posible definir una imagen corporal homogénea, totalizadora para cada época, sin embargo los diferentes discursos que hablan sobre el cuerpo, en los diferentes saberes, muestran la existencia de un *orden* en los discursos sobre la corporeidad, aunque éstos se vinculan a otras *series* como la medicina, la política, la economía, el arte, la salud pública, etc. Se puede concluir que el cuerpo no nos interesa como cosa en sí, sino en relación a... Lo que nos interesa es la imagen que del cuerpo que construyen los discursos en una época dada y cómo esa imagen corporal se manifiesta en diferentes *saberes*, como el *artístico*. De la *sociología del cuerpo*, tomaremos la idea ya planteada por M. Mauss de que el cuerpo es algo construido por cada sociedad, teniendo una clara dimensión histórica; lo que nos conducirá ya en la tercer parte al problema de la *Historia*, de las corrientes historiográficas y al cómo afrontar la escritura histórica, rechazando la posibilidad de hablar de una *Historia del cuerpo*, pues el cuerpo en tanto que una creación social no puede tener una *Historia* que tiende a establecer un discurso lineal, causal y relacional, ajeno al *cuerpo*.

En el tercer epígrafe hemos estudiado la estrecha relación entre *Historia* y *Sociología* en Francia, que ha conducido a una predominancia de la *Historia Social* y que ha revelado, sin embargo, el problema de qué entender por *Social* en la *Historia*; complicando a su vez la posibilidad de definir una *sociología del cuerpo* como acabamos de señalar. En esta parte ofreceremos asimismo un recorrido por las distintas corrientes historiográficas en Francia, de la mano de los análisis de Ch. Delacroix, F. Dosse y P. García, con el objetivo de entender los debates que atraviesan los discursos históricos en Francia y las soluciones ofrecidas a ciertos problemas que también son los de esta tesis. La relación entre la *Sociología* y la *Historia*, donde se plantea un conflicto irresoluble entre *sociedad* e *individuo* como cosas en sí, nos ha llevado a salir de las metodologías propuestas por la *Historia* a favor de la *Arqueología*, abandonando la relación *individuo-sociedad* por una aproximación centrada en el análisis de los *saberes*, los *discursos* y la *producción de verdad* en la propia época. Consideramos que es a partir de esa *voluntad de poder o de verdad* donde nace y se define tanto al *individuo* como la propia *sociedad*². No obstante, esta salida de la *Historia* a favor de la *aproximación arqueológica*, se hará partiendo de las discusiones y problemáticas que entraña la *Historia Social* en Francia y de las corrientes alternativas y críticas con ella -y que sin embargo han nacido de ella- como la *Historia Cultural* que propone R. Chartier. Al fin y al cabo, la propuesta foucaultiana nace de este contexto histórico de discusiones y debates de los años 70 donde encuentra su explicación. De ahí que en esta parte situaremos brevemente el nacimiento de la *Arqueología del Saber* en su contexto intelectual. A pesar de lo cual, y si bien partimos de ciertas críticas realizadas a la *Historia Social* por parte de la *Historia Cultural* o por parte de la *Historia Cultural-Política*, consideramos que ambas siguen incurriendo en los mismos errores, intentando simplemente reintroducir al *individuo-situado* –como lo define R. Boudon- en los modelos sociales; manteniéndose además los problemas derivados de categorías anteriores como *mentalidad*, que siguen sobrevolando las nociones de *representación* propuestas por R. Chartier. Por todo ello tampoco compartimos estas aproximaciones que han intentado ampliar las nociones de la *Historia Social*, cuestionando algunos de sus presupuestos, como hace la *Historia cultural* o la *Historia intelectual*, defendiendo frente a ellas una aproximación *arqueológica*. En esta tercera parte nos hemos detenido especialmente, por tanto, sobre las nociones de *memoria*, *mentalidad* y *representación*; pues se trataría de una serie de conceptos que, más allá de reflejar las distintas

² “Así pues, creo que no hay que concebir al individuo como una especie de núcleo elemental, átomo primitivo, materia múltiple e inerte sobre la que se aplica y contra la que golpea el poder, que somete a los individuos en quiebra. En realidad, uno de los efectos primeros del poder es precisamente hacer que un cuerpo, unos gestos, unos discursos, unos deseos, se identifiquen y constituyan como individuos. Vale decir que el individuo no es quien está enfrente del poder; es, creo, uno de sus efectos primeros. El individuo es un efecto del poder y, al mismo tiempo, en la medida misma en que lo es, es su relevo: el poder transita por el individuo que ha constituido.” FOUCAULT, Michel. // *faut défendre la société. Cours au Collège de France, 1976*. Traducido por Horacio Pons ; Akal, 2003, p. 34. (1ª edición, Paris, Seuil/Gallimard, 1997).

posturas historiográficas en momentos determinados, muestran el deseo de explicar lo social a través de la dimensión mental o simbólica de un individuo y de una sociedad, intentando a través de ellos superar el conflicto que atraviesa la *Historia Social* entre individuo y sociedad. Conflicto que intentaremos despejar y superar con la aproximación discursiva que planteamos con la *Arqueología del Saber*. Todo ello me llevará también a negar la posibilidad de hablar de una *Historia del cuerpo*.

En el cuarto epígrafe plantearemos cómo las dificultades y problemáticas que han puesto de manifiesto las distintas corrientes historiográficas, anteriormente estudiadas, han generado una serie de sospechas sobre la escritura histórica, en la que la aproximación arqueológica quedaría incluida. Las acusaciones de *ideología* o de *relato literario* hacia la Historia, nos han llevado a reflexionar -siguiendo a P. Ricoeur- sobre la posibilidad de Verdad para la Historia. No obstante, frente al *testimonio* y al método propuesto por éste: la *memoria crítica*, pero partiendo de la posibilidad de “verdad histórica”, la *aproximación arqueológica* intenta despejar el problema de la Verdad del *evento* o *acontecimiento* que sobrevuela en P. Ricoeur. Concluiremos así que la verdad que nos interesa y a la que en cierta medida podemos acceder es la que se deriva de los propios *discursos* de la época. De ahí que la *verdad histórica* que proponemos sea una *verdad discursiva* y no una *Verdad del evento* o del *acontecimiento*. La *Arqueología del Saber* limita su análisis a *lo dado*, no a lo que queda fuera y no puede ser establecido: origen, causas, acontecimientos, eventos, etc. Se interesa por la *verdad histórica* en tanto que discursiva, es decir, el entramado de *saberes* y *discursos* que ha generado una sociedad sobre sí misma en un momento dado, despejando la incógnita sobre la *realidad histórica*, que, al menos, no interesa a la *Arqueología del saber*. A partir de este planteamiento cuestionaremos las nociones de *mentalidad*, *memoria* y *representación*; que a nuestro modo de ver están condicionadas por la *Historia Social* y propondremos una nueva noción de *Representación*. Si las nociones mencionadas parten de realidades nacidas a partir del individuo o de la sociedad, entendidos ambos también como realidades, sin embargo la *Representación* que proponemos a partir de M. Foucault parte de los discursos, en tanto que producidos en su propia época y que, por tanto, no se necesita establecer la existencia o no del individuo ni de lo social. Si bien la sospecha sobrevuela el relato histórico, P. Ricoeur propone un *método* y define tres fases en las que el historiador deberá estar atento para no perder el hilo del *testimonio* que le une, en tanto que *tiempo* y en tanto que *memoria*, a las otras fases de análisis y escritura; posibilitando finalmente establecer una Verdad. P. Ricoeur señala que es en la segunda fase: *explicativa/comprendensiva*, donde penetran habitualmente las *ideologías* del historiador en el relato histórico, haciéndole naufragar. Es a partir de su exposición que analizaremos en las siguientes partes de la metodología: quinta y sexta, lo que podemos denominar como *ideología de la modernidad*.

En la quinta parte analizamos uno de los principales condicionantes del relato histórico, donde se introduce la *ideología* en la escritura histórica, la *modernidad*, que impondrá su propia racionalidad a los hechos. Ésta se construye sobre la noción de *ruptura temporal*, de ahí que en esta parte analizaremos, siguiendo a R. Koselleck y a F. Hartog, cómo definir la *experiencia temporal* del periodo de tiempo donde transcurre la tesis. Cuestionaremos que durante este periodo haya existido una *ruptura temporal*, proponiendo los conceptos foucaultianos de *continuidad* y *discontinuidad*; y concluyendo -siguiendo a F. Hartog- que el *Régimen de historicidad* predominante se fundamentará en el *parallèle*, esto es, en el diálogo con la antigüedad. Se afrontará también el análisis del término *moderno*, y nos detendremos en la *querelle des anciens et des modernes*, para intentar detectar esa supuesta *ruptura* de la modernidad. Finalmente, ante la imposibilidad de hablar de *ruptura*, estableceremos una genealogía diferente para el término *moderno* y par el término *modernidad*. A partir de ello, intentaremos justificar los límites de la tesis escogidos: 1680 y 1730, y por qué deben ser inscritos dentro del *proyecto clásico* o *clasicismo*. Lo que nos descubrirá también, como el llamado *Rococó* nace estrechamente unido al relato de la *modernidad*. Todas estas reflexiones sobre las *experiencias temporales* –pues no considero que la temporalidad sea absoluta y totalizante en un momento dado- conducirán a la última parte.

En el sexto epígrafe estudiaremos uno de los pilares centrales del relato de la *modernidad* como es la *secularización*. A través de ella la *modernidad* introduce una racionalidad particular al relato histórico, obligando a comprender y analizar los acontecimientos según las claves que propone, como son la *ruptura*; buscando asimismo un *origen* y una *causa* a esa ruptura temporal. Frente a una *aproximación arqueológica* que cuestiona la posibilidad de establecer *orígenes* o *causalidades* para la historia, la *modernidad* propone un gran *origen* y una gran *causalidad* explicativa de lo moderno: la *secularización*. En esta parte nos detendremos especialmente en los debates de la *secularización*, analizados a través de la obra de J.-Cl. Monod, develando la racionalidad principal donde se asienta el discurso de la modernidad a partir del cual se explican los otros elementos definitorios de los tiempos modernos: el surgimiento del Estado y el proceso paulatino de racionalización política y, finalmente, el surgimiento del Individuo. A través de los diferentes debates sobre la secularización que han intentado, a su vez, salirse de los límites propuestos por la obra de F. Hegel, nos detendremos en la noción de “desencatamiento” de Max Weber, en los estudios religiosos de Michel de Certeau o en la noción de *Teología-Política* de Carl Schmitt. Mediante algunas de estas aproximaciones cuestionaremos, de la mano de Michel de Certeau, la posibilidad de hablar de un proceso secularizador, debiendo comprender las transformaciones en el sentimiento religioso de la época mediante otro tipo de claves. Asimismo, la problematización del término secularización nos permitirá comprender mejor nociones tratadas en

otras partes de la tesis como son la *Soberanía*, el ritual monárquico en el siglo XVII y XVIII, la posibilidad de hablar de una monarquía de derecho divino, etc.

2. La sociología del cuerpo.

Como señala M. Bernard, la *sociología del cuerpo* ha mostrado en sus diversas aproximaciones que el *cuerpo* no existe como una realidad en sí, sino que este cuerpo que sentimos y pensamos es resultado de una experiencia determinada socialmente, hasta en aquellos aspectos tan particulares, que consideramos en principio manifestaciones claras de una identidad individual como son las lágrimas, el dolor o la risa; los cuales están histórica y culturalmente condicionadas.

« En définitive, la civilisation occidentale contemporaine nous fait assister et, que nous le voulions ou non, participer à une exhaustion du corps au niveau d'un mythe prétendu libérateur qui, en fait, pénètre et transforme notre expérience personnelle, installant au cœur de notre être subjectif, le réseau et le poids aliénant des impératifs sociaux. Or précisément, dans le présent ouvrage, nous nous proposons de montrer et expliquer au lecteur comment son expérience corporelle, qu'il croit être sa chose propre, sa citadelle inexpugnable, est investie et façonnée dès son origine par la société dans laquelle il vit. Autrement dit, nous voudrions démystifier une certaine image commune du corps comme réalité close et intime (« tu n'es pas dans ma peau », dit l'homme de la rue) et, au contraire, souligner son ouverture et sa fonction de médiation sociale. »³

M. Bernard ha estudiado muchas de estas aproximaciones al cuerpo a lo largo de la historia: *filosóficas, fisiológicas, psicobiológicas, fenomenológicas, psicológicas, psicoanalíticas o sociológicas*; las cuales han ido configurando la imagen compleja que tenemos hoy en día sobre él. Sin embargo no es mi intención entrar en el estudio de todas ellas pues trascendería los límites de la presente investigación, centrándome en la *aproximación sociológica*, pues constituye la aproximación que más se acerca al enfoque que pretendo establecer no sólo respecto al cuerpo sino también en relación al arte, que será estudiado en su relación con los discursos de su sociedad. No obstante, esta *aproximación sociológica* conlleva también numerosas problemáticas, como ha reflejado al respecto una amplia biografía⁴ -en las que tampoco es mi intención entrar-, y que ha llevado a algunos autores a preguntarse por la posibilidad real de fundar una *sociología del cuerpo*⁵; pues ésta tiende a una dispersión infinita de los campos de estudio, puesto que el cuerpo aparece vinculado a muy diversos ámbitos de la sociología: *sociología de la salud, sociología de la educación, sociología del trabajo, sociología del deporte*, etc. El cuerpo parece convertirse en una

³ BERNARD, Michel. *Le Corps*. Paris, Seuil, 1995 (1ª edición 1976), p. 14.

⁴ A continuación citamos algunos estudios donde el lector encontrará una bibliografía ampliada. BERNARD, Michel. *Le Corps*, Paris, Seuil, 1995 (1ª edición 1976); DETREZ, Christine. *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002; LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 2008 (1ª edición 1990); LE BRETON, David. *La sociologie du corps*, Paris, PUF, 2008 (1ª edición 1992); DURET, Pascal. y Peggy ROUSSEL. *Le corps et ses sociologies*. Paris, Armand Colin, 2005 (1ª edición 2003); CORBIN, Alain. COURTINE, Jean-Jacques. VIGARELLO, Georges. *Histoire du corps*. Traducido por Núria Petit y Mónica Rubio; editado por Taurus. 1ª edición, París, Seuil, 2005.

⁵ BERTHELOT, Jean-Michel « Corps et société, problèmes méthodologiques posés par une approche sociologique du corps ». En *Cahiers internationaux de sociologie*, Paris, PUF, 1983, vol. LXXIV, pp. 119-131.

encrucijada de todas las prácticas sociales que de una u otra manera ponen en juego su producción, lo que terminaría por englobar a todos los campos sociológicos, devolviendo así a la sociología a su confusión e indefinición inicial, anulando asimismo la especificidad de una *sociología del cuerpo*. Tampoco es mi objetivo hacer un estudio sociológico del cuerpo, que conllevaría intentar delimitar la función simbólica ocupada por el cuerpo en el conjunto de una sociedad o época dada, tarea que se presenta inmensa; sino más bien acercarnos a lo que Ch. Detrez denomina como *sociología de los usos sociales del cuerpo*⁶. Partiendo de la idea de que el cuerpo es una construcción social y no algo dado biológicamente, ni una expresión natural de la naturaleza profunda, mi trabajo afronta el estudio de aquellos *usos sociales* del cuerpo entre el siglo XVII y XVIII, especialmente a nivel de los discursos, en *saberes* particulares como pueden ser la medicina, la política, el arte, etc. Intentaré establecer qué imagen corporal es elaborada por cada *saber*, por un lado, a partir de esos discursos de la propia *serie*, es decir, en el interior de la disciplina médica, política, artística; y, por otro lado, en comunicación y diálogo con otras *series*, como sucede con los estrechos diálogos entre medicina y política que dará lugar a un nuevo *saber biopolítico* y que genera, a su vez, su propio saber o discurso corporal. Finalmente estableceré qué imagen corporal –discursiva– está actuando en ese momento, con sus propias particularidades, en los diferentes *saberes* del momento donde ésta se manifiesta. Una imagen o concepción corporal que nace del *orden de los discursos* de la época, es decir, del poder-discurso ejercido sobre el sí mismo y que permite la emergencia de una noción corporal en un momento dado. Razón por la cual me centraré en una serie de ámbitos discursivos estrechamente vinculados a lo que se ha denominado como los *modos de control social sobre el cuerpo*⁷; es decir, aquellos lugares donde el poder ejerce mayor presión discursiva sobre el sí mismo para elaborar una imagen corporal social con aspiración totalizadora, como pueden ser en la política, en la medicina o en el arte. En todos ellos se revela entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII un cambio en la *corporeidad* que constituirá uno de los objetivos de mi tesis y que responde a ese cambio de la *representación* arriba señalado.

⁶ « Ainsi, il n'existerait à réellement parler pas de sociologie du corps, mais plutôt une sociologie des usages sociaux du corps, toute pratique sociale étant à la fois mise en jeu du corps, mais par là même production du corps, dirigée par et pour une société donnée. La sociologie de ces usages sociaux du corps emprunterait alors deux axes, dont l'un serait l'exploration des ritualisations et perpétuation, des représentations, des valeurs, des normes et de la conformation du corps réel à un corps idéal. Elle permettrait d'appréhender les apparences, les marquages, les règles de conduite et d'attitude, mais on pourrait également ajouter le rôle des sciences et des savoirs sur le corps et l'on répondrait à la question : « Quel corps pour quelle société ? » La deuxième voie d'investigation serait alors l'étude de « ce niveau le plus fondamental, celui où le corps, à travers sa mise en jeu répétée, comme outil, [...] est simultanément produit comme forme corporelle déterminée ». C'est ici du corps-instrument qu'il s'agit, de l'organisme dans son sens étymologique, dérivé d'*organon*, l'outil, corps déformé par l'action de variables structurelles et non plus culturelles, et qui répondrait à la question : « Quel corps par quelle société ? » Dans un cas, le corps se conforme, dans l'autre, il se déforme, les deux niveaux interférant évidemment (à trop se conformer, on se déforme...) ». DETREZ, Christine. *La construction sociale du corps*. P. 23.

⁷ DURET, Pascal. y Peggy ROUSSEL. *Le corps et ses sociologies*. P. 95 y ss.

Es indudable que el hombre se relaciona con su espacio y su entorno a través del cuerpo, instrumento a través del cual habita el mundo, pudiéndose concluir que el mundo estaría corporeizado. Pero este cuerpo es a su vez el resultado o la consecuencia de una sociedad que lo construye y lo define⁸. De este modo, el cuerpo a través del cual el hombre habita el mundo sería la consecuencia de una conformación social previa, como señala D. Le Breton, donde los diferentes códigos o lenguajes simbólico-corporales terminan por ofrecer una imagen o modelo de cuerpo ideal que Ch. Detrez ha denominado *schéma corporal*. A la hora de estudiar esta *sociología de los usos sociales del cuerpo* surgirían dos grandes planteamientos. Por un lado, aquellos que entienden el cuerpo como una construcción social en relación con un Otro y que estudian principalmente la *ritualización* y puesta en juego de ese cuerpo en la interacción con los otros. Un ejemplo relacionado con la tesis sería aquellos estudios centrados en la *imagen del poder*; en los rituales y ceremoniales de la monarquía, y cómo estos determinan, por procesos de *imitación* y *educación*, la sociedad en su conjunto. Por otro lado, aquellos que desde el modelo de *herramienta* lo estudiarían cómo la repetición de unas actividades que determinan finalmente una construcción del cuerpo. En estos el cuerpo no nace de asumir una imagen o representación social del cuerpo, que introyectarían por diversas vías, sino que éste nacería a partir de la *repetición* de una serie de actividades. En la primera vía el lugar del otro prima sobre el individuo, en esta segunda es el individuo el que construye su propia imagen del cuerpo. Una tensión entre individualidad y sociedad que aparece de forma constante a lo largo de los diferentes estudios sobre el cuerpo, sobre todo en una tradición como la occidental determinada por el *individualismo*⁹, como se reconoce en la frase de Durkheim sobre que el cuerpo es un « *facteur d'individuation* »¹⁰. Más allá de aquellos que acentúan el carácter individual del cuerpo, que afrontan el estudio del cuerpo desde lo fisiológico (las actividades físicas que conforman el cuerpo) o lo psicológico (los discursos e ideas que conforman el cuerpo), lo que nos interesa de estas aproximaciones es la idea común de ver el cuerpo como un constructo social; en aspectos tan particulares como el llanto¹¹, la enfermedad o la salud¹² o el

⁸ « Façonné par le contexte social et culturel qui baigne l'acteur, le corps est ce vecteur sémantique par l'intermédiaire duquel se construit l'évidence de la relation au monde: activités perceptives, mais aussi expression des sentiments, étiquettes des rites d'interaction, gestuelles et mimiques, mise en scène de l'apparence, jeux subtils de la séduction, techniques du corps, entretien physique, relation à la souffrance, à la douleur, etc. [...] Les mises en jeu physiques de l'homme relèvent d'un ensemble de systèmes symboliques. Du corps naissent et se propagent les significations qui fondent l'existence individuelle et collective. Il est l'axe de la relation au monde, le lieu et le temps où l'existence prend chair à travers le visage singulière d'un acteur. À travers lui, l'homme s'approprie la substance de sa vie et la traduit à l'adresse des autres par l'intermédiaire des systèmes symboliques qu'il partage avec les membres de sa communauté. » LE BRETON, David. *La sociologie du corps*. Pp. 3-4.

⁹ « Dans les sociétés occidentales de type individualistes, le corps fonctionne comme interrupteur de l'énergie sociale ; dans les sociétés traditionnelles il est au contraire le relieur de l'énergie communautaire. Par son corps, l'être humain est en communication avec les différents champs symboliques qui donnent sens à l'existence collective ». BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*. Pp. 31.

¹⁰ DURKHEIM, Émile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris, PUF, 1968 (1ª edición 1912). P. 386 y ss.

¹¹ VINCENT-BUFFAULT, Anne. *Histoire des larmes*. Paris, Rivages, 1986.

dolor¹³. De hecho, el propio Norbert Elias, recogiendo el testigo de Simmel en su *Ensayo sobre la sociología de los sentidos* (1912) llega a afirmar que “ninguna emoción de un adulto corresponde a un modelo totalmente innato y fijo genéticamente”¹⁴. Esta relación entre el cuerpo y la sociología, construida sobre la tensión *individuo y sociedad*, ha sido dividida históricamente por D. Le Breton en tres etapas, que responderían a tres modelos de aproximación diferentes: una *sociologie implicite*, una *sociologie en pointillé* y una *sociologie du corps*¹⁵. De todas ellas uno de los grandes hitos de esta *sociología del cuerpo* será la obra de Marcel Mauss: *L'expression obligatoire des sentiments* (1921), *L'effet physique de l'idée de mort* (1926) o *Les techniques du corps* (1936), donde se alejaba de su maestro E. Durkheim, quien se movía todavía dentro de una comprensión dual del hombre. E. Durkheim distinguía entre el cuerpo asiento de la individualidad, las emociones y el egoísmo; y el alma, asiento de la sociabilidad, del pensamiento conceptual y de la actividad moral¹⁶; revelando con claridad la tensión arriba referida entre individuo y sociedad. El cuerpo se comprendía todavía como un fenómeno *pre-social*, preexistente al desarrollo de la sociedad; y, de este modo, desde sus primeras obras el cuerpo aparece de forma constante pero tras metáforas organicistas y biológicas que encontraban sus *analogías* en la sociedad, reflejando un deseo de estudiar la sociedad a imagen de la ciencia biológica, para lo cual tomaba ciertas herramientas de ésta. Finalmente, y a partir de las nociones de *organismo* y de *organización*, E. Durkheim pensaba lo social excluyendo al cuerpo, no considerándolo como una preocupación sociológica. La salida de la sociología de la biología, gracias a la antropología y a la etnología, permitirá concebir el cuerpo como una noción más allá de lo natural, tal y como reflejarán los estudios de M. Mauss. Es importante señalar que ya el propio Karl Marx negaba esta dimensión natural del cuerpo del hombre. Para él, el cuerpo no podía existir como una realidad independiente, sino que se encontraba constantemente transformado y apropiado por el trabajo humano, considerando el cuerpo como un producto social. El hombre no existía como esencia, sino que era un producto de lo humano¹⁷. M.

¹² HERZLICH, Claudine. y Janine, PIERRET. *Malades d'hier, malades d'aujourd'hui*. Paris, 1984.

¹³ REY, Roselyne. *Histoire de la douleur*. Paris, La Découverte, 1993 ; LE BRETON, David. *Anthropologie de la douleur*. Paris, Métailié, 1995 ; SCARRY, Elaine. *The body in pain. The making and unmaking of the world*. Oxford, Oxford University Press, 1985; MORRIS, David. B. *The culture of pain*. Berkeley, University of California Press, 1984.

¹⁴ ELIAS, Norbert. « Human beings and their emotions ». En FEATHERSTONE. *The Body: Social Process and Cultural Theory*. Londres, Sage, 1991.

¹⁵ LE BRETON, David. *La sociologie du corps*. P. 13.

¹⁶ DURKHEIM, Émile. « Le dualisme de la nature humaine et ses conditions sociales ». En *Scientia, Revue internationale de synthèse scientifique*, 15, 1914, pp. 206-221.

¹⁷ “Hemos visto cómo, dado el supuesto de la superación positiva de la propiedad privada, el hombre produce al hombre, a sí mismo y al otro hombre; cómo el objeto, que es la realización inmediata de su individualidad, es al mismo tiempo su propia existencia para el otro hombre, la existencia de éste y la existencia de éste para él. Pero igualmente, tanto el material del trabajo como el hombre en cuanto sujeto son, al mismo tiempo, resultado y punto de partida del movimiento [...] El carácter social es, pues, el carácter general de todo el movimiento; así como es la sociedad misma la que produce al hombre en cuanto hombre, así también es producida por él [...] La esencia humana de la naturaleza no existe más que para el hombre social”. MARX, Karl. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus*

Mauss planteaba así que cada sociedad elaboraba sus propios *usos* del cuerpo, a través de lo que denominó como *les techniques du corps*¹⁸. Para él, el cuerpo es la primera herramienta del hombre¹⁹, mediante la cual define una imagen corporal particular o *vie symbolique de l'esprit*²⁰ característica de cada sociedad, la cual es transmitida de manera consciente por la tradición²¹. Una imagen del cuerpo que se encuentra unida, por tanto, a estos *usos* sociales o *habitus*²² del cuerpo, evolucionando y transformándose en paralelo a la propia sociedad. En relación a esta importancia del cuerpo a la hora de construir el hombre su mundo circundante, Merleau-Ponty llegó a señalar en una dirección semejante que nuestro cuerpo era « *la symbolique générale du monde* »²³, el origen de todos los otros símbolos y origen identitario del hombre²⁴, así como su referente permanente: « *le symbole de tous les symboles existants ou possibles* »²⁵.

Para M. Mauss estas *técnicas del cuerpo* se encuentran definidas por dos principios. Por un lado, los mecanismos de la *imitación*, donde el prestigio de la persona que ordena se convierte en modelo a imitar, tal y como puede ocurrir en la *sociedad cortesana* respecto al Rey. Por otro lado, por la *educación*²⁶. Es a través de la educación y de la transmisión de la cultura de una época, esto es,

dem Jahre 1844. Traducido por Francisco Rubio Llorente ; Alianza Editorial, 1968. 1ª edición, Berlin, Dietz Verlag, 1844. P. 145.

¹⁸ « J'entends par cet mot les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps ». MAUSS, Marcel. « Les techniques du corps ». En *Journal de Psychologie XXXII*, Paris, 15 marzo-15 abril 1936, nº 3-4. En MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF, 2009, (1ª edición 1950), p. 365.

¹⁹ « Exister, signifie d'abord se mouvoir dans un espace et une durée, transformer son environnement grâce à une somme de gestes efficaces, trier et attribuer une signification et une valeur aux stimuli innombrables de l'environnement grâce aux activités perceptives, livrer à l'adresse des autres acteurs une parole, mais aussi un répertoire de gestes et de mimiques, un ensemble de ritualités corporelles ayant l'adhésion des autres. À travers sa corporéité, l'homme fait du monde la mesure de son expérience. Il le transforme en un tissu familier et cohérent, disponible à son action et perméable à sa compréhension. Émetteur ou récepteur, le corps produit continuellement du sens, il insère ainsi activement l'homme à l'intérieur d'un espace social et culturel donné. » LE BRETON, David. *La sociologie du corps*. P. 4.

²⁰ « Et de plus, toutes ces techniques se rangeaient très facilement dans un système qui nous est commun : la notion fondamentale des psychologues, surtout Rivers et Head, de la vie symbolique de l'esprit ; cette notion que nous avons de l'activité de la conscience comme étant avant tout un système de montages symboliques ». MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. P. 372.

²¹ « Il n'y a pas de techniques et pas de transmission, s'il n'y a pas de tradition. C'est en quoi l'homme se distingue avant tout des animaux : par la transmission de ses techniques et très probablement par leur transmission orale ». *Ibid.*, p. 371.

²² « Ces 'habitudes' varient non pas simplement avec les individus et leurs imitations, elles varient surtout avec les sociétés, les éducations, les convenances et les modes, les prestiges. Il faut y voir des techniques et l'ouvrage de la raison pratique collective et individuelle, là où on ne voit d'ordinaire que l'âme et ses facultés de répétition ». *Ibid.*, pp. 368-369.

²³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, 1964, pp. 172-204.

²⁴ « Le corps est la souche identitaire de l'homme, le lieu et le temps où le monde prend chair à travers un visage singulier. Il est l'axe de sa relation au monde. À travers lui, l'homme s'approprie la substance de sa vie et la traduit à l'adresse des autres par l'intermédiaire des systèmes symboliques qu'il partage avec les membres de sa communauté. Le corps est le lieu où l'acteur étreint le monde et se l'approprie en en faisant un univers familier et compréhensible, chargé de sens et de valeurs, partageable en tant qu'expérience par tout acteur inséré comme lui dans le même système de références culturelles ». LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*. Pp. 17-18.

²⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Pp. 172-204.

²⁶ « Dans tous ces éléments de l'art d'utiliser le corps humain les faits d'éducation dominaient. La notion d'éducation pouvait se superposer à la notion d'imitation MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. P. 369.

a través de la *tradición*, que son transferidas estas *técnicas* que permiten no sólo modelar el cuerpo sino utilizarlo a modo de instrumento por el propio sujeto. La educación tiene por función, mediante la ejercitación y aprendizaje de unas técnicas, construir lo social, pudiéndose llegar a describir mediante estas *técnicas* –como propone M. Mauss- las características de esa sociedad²⁷. Esta función educativa y conformadora de lo social estará perfectamente reflejada en lo que hemos denominado como *proyecto clásico*, cuya finalidad principal será el *control sobre las pasiones* en un mundo que debe salir de la violencia generada por las guerras de religión y mediante el cual se elaborará una imagen corporal a través de los nuevos modelos de estudio elaborados por los jesuitas y a través de los nuevos modelos de comportamiento cortesano: la *honnêteté*. No podemos olvidar al respecto que el cuerpo se convierte en orden social, otorgando prestigio y rango de modelo a esas normas corporales y *técnicas del cuerpo*, mediante la belleza; de ahí que sea a través de un proyecto poético-estético que acompaña al *proyecto clásico*, y que denominados como *clasicismos*, como el arte se convierte en una vía privilegiada de conformación de la sociedad y del discurso corporal. Se establece así una correlación directa entre cultura artística y orden social, convirtiéndose el arte en un reflejo claro de esas *técnicas* del cuerpo señaladas por M. Mauss y de ese *símbolo general del mundo* que era el cuerpo para Merleau-Ponty.

En 1921, en el *Journal de psychologie*, M. Mauss publicaba otro texto fundamental: *L'expression obligatoire des sentiments*²⁸, donde establecía que los sentimientos no revelan una psicología individual sino también una construcción social. Trascendía así el cuerpo para entrar en el ámbito de los comportamientos, comprendiendo éstos como formas sociales que también se imponen -en contenido y forma- a los miembros de una colectividad, que se encuentran inmersos en una moral dada²⁹. En este artículo concluía M. Mauss: « *On fait donc plus que manifester ses sentiments, on les manifeste aux autres, puisqu'il faut les leur manifester. On se les manifeste à soi en les exprimant aux autres et pour le compte des autres. C'est essentiellement une symbolique* ». A través de esta obra podemos concluir también que todas las manifestaciones corporales de una sociedad, incluso en los comportamientos y sentimientos, nacen como consecuencia de los discursos de verdad elaborados en esa sociedad; y, por tanto, que en todos los *saberes* se pone en

²⁷ "Il est impossible d'interpréter correctement les rites qui font appel aux excréments, au lait maternel à la salive, etc., si l'on ignore que le corps est un symbole de la société, et que le corps humain reproduit à une petite échelle les pouvoirs et les dangers qu'on attribue à la structure sociale ». DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. P. 131.

²⁸ MAUSS, Marcel. « L'expression obligatoire des sentiments (rituels oraux funéraires australiens) ». En *Journal de psychologie*, nº 18, 1921, pp. 425 à 434. Texto reproducido en Marcel MAUSS, *Œuvres*. 3. *Cohésion sociale et division de la sociologie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

²⁹ « Ce ne sont pas seulement les pleurs mais toutes sortes d'expression orales des sentiments qui sont essentiellement, non pas des phénomènes exclusivement psychologiques, ou physiologiques, mais des phénomènes sociaux, marqués éminemment du signe de la non-sponatnéité et de l'obligation la plus parfaite ». Marcel MAUSS, *Œuvres*. 3. *Cohésion sociale et division de la sociologie*. P. 81.

juego esa verdad, aparece esa imagen corporal, desde la cual se define al hombre y ayuda a construir tanto su cuerpo como su mundo circundante.

Paralelamente a estas visiones de la sociología de M. Mauss, los etnólogos van a analizar en diversas sociedades los usos corporales, destacando los estudios de Maurice Leenhardt, F. Boas, B. Malinowski, G. Roheim, E. Sapir, E. de Martino, R. Bastides, F. Huxley, M. Mead, G. Bateson, C. Levi-Strauss, etc. En ellos se observa como el cuerpo es una realidad cambiante en función de cada sociedad, interesándose sus trabajos por las imágenes que lo definen y dan sentido; por los sistemas de conocimiento que buscan establecer su naturaleza; por los ritos y los signos que los sitúan socialmente en escena; por los rituales que los acompañan; por las resistencias que se plantean frente al resto del mundo, que son variadas y contradictorias, etc. Todo ello enfatizaba la idea de que el cuerpo no era un conjunto de órganos, sino una estructura simbólica donde se proyectan los usos culturales de lo más general a lo más concreto; y siguiendo todos estos trabajos se irá desarrollando, posteriormente, una sociología y una etnología que cada vez otorgará mayor importancia al cuerpo, planteando diferentes discusiones sobre la idoneidad o no de hablar de una *sociología del cuerpo* y qué entender por éste. De las diversas aproximaciones aquella que nos interesa particularmente es la que plantea el cuerpo como una *falsa evidencia*; que lo entiendo como un efecto de una elaboración social y cultural, y que ofrecen una imagen del cuerpo entre otras posibles. Frente a los estudios y conclusiones establecidas por otro tipo de aproximaciones como la psicología, la medicina, etc. Junto a esta complejidad de nociones sobre el cuerpo, la tarea de la antropología y de la sociología ha sido comprender la corporeidad en tanto que estructura simbólica dentro de una sociedad; analizando su forma en sus representaciones, en los imaginarios, en los rituales y formas de comportamientos, etc. El cuerpo, por tanto, no existe en tanto que entidad natural, orgánica o biológica, sino que debe ser aprendido en una red de sentidos. Este hecho determina, como reconoce D. Le Breton, que aquellos trabajos que toman como hilo conductor el cuerpo no deben olvidar la ambigüedad y la fugacidad de su objeto de estudio, su cualidad de iniciador de preguntas más que de proveedor de certezas. Es por ello que la presente reflexión no pretenderá definir cuál era la imagen del cuerpo entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII; sino mostrar cómo entre los siglos XVII y XVIII se produce una transformación del *poder-verdad* y de la *representación* que tendrá su reflejo en determinados *discursos* y a su vez en diversos *usos* del cuerpo, manifestándose asimismo en diferentes *saberes* como la *política*, la *medicina*, el *arte*, etc. Unos *discursos* sobre el cuerpo que no aspiran a la unidad, impidiendo con ello ofrecer una imagen totalizante del cuerpo en una época determinada. Por el contrario se muestran como discursos dispersos entre diferentes saberes, pero que, al mismo tiempo, sí aspiran a una

visión de conjunto, más o menos homogénea³⁰, nunca realmente alcanzada. A pesar de lo cual todos estos discursos permiten establecer, a través de su *discontinuidad* y la emergencia del cuerpo en ellos, cómo en momentos determinados se producen mutaciones discursivas sobre el cuerpo, que son resultado de un cambio en el *poder-verdad*. Específicamente esta emergencia de un discurso corporal se producirá en aquellos momentos en que acontece la emergencia de una nueva noción de *lo político* como en la *época clásica* con la *Soberanía* o a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII con la *Gubernamentalidad*. Es importante remarcar que si bien nuestra aproximación es claramente deudora de la *sociología del cuerpo*, no pretende ser un estudio sociológico del cuerpo, sino más bien de ciertos *usos* del mismo, sobre todo a nivel discursivo y, por tanto, donde los riesgos de disolución del tema estudiado son constantes³¹, pues el cuerpo no existe en sí, sino que es algo que debe ser reconstruido a partir de diversos discursos, prácticas, etc.

3. Historia y Sociología³². De la Historia Social a la Historia Cultural.

Como acabamos de estudiar a propósito del cuerpo, la Sociología ha establecido diferentes formas de aproximación y herramientas para el estudio de la sociedad que serán recogidas e incorporadas por la Historia, estableciéndose un diálogo constante entre ambas disciplinas desde principios del siglo XX. Si la Sociología estudia el comportamiento de los grupos humanos y de las sociedades, y la Historia tiene también como objetivo la sociedad y los individuos que la componen, rápidamente surge la pregunta: ¿cuál es la diferencia entre ambas? Esta misma pregunta ya realizada desde finales del siglo XIX ha establecido el constante diálogo entre ambas, determinando las diferentes corrientes historiográficas a lo largo del siglo XX, generando un doble fenómeno dentro de la Historia. Por un lado, un proceso tendente a la integración de la Historia en las llamadas *Ciencias Sociales*, con la Historia como protagonista. Por otro lado y al mismo tiempo, de

³⁰ « Mais le sociologue n'oublie pas qu'il vit lui-même dans un monde de catégories mentales, prises dans la trame de l'histoire sociale, et de manière plus générale, de l'histoire des sciences. Plus précisément, le qualificatif « corps » qui cerne le champ de cette sociologie est une « forme simple » au sens de André Jolles : 'Toutes les fois qu'une activité de l'esprit amène la multiplicité et la diversité de l'être et des événements à se cristalliser pour prendre une certaine figure, toutes les fois que cette diversité saisie par la langue, dans ses éléments premiers et indivisibles, et devenue production du langage peut à la fois vouloir dire et signifier, l'être et l'événement, nous dirons qu'il y a naissance d'une forme simple' Une « forme simple » dont il importe d'étudier les actualisations sociales et culturelles. El « corps » est une rection de recherche, non une réalité en soi ». LE BRETON, David. *La sociologie du corps*. Pp. 38-39.

³¹ «Une fois défini les différents comportements corporels symboliques ou pratiques qui sont sociologiquement pertinents, on peut alors, sans courir le risque de voir s'évanouir l'objet que l'on s'est donné, c'est-à-dire de le voir s'étendre à l'infini, ou, ce qui revient au même, se dissoudre dans la poussière des disciplines qui prétendent toutes en dégager la vérité, interroger les autres sciences du corps et en réutiliser les produits en substituant aux question en fonction desquelles ils sont été explicitement engendrés les questions implicites auxquelles ils peuvent répondre à la seule condition qu'elles explicitement et systématiquement posées » BOLTANSKI, Luc. «Les usages sociaux du corps». En *Annales ESC*, vol. 26. 1971, pp. 205-233. Pp. 208.

³² Este epígrafe se ha escrito tomando como base la lectura fundamental del libro, DELACROIX, Christian; François DOSSE; Patrick GARCIA. *Les courants historiques en France. XIX^e-XX^e siècle*. Paris, Gallimard, 2007 (1^a edición 1999).

diferenciación de la Historia respecto a la Sociología. Un proceso que parece culminar en los años 80 en una Historia que no distará mucho -como señaló el propio Lévi-Strauss- de lo que hacia la *Antropología estructural*.

A finales del siglo XIX asistimos al claro deseo por abandonar la *Historia literaria*, identificada con la producción histórica realizada durante la primera década del siglo XIX, a la que se considera deudora de los conflictos políticos del siglo XVIII, por la centralidad que el acontecimiento revolucionario tenía en ella, y a la que se considera que tenía excesivas deudas respecto a los acontecimientos políticos de su presente, que determinaban su aproximación al pasado. No obstante, es importante señalar que el nacimiento de la historia contemporánea se produce en Francia a raíz de los acontecimientos revolucionarios, pues hasta la Revolución el pasado nunca ha sido verdaderamente pensado como sobrepasado, es decir, como concluido; definiéndose la Historia en relación a la antigua concepción *magistra vitae*. El pasado se piensa como un depósito de experiencias siempre vivido como actual, en una sociedad dominada por la costumbre. Un horizonte nuevo de expectativas define a la Historia tras la Revolución, con un marcado sentimiento de ruptura respecto al pasado, que obliga a repensarlo, penetrando la historia en todos los aspectos de la vida.

« Les temps où nous vivons sont si forts des temps historiques, qu'ils impriment leur sceau sur tous les genres de travail. On traduit les anciennes chroniques, on publie de vieux manuscrits [...] Tout prend aujourd'hui la forme de l'histoire, polémique, théâtre, roman, poésie. »³³

A la salida del periodo revolucionario y del Primer Imperio, en 1830, tras el triunfo *liberal*, surgen los primeros desafíos nacionales para pensar Francia, determinando que el problema revolucionario y su pretendida ruptura histórica cobrasen una nueva relevancia; siendo la preocupación principal el cómo integrar esta ruptura en el deseo de construir una historia nacional con aspiración continua y totalizadora. Se busca construir una historia nacional que permita explicar la ruptura revolucionaria; que permita articular de manera conjunta la historia de Francia; que permita comprender los conflictos que dividen a los franceses así como aquellos elementos que les unen; y, en definitiva, que permita superar la fragilidad de los gobiernos políticos y la repetición compulsiva de los gestos revolucionarios. El historiador se inviste así con los rasgos del profeta, definiendo como su principal labor de magisterio contar la Verdad de Francia. La profunda ambición ante la que se enfrenta el historiador le obliga a reformular la manera de escribir la historia. Ésta ya no puede limitarse a ser una crónica de los hechos más importantes, ni una producción erudita vinculada a las pasiones particulares, ni tampoco una gran síntesis moral. Ella debía convencer a los lectores, por lo que debía ser penetrante a la hora de entresacar los

³³ CHATEAUBRIAND, François René de. *Études ou discours historiques sur la chute de l'Empire romain*. Paris, Eugène et Victor Penaud Frères, 1831. Pp. 45-46.

movimientos históricos, a través de nuevas formas de acreditación y exposición, asumiendo la escritura de la historia estrategias literarias³⁴. Asimismo, acontecimientos como la revolución de 1830 o de 1848, determinarán la forma de leer y escribir la Historia. La monarquía de Julio de 1830, de Louis-Philippe, cuya legitimidad no proviene ni de la herencia, ni de lo sagrado, ni de la elección; trata de fundar su poder sobre la Historia, produciendo un cambio importante en la escritura de la historia de Francia a partir de la ruptura revolucionaria. Por vez primera un régimen político se reivindica, al mismo tiempo, heredero de las dos tradiciones del siglo XVIII: la monarquía y la revolución de 1789. Se observa un deseo de mirar con distancia y pensar el pasado en su conjunto para reflexionar sobre los desafíos del propio presente, tal y como representa la historia de F. Guizot. La Historia penetra, con entidad propia, en los planes de estudio a partir de la monarquía de Julio y una nueva conciencia histórica parece vislumbrarse en hombres como A. Thierry, quien se siente mejor preparado que las generaciones pasadas para hacer historia. La Historia exige la erudición y la lectura de los documentos conservados y, además, -como señala el propio Thierry- debe comenzar a tomar en cuenta a los humildes y a los olvidados. El problema que se les plantea a la hora de escribir la historia no sólo afecta al tratamiento de las fuentes y de los documentos originales, sino al cómo exponerlos, esto es, formalmente, para que no den la impresión de una simple enumeración de hechos. De este modo, la *literatura* entra en la Historia, convirtiéndose en un modelo sobre el cual transmitir los hechos históricos y así Walter Scott deviene en un modelo para los historiadores de esta generación. Es por ello que las descripciones abundan, intentando reconstruir la atmosfera de la época, así como la mentalidad de los personajes acorde al momento histórico. Historia y Literatura parecen darse la mano como se observa en J. Michelet. Se busca producir una Historia total, es decir, una historia que vincule el conjunto de las dimensiones sociales, irrumpiendo así la sociedad como protagonista de la Historia.

El progresivo triunfo de la *ciencia* en la segunda mitad del siglo XIX influirá de lleno en esta transformación del modelo romántico-literario de hacer historia. Este fenómeno se observa ya en algunos historiadores como F. Guizot, H. Taine o Fustel de Coulanges, mediante los cuales la Historia intentará establecer un *modelo* y un *método* propio, buscando diferenciarse de la producción literaria. En un contexto de progresiva especialización profesional e institucional, en el que Francia se enfrenta a los desafíos de una reforma social tras la humillante derrota de 1870 contra los prusianos, la Historia busca especializarse, profesionalizarse y presentarse como una ciencia. No obstante, la *escuela metódica* que surge en estos instantes no es positivista, al estilo de Comte, sino que por *hecho positivo* entiende todo aquello que no es especulativo y que tiene una existencia atestada por una documentación, ella misma auténtica y asegurada por la crítica. De este

³⁴ WHITE, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Traducido por tella Mastrangelo; F.C.E., 1992. 1ª edición, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1975.

modo, a partir de la crisis política del II Imperio, con la derrota de los ejércitos franceses contra Prusia en 1870, se comienza a extender la idea de que han sido las grandes universidades alemanas las que han formado un espíritu público en Alemania que ha permitido su superioridad industrial, militar, social e intelectual; la cual anhelan también los franceses, como reconoce Ernest Lavisse en 1881. Ya desde mediados de siglo, Ernest Renan había multiplicado los elogios hacia la erudición alemana, sobre todo de la gramática comparada y de la filología, así como del sistema educativo, imponiéndose la idea en Francia de la necesidad de reformar el sistema educativo francés. Viajar a Alemania para terminar de formarse se convierte en una etapa obligada como vemos en Lavisse, Gabriel Monod, Charles Seignobos, Camille Jullian, etc.; y la historia alemana se presenta como un *método* a imitar. Un método que se inscribía en la herencia de la tradición erudita de Wilhelm von Humboldt, cuyo método analógico construye la práctica histórica entre la investigación rigurosa, principalmente asentada en la filología, y la síntesis que debe movilizar la intuición; para lo cual el historiador debe emanciparse de la filosofía. La historia debía estar centrada en lo *particular*, para intentar dar cuenta de la *acción humana*. Ideas que influirán fuertemente a Leopold von Ranke, el mayor historiador alemán del tiempo. Desde la *Revue historique*, Gabriel Monod considera que debe seguir profundizándose en una Historia que, como en Alemania, parta de la documentación, estudiada críticamente y metódicamente. Un proyecto científico que -como en el mundo alemán- está vinculado al ideal de la Patria y al ideal Universal. No obstante, la escritura histórica quedará determinada en Francia por el proyecto de la *Historia de Francia* y por la tesis de que existe una *obra francesa*, una unidad de lo *francés* más allá de sus divisiones políticas; buscando construir el hecho *nacional*. En estos instantes la idea de República se entenderá como el régimen natural de Francia, considerándose como la única capaz de ofrecer al país una estabilidad política, construyéndose una nueva ideología de la República, heredera de la Revolución, que marcará la III República. La obra de Lavisse aparece como un faro en este proceso, escribiendo su gran *Histoire de France* con la que se establecen los fundamentos del estudio en primaria y secundaria a partir de 1890. Con él la Historia se asienta en la enseñanza y se transforma en un instrumento social al servicio de la *Nación* y de Francia.

A partir de estos instantes, la escritura de la historia se ve modificada por las nuevas nociones científicas venidas de Alemania y por el desarrollo de las nuevas instituciones universitarias, destacando la *Historia metódica y pragmática* de Charles-Victor Langlois y Charles Seignobos. La Historia de Ch. Seignobos y del *modelo metodológico* parte del *documento* -esto es, del hecho material- para la reconstrucción de un hecho o acontecimiento; el cual no lo consideran como *naturalmente* histórico, sino histórico en función del historiador, quien le da esa relevancia.

« Il n'y a donc pas de faits historiques par leur nature; il n'y a de faits historiques que par position. Est historique tout fait qu'on ne peut plus observer directement parce qu'il a cessé d'exister. Il n'y a pas de caractère historique inhérent aux faits, il n'y a d'historique que la

façon de les connaître. L'histoire n'est pas une science, elle n'est qu'un procédé- de connaissance. [...] Si les actes qu'il s'agit de connaître n'avaient laissé aucune trace aucune connaissance n'en serait possible. [...] Ces traces, ce sont les documents, et la méthode historique consiste à examiner les documents pour arriver à déterminer les faits anciens dont ces documents sont les traces [...] Au lieu d'observer directement des faits, elle opère indirectement en raisonnant sur des documents. Toute connaissance historique étant indirecte, l'histoire est essentiellement une science de raisonnement. Sa méthode est une méthode indirecte, par raisonnement. »³⁵

Para Seignobos el historiador debe proceder por *analogía*, es decir, comparar la época que estudia con la suya propia para poder desentrañar los usos de entonces. La *subjetividad* penetra así en la Historia, pero en una acepción diferente a la que habitualmente se le da como *relativismo*. Por *subjetividad* se comprende que es el historiador el que debe interpretar los documentos, aplicando diversos conocimientos y estrategias como la analogía con su presente. Langlois y Seignobos denuncia así las ilusiones de Fustel y avisan a los historiadores de no intentar aplicar modelos a la historia extraídos de la ciencia; alejándose de las pretensiones de los *durkhemians* de intentar aplicar a la Historia nociones tomadas de la biología o de la antropología, como son las nociones de *evolución*. Seignobos defiende de manera constante el carácter subjetivo de la Historia para evitar que ésta sea atrapada por otras disciplinas como la sociología. Estas tensiones con los modelos científicos determinan que entre 1890 y 1910 la *Historia metódica* entre en una época de turbulencias. Por un lado, están aquellos que le reprochan su culto a la objetividad y su excesiva debilidad hacia los procesos específicos del conocimiento histórico. Por otro lado, están aquellos que denuncian un excesivo anclaje en lo particular y lo individual, así como su defensa del *hecho* histórico, principalmente vinculado al documento, afirmando que la Historia puede comprender fenómenos sociales que forman parte del inconsciente.

En Alemania se producirán tensiones semejantes, influenciando en Francia, como el *subjetivismo histórico* de Rickert, quien profundiza en la noción antigua de hermenéutica, señalando que la especificidad de las ciencias del espíritu es la comprensión de la especificidad humana como acción dotada de sentido. Esta filosofía crítica de la historia será formulada con matices por los filósofos como Wilhem Windelband, Georg Simmel, Wilhem Dilthey o el propio Heinrich Rickert; teniendo su eco en Francia a través de la *Revue de synthèse historique* de Henri Berr. Este deseo de comprender la acción humana como acción dotada de *sentido* parecía alejarse de la noción de *objeto* o *documento*, en un sentido estricto, tal y como había sido definido por la *Escuela metódica*, abriéndose a una noción de *significado* más amplio. Se abría así hacia una noción *cultural*, que se acerca a la idea de *objeto* definido por la Sociología y la Antropología. No obstante esta recepción de los debates germanos se producirán a partir de los posicionamientos enfrentados entre *durkheimistas* y *metódicos*, mediatizando las ideas alemanas y determinando el mal conocimiento de estos debates. En Francia los debates giraban, por un lado, en torno al individuo y la colectividad

³⁵ SEIGNOBOS, Charles. *La méthode historique appliquée aux sciences sociales*. Paris, Félix Alcan, 1901, p. 2-5.

como sujeto de la Historia; y, por otro lado, en torno al papel desempeñado por los filósofos historicistas y el peligro de caer en la *Filosofía de la historia*. Es en estos momentos donde comienzan penetrar las ideas de K. Marx en el mundo francés, presentándolo René Berthelot como un ejemplo de teoría científica.

La crisis del *modelo metodológico* permitirá la penetración y diálogo con otros modelos nacidos en el ámbito sociológico y antropológico, principalmente desarrollados por E. Durkheim, quien busca superar la comprensión individual a través de la Historia y de la utilización de ésta para comprender las dinámicas sociales. Sin embargo, las relaciones entre las reglas del funcionamiento social y el devenir histórico son anteriores, como puede leer en H. Taine o en Fustel, quien intentó aplicar las reglas de las ciencias y de los comportamientos sociales al ámbito de la comprensión histórica. La obra de Louis Bourdeau, de 1888, donde considera la Historia como una ciencia positiva también se sitúa dentro de este horizonte; y poco a poco se tiende a comprender la Historia como un ámbito de las *ciencias sociales*, adscribiéndola a cuestiones *sociales*, surgiendo así una *Historia sociológica*. Si el mundo alemán se oponía al individualismo histórico a favor de una comprensión *cultural* de la historia, el mundo francés parecía reposicionarse en torno a una comprensión *social* de la historia, influenciada por las lecturas socialistas y sociológicas. Desde la *Sociedad Sociológica Francesa* -fundada en 1872 por Littré- E. Durkheim conseguirá marginar tanto las corrientes de René Worms, que sostiene una interpretación naturalista y organicista de los fenómenos sociales, así como de Gabriel Tarde, quien rechaza el modelo naturalista en favor de la psicología. Frente a ellos E. Durkheim otorgará predominancia a factores sociales, económicos, así como a la división del trabajo, para la comprensión histórica, relegando a un segundo plano las cuestiones vinculadas a la psicología social y de los colectivos. En su estancia en la universidad de Burdeos, en 1887, define su campo de trabajo en *Les règles de la méthode sociologique*, que aplica a la división del trabajo y al suicidio, fundando en 1898 *L'Année sociologique*, donde participan importantes personalidades como Célestin Bouglé, Maurice Halbwach, Marcel Mauss, François Simiand, que impondrán una nueva corriente sociológica a la Historia, incorporando los métodos de aquella. Sobre el modelo científico y sobre la noción de Verdad de las ciencias de la naturaleza, E. Durkheim se propondrá tratar el fenómeno social como una *cosa en sí*, con el mismo grado de existencia objetiva que los hechos materiales, oponiéndose con ello a la *Escuela metódica*; pues para él el fenómeno social es un objeto material y descifrable. Un hecho que favorecerá el pronto desarrollo de modelos demográficos, cuantitativos y económicos, para comprender *lo social*. E. Durkheim afirma la autonomía de los hechos sociales en relación a los individuos, señalando que “*la mentalidad de los grupos no es aquella de los individuos*”. Como en el medio físico, es la sociedad -por medio de sus instituciones- la que impone las creencias y las prácticas, pues para él

todo proviene de la sociedad. Si hay individualización esta se efectúa en los campos de variación que están permitidos y, al mismo tiempo, limitados. La sociología se convierte para E. Durkheim en la ciencia de las instituciones, de su génesis y de su funcionamiento, y, de este modo, se convierte en la clave para la comprensión social de todos los fenómenos, incluso aquellos considerados hasta entonces como producto de una decisión individual como era el suicidio. Todo ello lleva a E. Durkheim a postular la sociología como la ciencia social por antonomasia; y las disciplinas que recogen estos datos materiales –como la Historia– son reducidas a ciencias auxiliares, pudiéndose leer en François Simiand que la Historia está destinada a desaparecer.

F. Simiand buscará modificar los conceptos de historia definidos por Seignobos, ofreciendo una imagen de historia objetiva a imagen y semejanza de la ciencia. Considera que la Historia debe pensar los motivos de los actores de la historia como cognoscibles, puesto que la psicología colectiva es posible objetivarla a través de los métodos sociológicos. Para lograrlo, los motivos históricos deben dejar de ser interpretados acorde a una espontaneidad individual, para ser comprendidos como modelos de repetición y modelos de conducta socialmente explicables. Estas *regularidades* históricas objetivables deben producir tres grandes cambios entre los historiadores³⁶, animando Simiand a abandonar tres *ídolos*. El *ídolo político*, que determina el predominio de la historia política: las guerras, los reyes, etc., considerando otros fenómenos como los que determinan los cambios. El *ídolo individual*, que conducen a comprender los fenómenos en torno a un hombre y no en torno a una institución. El *ídolo cronológico*, que se refiere a intentar buscar los *orígenes* en lugar de estudiar los casos normales en la sociedad de la época. Considera que el *ídolo cronológico* lleva a equiparar todos los momentos históricos, como si se trataran de etapas semejantes que se suceden, sin darse cuenta que hay algunos que son más cruciales que otros. F. Simiand plantea un rechazo de lo contingente a favor de *lo regular*; la sustitución de lo individual por lo *colectivo*; y la sustitución de lo particular por lo *general*, esto es, la monografía por la aproximación comparativista. Seignobos reacciona, señalando que no puede conocerse más que los fenómenos conscientes e individuales y no los inconscientes y colectivos. Remarca que las diferencias entre acto voluntario, acto irreflexivo y acto automático, son difíciles de establecer, constituyendo un obstáculo al conocimiento objetivo de la historia. E. Durkheim, entra en la polémica en 1908 y rechaza que se trate de captar el inconsciente, sino las actividades conscientes determinadas socialmente.

Estos debates metodológicos serán recogidos por la *Revue de synthèse historique* fundada en 1900 por el filósofo Henri Berr. Un proyecto que busca una aproximación a diferentes disciplinas para encontrar una *síntesis*; y que si bien otorga predominancia a la sociología considera frente a E.

³⁶ SIMIAND, François. «Méthode historique et science sociale». *Revue de synthèse historique*. Paris, 1903. En CEDRONIO, Marina. *Méthode historique et science sociale*. Paris, Éditions Archives contemporaines, 1987.

Durkheim que no puede comprenderse la Historia sin tomar en cuenta la psicología, optando por el *eclecticismo*. Este primer momento de diálogo entre Historia y Sociología se mantendrá a lo largo de todo el siglo XX, sobre todo a partir del progresivo triunfo de los modelos desarrollados por *Annales*, que dominarán hasta los años 80. Si bien este diálogo entre Historia y Sociología abre la posibilidad del estudio de esos condicionantes de los hombres y sus sociedades, que los conforman en su dimensión física y psicológica, de los que mi trabajo es deudor; sin embargo, y frente a las corrientes derivadas propiamente de la sociología que consideran posible establecer esos *imaginarios colectivos, memoria colectiva o mentalidades*, mi tesis propondrá un acercamiento diferente, fuera de lo social y de lo individual, donde la *representación* no pretende dar cuenta de una mentalidad colectiva o individual sino del ordenamiento que los discursos tienen en una época dada, condicionando la sociedad, pero sin tener nada que ver con una pretendida reconstrucción de un *imaginario* social.

3.1. Los Annales de Febvre y Bloch.

Tras la Primera Guerra mundial, y en paralelo al desarrollo de un fuerte sentimiento anti-alemán, las posiciones históricas y los campos de investigación parecen haberse multiplicado: *Historia económica, Historia social, Historia religiosa, Historia de las costumbres, Historia artística, Historia intelectual*, etc. Lucien Febvre critica en estos instantes los posicionamientos de la *Escuela metódica*, al considerar que tiene fuertes influencias germanas, instrumentalizando la Historia al servicio de la nación. Aunque no por ello reniega de la utilidad de la historia para la acción social y política. Continuando algunas críticas de F. Simiand, Febvre defiende que el objetivo del historiador es buscar leyes históricas, rechazando la concepción de la historia como conocimiento del individuo y de lo particular, esto es, del *evento*. Aunque la pretensión de encontrar unas leyes científicas queda como algo lejano, definiendo su Historia más bien como *analítica*; ni colectivista, ni individual, sino *idealista*. Al ser los hechos históricos hechos sociales, los considera como hechos de creencia y de opinión. Este tipo de hechos no pueden ser tratados como *documentos*, es decir, como hechos materiales del mismo tipo que un escrito, sino que requieren una aproximación diferente, retomando así algunos de los posicionamientos de los *durkheimistas*. La crisis de la Historia de la Primera Guerra Mundial conduce a Marc Bloch, igualmente, a interesarse durante los años de guerra por el *testimonio*. Se interesa por la psicología del testimonio y la psicología colectiva entre los propios combatientes, reapareciendo de nuevo temas propios de Durkheim como son la idea de psicología social y las representaciones colectivas. Las formas orales de comunicación en las trincheras le llevan a reflexionar sobre los testimonios históricos y cómo éstos han quedado recogidos por los historiadores y por los documentos en la Historia. Ello le

obliga a replantear la relación entre historiador y documento, aproximándose a la sociología y a la antropología; recurriendo a la utilización de fuentes visuales (arte, ilustraciones, etc.), que adquieren un nuevo valor como documento histórico, desplazando a la historia política y jurídica anterior. El propio *discurso*, entendido ahora como *documento histórico*, revelaba pues un imaginario que antes parecía vedado al historiador, clausurado por la *historia metódica*, utilizando los propios testimonios discursivos de la época como material para el conocimiento de la Historia. Por otro lado, la revolución científica que ha producido Einstein o Heisenberg, ayudó al cuestionamiento de la idea de causalidad, obligando a repensar la Historia; y, por tanto, para Febvre y Bloch, la Historia debe integrar estas nuevas perspectivas, publicando en 1930 su revista *Annales d'histoire économique et social*. Estos nuevos diálogos entre disciplinas son patentes en su trabajo *La Terre et l'évolution humaine* (1922), donde L. Febvre sitúa su obra de historia -y la propia Historia- como un diálogo entre la Geografía y Sociología. Contra el determinismo sociológico, Febvre se acerca a posicionamientos que dan cabida al azar o a la fuerza creadora de Henri Bergson, donde se rompe esa causalidad y donde se rompe también con la idea de una relación necesaria y mecánica entre medio y género de vida, siguiendo a Paul Vidal de La Blanche. Por lo que a la noción de *influencia*, demasiado mecánica, L. Febvre opone la noción de *posibilidad*, considerando que el hombre no construye su medio sino que es el medio el que condiciona al hombre. No obstante, M. Halbwachs, deudor de las ideas de Durkheim, le recuerda a Febvre que la morfología social se explica mediante hechos sociales, a través de las *representaciones* que se hacen los hombres, lo que determina que el hombre no sea el resultado mecánico de un medio, sino que en gran medida lo construye.

La revista *Annales d'Histoire économique et sociale* buscará unir diferentes tipos de investigadores, dando cabida así a la *Historia económica* de Henri Pirenne; a la sociología de Durkheim; a la geografía de Vidal; a la *Revue de synthèse historique* de Berr; a la psicología colectiva de Blondel y Wallon; a la lingüística histórica de Meillet, etc. Si bien Bloch y Febvre trabajan conjuntamente en la *Revue Annales...* siguen preocupaciones diferentes. Bloch cada vez más centrado en cuestiones económicas y Febvre en cuestiones de historia religiosa e intelectual; por lo que hablar de *Escuela de los Annales*, como si se tratase de algo homogéneo ha sido abandonado por la mayor parte de los especialistas actuales. No obstante, comparten una definición de Historia parecida. Así, Febvre se refiere la Historia como una ciencia sobre el hombre, pero del hombre en el tiempo: « *science des hommes, oui –mais des hommes dans le temps* »³⁷. De igual modo Bloch la define como: « *En un mot, il n'y a vraisemblablement pas de meilleure définition de l'histoire que celle-ci : l'Histoire est la science d'un changement et, à bien des égards une science*

³⁷ FEBVRE, Lucien. « Vers une autre histoire ». *Revue de métaphysique et morale*. T. LVIII, nº 3 y 4, 1949. En FEBVRE, Lucien. *Combats pour l'histoire*. Paris, Agora/Pocket, 1992, p. 426 (1ª edición, Paris, Armand Colin, 1953).

des différences »³⁸. La Historia se define pues vinculada al movimiento y al tiempo. Busca evitar la disolución de la Historia en las *Ciencias sociales* que tienden, precisamente, a diluir el tiempo y a borrar los cambios a favor de lo que permanece y se repite, para poder extraer las constantes del comportamiento social, lo que más tarde se llamará *estructura* y que será predominante en las siguientes fases de *Annales*. Bloch considera que el tiempo pasado no puede ser objeto de ciencia, pues el tiempo no es una variable como en la ciencia, sino algo que baña a los objetos, dándoles su posibilidad de inteligibilidad. Por ello los historiadores deben huir de tres cuestiones. En primer lugar, la obsesión por el *origen*; siguiendo a Simiand denuncia la confusión entre *orígenes* y *causas*, rechazando considerar a los orígenes como un conocimiento que explica. Frente a aquellos que defienden la causa única en Historia, Bloch establece que la relación causal en historia debe ser *crítica*, cuestionando la causa única a favor de las causas múltiples: « *Le vrai réalisme, c'est de savoir que la réalité humaine est multiple* »³⁹, señalando también « *Dans une société, quelle qu'elle soit, tout se lie et se commande mutuellement : la structure politique et sociale, l'économie, les croyances, les formes élémentaires comme les plus subtiles de la mentalité. Ce complexe à chaque fois sa tonalité propre* »⁴⁰. En segundo lugar, rechaza la creencia de que en la Historia existe una *lección*. En tercer lugar, rechaza la idea extendida de que para conocer el pasado no es necesario conocer el presente, defendiendo todo lo contrario. Aunque esta defensa del presente no debe llevarnos al *anacronismo*. Para Febvre y Bloch, la Historia se encarga de *lo humano* en el marco de sus sociedades, con lo que buscan diferenciarla de la sociología que busca *lo social*; acercándose así a las nociones de Max Weber y de la *sociología comprensiva* alemana, donde el objeto es la *acción humana*. Aunque apartándose del *desciframiento* de sentido de la tradición hermenéutica alemana, vinculada a una Verdad. La *comprensión* que él defiende es: « *Comprendre c'est saisir des liaisons, des dépendances réciproques, des enchaînements* »⁴¹. En este sentido, mi tesis buscaría también establecer comparaciones, vinculaciones y dependencias, huyendo de las nociones de *causa* y *origen*, que son ajenas a los acontecimientos y propios de la *racionalidad histórica*, pero en vez de tener como objetivo la *acción humana*, simplemente busca comprender los *discursos*.

Febvre y Bloch se alejan del testimonio voluntario y objetivo, normalmente documental de la *Escuela metódica*, comprendiendo el objeto histórico de forma más amplia; comprendiendo los

³⁸ BLOCH, Marc. « Que demander à l'histoire ? ». *Centre polytechnicien d'Études économiques*. Nº 34, Janvier, 1937. En BLOCH, Marc. *Histoire et historiens*. Paris, Armand Colin, 1995, p. 34.

³⁹ BLOCH, Marc. « Technique et évolution sociale : réflexions d'un historien ». *Europe*, t. XLVII, nº 185, 1938. En BLOCH, Marc. *Mélanges historiques*. Paris, Éditions Serge Fleury/EHESS, 1983, p. 838 (1ª edición, Paris, EPHE, 1963, 2 tomos).

⁴⁰ BLOCH, Marc. *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Paris, Armand Colin, 1993, p. 185 (1ª edición, Paris, Armand Colin, 1949).

⁴¹ FEBVRE, Lucien. « De l'histoire-tableau, essais de critique constructive : deux chapitres d'histoire commerciales ; A : Colbert et la manufacture ; B : Le commerce français à Séville aux XVI^e et XVII^e siècle ». *Annales HES*, t. V, nº 21, 1933. En FEBVRE, Lucien. *Pour une Histoire à part entière*. Paris, SEVPEN/École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1962, p. 235.

hechos históricos, también, como hechos de conciencia, aunque se alejan de las teorías psicologistas del inconsciente colectivo. Asimismo, ambos defienden la función de la *hipótesis* en historia, influenciada por Poincaré en *La science et l'hypothèse*, pues los hechos y las problemáticas no están dados sino que son contruidos por el historiador. La *historia-problema* se opone a la *historia automática* que registra de forma pasiva y que cree en la ilusión de reproducir el pasado en su Verdad, pues los hechos no están dados sino contruidos por el historiador; lo que no significa que todo pueda ser dicho:

« Ils avaient la conviction, naïve et touchante, que le savant était un homme qui, mettant l'œil à son microscope, appréhendait aussitôt une brassée de faits [...] Les faits historiques, même les plus humbles, c'est l'historien qui les appelle à la vie [...] nous savons que ce sont autant d'abstractions- et que, pour les déterminer, il faut recourir aux témoignages les plus divers, et quelquefois les plus contradictoires- entre qui nous choisissons nécessairement [...] Et de même, si l'historien ne se pose pas de problèmes, ou si, s'étant posé des problèmes, il ne formule pas d'hypothèses pour les résoudre- en fait de métier, de technique, d'effort scientifique, je suis fondé à dire qu'il est un peu en retard sur le dernier de nos paysans »⁴²

Frente a la amenaza de relativismo, Bloch plantea que puede haber conocimiento directo a través de manifestaciones materiales, las cuales nos han llegado hasta hoy intactas, sin necesitar de la interpretación de un observador de la época: un rasgo del lenguaje; una regla del derecho; un rito; una ilustración; una moneda; etc.; pues todo lo que depende del hombre lo manifiesta de una u otra forma. Febvre plantea una idea similar: « D'un mot, avec tout ce qui, étant à l'homme, dépend de l'homme, sert à l'homme, exprime l'homme, signifie la présence, l'activité, les goûts et les façons d'être de l'homme »⁴³. Gracias a esta noción de *testimonio involuntario*, el registro histórico deviene infinito. Un *testimonio* a partir del cual Bloch desarrollará un *modelo crítico* donde predominarán las aportaciones de la *Historia económica*.

A propósito de esta postura, señala el propio Febvre que es la ambigüedad del propio término *social* lo que le habilita mejor que ningún otro para definir esta nueva historia abierta y viva que pretenden realizar Bloch y él. Para él no hay tanto que hablar de Historia económica y social, sino más bien de una Historia que es social por definición, en tanto que se encarga del hombre viviendo en comunidad, identificando ambos campos de estudios. No obstante, en esta relación entre Economía e Historia ocupará un lugar destacado la figura de Georges Lefebvre, colaborador de *Annales*, quien presenta en 1924 su tesis *Les paysans du Nord pendant la Révolution Française*. Autoproclamado marxista, con él la economía se sitúa como la base sobre la cual se asienta la evolución social. Antes de 1930 no puede hablarse de una Historia económica marxista en Francia. De hecho, Henri Sée publica un texto en *Annales*, en 1927, *Matérialisme historique et*

⁴²FEBVRE, Lucien. "Vivre l'histoire. Propos d'initiation » (conferencia pronunciada en 1941). *Mélanges d'histoire sociale*, 1943, t. III. En FEBVRE, Lucien. *Combats pour l'histoire*. Paris, Agora/Pocket, 1992, p. 22-23 (1ª edición, Paris, Armand Colin, 1953).

⁴³FEBVRE, Lucien. « Vers une autre histoire ». *Revue de métaphysique et morale*. T. LVIII, nº 3 y 4, 1949. En FEBVRE, Lucien. *Combats pour l'histoire*. p. 428.

interprétation économique de l'histoire, que critica la doctrina marxista como metafísica y unilateral. Febvre y Bloch rechazan también el lado metafísico y dogmático del materialismo histórico, pues *Annales* ha buscado desarrollar un conocimiento más empírico y siempre ha definido un pensamiento de interacciones y de interrelaciones, rechazando todo determinismo jerarquizador. Es por ello que Febvre recomienda más que a Marx el estudio de Simiand, *Le salaire, l'évolution sociale et la monnaie. Essai de théorie expérimentale* (1932). En éste Simiand establece sus deducciones a partir de un método inductivo apoyado sobre la *estadística*. Se percibe con él el advenimiento de un nuevo modelo histórico cimentado sobre el *método estadístico* como ciencia auxiliar de la Historia. Sin embargo, las realidades psicológicas, explicativas de los comportamientos colectivos como los deseos, los temores, los prejuicios, las ideas o los sentimientos; no pueden ser aprehendidos por las cifras, por lo que el *método estadístico* no sería suficiente. Es por ello que Bloch sigue defendiendo su *critique du témoignage*, como fiel herramienta de las ciencias humanas, desmarcándose de Simiand, al considerar que no interpreta la acción humana en función de sus *motivos*. No obstante, las ideas de Simiand serán recogidas por Camille-Ernest Labrousse, vinculado al partido comunista y al partido socialista. Economista y alumno de Simiand, en 1932 defiende su tesis *Esquisse du mouvement des prix et des revenus en France au XVIII^e siècle*, donde se convierte en historiador y donde convierte al historiador a la economía, como se observa también en su tesis en letras: *La crise de l'économie française à la fin de l'Ancien Régime et au début de la Révolution* (1943). A través de la estadística, Labrousse busca comprender mediante la evolución cronológica las estructuras de *larga duración* en su conjunto, con el objetivo de explicar la *ruptura revolucionaria* de una manera científica. Para lo cual construye grandes series estadísticas sobre precios agrícolas, industriales, producción industrial, etc.; distinguiendo entre fluctuaciones estacionales y fluctuaciones “intradécennale”, que Labrousse nombra como “ciclo”. A partir de ellas concluye que en estos años coinciden diversas rupturas temporales de los *ciclos económicos*; lo que le lleva a plantear que la Revolución es producto de la *miseria*, siguiendo muy de cerca las conclusiones de Jaurès.

A pesar de la evolución de la *Historia Social* hacia la *Historia Económica*, Febvre y Bloch no siguen la línea Simiand, sino la *Historia económica* de Pierrenne; la sociología de Durkheim; la geografía de Vidal; y la psicología social y colectiva. Desde 1922 en su obra *La Terre et l'évolution humaine*, Febvre señalaba que los hechos económicos y sociales no están en las cosas sino en el “*espíritu de los hombres en relación con las cosas*”, lo que suponía asumir las tesis de E. Durkheim de los hechos sociales como *representaciones*. La noción durkheimiana de *representación* colectiva se unía en Febvre a los otros trabajos de psicología colectiva de Charles Blondel y Henri Wallon; a los trabajos de mentalidad primitiva de Lucien Lévy-Bruhl; a los trabajos de psicología social de los comportamientos económicos de Simiand; a las reflexiones de M. Halbwachs sobre la *memoria*

colectiva; etc. Todos ellos permitían a Febvre y a Bloch practicar una historia como *psicología histórica* que se resumía muy bien en la noción de *mentalidad*, como posteriormente reconocía Bruguère. *La Terre et l'évolution humaine* de Febvre o *Les Rois thaumaturges* de Bloch, muestran una deriva muy semejante de ambos en relación al estudio de las *mentalidades*. Mientras Bloch analiza las creencias de la población respecto al poder de curar de los reyes, donde se acerca a la noción de *representación colectiva* y de *conciencia colectiva*, pero en términos de imagen simbólica. Febvre, en cambio, alerta de no caer en las abstracciones de la sociología, reprochándole haberse olvidado del individuo en favor de lo colectivo, hablando siempre de lo psicológico en un sentido colectivo, aconsejándole el surgimiento de vez en cuando del gesto o de la acción de un hombre particular. Mientras Febvre está más vinculado a las expresiones de *conciencia* de la actividad humana, de ahí su preferencia al arte y a la religión, así como a los individuos como Rabelais o Lutero; Bloch da prioridad a las representaciones y maneras de hacer colectivas y *menos conscientes*. Mientras Bloch se interesa cada vez más por los aspectos menos reflexivos del pensamiento, anunciando la historia antropológica, Febvre busca una concepción diferente que se esfuerza en integrar en una misma totalidad los fenómenos intelectuales y los fenómenos psicológicos.

Febvre se aleja de la concepción de Spengler de comprender la cultural de forma unificada y totalizadora, como si todos los hombres en un momento dado compartieran una misma mentalidad y relación con el mundo; de ahí la importancia del elemento individual. Pero no por ello rechaza las manifestaciones de la psicología colectiva y el estudio material mental de los hombres de una época. Él fija como objetivo de la Historia la reconstrucción del universo físico, intelectual, moral, etc., de las generaciones del pasado; utilizando el término *herramienta mental* que define como el conjunto de herramientas mentales a disposición de los hombres de una sociedad. Esta aproximación determinará su estudio de la historia de la muerte, de la piedad, de la crueldad, de la alegría, etc.; mediante las cuales intenta reconstruir una *psicología histórica* de cada época, alejada de la psicología del siglo XX ajena al hombre de entonces. Su concepción de *historia intelectual* abarca la historia de las ideas, de los pensamientos, de los prejuicios y de las modas; en sus influencias, en sus acciones, en sus diferentes manifestaciones sobre las diferentes capas de la sociedad. Una historia de las ideas que se detiene en su producción y en sus obras, pero también en sus usos, en su difusión y en su recepción. Por todo ello, en 1932, es recibido de forma muy positiva por Bloch y Febvre el libro de Lucien Lefebvre *La grande peur de 1789*, que estudia un miedo sin causas aparentes que nace de los malentendidos y prejuicios de la sociedad revolucionaria. Es a través de la mentalidad colectiva como Lefebvre explica las uniones causales entre economía, sociedad y política, unido a los eventos revolucionarios. Para Lefebvre la Historia social debe alcanzar el

contenido mental de las clases en conflicto, lo que ayudará a explicar la historia política. Su noción de *mentalidad* poseía un origen claro en la *ideología* de tradición marxista, de ahí su recuperación de la *Historia política*: « *la vie politique est en somme la surface de l'histoire, parce qu'il y a une substructure extrêmement profonde et qui a une très grande importance.* »⁴⁴. En cambio, para Bloch y Febvre, la *mentalidad* se vinculaba a la noción de *representación* de la tradición sociológica así como de la psicología colectiva. Mi objetivo en la tesis será alejarme de estas dos tradiciones reformulando la noción de *Representación*, que definimos como una realidad discusiva que no nace ni se vincula con la sociedad ni con el individuo.

3.2. La reformulación de *Annales* tras la segunda guerra mundial: Lambrousse y Braudel. De la Historia económica y social a la “larga duración”.

Tras la Segunda Guerra mundial Francia conocerá una explosión de las ciencias sociales, auspiciadas por un Estado centralista obsesionado por la eficacia, la racionalización y el control de la población. En un marco económico globalizado, la necesidades de desarrollar nuevos indicadores que permitan comprender este nuevo panorama determinará el sostén de las *Ciencias sociales*, en las que se apoyaran los nuevos organismos para supervisar el buen funcionamiento de la sociedad⁴⁵. Estos hechos convierten a la estadística y a la demografía en instrumentos del poder político, desde el cual penetra rápidamente en los ambientes universitarios que a partir de los años 60 vive una transformación profunda. Este impulso de las *Ciencias sociales* no sólo provendrá del Estado francés, sino también de los organismos internacionales como la UNESCO que animan al desarrollo de nuevas investigaciones. El *mito* subyacente a los años 50 y 60 es racionalizar la economía y la sociedad, puestas al servicio de la planificación del Estado, repitiéndose la historia reciente de Europa, utilizando las *Ciencias sociales* para mejor definir los objetivos y sus finalidades. No es de extrañar que el sociólogo se convierta en un *técnico* al servicio de la planificación estatal, convirtiéndose en un experto especialista en aquellos saberes intermediarios y operacionales para el buen funcionamiento de la sociedad, poniéndose también al servicio de la empresa, del administrador o del planificador. Los historiadores ven en este apoyo institucional una amenaza y una disyuntiva importante, en un momento en que se produce la eclosión del *Cours de linguistique général* de Ferdinand de Saussure, así como la *Introducción al psicoanálisis* de Freud mediante la reformulación psicoanalítica de Lacan. Es el momento también de la conquista de la antropología que deviene de forma inmediata célebre con *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss. Asimismo, la

⁴⁴ LEFEBVRE, Georges. « Synthèse en histoire ». *Bulletin de la Société d'histoire moderne*, Octubre-Noviembre, 1951. En LEFEBVRE, Georges. *Réflexions sur l'histoire*. Paris, Maspero, 1978, p. 83.

⁴⁵ DOSSE, François. *L'histoire en miettes. Des Annales à la « nouvelle histoire »*. Paris, La Découvert, 2010 (1ª edición, 1987). Pp. 95 y ss.

borrachera estadística de después de la guerra y el deseo de un mejor conocimiento de las poblaciones permiten la emergencia de la *Demografía histórica* de la mano de Louis Henry, quien en sus estudios había utilizado la Historia para analizar problemas demográficos del siglo XX, como la fecundidad. Pronto la estadística demográfica salta a la Historia como representa Pierre Chaunu, donde la *crisis* se convierte en el tema central de análisis y localización, expresando el *origen y causa* principal de lo histórico, como había apuntado ya Lambrousse.

F. Braudel se convierte en el principal reorganizador de la *Historia Social* ante los desafíos propuestos por el estructuralismo lingüístico. Su historia se enfrenta al reto de establecer también una *estructura* propia de lo histórico, buscando una *constante* que permanezca en la variedad de los hechos históricos particulares, la cual permita superar la *particularidad* del *evento*, posibilitando el establecimiento de una *estructura totalizadora*: el *tiempo*; entroncando sólo en apariencia con Bloch y Febvre. Marc Ferro le describe como un *Soberano*, reorganizando los campos de estudio, parcelando áreas de trabajo y situando a sus seguidores al frente de ellas para elaborar su nueva concepción histórica, integrando las *Ciencias sociales*, pero, al mismo tiempo, donde el papel predominante de la *Historia* se desdibuja, como refleja el nuevo título de la revista *Annales*: *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*. Después de la guerra se creará la sección VIª en la EPHE, vinculada a las *Ciencias sociales*, pero la sociología de E. Durkheim se encontraba debilitada por las dos guerras, especialmente tras la muerte de M. Halbwachs y la jubilación de Marcel Mauss; por lo que la dirección de la sección VIª será para los historiadores de *Annales*. Charles Morazé, quien se había beneficiado de importantes subvenciones de la fundación Rockefeller, lo dirigirá junto a F. Braudel, construyendo la hegemonía de los *Annales* a través del Centre de recherches historique (CRH). Acusado por el partido comunista francés de ser el buque insignia del imperialismo americano y acusado de revolucionario por los profesores de derecho, F. Braudel es visto como un nuevo Louis XIV, acusado de querer conquistar todos los espacios de saber de la sociedad francesa.

Si bien la *Historia económica y social* que triunfa en estos momentos es identificada con *Annales* y con F. Braudel, sin embargo detrás de esta apariencia nos encontramos sobre todo con los modelos del investigador Ernest Labrousse. El modelo de *Historia económica y social* de Labrousse se basa en la importancia central de la economía, como infraestructura, a partir de la cual se cimenta lo social y lo mental, por este orden, como es propio de la tradición marxista. Labrousse se centrará en los fenómenos de *repetición* histórica para discernir las cualidades subyacentes a esa repetición: « *Le répété a ici plus de valeur humain que l'accidentel. En histoire économique, à la différence de ce qu'on observe dans d'autres parties de l'histoire, tout ce qui est important est répété* »⁴⁶. A

⁴⁶ LABROUSSE, Camille-Ernets. *La crise de l'économie française à la fin de l'Ancien Régime et au début de la Révolution*. Paris, PUF, 1990, pp. 171-172 (1ª edición, Paris, PUF, 1944).

partir del congreso de Roma de 1955, sin abandonar lo económico, reorienta sus investigaciones hacia lo social, vinculándose de forma definitiva a *Annales*. En sus coloquios de los años 60, en la École Normale Supérieure de Saint-Cloud, Labrousse define su concepción histórica: « *d'une histoire globale et fortement hiérarchisée entre un niveau économique qui permet un bougé de l'histoire et le plan des mentalités qui condense les résistances au changement, avec entre les deux la dimension central et en tension du social* »⁴⁷. La *Historia social* de Labrousse se enmarca entre un nivel económico, que permite el movimiento de la historia, y el plano de las mentalidades, que condensa las resistencias al cambio, descubriéndose en ella las ideologías predominantes en cada momento. Entre estas dos dimensiones nacería lo social. Frente a Labrousse la *Aproximación institucional* de Roland Mousnier señala que la organización social en el siglo XVI y XVII no puede inferirse de la ocupación profesional, ni de las fortunas, sino que reposa sobre la *estima social*, esto es, a partir de la *función* ocupada en la sociedad, normalmente en relación al Rey. Se asentaría por tanto sobre un sistema de *órdenes* y no de *clases*. Ello justificaría el peso de la arquitectura política y sus representaciones, cimentadas en la forma jurídica y en la forma de las instituciones, como conformadores de lo social, y no al revés. Para R. Mousnier la ordenación social por *órdenes*, entre otras cosas, tiende a reflejar un orden jurídico, pero en absoluto es sólo un reflejo de éste, como le acusa Labrousse. R. Mousnier, no sólo se enfrentaba a Labrousse sino a la historiografía marxista como la de Porchnev, quien explica los movimientos de revuelta agraria del siglo XVII como precursores de la Revolución Francesa. Para Mousnier, por el contrario, las revueltas campesinas, ante las modificaciones que introduce la Soberanía, reflejaban sus resistencias a la estatalización, especialmente contra los impuestos.

Entre los años 60 y 70 se publicarán las dos principales obras del modelo de *Historia Económica y Social*. Por un lado, *La Historia Económica y Social de Francia*, dirigida por Braudel y Labrousse y apoyada en una vasta red de investigadores diseminados por todo el territorio; y, por otro lado, la *Historia Económica y Social Mundial* de Pierre Léon. La obra de Labrousse y Braudel se inspiraba en los modelos malthusianos. Consideraban que el motor de la Historia estaba compuesto por una serie de fluctuaciones de crecimientos, crisis y rupturas, donde la población estaba vinculada a la demanda de alimentos, a las alzas y bajadas de recursos, a los equilibrios demográficos, etc. No obstante, la excesiva regionalización y la estricta observancia de los presupuestos de Labrousse, conduce a que algunas de estas investigaciones vayan girando sus intereses hacia las *mentalidades*, auspiciadas por unos modelos culturales y antropológicos -de corte estructuralista- puestos al día por Lévi-Strauss, como reflejan los nombres de Robert Mandrou, Jean-Pierre Vernant, Jacques Le Goff, Jean Delumeau, Aphone Dupront, etc. Al no adaptarse bien a la *modelización*, Lévi-Strauss considera que la Historia no es capaz de penetrar en las estructuras

⁴⁷ DELACROIX, Christian; François DOSSE; Patrick GARCIA. *Les courants historiques en France. XIX^e-XX^e siècle*. P. 320.

profundas de la sociedad al estar determinada por lo contingente y la diacronía, esto es, por el tiempo en movimiento. Debía limitarse a cuestiones descriptivas, a menos que asumiera los modelos de lectura de la etnología. Además considera que los fenómenos conscientes de la Historia se imponen como una barrera que se interpone entre el observador y su objeto. Es por ello que la Antropología le da a la Historia un horizonte para investigar los niveles del inconsciente de las prácticas sociales:

« C'est donc aux rapports entre l'histoire et l'ethnologie au sens strict, que se ramène le débat. Nous nous proposons de montrer que la différence fondamentale entre les deux n'est ni d'objet, ni de but, ni de méthode ; mais qu'ayant le même objet, qui est la vie sociale ; le même but, qui est une meilleure intelligence de l'homme ; et une méthode où varie seulement le dosage des procédés de recherches, elles se distinguent surtout par le choix de perspectives complémentaires : l'histoire organisant ses données par rapport aux expressions conscientes, l'ethnologie par rapport aux conditions inconscientes, de la vie sociale. »⁴⁸

Para Lévi-Strauss, tal y como señala en *La Pensée sauvage* (1962), la Historia es una expresión de un mito pues sólo puede ser parcial, debiendo renunciar a toda globalidad significativa. Su pretendida continuidad histórica no está asegurada más que por medios fraudulentos. La diferencia entre Historia y Antropología es -según Lévi-Strauss- que mientras la Etnología parte de una perspectiva inconsciente de lo social, (sin por supuesto dejar de lado las manifestaciones conscientes), la Historia se centra en estas últimas, a partir de las cuales comprende la vida social. Frente a la diferencia temporal establecida por Lévi-Strauss entre Etnología e Historia, que permitía mantener la particularidad de lo histórico, la nueva sociología de Georges Gurvitch introducía la dinámica social en la sociología, entendiendo lo social como procesos constantes de *desestructuración y reestructuración*, poniendo con ello en peligro el espacio particular de la Historia, aproximándose con él cada vez más los campos de la sociología y de la historia. Ante este desafío, F. Braudel revitaliza los estudios y las estrategias de Bloch y Febvre para seguir manteniendo a la Historia como centro de las ciencias humanas; retomando ciertas metodologías de la *Antropología estructural*, para poder absorberlas e integrarlas en la Historia, atacando las pretensiones de los sociólogos. Todo ello obliga a F. Braudel a reformular la noción de *duración* en Historia, saliéndose de la pareja tradicional *evento-datación* (propia de lo que se ha denominado *histoire événementielle*), para ir hacia una *larga duración* que condiciona las propias *estructuras* más insignificantes de la sociedad, haciendo depender la *estructura* del propio *tiempo*. Éste se descompone a su vez en varios ritmos heterogéneos: un tiempo del *evento* o *événementiel*; un tiempo coyuntural o *cíclico*; y, finalmente, un tiempo de *larga duración*. Cada temporalidad responde a un dominio específico.⁴⁹ Es como si en cada modelo temporal quisiera integrar las

⁴⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. « Histoire et ethnologie ». *Revue de Métaphysique et de Morale*, nº 3-4, 1949. En LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris, Plon, 1958, pp. 9-39.

⁴⁹ « *La Méditerranée* débute par une "histoire quasi immobile" (Braudel, 1966), celle des rapports de l'homme avec son milieu géographique ; c'est là qu'intervient l'apport particulier de Braudel, avec l'intégration de l'espace dans la temporalité. Puis intervient l'histoire lente, celle de l'économie et de la société, et il reprend ici à son compte l'histoire

diferentes fases por la que ha ido pasando *Annales*, desde la historia tradicional de Simiand, pasando por los ciclos de Labrousse, hasta la larga temporalidad -casi inmóvil- donde el hombre se relaciona con su medio geográfico, influenciado por la geografía de Paul Vidal y por la Sociología. Si bien F. Braudel creaba varias temporalidades, todas ellas se supeditaban a una temporal global, que reunía las demás y que era propia de la perspectiva histórica: *la larga duración*, donde quedaba integrada la Antropología. Puesto que considera que todas las disciplinas sociales deben plegarse a la cuestión de la *duración*, es decir, a la periodización, Braudel consideraba que la Historia continuaba siendo la reina, al ser la única capaz de ofrecer una respuesta a los cambios. Braudel se apropia así de la noción de *estructura*, pero en un sentido muy diferente al de Lévi-Strauss, pues en él significa *arquitectura* o *ensamblaje*. Una estructura que nace a partir de la imponente cantidad de datos y realidades concretas estudiadas en las campañas de investigación por sus colaboradores. Su concepción de la Historia sigue siendo por ello descriptiva, en función de lo observable tal y como definía la Historia Lévi-Strauss. Su vinculación al estructuralismo es táctica e interesada por la coyuntura, como él mismo reconoce, sirviéndose de los conocimientos de otros en su propio interés, que es el mantenimiento del edificio que fundó y ayudó a crear, buscando la integración de todos los campos del saber:

« Je suis structuraliste de tempérament, peu sollicité par l'événement, et à demi seulement par la conjoncture, ce groupement d'événements de même signe. Mais le structuralisme d'un historien n'a rien à voir avec la problématique qui tourmente, sous le même nom, les autres sciences de l'homme. Il ne le dirige pas vers l'abstraction mathématique des rapports qui s'expriment en fonctions. Mais vers les sources mêmes de la vie, dans ce qu'elle a de plus concret, de plus quotidien, de plus indestructible, de plus anonymement humain »⁵⁰.

La *estructura* braudeliana de la *larga temporalidad* tendría su base y su causa en la naturaleza geológica, sobre la cual se asientan y construyen el resto de temporalidades, mostrando las influencias de la geografía de Paul Vidal de La Blanche, donde el hombre no crea el medio sino que se adapta a él. Es la naturaleza la que marca el ritmo de las otras temporalidades, avanzando de forma casi imperceptible, condicionando asimismo los cambios a través de las malas cosechas, los cambios demográficos, las enfermedades; generando revueltas, las invenciones tecnológicas, etc. La Historia parece ser una consecuencia de la naturaleza, posibilitando con ello el análisis científico. Si en este esquema los *eventos* quedan en un lugar secundario, como la superficialidad del tiempo, sin embargo no son eliminados del todo, para no perder la especificidad histórica, pero supeditándose a la larga temporalidad. Sólo la *repetición* es posible, dando la apariencia de *unidad temporal*, dentro

des cycles économiques, l'apport de la nouvelle histoire économique et sociale à la manière d'Ernest Labrousse. Et enfin une histoire événementielle, à la dimension de l'individu, aux oscillations brèves et dramatiques de l'histoire traditionnelle. Cette tripartition temporelle selon un domaine spécifique est en fait arbitraire car le politique référé au temps court peut très bien s'incarner dans une institution de longue durée. Au contraire, la géographie nous révèle, souvent dans le drame, que le changement ne s'opère pas toujours à une échelle géologique ». DELACROIX, Christian; François DOSSE; Patrick GARCIA. *Les courants historiques en France. XIX^e-XX^e siècle*. P. 343.

⁵⁰ BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris, Armand, Colin, 1966, t. II, p. 520 (1^a edición Paris, Armand Colin, 1949).

de un modelo que favorece lo *inmutable* y que vuelve irrelevante el *evento* ante una historia que avanza muy, pero que muy, despacio.

La progresiva implicación del historiador en su escritura, a contracorriente de los *Annales*, al penetrar en la Historia los problemas de la contemporaneidad y de un presente doloroso derivado de los procesos de descolonización, favorece el surgimiento de una reflexión sobre la subjetividad de la escritura histórica; tal y como pondrá de manifiesto la obra de Ricoeur quien considera que la *subjetividad histórica* no puede ni eliminarse ni despejarse del acto de escritura de la historia. Como habían señalado Marc Bloch y Lucien Febvre, P. Ricoeur quiere preservar para la Historia su capacidad de participar en el propio presente con el cual dialoga para interpretar el pasado. En estos años también se produce una transformación dentro de las corrientes marxistas, sobre todo estimuladas por las nuevas lecturas de Althusser, como observamos en G. Duby, quien replanteará su comprensión del feudalismo en función de las interferencias entre lo mental y lo material. Frente a la noción de causalidad simple, G. Duby opone las relaciones mutuas.

3.3. La “nouvelle histoire”. La historia socio-cultural.

Después del interés por la Etnología comienza a desarrollarse la idea de que no se hace una historia humana sino de la humanidad, favorecido por el discurso antropológico, etnológico y estructuralista; y, de este modo, la tercera generación de *Annales* centra su interés en la *Antropología histórica*, confirmando la hegemonía de la Sociología y la Antropología estructural. Esta alianza se firma de forma definitiva con el número especial de la revista *Annales* del año 1971 titulado *Histoire et Structure*, donde André Burguière defenderá un estructuralismo para el historiador. Sólo interesa lo que se *repite*, lo que se *reproduce*, tal y como había definido Lévi-Strauss a propósito de las *sociedades frías*, definidas por lo *estático*, y F. Braudel con la *larga duración*. Se abandonan por tanto los grandes estudios económicos de Lambrousse y Braudel en favor de estudios sobre la *sociedad material* o la *socio-cultural*. Surge así una nueva historia que Daniel Roche denominará como *Historia socio-cultural*, destacando los investigadores de *Annales* A. Bruguière, M. Ferro, G. Duby, J. Le Goff, E. Le Roy Ladurie y J. Revel. Se marginan los discursos braudelianos -aunque sigue siendo venerado⁵¹- retomando antiguas líneas como las de Febvre, sobre todo, en relación al estudio de la sensibilidad y la cultura material. El propio Lévi-Strauss manifiesta que tiene la sensación que tanto él como los historiadores hacen la misma cosa:

⁵¹ « Que mes successeurs préfèrent étudier les mentalités en négligeant la vie économique, tant pris pour eux ! [...] Moi qui prône l'histoire globalisante, comment pourrais-je être d'accord ? ». BRAUDEL, Ferdinand. « En guise de conclusion ». *Review*, 3/4, 1978.

« J'ai le sentiment que nous faisons la même chose. Le grand livre d'histoire est un essai ethnographique sur les sociétés passées... »⁵². Se trata de una historia que “ralentiza” aún más los tiempos históricos, no tanto en un sentido geológico como Braudel, sino en un sentido humano, favoreciendo la permanencia sobre el evento. El tiempo del hombre cobra nuevo protagonismo, adquiriendo lo biológico y lo familiar una nueva importancia: el nacimiento, el bautismo, el matrimonio, la muerte, etc. De ahí que obras como las de G. Duby se centren en la noción de *represión sentimental* y la función que cumple el matrimonio en la configuración social. Para F Dosse todo ello sería una respuesta a la ruptura en las formas de vida tradicional que desde el mayo francés afectan a la vida cotidiana; de ahí el interés por la *materialidad* de las formas de vida pasadas, abandonando la Historia los idearios revolucionarios para convertirse en conservadora: « Ce type d'histoire (celle des temps longs, de l'homme moyen), au fond, est une histoire dont je reconnais volontiers quelle a une vocation conservatrice »⁵³.

Pierre Nora intentará recuperar para la Historia un lugar prioritario a través de su “Bibliothèque des histoires”, y como reconoce -junto con J. Le Goff- en su *Faire de l'histoire* pagará el precio de diversificar y ampliar la noción de Historia, absorbiendo métodos y renunciando a la unidad, perdiendo su visión y esfuerzo totalizador; favoreciendo incluso aquellas *historias* que llegan a negar lo propiamente humano, como refleja Emmanuel Le Roy Ladurie quien propondrá una *Historia* sin hombre en su obra sobre mil años de historia del clima⁵⁴. Renegar del esfuerzo totalizador, como señalaba F. Braudel, implicaba negar la propia Historia y renunciar al Hombre, pues, como señala M. Foucault, todo ello constituía el fundamento de la Historia⁵⁵. Uno de los rasgos de esta *Nouvelle histoire* será el desarrollo de lo que se conoce como *Historia de las mentalidades*, sin duda favorecida por el abandono de la *Historia económica* y la alianza con la *Antropología histórica*. Deudora asimismo de la *Historia intelectual* de Febvre, de la *representación* de Bloch, así como de la *memoria colectiva* de M. Halbwachs, pero, también, de las tradiciones marxistas de la *ideología*.

⁵² LÉVI-SATRAUSS, Claude. Intervención en *France-Culture*, Enero 1971.

⁵³ FURET, François. « L'histoire et l'homme sauvage ». En *L'Historien entre l'ethnologue et le futurologue*. Coloquio internacional de Venecia (1971), Paris, Mouton, 1972.

⁵⁴ LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Histoire du climat depuis l'an mil*. Paris, Flammarion, 1967.

⁵⁵ “La historia continúa, es el correlato indispensable de la función fundadora del sujeto: la garantía de que todo cuanto le ha escapado podrá serle devuelto; la certidumbre de que el tiempo no dispersará nada sin restituirlo en una unidad recompuesta; la promesa de que el sujeto podrá un día –bajo la forma de la conciencia histórica- apropiarse nuevamente todas esas cosas mantenidas lejanas por la diferencia, restaurará su poderío sobre ellas y en ellas encontrará lo que se puede muy bien llamar morada. Hacer del análisis histórico el discurso del contenido y hacer de la conciencia humana el sujeto originario de todo devenir y de toda práctica son las dos caras de un sistema de pensamiento. El tiempo se concibe en él en término de totalización y las revoluciones no son jamás en él otra cosa que tomas de conciencia”. FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino; Siglo XXI, 1976. 1ª edición, Paris, Gallimard, 1969. P. 20.

Uno de los primeros etnólogos en hablar de mentalidad fue Lévy-Bruhl, siendo recogida posteriormente por los psicólogos Charles Blondel y Henri Wallon. Poco a poco, esta noción irá penetrando en la disciplina histórica, cada vez más interesada en la exploración de la psique humana, a través del estudio de los comportamientos, las sensibilidades, las representaciones; poniendo las bases para la eclosión de la noción de *mentalidad*. La *mentalidad* abarcaría como ha señalado Peter Burke⁵⁶ tres dimensiones. En primer lugar, la preeminencia acordada a las ideas y a las creencias de los grupos y colectivos, sobre aquellas de los individuos. En segundo lugar, la toma en cuenta no solamente de las hipótesis conscientes sino también inconscientes. En tercer lugar, la insistencia sobre la estructura de creencias y sobre sus relaciones mutuas por oposición a las creencias individuales. Estos tres elementos los encontraríamos ya en la noción de *outillage mental* de Febvre, que encarnan autores como R. Mandrou, quien se centra en los momentos de *estructuración* y *desestructuración* de las mentalidades -como había propuesto G. Gurvitch- partiendo de la *psicología histórica*. Si bien se distancia del psicoanálisis y de las determinaciones socio-económicas⁵⁷, sin embargo R. Mandrou parece retomar de Lambrousse las ideas de estructura (las visiones del mundo poseen una coherencia propia que les da cierta continuidad estructural y estabilidad), coyuntura (esta estructura se inscribe en unos ritmos y fluctuaciones) y acontecimientos⁵⁸. Su obra siguiente, sobre el cambio de actitud en las élites -los magistrados- ante el fenómeno de la brujería, incide sobre la progresiva racionalización de las élites opuesta al mundo popular, adscrito a lo que no cambia y opuesto a las transformaciones; lo que le llevará a distinguir entre unas mentalidades de élites y una cultura popular⁵⁹.

La mayor parte de los estudios de *mentalidades* se confeccionarán, sin embargo, trasponiendo los estudios realizados previamente para la historia socio-económica: estadísticas, clasificaciones, etc., determinando con ello los límites de la noción de *mentalidad*. Pierre Chaunu describe la irrupción de la mentalidad como la fase final de una historia que había pasado por lo económico, lo social y que ahora se detenía en la “mentalidad”⁶⁰. De esta manera, tras la noción de *mentalidad* de la *nouvelle histoire* nos encontramos una simple trasposición de lo social a lo mental,

⁵⁶ BURKE, Peter. « Strengths and Weaknesses of the History of Mentalities ». En *History of European Ideas*, VII, 1986.

⁵⁷ “[La historia] se da como objetivo la reconstitución de los comportamientos, de las expresiones y de los silencios que reflejan las concepciones del mundo y las sensibilidades colectivas; representaciones e imágenes, mitos y valores, reconocidos o padecidos por los grupos o por la sociedad global, y que constituyen los contenidos de la psicología colectiva, proporcionan los elementos fundamentales de esta investigación”. MANDROU, Robert. “L’Histoire des mentalités”. *Encyclopaedie Universalis*, 1968, t. VIII, pp. 436-438. Citado en RICOEUR, Paul. *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Traducido por Agustín Neira; Trotta 2010. 1ª edición, Paris, Seuil, 2000. P. 257.

⁵⁸ MANDROU, Robert. *Introduction à la France moderne, essai de psychologie historique*. Paris, Albin Michel, 1961.

⁵⁹ MANDROU, Robert. *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle*. Paris, Plon, 1968.

⁶⁰ “Lorsque Pierre Chaunu, l’un des interlocuteurs du débat des années 70 saluait l’avènement de l’histoire du « troisième niveau », complétant l’édifice mis en place par les avancées de l’histoire économique puis sociale, il participait encore de l’optimisme volontariste d’Ernest Labrousse, rêvant d’une construction achevée dont l’histoire des mentalités constituait la pointe ultime ». VOVELLE, Michel. *Idéologies et mentalités*. Paris, Gallimard, 1992, p. 11 (1ª edición, 1986).

como plantea G. Duby, para quien el estudio de los mitos y creencia, donde se manifiesta la *mentalidad* en tanto que ámbito de lo irracional y del inconsciente, nacía del estrato social. Recoge de Lévi-Strauss la diferencia entre órdenes vividos y los órdenes concebidos, entre lo real y lo imaginado, sin embargo su distinción por órdenes, tomado de la *trifuncionalidad indoeuropea* analiza por Dumézil, en función de la diferenciación en el trabajo terminaba por establecer imaginarios acordes a cada grupo u orden social⁶¹, recordando a la *ideología* marxista. Para P. Ricoeur el alejamiento de las *mentalidades* -o de la *representación*- del acontecimiento, las aleja de la capacidad veritativa de la historia⁶², emparentándolas con las formas del poder y de la política, esto es, de la ideología. Parece así como si tras la *mentalidad* se ocultase la estructura social y el orden político, aproximándose a la noción de *ideología* tal y como el propio Vovelle afirma, entendiendo la *mentalidad* como una forma más amplia de comprender la *ideología*.

« *Histoire des mentalités: étude des médiations et du rapport dialectique entre les conditions objectives de la vie des hommes et la façon dont ils se la racontent, et même dont ils la vivent. A ce niveau, les contradictions s'estompent entre les deux réseaux notionnels dont on a confronté les aspects –idéologie d'une part, mentalités de l'autre. La prospection des mentalités, loin d'être une démarche mystificatrice, à la limite devient un élargissement essentiel du champ de la recherche. Non pas comme un territoire étranger, exotique, mais comme le prolongement naturel et la fine pointe de toute histoire sociale.* »⁶³

La “nouvelle histoire” se presentaba por tanto como deudora del concepto de *mentalidad primitiva* de Lévy-Bruhl⁶⁴, pero al mismo tiempo ampliándola, como bien ha criticado Geoffrey Lloyd; definiéndose como una categoría vaga que permite el reciclaje a todos aquellos historiadores que ven cuestionados o fracasados sus modelos socio-económicos anteriores –como también reconoce el propio Vovelle⁶⁵. Daba cabida a todo aquello que tenía que ver con lo *social*, pero ahora en tanto que ámbito mental o no racional. La debilidad de su definición permitía la inscripción en ella de muy variadas propuestas, principalmente de todo aquello que quedaba fuera de la razón. En la propia definición de Lucien Lévy-Bruhl de “*mentalidad primitiva*” ésta es descrita como una especie de inconsciente colectivo, determinado por formas de actuar irracionales prescritas por los hábitos adquiridos opuestas a la racionalidad científica y lógica. Todo lo que parece enigmático, paradójico o pre-científico⁶⁶, es reubicado por el historiador en la *mentalidad* -

⁶¹ DUBY, Georges. *Les trois ordres ou l'Imaginaire du féodalisme*. Paris, Gallimard, 1978.

⁶² RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. P. 249.

⁶³ VOVELLE, Michel. *Idéologies et mentalités*. P. 25.

⁶⁴ “Entre las diferencias que separan la *mentalidad* de las sociedades inferiores de la nuestra, hay una que ha llamado la atención de quienes las observaron en las condiciones más favorables, es decir antes que hubiesen sido modificadas por un contacto prolongado con los blancos. Comprobaron entre los primitivos una decidida aversión por el razonamiento, por lo que los lógicos llaman las operaciones discursivas del pensamiento, advirtiéndolo al mismo tiempo que esta aversión no proviene de una incapacidad radical, o de una imposibilidad natural de su entendimiento, sino que se explica más bien por el conjunto de sus hábitos de espíritu.” LÉVY-BRUHL, Lucien. *La mentalité primitive*. Traducido por Gregorio Weinberg; La Pleyade, 1972. (1ª edición, Paris, Féix Alcan, 1922). P. 25.

⁶⁵ VOVELLE, Michel. *Idéologies et mentalités*. Pp. 20-21.

⁶⁶ “han comprobado la aversión de los primitivos por las operaciones lógicas más simples. De este hecho dedujeron que los primitivos observados por ellos no pensaban jamás y no querían pensar, sino sólo en un número reducido de

como hacía Lévy-Bruhl-, creando así una especie de autonomía de lo mental, como se afana en afirmar Vovelle para desempolvarse de la noción marxista de ideología. La *mentalidad* diferenciaba así entre las prácticas condicionadas por las instituciones (que quedarían del lado de la ideología) de aquellas prácticas irracionales (más propia de la mentalidad). La *mentalidad* es todo aquello que permanece inconsciente para el actor social, sin confrontación con lo instituido:

« A un premier niveau, le concept de mentalité s'inscrit déjà, on l'a noté, comme plus large que celui d'idéologie : il intègre ce qui n'est pas formulé, ce qui reste apparemment « insignifiant », comme ce qui demeure très enfoui au niveau des motivations inconscientes. D'où l'avantage, peut-être, de ce support plus souple pour une histoire totale [...] Les mentalités renvoient donc de façon privilégiée au souvenir, à la mémoire, à des formes de résistances : en un mot à ce qu'il est devenu banal de définir comme « la force d'inertie des structures mentales », même si l'explication demeure verbal [...] La première –moyen peut-être de concilier idéologie et mentalités- verrait dans toute une partie des traits de mentalités la traduction d'un niveau inférieur de l'idéologie, les traces, si l'on veut, d'idéologies « en miettes [...] entendons l'affirmation de l'autonomie du mental, et de son irréductibilité à l'économie et au social ».⁶⁷

Como señala R. Chartier “*las mentalidades a la francesa se basa sobre un cierto número de concepciones más o menos comunes a los que las practican*”⁶⁸, no existiendo una definición unívoca, dependiendo de quién la utilice. Así, R. Chartier recoge algunas de las definiciones dadas por Le Goff en *Faire de l'histoire*: “*la mentalidad de un individuo, aunque se trate de un gran hombre, es justamente aquello que tiene en común con otros hombre de su época*” o bien “*el nivel de la historia de las mentalidades es el de lo cotidiano y de lo automático, es lo que escapa a los sujetos individuales de la historia al ser revelador del contenido impersonal de su pensamiento*”. Frente a la *Historia intelectual* que se enfrenta a las ideas como construcciones conscientes de un espíritu individualizado, la *mentalidad* se define a partir de *lo social* como formas de comprensión de la realidad y de unión de los vínculos sociales a partir de la existencia de una serie de creencias, hábitos o marcos de referencia inconsciente, claramente de tradición durkheimiana. Por otro lado, las tesis de Gramsci, recuperadas en los años 70, servirán nuevamente para recubrir la noción de *mentalidad* a partir de su noción de *hegemonía cultural*, siendo la *mentalidad* un reflejo de las formas hegemónicas culturales. En resumen la *mentalidad* permitía aproximarse a las nuevas líneas marxistas, a las nociones estructuralistas y a las corrientes psicoanalíticas; permitiendo que las disciplinas humanas trasciendan los hechos conscientes y manifiestos; regulando las prácticas sociales a partir de lo inconsciente; buscando otorgar mayor relevancia a la dimensión psicológica sobre la dimensión intelectual; y, finalmente, privilegiando los fenómenos colectivos sobre los individuales.

objetos, necesarios a su subsistencia, en sus ganados, la caza, la pesca, etc.; los hábitos mentales así contraídos por los primitivos se harían tan fuertes que cualquier otro objeto, sobre todo si es abstracto, no podría interesar su espíritu”. LÉVY-BRUHL, Lucien. *La mentalité primitive*. P. 33.

⁶⁷ VOVELLE, Michel. *Idéologies et mentalités*. P. 21-22.

⁶⁸ CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. P. 23.

A partir de mediados de los 70 un nuevo híbrido aparecía en el horizonte: la *Antropología histórica*. Esta renovación, siguiendo ciertas lecturas de los africanistas Balandier y Godelier, tendrá su reflejo en el nacimiento de un enfoque nuevo sobre los estudios de la antigua Grecia, como representan Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, Marcel Detienne o Nicolas Loraux. Este paso de la Economía Social a la *Historia Antropológica* también se hará sobre la base de los estudios de economía y sociedad, que se traspondrán al estudio etnológico, favoreciendo así estudios como el de la familia. Es así que el estudio de las poblaciones se llena nuevamente de números, heredando las formas de la demografía o las series de precios e ingresos, como representa P. Chaunu, quien abarca el estudio de los objetos más insignificantes como puede ser las formas de habitación, las bibliotecas de magistrados, etc., apoyándose de nuevo en los números. A través de ellos la historia alcanza, por otros medios, los problemas del parentesco propios de la *Antropología estructural*. La *Historia antropológica* se abre a las ceremonias, a los rituales, a los nacimientos y a la muerte; y, de nuevo, la *mentalidad* es el objeto ideal para absorber las tesis de la *Antropología estructural*, por su carácter vago y al mismo integrador, y, sobre todo, por defender la autonomía de la Historia. Esta deriva etnográfica de la historia tendrá como efecto la valoración de la *cultura material* y de la vida cotidiana. No se busca tanto al hombre productor de objetos como el hombre consumidor de esos objetos, interesándose por las costumbres: la vergüenza, las disciplinas y la autodisciplina, el cuerpo, etc. No obstante, la desaparición progresiva del *evento* y la aproximación a la etnografía, obligaba a reintroducir la *dinámica* en los estudios para poder rescatar la Historia. Es por ello que dentro de esta *cultura material* comienza a distinguirse entre *cultura erudita* y *cultura popular*. A partir de ella se construye una dinámica histórica dentro de la antropológica, permitiendo así el surgimiento de una *Historia antropológica*. El conflicto social entre dominados y dominadores, resurge bajo el plano *cultural*, estudiándose los procesos de *dominación* y evolución moderna. A partir de ellos se reintroduce la *dialéctica* histórica en la Antropología. Sin embargo ahora las divisiones sociales nacen de la cultura y no de lo económico, siendo aquella la que crea lo social y no al revés. Es el cambio cultural el que crea el cambio social, invirtiendo la relación cultura y sociedad, que dará lugar a la Historia Cultural frente a la Historia Social anterior.

3.4. La Arqueología del Saber de Michel Foucault.

La ruptura con la unidad espacial y temporal producida en los años 70, en el campo histórico, será aplaudido por Michel Foucault en su *L'Archéologie du savoir*. En ella buscaba alejarse de la visión histórica de trabajos anteriores, como la *Historia de la locura*, así como de las visiones

totalizantes como la historia de F. Braudel o las que proponía la Antropología⁶⁹; que se construían en torno al *sujeto* como elemento unificador del relato. Después de haber cuestionado la existencia del sujeto histórico en *Las palabras y las cosas* cuestiona ahora los modelos temporales de la Historia, analizando los discursos totalizadores. Se interesa por lo fragmentario como elemento de estudio, buscando la *discontinuidad* histórica, saliéndose del problema del *tiempo*, frente a la noción de *ruptura* y de *larga duración*, interesándose sobre todo por la *no-causalidad*. Considera que la Historia debe renunciar a las grandes síntesis y concentrarse en la dispersión de los *saberes*; por lo que la Historia dejaría de ser ni la descripción de una evolución -término tomado de la biología-, ni una localización del progreso -noción ético-moral-, sino un análisis de las transformaciones múltiples. Esta inversión de la continuidad histórica es la culminación de una verdadera *des-subjetivación*. No obstante, la ruptura de la temporalidad unificada de la Historia no significa salir de ella, sino presentarla de forma discontinua, sin afrontar ningún evolucionismo que es roto por las emergencias de figuras enigmáticas –como propondremos con la *gubernamentalidad*, con el estudio de la *policía*, con las preocupaciones por la *salud pública*-, que rompen y al mismo tiempo permiten hacer Historia; pero se aleja de buscar cualquier tipo de explicación, causa u origen de estas emergencias. La *causalidad* es sustituida por la multiplicación causal de eventos autónomos cuya unidad no es causal sino temporal, es decir, que la unidad entre determinados fenómenos viene dada porque se dan en un mismo momento. Por lo que el *tiempo* ni define al hombre-ser ni define lo social, ni porta racionalidad alguna en su dinámica. Esta ruptura con la causalidad única da lugar a una multiplicación de causalidades en las que es imposible trazar una unidad, siguiendo las lecciones de Raymond Aron sobre la *filosofía de la historia*. La Historia se parcializa y se fragmenta en *series*, cada una con su propio ritmo y rupturas, siendo el problema el cómo constituir esas *series*. Ya no hay centro, sino *estratos*. Ya no hay un motor en una evolución, sino *discontinuidades*. El discurso del historiador debe limitarse a describir y a limitar el objeto de estudio, de la *serie*; y deviene por ello arqueólogo del saber. Si la Historia Social tiende a eliminar el *evento* a favor de lo inmóvil y de lo que se repite, M. Foucault trabajará en una dirección distinta, recuperando el *evento*, en forma de *discurso* producido en un momento dado, pero sin pretensión de unidad o causalidad. En esta *historia serial* el *documento* no es ya recibido pasivamente, sino que deviene *monumento* a construir a partir de la *discontinuidad*, es decir, a partir del tejido documental de relaciones múltiples en donde la Historia pierde su carácter totalizador. A la dimensión platónica de la Historia: Historia como reconocimiento, Historia como continuidad, e Historia como conocimiento; M. Foucault –siguiendo a Nietzsche- le opondrá la historia como destructor de la

⁶⁹ “Las series descritas, los límites fijados, las comparaciones y las correlaciones establecidas no se apoyan en las antiguas filosofías de la historia, sino que tienen por fin revisar las teleologías y las totalizaciones; -en la medida en que se trata de definir un método de análisis histórico liberado del tema antropológico”. FOUCAULT, Michel. *L’Archéologie du savoir*. P. 26.

realidad, disociadora y negadora de identidad y, finalmente, descalificadora de la Verdad. Se trata pues de hacer Historia contra la Memoria tal y como es concebida por ejemplo por P. Ricoeur.

3.5. La “crisis de la historia”. La Historia Cultural.

Entre 1980 y 1990 son frecuentes los términos que hablan de una *crisis de la historia*⁷⁰, sin embargo se asiste a un proceso general de recomposición, a partir de las experiencias pasadas. Al inicio de los años 80 dos textos fundamentales pondrán en cuestión el modelo historiográfico de los *Annales*. En primer lugar, el de Lawrence Stone *Past and Present* (1981). En segundo lugar, un artículo de Carlo Ginzburg, uno de los principales representantes de la *microstoria* italiana, traducido también en 1980 en la revista *Le Débat*: “Signes, traces, pistes. Racines d’un paradigme de l’indice”. L. Stone señala el fracaso de una “historia científica” en la que distingue tres principales representantes: el modelo económico marxista, el modelo ecológico-demográfico francés y los métodos cliométricos americanos; lo que determinará el retorno al recitado. Los ataques hacia los historiadores por parte de autores del *giro lingüístico* americano como Hayden White, quien habla de “ficcionalismo”, ayudaron también a centrar el interés en cómo el historiador construye su relato; y así los teóricos “narrativistas” de lengua inglesa como el propio H. White en *Metahistory, the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* califican la Historia de artificio literario, como habían apuntado a finales de los 60 R. Barthes, M. Foucault o P. Veyne, quien califica a la Historia como “novela verdadera”. La recepción del libro de P. Ricoeur *Temps et récit* (1983-1985), a finales de los 80 y 90, refleja el cambio hacia la valoración de la relación entre *Historia y Narración*. Con ella resurge también la historia del *evento*, de lo *político*, de la *biografía*, del *individuo* o de lo *nacional*; abriéndose la historia francesa a las aportaciones extranjeras como las de Carlo Ginzburg y Giovanni Levi, pertenecientes a la *microstoria*, donde lo social ya no se estudia “como un objeto dotado de propiedades, sino como un conjunto de interrelaciones en movimiento en el interior de configuraciones en constante adaptación”⁷¹. En Alemania, próxima a la *microhistoria*, se desarrollara la *Alltagsgeschichte* (Historia de lo cotidiano), también en ruptura con la Historia Social, cuyo representante es Alf Lüdtke. El cuestionamiento de *Annales* es constante desde 1979 entre algunos de sus más destacados miembros que niegan la existencia de una *Escuela* como es el caso de J. Revel. La obra de *L’histoire de France*, dirigida por Duby en Hachette, en la que participan Furet, Le Roy Ladurie o Agulhon, muestra un giro claro hacia la *Historia política* tradicional. En general se observa una necesidad de historizar las categorías que se

⁷⁰ NOIRIEL, Gerard. *Sur la “crise” de l’histoire*. Paris, Belin, 1996.

⁷¹ REVEL, Jacques. « L’histoire au ras du sol ». Prefacio a Levi GIOVANNI. *Le pouvoir au village. Histoire d’un exorcisme dans le Piémont du XVIIe siècle*. Paris, Gallimard, 1989.

emplean, por ejemplo, la estratificación social en un momento dado, y, por tanto, se busca contextualizar términos como burguesía, absolutismo, etc. En la línea de la *socio-cultura* de Daniel Roche, la cultura ya no se entiende como una manifestación de lo social, sino a la inversa: la sociedad cambia porque previamente la cultura se ha transformado; interesándose así por las prácticas de lo cotidiano y el consumo de objetos cotidianos, como propone Michel de Certeau, donde parece gestarse la cultura y lo social, rompiendo con las nociones de *cultura popular* y *cultura erudita* y cuestionando por tanto la *mentalidad*. En el mundo anglosajón Geoffrey Lloyd señala diferentes dificultades que establecen la inviabilidad del modelo de las *mentalidades*⁷². La principal es la prevalencia otorgada a los fenómenos estables, supuestamente estructurales. Invocar las estructuras subyacentes conduce a ignorar que las estructuras cambian con el tiempo, como también resalta la *microstoria*. Asimismo, H. White señala que la realidad social sólo puede aprehenderse mediante el lenguaje, entendiéndola como el conjunto de las prácticas discursivas, lo que además impiden establecer una realidad estable o totalizante. Todas estas críticas al modelo de *Annales*, junto a la crítica a la *Antropología cultural* por parte de Robert Darton en *La gran masacre de gatos*, permitirán a R. Chartier salir del modelo social como base de la cultura -popular y de élites-, así como de las mentalidades, determinando su evolución hacia la *Representación*. Las interrelaciones y la imposibilidad de establecer una unidad temporal; la importancia de lo político; la realidad discursiva; etc., constituirán algunos de los rasgos ya propuestos por la obra de M. Foucault que aparecen también en mi tesis.

Dos rasgos principales pueden ser establecidos en esta nueva historia: el *constructivismo social* de E.P. Thomson y la centralidad de la *acción* o *aproximación pragmática*, señalada por Bernard Lepetit (sin duda deudora de la *sociología pragmática* de Boltanski y Thévenot). Esta nueva historia es definida por B. Lepetit como *pragmatique*, definiendo el mundo social en términos de *acción situada*, donde las realidades sociales son analizadas como construcciones históricas de actores individuales y colectivos, y no como naturales o dados de una vez para siempre, sino que se encuentran en constante movimiento y transformación. Buscaba rehabilitar así la importancia de la acción, la comunicación y la intencionalidad de los actores; potenciando la dimensión interpretativa de los análisis del historiador, abandonando el supuesto objetivismo de las aproximaciones anteriores. Se trataría pues de articular las *convenciones* y las *competencias* de los actores, buscando abandonar la noción de *habitus* de Bourdieu, donde el actor tenía tan interiorizados las estructuras sociales que era incapaz de darse cuenta de sus comportamientos. Los actores sociales, esto es, los individuos, son capaces de interpretar su mundo, por lo que no deben ser comprendidos como pura colectividad, siendo capaces de moverse en él generando acciones

⁷² LLOYD, Geoffrey. *Demystifying Mentalities*. Traducido por Eulalia Pérez Sedeño y Luis Vega Reñón; Siglo XXI, 1996. 1ª edición, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

particulares para ajustar sus comportamientos a las situaciones particulares, pues tampoco las estructuras son fijas en inmóviles. La *Historia Social* tras haber dado predominancia al conjunto de la sociedad, reintroducía al individuo, sin ser capaz de salir de *lo social* y de la Sociología. Por otro lado, como señala B. Lepetit o F. Hartog, el tiempo que hasta ahora se comprendía como una *estructura* dada exteriormente se comprender como una construcción de cada sociedad.

« La société ne dispose, pour organiser ses structures du moment où réguler ses dynamiques, d'aucun point extérieur et qui lui soit transcendant. Elle produit ses propres références et constitue pour elle-même son propre moteur. Elle est, pour l'analyser, à la fois objet et principe d'explication. »⁷³

Como planteo en la tesis, ni la sociedad, ni el individuo, ni el cuerpo, existen como *cosa en sí*, como sujetos dados por la Historia, sino que nacen de las interrelaciones discursivas. Es por ello que me alejaré de una visión social común a la Historia Social y a la Historia Cultural, acercándonos a una sociedad desde la producción discursiva de una época, pero sin querer encontrar tras ella un sujeto o una sociedad, sino comprender qué fuerzas operan sobre los discursos dando forma a las cosas.

En estos años 80 el propio Pierre Nora propone en *Faire de l'histoire* el retorno al *evento*, pero éste se inscribe en una reflexión sobre la historia del presente y la historia contemporánea muy alejado de la historia política tradicional: reyes, guerras, firmas de paces, etc.; con un trasfondo político-nacional como veremos a continuación. Será a partir de los estudiosos reunidos en torno a René Rémond que se producirá este resurgir de la *Historia política*. Una *Historia política* que va más allá del *evento* de la *Historia metódica* y que propone una comprensión de lo político más amplio, como un lugar de gestión de la sociedad de forma integral y que englobaría a su vez otros niveles de la sociedad, proponiendo una historia total a partir de lo político. La *Historia política*, en su pretensión totalizadora de la sociedad, se define en torno a la noción de *cultura política*, donde busca integrar buena parte de las aportaciones hechas por otras escuelas y corrientes, revelando el *ethos* de una nación, esto es, el conjunto de *representaciones* que unen a un grupo humano. Con ello, la historia política se desplaza hacia el problema de las *representaciones* y hacia la *Historia cultural*, ayudando a la construcción de una nueva noción de *historia del tiempo presente*. Un acontecimiento importante estos años será el análisis de la Revolución Francesa llevada a cabo por F. Furet, quien ha fundado en 1985 el *Instituto Raymond Aron* rompiendo con los *Annales*, impregnados para él de marxismo. Para él, los procesos revolucionarios y la dinámica política es autónoma, no siendo los conflictos políticos una respuesta a los intereses de clase. Las tesis de Furet basculan cada vez más desde lo económico y social hacia lo político y lo cultural, esto es, hacia lo simbólico, el imaginario y la ideología revolucionaria; apartándose al mismo tiempo de los presupuestos de René Rémond,

⁷³ LEPETIT, Bernard. « Histoire des pratiques, pratique de l'histoire » y « Le présent de l'histoire ». En LEPETIT, Bernard (dir.). *Les formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*. Paris, Albin Michel, 1995. Pp. 14-15.

quien estudiaba lo político en tanto que esfera particular de la actividad social. El deseo de estudiar la evolución de las “racionalidades políticas”, esto es, los sistemas de representación le lleva a comprender esta representación como el resultado de un trabajo permanente de reflexión de la sociedad sobre sí misma. Es por ello que *la historia conceptual de lo político* reivindique ser una *historia reflexiva*, “*haciendo la historia del trabajo operado por la interacción permanente entre la realidad y su representación*”. En la línea abierta por René Rémond, uniéndola a las reflexiones sobre el poder realizadas por M. Foucault, y distinguiendo como plantea C. Schmitt entre la noción de *lo político* y *la política*; considero igualmente que *lo político* tendrá esa fuerza de unificación de los diversos *discursos* y *saberes* de una sociedad, como mostraría la *Representación Soberanía y Gubernamentalidad*; donde se revelará de forma privilegiada el *orden de los discursos*. Pero éstas *representaciones* no se refieren a *la política* como englobadora de lo social, como señala René Rémond, sino a *lo político* entendido como esa fuerza capaz de organizar los discursos incluso en las *series* aisladas y autónomas. Por ello en la tesis tanto la *Soberanía* como la *Gubernamentalidad* no serán estudiadas como formas *políticas*, sino desde *lo político*, como *representaciones discursivas* donde se manifiesta el *poder-verdad*.

Otro de los proyectos que surgen en estos años será la *Histoire de la mémoire*, vinculada a la diversificación de la historia de las mentalidades y de la historia de las representaciones. Una *mémoire* que surge del problema que se le plantea a una serie de colectivos que no están de acuerdo en cómo se está contactando la historia reciente de Francia en diversos ámbitos y cómo se ha impuesto un discurso oficial nacional que utiliza la Historia para sus propias finalidades. Comienzan así a reivindicarse otro tipo de *memorias*, además de la nacional: regionales, obreras, femeninas, etc. Se presenta como un movimiento de despolitización de la memoria, pero que, en el fondo, propone una forma política diferente. La historia de la memoria colectiva se presenta así como una historia de los usos del pasado en los presentes sucesivos. Asimismo, este interés por la *mémoire* surge de la crisis de la asignatura de Historia en la secundaria, que coincide con una crisis de la identidad nacional; en un contexto donde se inicia un revisionismo sobre la participación de la Francia de Vichy en el exterminio judío; sobre la función desempeñada por la resistencia en el conflicto; y sobre la guerra de Argel. Todo ello determina una “resacralización” de la memoria, convertida en una especie de religión de la memoria que conduce a una auténtica militancia de inquisición retroactiva, como señala Rouso⁷⁴. El propio Tzvetan Todorov se plantea en *Les abus de la mémoire* (1995) sobre la tendencia hacia la “victimización” de las diferentes comunidades que habrían sufrido en su pasado, generando una tendencia a adquirir el estatuto de víctima, socialmente y simbólicamente ventajoso. Unos y otros intentan ajustar sus cuentas, construir sus propias historias y determinar lo que debe o

⁷⁴ ROUSSO, Henry. *La hantise du passé*. Paris, Éditions Textuel, 1998.

no ser olvidado. Se produce así un uso público de la historia y la historia se judicializa y politiza. Los medios de comunicación, las editoriales y la política, demandan cada vez más un historiador-juez, que termina por banalizar los argumentos y los estudios.

El proyecto de Pierre Nora, *Les lieux de la mémoire*, sin duda se inscribe en todas estas tensiones, pudiéndose interpretar como un deseo de redefinir la memoria nacional pero en vez a través del poder y de la estructura política, a través del control ejercido por los historiadores, frente al Estado y la política, que asumen una función política derivada de su supuesta independencia, al modo del *intelectual* decimonónico. Si inicialmente se inició como un proyecto *anti-Lavis*, terminó configurándose como un monumento *neo-lavissien*, a mayor gloria de la identidad nacional francesa. Estos *lieux de la mémoire* abordan una forma de comprender la Historia como una realidad simbólica, donde cada *evento* nuevo tendría un claro sentido con-memorativo; y, de este modo, un *evento* como Mayo del 68 sería una reactualización de las revoluciones anteriores que sobreviven como *símbolos*. P. Nora propone además un modelo de discontinuidades históricas que coinciden con los grandes cambios políticos y sociales, que han generado una ruptura del tiempo histórico, donde la Historia y el Hombre ya sólo pueden dar cuenta de las continuidades generando un nuevo tipo de *historia de la memoria*, que pretende dar cuenta de la totalidad a través de la especificidad del tiempo de la memoria. La *estructura* del *tiempo* braudeliano parece ser sustituido por la *estructura* de la *mémoire*. Para algunos autores como Patrick Garcia esta historia de la memoria porta un peligro de des-realización de la historia -como el propio P. Nora señala- que no sería más que un juego de espejos donde se reflejarían hasta el infinito las representaciones. De hecho, la *memoria* en el proyecto de P. Nora presenta la misma ambigüedad que la *mentalidad*. Pero tras *Les lieux de la mémoire* y el proyecto historiográfico que representa encontramos también un proyecto político nacional, que le lleva a reivindicar una *memoria histórica nacional francesa*, construida a partir de los “lugares de la memoria”. Una especie de *hitos* comunes al conjunto de la sociedad, presentes en ella de forma inconsciente, como si de un inconsciente colectivo y cultural se tratase, que permitiría trazar una especie de *verdadera memoria nacional*, mediante la estructura memorística común a los franceses, que simplemente podrían recuperar con el simple gesto de bucear en esa especie de inconsciente colectivo francés. En su artículo inicial *Entre Mémoire et Histoire*, P. Nora describe su proyecto, superar una *ruptura* entre memoria e historia y la pérdida de la *historia-memoria*, así como la necesidad de recuperar esa *memoria* saliendo de la *Historia crítica* actual.

« Accélération de l'histoire. Au-delà de la métaphore, il faut prendre la mesure de ce que l'expression signifie : un basculement de plus en plus rapide dans un passé définitivement mort, la perception globale de toute chose comme disparu –une rupture d'équilibre. L'arrachement de ce qui restait encore de vécu dans la chaleur de la tradition, dans le mutisme de la coutume, dans la répétition de l'ancestral, sous la poussée d'un sentiment historique de fond.

L'accession à la conscience de soi sous le signe du révolu, l'achèvement de quelque chose depuis toujours commencé. On ne parle tant de mémoire que parce qu'il n'y en a plus.

La curiosité pour les lieux où se cristallise et se réfugie la mémoire est liée à ce moment particulier de notre histoire. Moment charnière, où la conscience de la rupture avec le passé se confond avec le sentiment d'une mémoire déchirée ; mais où le déchirement réveille encore assez de mémoire pour que puisse se poser le problème de son incarnation. Le sentiment de la continuité devient résiduel à des lieux. Il y a des lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire.

Qu'on songe à cette mutilation sans retour qu'a représentée la fin des paysans, cette collectivité-mémoire par excellence dont la vogue comme objet d'histoire a coïncidé avec l'apogée de la croissance industrielle [...] Fin des sociétés-mémoire, comme toutes celles qui assureraient la conservation et la transmission des valeurs, église ou école, famille ou État. »⁷⁵

La ruptura con el pasado viene determinada por una aceleración de la historia; por las guerras y conflicto sociales; y por la sociedad industrial; lo que se reflejaría en la ruptura respecto a la noción de *Historia-nacional*, obligando al desarrollo de una nueva *Historia-memoria* pero recentrada en el presente, donde Nora buscará asentar su noción de *lieux de mémoire*. Un presente desde el cual es posible abrirse al futuro y al pasado, siguiendo ciertas ideas de R. Koselleck y P. Ricoeur. En el proyecto de Nora es la *memoria* la que debe reconstruir ese pasado –identificado con la identidad nacional, en crisis–, en un contexto de ruptura temporal por las guerras y de consiguiente fragmentación, discontinuidad y confusión entre memoria y patrimonio. El patrimonio revela por contra una memoria producida por la *Historia Crítica*. Esta ruptura con la *Historia-memoria* supondrá también el alejamiento respecto a un mundo propio francés, de la tierra y del campesinado, definido como “collectivité-mémoire”, donde también incluye la Iglesia, la escuela, la familia y el Estado. Una especie de memoria colectiva que su proyecto también aspirará a recuperar gracias a la particularidad del *lieux*⁷⁶, frente a un mundo actual nacido a la “croissance industrielle”, donde esta “collectivité-mémoire” ha sido objeto de historia, pero de una *Historia crítica*. La ruptura temporal presente ha generado para P. Nora una quiebra con la *historia-memoria* a favor de la *historia de la historia*⁷⁷, caracterizada por la historiografía, entendida como conciencia sobre la historia y donde la historia comienza a hacer su propia historia como *Historia crítica*. Se trata de una historia alejada del proyecto unitario nacional anterior, que ha fomentado, además, la “desmitificación” de los *lieux* nacionales y fragmentando la Historias, favoreciendo la emergencia de las memorias particulares, características de la “patrimonialización” frente a la memoria nacional⁷⁸. Sin embargo, y al mismo tiempo, esta ruptura ha permitido la emergencia de unos

⁷⁵ NORA, Pierre (dir.). *Les Lieux de mémoire*. Paris, Gallimard/Quarto, 1997, 3. Vol., p. 23 (1ª edición, Paris, Gallimard, 1984-1992).

⁷⁶ « les lieux de mémoire n'ont pas de références dans la réalité, Ou plutôt ils sont à eux-mêmes leur propre référent, signes qui renvoient qu'à soi, signes à l'état pur. Non qu'ils soient sans contenu, sans présence physique et sans histoire ; bien au contraire. Mais ce qui en fait des lieux de mémoire est ce quoi, précisément, ils échappent à l'histoire [...] En ce sens, le lieu de mémoire est un lieu double ; un lieu d'excès clos sur lui-même, fermé sur son identité et ramassé sur son nom, mais constamment ouvert sur l'étendue de ses significations. » *Ibid.*, pp. 42-43.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁸ « Il y avait donc autrefois une histoire nationale et des mémoires particulières ; il y a aujourd'hui une mémoire nationale, mais dont l'unité est faite d'une revendication patrimoniale divisée, en permanente démultiplication et

lugares donde la memoria se ha refugiado, como *restos*, de donde renacerá su proyecto. En el momento en que la *memoria-historia* desaparece y se ve sustituida por esta *Historia crítica* y conmemorativa, sin embargo emerge la posibilidad de una nueva narración histórica no continua a través de *les lieux de mémoire*. Unos *lieux* nacidos de la “desritualización” o “desacralización” de la *memoria*, que requieren un acercamiento nuevo, “en segundo grado”: de carácter simbólico y que en el fondo buscará “resacralizarlos”.

Asimismo, la salida de la *memoria-histórica* produce una nueva noción: la *conmemoración*⁷⁹, que junto a la *patrimonialización* de la *Historia crítica*, parecen desempeñar un papel ambiguo, al modo del mundo platónico de la materia, valorado como negativo pero al mismo tiempo necesario para iniciar el camino de recuerdo hacia la *idea*, en este caso la Nación. Cimentada en la promesa y en las ilusiones de eternidad y unidad, esta *conmemoración* desencadena una “nostalgia” por lo perdido, contra la cual se enfrenta los *lieux de mémoire* para recuperar la memoria nacional. Aunque, al mismo tiempo, este proyecto fracasará pues estos *lieux de mémoire* terminan fagocitados por la conmemoración, como reconoce en su artículo de 1996. Nora establece que si antes el pasado se integraba de forma natural al presente, mediante una “memoria verdadera”, ahora la *Historia crítica*, en tanto que marca y selecciona, ha producido un olvido.

« Accélération: ce que le phénomène achève de nous révéler brutalement, c'est toute la distance entre la mémoire vraie, sociale et intouchée, celle dont les sociétés dites primitives, ou archaïques, ont représenté le modèle et emporté le secret – et l'histoire, qui est ce que font du passé nos sociétés condamnées à l'oubli parce qu'emportées dans le changement. Entre une mémoire intégrée, dictatoriale et inconsciente d'elle-même, organisatrice et toute-puissante, spontanément actualisatrice, une mémoire sans passé qui reconduit éternellement l'héritage, renvoyant l'autrefois des ancêtres au temps indifférencié des héros, des origines et du mythe – et la nôtre, qui n'est qu'histoire, trace et tri. Distance qui n'a fait que s'approfondir au fur et à mesure que les hommes se sont reconnus, et toujours davantage depuis les temps modernes, un droit, un pouvoir et même un devoir de changement. Distance qui trouve aujourd'hui son point d'aboutissement convulsif.

Cet arrachement de mémoire sous la poussée conquérante et éradicatrice de l'histoire a comme un effet de révélation : la rupture d'un lien d'identité très ancien, la fin de ce que nous vivons comme une évidence : l'adéquation de l'histoire et de la mémoire. »⁸⁰

La *memoria verdadera* se define así a partir de lo social, como algo intangible, simbólico, semejante a la de las sociedades primitivas o arcaicas de Lévy-Bruhl o M. Halbwachs. Una memoria

recherche de cohésion [...] La mémoire nationale suppose l'éclatement du cadre proprement historique de la nation. Elle suppose la grande sortie des filières et des modalités de sa transmission traditionnelle, la désacralisation de ses lieux d'initiation privilégiés, école, famille, musée, monument, le débordement dans l'espace public de l'ensemble qu'il leur revenait de gérer et sa récupération par des relais médiatiques et touristiques. La nation historique confiait à des lieux précis, des milieux déterminés, des dates fixes, des monuments classés [...] Elle enserrait ainsi la présence du passé dans un système concentré de représentations, et se désintéressait du reste. La nation mémorielle fait l'inverse. Elle a investi l'espace tout entier du soupçon de son identité virtuelle, doublé toutes les choses présentes d'une dimension de l'antérieur. » *Ibid.*, pp. 4713-4714.

⁷⁹ « Ce sont les rituels d'une société sans rituels; des sacralités passagères dans une société qui désacralise; des fidélités particulières dans une société qui rabote les particularismes; des différenciations de fait dans une société qui nivelle par principe; des signes de reconnaissance et d'appartenance de groupe dans une société qui tend à ne reconnaître que des individus égaux et identiques. » *Ibid.*, p. 28.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 24.

que en tanto que colectiva es integradora, dictatorial e inconsciente, organizadora y espontáneamente reactualizada, y que sin pasado reconduce constantemente la herencia eterna, sin selección -a diferencia de lo que hace la *Historia crítica*. Así, donde hay *memoria verdadera* no hay *lieux de mémoire*: “Il n’y aurait pas de lieux, parce qu’il n’y aurait pas de mémoire emportée par l’histoire”⁸¹. Esta especie de *memoria vivida*, “dans une identification charnelle de l’acte et du sens”, en el momento que es perdida ya sólo vive como recuerdo o memoria en los *lieux*.

« Mémoire, histoire: loin d’être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l’amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L’histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n’est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l’histoire, une représentation du passé. Parce qu’elle est affective et magique, la mémoire ne s’accommode que des détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projection. L’histoire, parce que opération intellectuelle et laïcissante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l’histoire l’en débusque, elle prosaïse toujours. »⁸²

La *memoria* se define como un antídoto frente a las manipulaciones de la *Historia crítica*; pues mientras la *memoria* está latente en el inconsciente, la *Historia crítica* es una *representación* del pasado. Para P. Nora la obsesión por la *memoria* de los tiempos actuales, de tipo conmemorativa, devela una pérdida o ruptura, y, por tanto, que ya no hay memoria, sino desgarramiento, caducidad, terminación. Es por ello que P. Nora alaba a los grandes historiadores que han construido sus obras buscando ampliar esa memoria colectiva, trabajando al servicio de la Nación, como Popelinière, Bossuet, Voltaire, Michelet o Lavise. Como reconoce el propio Ricoeur, quien define el proyecto de Nora como la reivindicación de una “memoria instruida según el modelo de la sacralidad”⁸³ fundamentada en la Nación, en su obra surge una reivindicación de la *Historia-memoria* como *Nación*.

« c’est l’histoire tout entière qui est entrée dans son âge historiographique, consommant sa désidentification avec la mémoire. Une mémoire devenue elle-même objet d’une histoire possible. Il y eut un temps où, à travers l’histoire et autour de la Nation, une tradition de mémoire avait paru trouver sa cristallisation dans la synthèse de la III^e République [...] Histoire, mémoire, Nation ont entretenu alors plus qu’une circulation naturelle : une circularité complémentaire, une symbiose à tout les niveaux, scientifique et pédagogique, théorique et pratique [...] Rien n’égale le ton de responsabilité nationale de l’histoire, moitié prêtre, moitié soldat [...] Unité puissante de cet espace mémoriel : de notre berceau gréco-romain à l’empire colonial de la III^e République, pas plus de césure qu’entre la haute érudition qui annexe au patrimoine de nouvelles conquêtes et le manuel scolaire qui en impose la vulgate. Histoire sainte parce que nation sainte. C’est par la nation que notre mémoire s’est maintenue sur le sacré. »⁸⁴

P. Nora ataca a esta historiografía crítica “iconoclasta e irreverente” con el sentimiento nacional. Un sentimiento que ha guiado siempre la tradición de la *memoria-historia* en Francia. Si

⁸¹ *Ibid.*, p. 24.

⁸² *Ibid.*, pp. 24-25.

⁸³ RICOEUR, Paul. *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. P. 527.

⁸⁴ NORA, Pierre (dir.). *Les Lieux de mémoire*. Pp. 26-27.

bien acepta que la Historia debe ser crítica con los relatos, sin embargo parece cuestionar esta nueva *Historia crítica* precisamente por su denuncia constante de las “mitologías” nacionales, eliminando con ello su carácter sagrado, haciéndolos inservibles socialmente. Si la *Historia-memoria* remite a un pasado y a una Nación, y por tanto no es un lugar de combate sino algo dado, en la nueva *Historia crítica*, la Historia deviene una ciencia social y la memoria algo privado, donde el relato histórico debe ser construido en función del futuro, convirtiéndose en un lugar de lucha, precisamente, porque la historia debe ser construida. Para él esta nueva historia conmemorativa se construye en el archivo, en los aniversarios, en las celebraciones, en las necrológicas, y no en la memoria. Operaciones que “*ne sont pas naturelles*”. Frente a una memoria verdadera y natural « *aujourd’hui réfugiée dans le geste et l’habitude, dans les métiers où se transmettent les savoirs du silence, dans les savoir du corps* »⁸⁵; surge ahora una historia « *volontaire et délibérée, vécu comme un devoir et non plus spontanée* ». Se trata de una memoria archivística o *mémoire de papier* al servicio del tribunal de la historia, donde se revela una pulsión por construir archivos, museos, etc.; y que descubre no tanto un lugar de *memoria viva* sino de su negación: de muerte, obsesionada por registrar y conservar. La *Historia-memoria* colectiva desaparece en la conmemoración a favor de una historia subjetiva e individual, y la escritura de la historia deja de ser oficio de los historiadores profesionales para emerger en cada individuo, etnia o minoría, que busca reencontrar sus orígenes⁸⁶. Una vez que la *Historia-crítica* ha interrumpido el vínculo con la *memoria*, sólo nos quedan los *lieux de mémoire*, para afrontar la posibilidad de una nueva historia : « *ils sont lieux, en effet, dans les trois sens du mot, matériel, symbolique et fonctionnel, mais simultanément, à des degrés seulement divers* »⁸⁷. A diferencia de los *eventos* y objetos que definen la historia. No obstante, su reivindicación de la *memoria* queda teñida de cierta ambigüedad y parece remitir a una especie de imaginario colectivo o de la memoria-nacional; por lo que tras varios artículos, en el tomo segundo, ahondará en su reflexión a través del texto *La nation-mémoire* (1986). En él afrontará el tema de cómo se construye una memoria nacional a través del estudio de las cuatro fases que han definido este proceso en Francia, configurando cuatro tipos de memoria⁸⁸ que la *Historia crítica* ha cortocircuitado. En primer lugar, una memoria fundadora, contemporánea de la monarquía feudal y del nacimiento del Estado. En segundo lugar una memoria-Estado, caracterizado por la monarquía de Louis XIV y sobre todo por Versalles. En tercer lugar, una memoria nacional, que reflejaría la obra de Michelet. En cuarto lugar la memoria-ciudadano, representado por Alain, que implica un enraizamiento de la anterior en la sociedad, haciéndose activa y militante. Finalmente, un quinto

⁸⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁸ RICOUER, Paul. *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. P. 531.

tipo de memoria, y el que daría sentido a este recorrido decepcionante⁸⁹ que es el nuestro: la *memoria-patrimonio*⁹⁰. Ésta no debe confundirse con la simple *commémoration*, sino que en ella se manifiesta una revitalización del sentimiento de pertenencia a la Nación alejado por completo de la afirmación nacionalista, que implica una nueva forma sensible de relacionarse con la singularidad nacional ante los nuevos desafíos que se presentan: la entrada en Europa; las formas de vida moderna; la presencia de una población de inmigrantes cada vez mayor; etc. Ahora debe ser la propia conciencia o memoria nacional la que reconstruya sus *Lieux*; y la *memoria* se convierte en el único camino posible para poder reencontrarse con “la Francia”, “*comme volonté et comme représentation*”⁹¹. El proyecto de P. Nora recupera los ecos de la historiografía de la III República y de Michelet, como una historia nacional y unitaria, pero a través de una *memoria* menos connotada políticamente, más abierta y colectiva, en tanto que vinculada a una verdad de lo francés, que sólo la memoria es capaz de traer o recuperar, pues: « *Ce n'est que dans la mémoire que l'histoire nationale comprend sa propre continuité. “La France” est sa propre mémoire, ou n'est pas* »⁹². Se trataría de una especie de inconsciente colectivo que en momentos determinados emerge, permitiendo tomar conciencia sobre la Nación-Francia y elaborar una historia unitaria, sin la tiranía del nacionalismo que oculta precisamente la Nación como elemento de unidad y de paz.

En su artículo de 1992 -al final de su proyecto- titulado “*La éré de la commémoration*”, lamenta el destino que durante estos años ha recorrido y tenido su obra, que ha caído en aquella *commémoration* de la que pretendía huir al comienzo:

« *Étrange destinée de ces Lieux de mémoire : ils se sont voulus, par leur démarche, leur méthode et leur titre même, une histoire de type contre-commémoratif, mais la commémoration les a rattrapés* »⁹³

Una vez ha caído la historia vinculada al Estado-Nación, que había elaborado su propia forma conmemorativa, tal y como se había afirmado tras la Revolución, el declive de la identidad nacional ha permitido la emergencia de múltiples identidades. Todos tienen ahora una memoria que reivindicar y conmemorar, desencadenando la consiguiente batalla por la *memoria* en forma de *commémoration*, donde se comprende la manifestación nacional como el conjunto de las individualidades en conflicto, alejando la posibilidad de lo colectivo. Una *commémoration* auspiciada por los medios de comunicación que han transformado la *commémoration* en una industria del espectáculo y donde la propia obra de P. Nora se convertirá casi en un diccionario o

⁸⁹ NORA, Pierre (dir.). *Les Lieux de mémoire*. P. 2209.

⁹⁰ « par mémoire-patrimoine, il ne faut pas se contenter d'entendre l'élargissement brutal de la notion et sa dilatation récente et problématique à tous les objets témoins du passé national, mais, beaucoup plus profondément, la transformation en bien commun et en héritage collectif des enjeux traditionnels de la mémoire elle-même. » *Ibid.*, p. 2210.

⁹¹ *Ibid.*, p. 2210.

⁹² *Ibid.*, p. 2213.

⁹³ *Ibid.*, p. 4687.

guía para conmemoraciones. La conmemoración nacional convertida en política y en la reivindicación de unos contra otros deviene *partisanismo* y en *patrimonio*. Frente a la conmemoración de la Revolución o de la III République, determina por la conciencia nacional, asistiríamos ahora a “una conciencia de sí, de tipo patrimonial”. Esta “histoire symbolique au second degré”, como la define el propio Nora, reflejaba la ambigüedad de su proyecto y de la definición de *lieux de mémoire*, que conducirán finalmente a una deriva “*déréalisatrice*”, que permitió su fagocitación por parte del conmemoracionismo patrimonialista que él mismo criticaba.

Tras unos años de fragmentación, denunciados por el propio P. Nora, se observa un nuevo deseo de reconstrucción globalizante de la Historia, alternativa al modelo social, y que podría englobarse bajo lo que se ha denominado como *Historia cultural*. Ésta ha generado diversos intentos de delimitación teórica en el mundo anglosajón como vemos en la *New Cultural History*⁹⁴; en la *Cultural Studies*⁹⁵; en la *Historia intelectual*⁹⁶ de Pocock⁹⁷ y Skinner o en la *Historia de los conceptos* de Koselleck⁹⁸. Mientras que en Francia se ha mantenido como una noción bastante difusa⁹⁹, asociada a lo que se denomina como *Representación*, como señala D. Kalifa¹⁰⁰ quien define la *Historia Cultural* como una historia de las *Representaciones*. La *Historia cultural* aparece así como un deseo de re-globalización historiográfica a través de *lo cultural*, pudiéndose analizar como un territorio vinculado a las representaciones a partir de las *mentalidades*¹⁰¹, pero invirtiendo el orden. En vez de ser *lo social* lo que determina *lo cultural*, es éste lo que determina *lo social*, que sigue siendo el *horizonte* de reflexión principal, de ahí las ambigüedades de sus diferencias respecto a la *Historia Social*. Es por ello que, como ha señalado Michel Trebitsch, puede establecerse un desplazamiento de la historiografía francesa hacia lo cultural, dando lugar a una *Historia sociocultural*, muy diversificada; a una historia de lo conceptual y de lo simbólico, en la línea de Furet, Nora o Gauchet; y a una Historia política y cultural de Rioux o Sirinelli. Deudoras de la Historia social clásica y de la Historia simbólica y conceptual, se define esta Historia Cultural en

⁹⁴ HUNT, Lynn (ed.). *The New Cultural History*. Berkeley-Los Angeles-Londres, California University Press, 1989.

⁹⁵ MATTELART, Armand y Erik NEVEU. *Introduction aux Cultureal Studies*. Paris, La Découverte, 2003 ; MORLEY David y Kevin ROBINS. *British Cultural Studies*. Oxford, OUP Oxford, 2001.

⁹⁶ LACAPRA, Dominick. *Rethinking intellectual history*. New York, Cornell University Press, 1983.

⁹⁷ POCOCK, J.G.A. *Political Thought and History: Essays on Theory and Method*. Traducido por Sandra Chapparro Martínez; Akal, 2012. 1ª edición, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

⁹⁸ KOSELLECK, Reinhart. “Histoire des concepts et histoire sociale”. En *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Traducido por Jochen Hook y Marie-Claire Hook. *Le Futur Passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*. Éditions de l'EHESS, 1990, pp. 99-118 (1ª edición, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1979).

⁹⁹ CORBIN, Alain. « Du Limousin aux cultures sensibles ». En RIOUX, Jean Pierre y Jean François SIRINELLI. *Pour une histoire culturelle*. Paris, Seuil, 1997. P. 114.

¹⁰⁰ KALIFA, Dominique. « L'histoire culturelle contre l'histoire sociale ? ». En MARTIN, Laurent y Venayre Sylvain. *L'histoire culturelle du contemporaine*. Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005. P. 79.

¹⁰¹ DELACROIX, Christian; François DOSSE; Patrick GARCIA. *Les courants historiques en France. XIX^e-XX^e siècle*. P. 610.

oposición al determinismo social de lo político y lo cultural¹⁰². Se busca así la re-globalización la Historia a través de *lo social*, pero de una comprensión de lo social diferente: “culturalizada”; buscando percibir la vinculación entre lo real, sus representaciones y la interpretación de las representaciones. Aparece con ello una noción de *lo social* más compleja, que ya no se concibe como un punto de partida dado, sino como el producto y la consecuencia de la construcción misma del objeto de estudio por parte del historiador y como un efecto de la cultura. El propio Ricoeur subraya las ventajas de la noción de *representación*, respecto a la noción de *mentalidad*, ya que expresa mejor la diversidad y la temporalidad múltiple de los fenómenos sociales, teniendo una clara deuda con el proyecto durkheimiano: « À l'encontre donc de l'idée unilatérale, indifférenciée et massive de mentalité, l'idée de représentation exprime mieux la plurivocité, la différenciation, la temporalisation multiple des phénomènes sociaux »¹⁰³.

3.6. La Historia Cultural y la representación de Roger Chartier.

Las ambigüedades que acompañan a los términos *mentalidad* y *memoria* darán lugar a la irrupción de un nuevo término: *Representación*, por parte de lo que se ha denominado como cuarta generación de *Annales*. Roger Chartier, adscrito a la *Historia cultural*, ha intentado definir esta noción de *Representación* acercándose para ello a los planteamientos ofrecidos por Michel Foucault y a la definición dada por éste de *Representación* en *Las palabras y las cosas*. Razón por la cual me he detenido especialmente en su análisis.

*“Una primera diferencia distingue la historia cultural, entendida como una historia de las representaciones y de las prácticas, de la historia de las mentalidades en su acepción clásica. Esta última ha logrado magníficos éxitos, pero los postulados que la fundan no nos satisfacen ya. La crítica es triple: contra la adecuación demasiado simplista entre divisiones sociales y diferencias culturales; contra la concepción que considera el lenguaje como un simple útil, más o menos disponible para expresar el pensamiento; contra la primacía dada a la caracterización global de la mentalidad colectiva en detrimento de un estudio de las formas textuales (o imágenes) que vehiculan su expresión.”*¹⁰⁴

R. Chartier se enfrentaba así a una *Historia social* que piensa la realidad, precisamente, como una “realidad” social dada, sobre la cual –y una vez analizada– se haría posible la comprensión de los mundos mentales; oponiéndose, también, a la distinción entre esfera mental y esfera real. Busca enfrentarse a la tradición marxista subyacente a las mentalidades que partiendo de la división social, en función de criterios económicos, atribuye una mentalidad a cada grupo¹⁰⁵, y

¹⁰² *Ibid.*, p. 611.

¹⁰³ RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. P. 292.

¹⁰⁴ CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. P. IV.

¹⁰⁵ “Fieles a la obra de E. Labrousse y de la “escuela” francesa de historia social, las divisiones llevadas a cabo para clasificar los hechos relativos a la mentalidad son siempre aquellas que resultan de un análisis social que jerarquiza los niveles de fortuna, distingue los tipos de ingresos, clasifica las profesiones [...] Esta primacía casi tiránica de lo social, que define de antemano las diferencias culturales que luego sólo se trata de caracterizar, es el rasgo más neto de esa

cuyas diferencias, al estar determinadas por una misma estructura social tendente a la repetición y a la estabilidad, permiten establecer una mentalidad global y unitaria para el conjunto de la sociedad, eso sí, con sus particularidades grupales. Frente a este modelo y partiendo de la *Historia Intelectual*, R. Chartier reintroduce al *individuo*, a las *ideas*¹⁰⁶ y a la *conciencia*, en la *Historia social*, elaborando su noción de *Historia cultural* frente a la *estructura social*. Como ha señalado R. Boudon, este *individuo* no es un sujeto abstracto y libre, como tampoco las “ideas” son puras racionalizaciones abstractas, sino que éste se encontraría condicionado o “situado” por la cultura. De este modo, la noción de *Historia cultural* comprende la Historia, no a partir de lo social, sino de la interacción o acciones de estos individuos socialmente situados; comprendiendo lo social como una consecuencia de las *representaciones* elaboradas por cada “individuo situado” y por las relaciones particulares y específicas con los objetos cotidianos, es decir, por la cultura. Todos ellos serían los creadores de la sociedad, tal y como es entendida por Chartier, en el sentido *cultural*. Plantea una *Historia cultural* centrada más sobre las prácticas y las producciones de significados que sobre la *repetición*, tal y como puede comprobarse a propósito de las “formas de lectura”. Ahora lo que interesa de la *serie* es su capacidad para expresar esos aspectos particulares y discontinuos de cada una de las representaciones, y cómo en cada una de ellas se generan sus propias significaciones y representaciones que determinan lo social, que puede entenderse como el resultado de las “luchas” entre representaciones por imponerse¹⁰⁷. Todo un mundo de nuevas relaciones y *representaciones* se muestran como más importante que las divisiones sociales en grupos, a la hora de comprender una cultura.

*“En efecto, las divisiones culturales no se ordenan obligatoriamente según una única clasificación de las diferenciaciones sociales, que supuestamente dirige tanto la desigual presencia de los objetos como las diferencias en las conductas. La perspectiva debe entonces ser la opuesta y destacar, en primer lugar, el campo social (a menudo compuesto) donde circulan un conjunto de textos, una clase de impresos, una producción o una norma cultural. Partir así de los objetos, formas, códigos y no de grupos nos lleva a considerar que la historia socio-cultural vivió demasiado apoyada sobre una concepción mutilada de lo social.”*¹⁰⁸

dependencia de la historia cultural con respecto a la historia social que marca la historiografía francesa de posguerra.” *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁶ “La historia de las ideas, mal señalizada y capaz de recibir, como un cubrelotodo generoso, todo aquello que la historia tradicional despreciaba, se inclina demasiado hacia la intelectualidad pura, la vida abstracta de la idea, aislada del medio social donde se arraiga y expresa en forma tan diversa (...). Lo que importa, tanto como la idea, tal vez más, es la encarnación de la idea, sus significados, el uso que hacemos de ella” DUPRONT, Alphonse. “Problèmes et méthodes d’une histoire de la psychologie collective”. En *Annales E.S.C.*, 1961, pp. 3-11. Citado por CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. P. 29.

¹⁰⁷ “Contra una reducción así, que establece correlaciones demasiado simples entre niveles sociales e indicadores culturales, se propuso la perspectiva de una historia cultural diferente, centrada más sobre las prácticas que sobre las distribuciones, más sobre las producciones de significados que sobre las reparticiones de objetos. La noción de serie no queda necesariamente fuera de una historia así (por ejemplo, en el sentido en que Foucault hablaba de “series de discursos”, donde cada una tenía sus principios de regularidad y sus sistema de obligaciones), pero allí se encuentra emancipada de la definición impuesta por la construcción de series económicas, demográficas o sociales, necesariamente basada sobre el tratamiento estadístico de datos homogéneos y repetidos” CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Pp. 70.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 53-54.

Buscará romper también con la división habitual entre la *objetividad* de las estructuras y la *subjetividad* de las *representaciones*, a menudo consideradas como particularidades determinadas por la situación social del sujeto, en cuanto perteneciente a un grupo determinado; lo que supone considerar estas *representaciones* no como manifestaciones del orden social sino, por el contrario, como constructores del orden social. Así, lo social sería un epifenómeno de los discursos, es decir, de las representaciones, valorando las *representaciones* de los individuos y de los colectivos como los constructores del ordenamiento social. Por un lado, las identidades sociales son la consecuencia de las representaciones impuestas por aquellos que poseen el poder de clasificar y de designar, y la definición “sumisa o resistente” que cada comunidad produce de sí misma. Por otro lado, la división social se puede entender también como el conjunto de representaciones que cada grupo hace de sí mismo, y por lo tanto, de su capacidad de hacer reconocer su existencia a los otros a partir de una exhibición de unidad¹⁰⁹. En cualquiera de las dos posibilidades la sociedad se define como una “lucha entre representaciones” -poniéndose en relación con el poder en tanto que constructor del vínculo social-, cuyo objetivo es el ordenamiento de lo social y definir los vínculos entre los hombres. Lo social se presenta como la *forma* del poder, esto es, de un orden de los discursos y de las múltiples representaciones. La *Historia cultural* se aparta así de la dimensión socioeconómica, posicionándose sobre lo social pero comprendido de otra manera, como el conjunto de estrategias simbólicas que determinan posiciones y relaciones y que construyen, para cada clase, grupo o medio, un ser-percibido constitutivo de su identidad. De tal manera que busca la definición de lo social, como la *Historia social* pero por otras vías¹¹⁰. La *Historia cultural* debe partir de los objetos y de sus especificidades de posicionamiento, producción, relación, etc; de un individuo situado y de los elementos particulares de producción y relación que determinan los discursos y las ideas como *representaciones*.

“Tomando apoyo sobre los léxico, la historia cultural que nosotros proponemos apunta a desplazar estos estudios clásicos. Por una parte, la noción de representaciones colectivas,

¹⁰⁹ “Tratar de superarlas exige, en primer lugar, tener esquemas generadores de sistemas de clasificación y de percepción como verdaderas “instituciones sociales”, incorporando bajo la forma de representaciones colectivas las divisiones de la organización social: “las primeras categorías lógicas fueron categorías sociales; las primeras clases de cosas fueron clases de hombres en las cuales fueron integradas esas cosas”, pero también tener estas representaciones colectivas como matrices de prácticas constructivas del mundo social en sí: “Aun las representaciones colectivas más elevadas no existen, no son verdaderamente tales sino en la medida en que ellas gobiernan los actos” [...] De esta forma se abre una doble vía: una que piensa en la construcción de las identidades sociales como resultantes siempre de una relación forzada entre las representaciones impuestas por aquellos que poseen el poder de clasificar y designar y la definición, sumisa o resistente, que cada comunidad produce de sí misma; la otra que considera la división social objetivada como la traducción del crédito acordado a la representación que cada grupo hace de sí mismo, por lo tanto, de su capacidad de hacer reconocer su existencia a partir de una exhibición de unidad.” *Ibid.*, p. 56-57.

¹¹⁰ “Al trabajar en las luchas de representación, cuya postura es el ordenamiento, y por lo tanto la jerarquización de la estructura social en sí, la historia cultural se aparta sin duda de una dependencia demasiado estricta en relación con una historia social dedicada al estudio de las luchas económicas únicamente, pero también regresa sobre lo social ya que fija su atención sobre las estrategias simbólicas que determinan posiciones y relaciones y que construyen, para cada clase, grupo o medio un ser-percibido constitutivo de su identidad.” *Ibid.*, p. 57.

tomadas en préstamo a Mauss y a Durkheim, nos faculta para pensar de manera más compleja y dinámica las relaciones entre los sistemas de percepción y de juicio y las fronteras que atraviesan el mundo social. Incorporando las divisiones de la sociedad (que no son de ninguna manera reductibles a un principio único), los esquemas que generan las representaciones deben ser considerados, al mismo tiempo, como productores de lo social puesto que ellos enuncian los desgloses y clasificaciones posteriores. Por otra parte, el lenguaje no puede ya ser considerado como la expresión transparente de una realidad exterior o de un sentido dado previamente. Es en su funcionamiento mismo, en sus figuras y sus acuerdos, como la significación se construye y la “realidad” es producida. Finalmente, contra una perspectiva espontaneísta que considera a las ideas o las mentalidades huéspedes de los textos como su estos fueran recipientes neutros, es necesario reconocer los efectos de sentido implicado por las formas.”¹¹¹

Para Chartier la sociedad se complejiza -que busca abarcar con las nociones de *cultura* y *representación*- haciendo necesaria una noción sustitutiva de lo social: la *cultura*, siguiendo de cerca la definición dada por C. Geertz¹¹². Ahora es la *producción de representaciones* y las complejas relaciones que se anudan en torno a ellas lo que va a definir la *representación*, huyendo así de las relaciones transparente entre sociedad y mentalidad, o entre ideas y cambio social. Circunscrito al ámbito de los textos, donde desarrolla específicamente sus propuestas, Chartier plantea, a través de las formas de lectura, que la relación entre un texto y su sociedad no es transparente y unidireccional, sino que todo texto es producido por un individuo y recibido también por un individuo, los cuales determinan la producción, recepción, interpretación y difusión de las ideas; condicionando éstas¹¹³ y, por lo tanto, complejizando la relación entre ideas y sociedad dada por la tradicional *Historia de las ideas*. La transparencia postulada por la *Historia de las ideas* se ve también complejizada, aunque ello no quita para que la propia sociedad busque establecer y controlar las significaciones y su transmisión, condicionando las formas del texto y de su lectura. Aunque ello finalmente nunca se logre. Chartier insiste a menudo sobre la no transparencia del lenguaje en la sociedad. La relación con el lenguaje viene determinada pues por unos rituales y unas prácticas que determinan la relación con el texto, así como por un sujeto donde ese lenguaje se encarna determinándolo según sus propias *relaciones*; sin embargo, contra los partidarios del *linguistic turn* mantiene: “la idea de la existencia de propiedades sociales objetivas, exteriores a

¹¹¹ *Ibid.*, p. IV.

¹¹² “El concepto de cultura al cual me adhiero (...) denota una norma de significados transmitidos históricamente, personificados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes con respecto a ésta”. GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Culture*. New York, Basic Books Inc., 1973, p. 89. Citado en CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Pp. 43-44.

¹¹³ “Pero, tanto como por la pluma del autor o las prensas del librero-editor, el texto es “producido” por la imaginación y la interpretación del lector que, a partir de sus capacidades, expectativas y de las prácticas propias de la comunidad a la que él pertenece, construye un sentido particular. De manera ciertamente paradójica, este sentido es, a la vez, dependiente e inventivo: dependiente puesto que debe someterse a las constricciones impuestas por el texto (y las formas propias del objeto impreso); inventivo puesto que desplaza, reformula, subvierte las intenciones de los que han producido el texto y el libro en que se apoya este texto. El proyecto de una historia de las lecturas, definidas como unas prácticas determinadas y unas interpretaciones concretas, encuentra su raíz en esta paradoja fundamental.” CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. P. VI.

los discursos”¹¹⁴. El lenguaje, no puede reducirse a un conjunto de signos, como planteaba Foucault¹¹⁵, y estos signos no encierran y agotan todas las posibilidades de la significación, sino que esta significación está condicionada por elementos externos al lenguaje que determinan la recepción de los textos, su comprensión y, finalmente, sus consecuencias, revelando la *representación*, ese orden que determina los discursos, la serie y la representación épocal.

“Es sabido el fundamento del “linguistic turn” propuesto a los historiadores de los textos y de las prácticas: mantener el lenguaje como un sistema cerrado de signos que producen sentido por el único funcionamiento de sus relaciones. De donde un doble corolario: considerar como impersonal y automática la producción de la significación, desembarazada de toda intención y de todo control subjetivos; pensar la realidad social como un ente constituido por el lenguaje, independientemente de toda referencia objetiva.”¹¹⁶

Frente a la descripción dada por Chartier de la obra de Foucault, considero que éste no tiene como aspiración la “realidad social” ni comprende el discurso como un lugar de significación tanto del individuo o de lo social, sino que simplemente le interesa poder conocer esas fuerzas y ese orden del discurso, que opera sobre los discursos generando una verdad-poder. Foucault no busca establecer relaciones causales y de significación entre discurso y sociedad, problema inherente al giro lingüístico y a la historia social, que hereda sin duda la obra de Chartier.

Otro de los principios de la historia de las mentalidades a la que se opone Chartier es la diferencia que establece entre el estudio de los testimonios que buscan lo real y aquellos otros estudios de documentos que no tienen por finalidad la reconstrucción de una realidad -entendida ésta en el sentido de social o económica-, sino mental, interesándose en cómo piensan e interpretan el mundo. De esta división establecida por la historia de las mentalidades entre real y mental se deduce que ciertos textos literarios, en tanto que ámbito de ficción, no son testigos de la realidad sino del mundo mental; y, de este modo, cuando los textos literarios son tratados como documentos “históricos”, éstos deben perder su especificidad literaria para ser reconducidos a lo real, exigiéndoles que corroboren lo dicho por las leyes de la cantidad, esto es, por los análisis cuantitativos. Frente a esta distinción entre planos de realidad Chartier considera todo lo producido en una época como *representaciones* susceptibles de mostrar esa especificidad histórica, igualando con ello todos los testimonios. No existiría pues unos objetos más “reales” que otros. Lo esencial no consiste en diferenciar entre diferentes grados de realidad, ni encontrar los testimonios más

¹¹⁴ DELACROIX, Christian; François DOSSE; Patrick GARCIA. *Les courants historiques en France. XIX^e-XX^e siècle*. P. 625.

¹¹⁵ “Tarea que consiste en no tratar –en dejar de tratar- los discursos como conjuntos de signos (de elementos significantes que envían a contenidos o a representaciones), sino como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan. Es indudable que los discursos están formados por signos; pero lo que hacen es más que utilizar esos signos para indicar cosas. Es ese *más* lo que los vuelve irreducibles a la lengua y a la palabra. Es ese “más” lo que hay que revelar y hay que describir”. FOUCAULT, Michel. *L’Archéologie du savoir*. P. 81.

¹¹⁶ CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. P. IX.

pertinentes o reales que otros, sino comprender cómo las articulaciones de cada serie, de cada práctica, de los discursos, producen aquello que es la “realidad” en historia.

“En principio, es obvio que ningún texto, ni siquiera el más aparentemente documental, ni siquiera el más “objetivo” (por ejemplo un cuadro estadístico creado por una administración), tiene una relación transparente con la realidad que capta. Nunca el texto, literario o documental, puede anularse como texto, es decir, como un sistema construido según categorías, esquemas de percepción y de apreciación, reglas de funcionamiento, que nos llevan a las condiciones mismas de producción.”¹¹⁷

Partiendo de reflexiones próximas a la *teoría de la recepción*, R. Chartier plantea la imposibilidad de establecer un horizonte de expectativas global para una época, ni un horizonte de producción unitario¹¹⁸. El desafío que se le plantea es el cómo establecer unas relaciones entre la multiplicidad de los testimonios, como señalaba Foucault, pero sin perder la particularidad del acontecimiento, buscando como la *Historia Social* la *estructura*; pero no mediante la comparación entre *series* como planteaba Foucault, sino con la aspiración totalizante de la Historia.

“En todos los casos, se trata de llegar a las estructuras, no con la construcción de distintas series articuladas unas con otras sino a partir de una aprehensión conjuntamente puntual y global de la sociedad considerada, dada a comprender a través de un hecho, una existencia o una práctica. El programa explicitado por Foucault (“determinar qué forma de relación puede ser legítimamente descrita entre las distintas series”) se encuentra formulado en términos nuevos, que exigen ser elaborados en el límite de la práctica historiadora y de la reflexión filosófica de las nuevas preguntas.”¹¹⁹

Chartier propone llegar a estas *estructuras* no a través de la comparación entre series sino a partir de lo particular, y a través de ellas detectar la globalidad, que es comprendida a través de un hecho o una práctica particular. El fragmento como parte de un todo. Para Chartier -siguiendo a Foucault- se trata de abandonar los conceptos o las ideas universales, es decir, las abstracciones tomadas como “objetos naturales”, como son la idea de Estado, Rey, Familia, etc., para comprenderlos en su dimensión particular e histórica; y así llegar a conocer cómo estas grandes abstracciones nacen de las formas particulares de los discursos, en sus relaciones con los otros saberes y según producciones determinadas; teniendo presente que una vez definidas no se mantienen de forma fija e estable, sino que se encuentran en constante redefinición. Parece incorporar así aquella historia que va de lo particular a lo general, como proponía la *microstoria* y que nada tenía que ver con el proyecto foucaultiano.

“Ahora bien según Foucault (y/o Elias), resulta imposible considerar los objetos históricos, tal como son, como “objetos naturales” de los cuales sólo variarían las modalidades históricas existentes. La medicina, la locura, el Estado no son objetos pensables en el modo de lo universal y cuyo contenido sería particularizado en cada época histórica. Detrás de la engañosa comodidad del vocabulario no hay que reconocer objetos sino “objetivaciones” producidas por prácticas diferenciadas que construyen, en cada ocasión, figuras originales, irreducibles las unas con las otras [...] No las constituyen objetos históricos fuera de las

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹¹⁸ “A distancia de una fenomenología de la lectura que borra todas las modalidades concretas del acto de leer y lo caracteriza por sus efectos, postulados como universales, una historia de las formas de leer debe identificarse las disposiciones específicas que distinguen las comunidades de lectores y las tradiciones de lectura [...] Todos aquellos que pueden leer los textos no los leen de la misma manera.” *Ibid.*, p. 51.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 70-71.

prácticas, móviles y por lo tanto tampoco campos de discursos o de realidad definidos de una vez para siempre, divididos en forma fija y notables en cada situación histórica: “Las cosas no son más que objetivaciones de prácticas determinadas, de las cuales se debe actualizar las determinaciones” (Veyne).”¹²⁰

Para Chartier este estudio de lo *particular* debe partir de la *representación*, que es particular, es decir, determinada por las formas en que cada particular piensa su mundo:

“La cuestión esencial que esta historia nos plantea es la de las relaciones existentes entre las modalidades de apropiación de los textos y los procedimientos de interpretación que sufren. ¿Cómo los textos, convertidos en objetos impresos, son utilizados (manejados), descifrados, apropiados por aquellos que los leen (o los escuchan a otros que leen)? ¿Cómo, gracias a la mediación de esta lectura (o de esta escucha), construyen los individuos una representación de ellos mismos, una comprensión de lo social, una interpretación de su relación con el mundo natural y con lo sagrado?”¹²¹

A partir de estas representaciones de los particulares sería posible establecer una representación global de lo social, en tanto que los particulares son comprendidos como *individuos situados*; entendiendo así lo social como un resultado de las representaciones de esos “individuos situados”, invirtiendo la *Historia Social* tradicional. Para Chartier la representación no es una emanación de lo social, sino que ésta es producto de los discursos que atraviesan, incorpora, reelabora o trasmite cada sujeto; lo que para él sitúa al texto en el centro de la comprensión histórica, sobre todo, porque considera a la época que estudia, el Antiguo Régimen, como un momento precisamente caracterizado por el texto. La representación¹²² coincidía así en el Antiguo Régimen con una realidad textual y discursiva que se convierte en el *paradigma* o -siguiendo a Febvre- en el “utillaje mental” del momento, sin que este elemento sea un anacronismo propio del historiador (lo que nos recuerda al Foucault de *Las palabras y las cosas*).

“La historia cultural tal como nosotros la entendemos (y tal como este libro la practica) se opone punto por punto a esa perspectiva. Por una parte, considera al individuo, no en la libertad supuesta de su yo propio y separado, sino en su inscripción en el seno de las dependencias recíprocas que constituyen las configuraciones sociales a las que él pertenece. Por otra parte, la historia cultural coloca en lugar central la cuestión de la articulación de las obras, representaciones y prácticas con las divisiones del mundo social que, a la vez, son incorporadas y producidas por los pensamientos y las conductas. Por fin, ella apunta, no a autonomizar lo político, sino a comprender cómo, toda transformación de tensiones específicas entre los grupos sociales al mismo tiempo que modela unos lazos de interdependencia particulares, una estructura de la personalidad original. Para pensar la historia cultural rechazando el retorno a la filosofía del individuo y a la primacía de lo político sin por ello reproducir los antiguos determinismos, la obra de Norbert Elias suministra un apoyo precioso.”¹²³

Los cambios históricos vienen determinados por las transformaciones en las *representaciones* particulares, y éstas se producen, a su vez, por las transformaciones en las prácticas culturales. Así, por ejemplo, el triunfo de nuevas formas de lecturas y de nuevas formas de producción de textos (que tendrán que ver con la elaboración de nuevas representaciones

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 71.

¹²¹ *Ibid.*, p. I.

¹²² “construir la noción de representación como el instrumento esencial del análisis cultural es otorgar una pertinencia operatoria a uno de los conceptos centrales manejados en estas mismas sociedades”. *Ibid.*, p. 57.

¹²³ *Ibid.*, pp. X-XI

hegemónicas en determinados ámbitos o en determinados grupos) permiten comprender las nuevas representaciones y los cambios históricos. Chartier explica, siguiendo a Norbert Elias, cómo una nueva redefinición del poder, como la ocurrida con la emergencia de la Corte, genera nuevas representaciones y formas de producción y relación con los textos que terminan difundiéndose por la sociedad, a través de los procesos de alfabetización (principal dinámica en estos instantes), que permiten, de forma particular y compleja, la imposición de representaciones nuevas que condicionan sentimentalmente al individuo, imponiendo unas representaciones más o menos compartidas. Más allá de comprender la Corte como una forma política o producto de una *idea*, como propone la *Historia intelectual*¹²⁴, que actúa mediante mecanismos de represión-imposición; para Chartier la Corte es una *representación*, que se manifiesta a su vez del surgimiento de nuevas prácticas culturales. De este modo, la Corte no es una *institución del poder*, como habitualmente la interpreta la *Historia política* sino una manifestación *cultural*. La dinámica del cambio histórico es por tanto una transformación en la forma del poder, pero a partir de una transformación cultural. Para Chartier no se trata de comprender la imposición de una nueva *idea* o *forma* de poder: la corte, el Estado; sino entender ésta como el resultado de una nueva representación que nace de diferentes transformaciones nacidas en el ámbito de las prácticas culturales y de lo cotidiano.

El cambio histórico que representa el surgimiento de la Corte sólo se revela a través del estudio de la complejidad que encierra la relación con el texto y con el libro, a partir de los cuales se difunde la representación u orden del discurso elaborado en la Corte. Chartier entiende esta difusión del texto desde la Corte no sólo a través de la difusión de las prácticas y controles sociales, sino, y sobre todo, porque a partir de ella se construye una interioridad o subjetividad que define la nueva *Representación* que determinará las dinámicas históricas posteriores hasta la *opinión* del siglo XVIII.

“En la circulación de estos nuevos controles que refrenan los afectos, censuran las pulsiones, acrecientan las exigencias del pudor, el escrito impreso juega un doble papel: articula el reparto entre los gestos y los comportamientos que son lícitos y los que no lo son o han dejado de serlo; difunde, fuera del marco estrecho de la corte, la nueva urbanidad, enseñada en las escuelas y presentada en el repertorio de la librería de divulgación que se dirige a los lectores más numerosos y populares. Es comprender cómo una sociedad entera ha podido, con diferencias y resistencias, aceptar una manera nueva de estar en el mundo. Ello exige identificar los lugares sociales donde se establece la metodología de los nuevos

¹²⁴ “Después de Foucault, es obvio que no podemos considerar esos “objetos intelectuales” como “objetos naturales” de los que sólo cambiarían las modalidades históricas de existencia. La locura, la medicina, el Estado, no son categorías pensables en el modo de lo universal y de las que cada época particularizaría el contenido. Detrás de la permanencia engañosa de un vocabulario que es el nuestro, debemos reconocer no los objetos sino las objetivaciones que construyen cada vez una figura original [...] Son entonces las relaciones con los objetos las que los constituyen, de una manera específica cada vez y según ensamblaje y distribuciones siempre singulares. La historia intelectual no debe dejar engañarse por palabras que pueden dar la ilusión de que los distintos campos de discurso o de prácticas están constituidos de una vez para siempre, desglosando objetos cuyos contornos, si no los contenidos, no varían; contrariamente, ésta (la historia intelectual) debe planear como centrales las discontinuidades que hacen que se designen, se agreguen y se ventilen, en formas diferentes o contradictorias según las épocas, los conocimientos y las acciones” *Ibid.*, p. 42.

*comportamientos (así la corte, la familia, la escuela, la Iglesia, etc.), pero también tomar en cuenta tanto los libros que transmiten reglas y prescripciones como los usos que con ellos se efectúan.”*¹²⁵

Frente a la historia política tradicional, Chartier plantea una comprensión de los cambios históricos a partir de las transformaciones en el modo de ejercicio del poder, que afectarían tanto a las estructuras de la personalidad de los individuos, como a las instituciones y las reglas que gobiernan la producción de obras y la organización de las prácticas, siguiendo claramente la obra de Norbert Elias. Pero este poder nada tendrá que ver con el planteado por M. Foucault, pues para él el poder lo que hace es difundir-imponer una serie de prácticas culturales de las que a su vez es deudor, posicionándose cerca de la Historia política tradicional pero proponiendo un paso previo: la cultura define lo político y desde ahí se expande al resto de la sociedad, como ejemplifica la Corte¹²⁶. A Chartier lo que le interesa es la *estructuración* de la sociedad en un momento dado y no su *estructura fija*, como plantea la Historia social, que alude a un carácter constante o repetitivo de lo social, de lo cual lo cultural carece. Son las normas, las costumbres, las reglas de derecho, las instituciones, etc., las que permiten a las sociedades permanecer juntas. Con ello cobra un nuevo interés la relación entre prácticas y representaciones. Toda ésta comprensión dinámica o pragmática, como la definía B. Lepetit, permite salir del “fijismo” y “predeterminación” de la “estructura” de la mentalidad. Lo interesante de la obra de Chartier es cómo a través de Foucault defiende la particularidad de las representaciones donde se manifiesta el mismo poder. Pero éste es comprendido de forma tradicional, tal y como propone la *Historia política*. A partir de él se transforman las representaciones particulares que determinan lo social, configurando una *cultura o representación colectiva*, que es al fin y al cabo la unidad que persigue Chartier. Pero todo este poder, entendido como representación: la Corte, proviene a su vez de las transformaciones a nivel cultural, donde se gestan las representaciones que transforman y definen lo político y lo social. Como proponía la sociología tradicional las representaciones en Chartier son elaboraciones complejas de una dimensión cultural: de unas prácticas, de unas herramientas, de unas acciones.

¹²⁵ *Ibid.*, p. II.

¹²⁶ “Nuestra última propuesta tiene por objetivo rearticular las prácticas culturales sobre las formas de ejercicio del poder. La perspectiva supone que se tome distancia con respecto al “retorno a lo político” que parece haberse apoderado de una parte de la historiografía francesa [...] Nuestra perspectiva desea comprender a partir de los cambios en el modo de ejercicio del poder (generadores de formaciones sociales inéditas) tanto las transformaciones de las estructuras de la personalidad como las de las instituciones y las reglas que gobiernan la producción de obras y la organización de las prácticas. La relación que establece Elias entre la racionalidad cortesana por un lado (entendida como una economía psíquica específica, producida por las exigencias de una forma social nueva, necesaria para el absolutismo) y, por el otro, los rasgos propios de la literatura clásica (en términos de jerarquía de géneros, de características estilísticas, de convenciones estéticas) designa con agudeza el lugar de un posible trabajo” *Ibid.*, p. 62.

3.7. La Historia cultural y la política. La representación y el poder.

Partiendo de la noción de *Historia Cultural*, con la que busca igualmente salirse de los condicionantes de la Historia Social, M. Gauchet defiende la reconquista de una historia global a través de la política, pues considera que ésta es la que mejor expresa el conjunto de una sociedad. Reivindica, al igual que R. Chartier, al individuo socialmente situado: « *Reconnaître la consistance des raisons qui orientent les acteurs ne signifie pas leur attribuer l'entière conscience de leurs tenants et de leurs aboutissants. Le système d'idées le plus organisé comporte encore une opacité essentielle pour son propre auteur* »¹²⁷ Muy próximo a la noción de *relación y producción* de R. Chartier, M. Gauchet define su *Historia Cultural Política* de la siguiente manera: « *En ce sens, est bien plus que l'histoire de l'outillage mental chère à Lucien Febvre : elle est l'histoire des dispositions cognitives qui permettent aux acteurs de se mouvoir à l'intérieur d'une culture. Elle relève d'une histoire de la domestication de l'animal symbolique* »¹²⁸. La noción de *Representación* también será central en su obra, aunque es utilizada de una forma más vaga y equívoca, menos inconsciente y más racional, donde la noción de política busca construir una totalización sustituyendo esa estructura simbólica que aparece en Chartier tras su noción de *representación*. Parece así proponer una historia política y conceptual de lo social más próxima a la *Historia Intelectual*. Busca una historia que aune la *Historia Cultural*, centrada en una historia simbólica desociologizada, y una *Historia política*, ambos reinscritos en lo social; pero dentro de una comprensión diferente de lo social, tal y como reivindica Jean-François Sirinelli en *Pour une histoire culturelle du politique*¹²⁹. M. Gauchet define su *Historia cultural política* como la historia de las disposiciones cognitivas que permiten a los actores moverse en el interior de una cultura, criticando la noción de *representación* de R. Chartier por demasiado vaga y equívoca, ya que puede ser utilizada para mantener al margen las representaciones meditadas y teorizadas que los actores del dominio político se dan, estableciendo finalidades y valores que siguen condicionando sus acciones dentro de una sociedad. En este sentido se aproxima a la *Historia Intelectual* de lo político propuesta por Pocock y Skinner. Para Gauchet el alejamiento de la conciencia en Chartier, otorga a su noción de *representación* un claro determinismo sociológico de carácter durkheimiano, que para M. Gauchet no puede dar cuenta de la parte reflexiva de las conductas de los actores sociales. Para M. Gauchet la *Socio-historia* tiene el peligro de eliminar los procesos de conciencia que determinan las decisiones de los actores históricos, creando una especie de determinismo social a través de lo simbólico. Es por ello que propone con su *Historia cultural política* una aspiración totalizante a

¹²⁷ DELACROIX, Christian; François DOSSE; Patrick GARCIA. *Les courants historiques en France*. Pp. 628-629.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 629.

¹²⁹ SIRINELLI, Jean-François. « Pour une histoire culturelle du politique ». En *Vingtième siècle, revue d'histoire*, 1998, nº 57, enero-marzo.

través de lo político, en tanto que lo político tiene como función la estructuración simbólica del conjunto de la sociedad. Amplía así la noción de social, que es comprendida alejada de la tradición de Durkheim y la Historia Social posterior; comprendiéndola como un conjunto de interacciones a muy diferentes planos que configuran lo social. Esta *Historia cultural política* busca repensar las estructuras simbólicas a partir de la noción de *Representación*, pero acentuando el lugar del individuo y las acciones conscientes.

Mi objetivo en la tesis también será penetrar en la sociedad francesa entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII a través de esas *representaciones simbólicas* que constituyen los *discursos*, pero no con el objetivo de descubrir y delimitar *lo social*, ni al *individuo*; sino de descubrir las fuerzas que actúan en esa sociedad a nivel discursivo, otorgándole su forma, precisamente, a través del ordenamiento de los discursos. Es por ello que la tesis intenta abandonar la dimensión social, pues no intenta definir ni lo social, ni lo cultural, aunque lógicamente los discursos son producidos en una sociedad. Puesto que no busca comprender al Hombre ni a la Sociedad, busca comprender el funcionamiento de los propios *discursos*, que no son entendidos como espacios de significación desde los cuales penetrar en la sociedad. El discurso sólo revela un poder, un poder que ordena los discursos de una sociedad, creando una visión totalizadora o Verdad; siendo ésta la que nos interesa analizar. De ahí que sea una aproximación donde no es ni el Hombre ni la sociedad el principal organizador del trabajo, pues estos son discursos entre los otros. En este sentido -y como lo define L. Marin- no entendemos la noción de *representación* como una manifestación simbólica del Hombre, consciente o inconsciente, sino como un ordenamiento discursivo en función de un orden que manifiesta a su vez ese orden que está actuando sobre el resto de los discursos en un momento dado.

Gérard Noiriel ha definido esta aproximación a la comprensión histórica desde las formas del poder como « *socio-histoire des relations de pouvoir* », la cual intenta salirse de la *Historia política*, buscando « *comprendre le rôle historique qu'a joué le pouvoir dans la restructuration des liens sociaux* »¹³⁰. G. Noiriel entiende el término “poder” en la acepción amplia dada por Foucault y que englobaría todas las posibilidades que son dadas a los hombres en la historia para orientar y conducir al otro. Aunque finalmente su obra parece centrarse en las formas de Estado, como por ejemplo el Estado-Nación. Frente a la *Historia política*¹³¹, que comprende el poder como un instrumento a conquistar o como un agente de opresión o represión, esta *Socio-histoire des relations de pouvoir* entendería el poder como “relaciones de poder”. Son estas relaciones las que definen la

¹³⁰ NOIRIEL, Gérard. *État, nation et immigration*. P. 24.

¹³¹ « La politique est l'activité qui se rapporte à la conquête, à l'exercice, à la pratique du pouvoir : ainsi les partis sont politiques parce qu'ils ont pour finalité et leurs adhérents pour motivation, d'accéder au pouvoir. Mais pas n'importe quel pouvoir ! L'abus, fait depuis 1968 de la notion de pouvoir et l'extension de son application ont entraîné sa dissolution. Tout serait rapport de pouvoir : dans l'enseignement, la famille, les relations interpersonnelles » RÉMOND, René (dir.). *Pour une histoire politique*. Paris, Seuil, 1988, p. 381.

sociedad, estando determinadas por los discursos, donde se halla la clave de las formas históricas. La definición tradicional de poder ofrecida por René Remond dejaba fuera todas las prácticas de poder que quedaban fuera de la política, reduciendo así el *poder* y *lo político* a *la política*, y sobre todo -como ha señalado M. Foucault- a la forma del Estado.

*“Me parece que con demasiada frecuencia, según el modelo que ha sido impuesto por el pensamiento jurídico-filosófico de los siglos XVI y XVII, se reduce el problema del poder al problema de la soberanía [...] En contra de este privilegio del poder soberano he intentado hacer un análisis que iría en otra dirección. Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano sobre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento [...] Para que el Estado funcione como funciona es necesario que haya del hombre a la mujer o de adulto al niño relaciones de dominación bien específicas que tienen su configuración propia y su relativa autonomía.”*¹³²

Empleo la noción de *lo político* en un sentido más amplio que suele darse, identificándolo con *la política*, que se refiere a la forma de gobierno, a las instituciones, al ordenamiento jurídico, a los lazos entre protagonistas, a las estrategias conscientes por conquistar el poder y a las maneras de reprimir, etc. Entendemos así por *lo político* el conjunto de las formas del poder que configuran la sociedad, y que se revelan a través de sus discursos, abarcando así un campo mucho más amplio que el de la política: la medicina, el arte, la economía, la salud pública, etc; tal y como quedará reflejado al estudiar las nociones de *Soberanía* y de *Gubernamentalidad*, que más que remitir a un modelo derivado de la política -que también- intentan abarcar las complejas relaciones de dominación que existen en una sociedad determinada y las cuales se transforman en diálogo constante con diferentes saberes de su época. Si bien *la política* está vinculada con *lo político*, en tanto que *la política* es un intento de dar coherencia a esas relaciones de poder que interactúan en una sociedad, sin embargo, no es *la política* la que determina las formas de relación en una sociedad; pues no es la forma del Estado la que permite comprender las formas de sociedad, como se apunta en el estudio Norbert Elias sobre la sociedad cortesana o la *Historia política* tradicional. Esta distinción queda bien definida por el propio Foucault:

“Si es cierto que el conjunto de las relaciones de fuerza existente en una sociedad dada constituye el dominio de la política, y que una política es una estrategia más o menos global que intenta coordinar y darles un sentido a estas relaciones de fuerza, pienso que se podría responder a sus cuestiones de la manera siguiente.

*La política no es lo que determina en última instancia (o lo que sobredetermina) las relaciones elementales y por naturaleza “neutras”. Toda relación de fuerza implica en todo momento una relación de poder (que es en cierto modo su forma momentánea) y cada relación de poder reenvía, como a su efecto, pero también como a su condición de posibilidad, a un campo político del que forma parte. Decir que “todo es político” quiere decir esta omnipresencia de las relaciones de fuerza y su inmanencia en un campo político; pero además es plantearse la tarea hasta ahora esbozada de desembrollar esta madeja indefinida”.*¹³³

¹³² FOUCAULT, Michel. « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps ». P. 157.

¹³³ *Ibid.*, pp. 158-159.

La tesis parte también de la *Historia cultural política*, en tanto en cuanto comparto la idea de M. Gauchet del sentido globalizante de *la política* dada por ésta, aunque en un sentido más amplio como *lo político*. De ahí que considere la *Representación* estrechamente vinculado a *lo político* y razón por la cual atribuiré a la noción de *Soberanía* y *Gubernamentalidad* un lugar privilegiado. En la línea de M. Foucault y de L. Marin considero que esta capacidad que tiene la *Representación* de hacer presente lo ausente, que define el *proyecto clásico*, determina que la *Representación* ponga en juego y revela un orden-verdad, que es el poder-verdad configurador de los discursos en una sociedad.

« *Qu'est-ce que re-présenter, sinon présenter à nouveau (dans la modalité du temps) ou à la place de... (dans celle de l'espace). Le préfixe re-importe dans le terme la valeur de la substitution. Quelque chose qui était présent en ne l'est plus est maintenant représenté [...]* Au lieu de la représentation donc, il est un absent dans le temps ou l'espace ou plutôt un autre et une substitution s'opère d'un même de cet autre à sa place [...] *Tel serait le premier effet de la représentation en général : faire comme si l'autre, l'absent, était ici et maintenant le même ; non pas présence, mais effet de présence [...]* Merveille de la représentation, cet effet est son pouvoir »¹³⁴

La *Representación* siempre revela un poder y, por tanto, por *Representación* se entiende ese conjunto de relaciones discursivas que generan o ponen en acción, a su vez, un discurso produciendo una *verdad-poder*; revelando con ello el *orden del discurso*. Una *Representación* puede ser adscrita por tanto a múltiples elementos, desde una imagen (como veremos a propósito de nuestro acercamiento a las imágenes artísticas), un libro, una teoría, un instrumento técnicos, etc. Se referiría por tanto a todo aquello que emana de un discurso y que genera discursos.

« *Premier effet du dispositif représentatif, premier pouvoir de la représentation : effet et pouvoir de présence au lieu de l'absence et de la mort : deuxième effet, deuxième pouvoir : effet de sujet, c'est-à-dire pouvoir d'institution, d'autorisation et de légitimation comme résultante du fonctionnement réfléchi du dispositif su lui-même. Si donc la représentation en général a en effet un double pouvoir : celui de rendre à nouveau et imaginaiement présent, voire vivant, l'absent et le mort, et celui de constituer son propre sujet légitime et autorisé en exhibant qualifications, justifications et titres du présent et du vivant à l'être, autrement dit, si la représentation non seulement reproduit en fait mais encore en droit les conditions qui rendent possible sa reproduction, alors on comprend l'intérêt du pouvoir à se l'approprier. Représentation et pouvoir sont de même nature.* »¹³⁵

La *Representación* se define como un conjunto de signos y un discurso que pone en juego un *poder-verdad* ausente. Es por ello que todo discurso es en sí mismo una *Representación* del *poder-verdad*, convirtiéndose así en un lugar privilegiado para poder estudiar esa *voluntad de verdad* de una época.

« *D'un côté, la représentation met la force en signes (comme on met un bateau à l'eau) et, d'un autre, elle signifie la force dans le discours de la loi. Elle opère la substitution à l'acte extérieur où une force se manifeste pour annihiler une autre force dans une lutte à mort, des signes de la force qui n'ont besoin que d'être vus pour que la force soit crue. La représentation dans et par ses signes représente la force : délégation de force, les signes ne sont pas les*

¹³⁴ MARIN, Louis. *Le portrait du roi*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 9.

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 10-11.

*représentants de concepts mais des représentants de force saisissables seulement dans leurs effets-représentants : l'effet-pouvoir de la représentation, c'est la représentation même. »*¹³⁶

Las *Representaciones* se presentan por tanto como un efecto-poder propio de los discursos que ponen en juego y que tiene como función adecuar -de la forma más coherente posible- los discursos del mundo a esa *verdad-poder* constitutiva de la época. De este modo la *Representación* tiene por función la conquista de cualquier fuerza o poder adverso que se oponga al *poder-verdad*.

*« Dans la représentation qui est pouvoir, dans le pouvoir qui est représentation, le réel –si l'on entend par réel l'accomplissement toujours différé de ce désir- n'est autre que l'image fantastique dans laquelle le pouvoir se contemplerait absolu. S'il est de l'essence de tout pouvoir de tendre à l'absolu, il est dans sa réalité de ne jamais se consoler de ne pas l'être. La représentation (dont le pouvoir est l'effet et qui, en retour, le permet et l'autorise) serait le travail infini du deuil de l'absolu de la force. Elle opérerait la transformation de l'infinité d'un manque réel en l'absolu d'un imaginaire qui en tient lieu. »*¹³⁷

La *Representación* tiene por función imponer una realidad, esto es, imponer una Verdad. La realidad se impone así –como dice L. Marin- como “una imagen fantástica en la cual el poder contemplaría como absoluto”. La *Representación* es por tanto una *Representación* de ese *poder-verdad* totalizante que busca imponerse para edificar esa *representación epocal* o *voluntad de verdad* de una época. Es por ello que la *Representación* pone en juego siempre esa verdad que se ve intensificada, fortalecida, por la representación: « *Le roi n'est vraiment roi, c'est-à-dire monarque, que dans des images* »¹³⁸. Con esta frase se revelaría pues que el monarca no es más que la suma de discursos, de representaciones e imágenes, de donde emana su fuerza y su poder. La monarquía no es más que un conjunto de signos y discursos mediante los cuales elabora una representación de sí misma y de su poder que a su vez producirá discursos; esto es, representaciones; esto es, poder (poder político pero también poder-verdad). Esta es, precisamente, la denuncia que señalará Pascal sobre el monarca y sobre su poder, el cual sólo existe en tanto que *Representación*. La fuerza del monarca proviene de su poder legitimado por la *Representación* que es aceptada como *real*. Se encuentra aquí el poder subyacente a la *Representación*: la construcción de una “realidad”, de un discurso de verdad, que sea aceptado por todos.

*« [images]. Elles son sa présence réelle : une croyance dans l'efficacité et l'opérativité de ses signes iconiques est obligatoire, sinon le monarque se vide de toute sa substance par défaut de transsubstantiation et il n'en reste plus que le simulacre ; mais, à l'inverse, parce que ses signes sont la réalité royale, l'être et la substance du prince, cette croyance est nécessairement exigée par les signes eux-mêmes ; son défaut est à la fois hérésie et sacrilège, erreur et crime. »*¹³⁹

Si la *Representación* trae a la presencia lo que está ausente: un *poder-verdad*, ello explicará que en nuestra aproximación se otorgue un peso fundamental a los discursos del poder y al *saber político*, en forma de *Soberanía* y de *Gubernamentalidad*.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 12-13.

A partir de lo dicho sobre la *Representación* puedo concluir que entiendo por *poder* el conjunto de los *saberes* y el *orden* que toman éstos, en cada una de las *series*, en un momento dado; el cual se manifiesta de forma privilegiada, respecto a otros saberes, por la forma de *lo político*, determinando cada *serie*: en el saber económico, en el saber médico, en el artístico, etc. Esto sucede no tanto porque estos saberes sean la consecuencia de la política y su forma: el feudalismo, el absolutismo, la democracia, etc., ni de las instituciones: las universidades, las academias, los hospitales, etc.; sino porque en ellos se revela una orden del poder privilegiadamente *representado* por *lo político*: la *Soberanía*, la *Gubernamentalidad*, etc. De este modo, puede denominarse al conjunto de poderes que actúan en un momento dado sobre los discursos de una época como *lo político*. La *Soberanía*, sin duda es definida como una forma política por Jean Bodin, en la que el rey es soberano no tiene un poder por encima de él al que deba plegarse; pero, tal y como la entiendo, la *Soberanía* en tanto que *Representación*, re-presenta ese *poder-verdad* de una época que ordena el conjunto de los discursos. La *Soberanía* determina así a los discursos literarios, médicos, artísticos, etc., no tanto porque el Rey condicione estos saberes, como la *Historia política* ha planteado, habitualmente descritos mediante mecanismos de *represión*, sino porque la *Soberanía* es a su vez la consecuencia y la representación de ese orden que adquieren los cientos de discursos en un momento dado en cada una de las series: médicos, jurídicos, artísticos, históricos, científicos, mágicos, etc.; afectando a las instituciones, a las artes, a la medicina, etc. La *Soberanía* no es ni causa ni origen del poder, sino que tiene una función *relacional*. Es consecuencia del conjunto de los discursos que actúan en un momento dado y al mismo tiempo productora de poder, en tanto que en ella el orden de los discursos se afirma con mayor claridad, adquiriendo una función *representativa*, actuando a su vez sobre cada *serie*. De este modo, *lo político*, y por tanto *la política*, al ser el lugar donde más claramente se manifiesta el poder y el vínculo social (las relaciones de poder que constituyen la sociedad), lo considero el lugar principal desde el cual pueden ser comprendidos la forma que adquieren los discursos en un momento dado. *Lo político*, en su relación con *la política*, se convierte en la tesis en una especie de hilo de Ariadna para poder investigar ese ordenamiento de los discursos en un momento dado, puesto que la política manifiesta de una forma más clara *lo político*, esto es, la *voluntad de verdad*. A partir de estas definiciones de *Representación* y de *lo político*; *lo social* debe entenderse no como la consecuencia de una voluntad, consciente o inconsciente, de los individuos, el cual es también una *representación*¹⁴⁰, sino del

¹⁴⁰ "Quería ver como se podían resolver estos problemas de constitución en el interior de una trama histórica en lugar de reenviarlos a un sujeto constituyente. Es preciso desembarazarse del sujeto constituyente, desembarazarse del sujeto mismo, es decir, llegar a un análisis que pueda dar cuenta de la constitución del sujeto en la trama histórica. Y es eso lo que yo llamaría genealogía, es decir, una forma de historia que da cuenta de la constitución de los saberes, de los discursos, de los dominios de objeto, etc., sin tener que referirse a un sujeto que sea trascendente en relación al campo de los acontecimientos o que corre en su identidad vacía, a través de la historia" FOUCAULT, Michel. "Vérité

conjunto de discursos que actúan en un momento dado. Lo social se desarrolla entonces a partir de las *Representaciones* que existen en un momento dado; es decir, nace del conjunto de los discursos y del orden que adquieren éstos, siendo, por tanto una *Representación* del poder mismo. La sociedad entonces se comprende como la consecuencia de una *voluntad de verdad*¹⁴¹.

Si la *Historia política* ha establecido una relación estrecha con el conocimiento jurídico, describiendo la sociedad y sus diferentes ámbitos a través de éste, como apuntaban las críticas de Lambrousse hacia R. Mousnier, sin embargo -siguiendo a Foucault- no se puede reducir el poder, ni a lo político ni a lo jurídico. Aunque lo jurídico desempeña un papel fundamental como lugar de la *potestas* y, por tanto, como lugar privilegiado de producción de saber y de verdad. Pero este *saber* jurídico, no debe ser descrito ni pensado en términos de *represión*. El poder no actúa mediante mecanismos de *represión* sino de *producción de Verdad*; especialmente a medida que se desarrolla la *Gubernamentalidad*. Pero incluso en aquellos sistemas construidos en torno al *Príncipe*, como la *Soberanía*, como pondremos de manifiesto a propósito del *proyecto clásico con retórica*, la *honnêteté*, etc., los mecanismos de actuación principales de la política no suelen ser la *represión*, salvo en momento de excepción como señala Foucault en *Vigilar y Castigar*.

*“Ahora bien, me parece que la noción de represión es totalmente inadecuada para dar cuenta de lo que hay justamente de productor en el poder. Cuando se definen los efectos del poder por la represión se da una concepción puramente jurídica del poder; se identifica el poder a una ley que dice no; se privilegia sobre todo la fuerza de prohibición. Ahora bien, pienso que esta es una concepción negativa, estrecha, esquelética del poder que ha sido curiosamente compartida. Si el poder no fuera más que represivo, ni no hiciera nunca otra cosa que decir no, ¿pensáis realmente que se le obedecería? Lo que hace que el poder agarre, que se le acepte, es simplemente que no pesa solamente como una fuerza que dice no, sino que de hecho la atraviesa, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social más que como una instancia negativa que tiene como función reprimir”.*¹⁴²

No se puede por ello reducir la *producción de verdad*, ni lo político, a los mecanismos de *represión*, lo que supondría concebir el *saber* como algo producido, impuesto o transmitido, por unos grupos sociales a otros, a través de la escuela, los libros, las universidades, etc.; al detentar estos grupos privilegiados esos espacios de producción (como en cierta medida se desprendía del análisis de Chartier de la Corte descrita por N. Elias). Pues, nuevamente, ello supondría vincular el problema del poder a lo social, esto es, a un grupo social, clase, etc., y a las jerarquías de dominación que se *estructuran* en ella; así como entender el poder como una mercancía que se tiene, se acumula y se intercambia, inscribiendo de este modo erróneamente el problema de la “producción de los discursos de verdad” dentro de las *ideologías*. Las formas que adquiere el poder

et pouvoir”. Entrevista realizada por M. FONTANA. *L’Arc*. Nº 70, pp. 16-26. En FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. P. 181.

¹⁴¹ “Creo que el gran fantasma, es la idea de un cuerpo social que estaría constituido por la universalidad de las voluntades. Ahora bien, no es el *consensus* el que hace aparece el cuerpo social, es la materialidad del poder sobre los cuerpos mismos de los individuos”. FOUCAULT, Michel. « Pouvoir-corps ». En FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. P. 104.

¹⁴² FOUCAULT, Michel. “Vérité et pouvoir”. En FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. P. 182.

y las formas de producción de verdad o de saber vinculadas a él, tal y como ha señalado Max Weber, no nacen de lugares de producción específicos, ni de las clases asociadas a ellas, sino más bien del problema de la violencia, las obediencias y la legitimidad. La obediencia es la consecuencia de que el poder se encuentra legitimado, y no de la represión o el miedo; y esta legitimación viene determinada no tanto por los mecanismos de *represión-violencia* o por lo jurídico (que en tal caso es importante como mecanismos de legitimidad mediante lo jurídico como lugar de la *potestas*) sino por una *Verdad* que transforma lo real, de la *representación*, en verdad-legitimada. De este modo la *legitimidad* nace del *poder-verdad* que define la *Representación* y que actúa sobre todos los ámbitos discursivos, organizándolos. Insisto, se trata de una Verdad que no es impuesta desde el poder político –esto es, desde el Estado- a través de lo jurídico o mediante mecanismo de represión –que también-, sino *legitimada* a través de múltiples efectos de poder o *microfísicas del poder* que afectan a la sociedad en su conjunto, determinando asimismo al poder del Estado; y que define una *Representación-Verdad* que es admitida por todos como incuestionable, como el poder soberano del monarca. El propio Estado aparece así también como un discurso, consecuencia también de esta *voluntad de verdad* y, a su vez, transmisores de esa *Verdad* (mediante sus mecanismos propios y productores de nueva verdades). Aunque en cada momento histórico las técnicas, estrategias o mecanismo de distribución y creación de esa verdad han sido diferentes, siendo precisamente lo que me propongo estudiar.

“La verdad es de este mundo; está producida aquí gracias a múltiples imposiciones. Tiene aquí efectos reglamentados de poder. Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su “política general de la verdad”: es decir, los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar unos y otros; las técnicas y los procedimientos que son valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de aquellos encargados de decir qué es lo que funciona como verdadero”¹⁴³.

La *Verdad* no es creada por un grupo y por tanto no pertenece al orden social, sino que es producida por toda una sociedad, que al darse a sí misma un orden, una visión global, una cosmovisión o una Verdad, sobre los distintos aspectos que la conforman, puede crear en un segundo momento una estructura social; pero esta siempre es el reflejo del *orden de los discursos* y no de un ordenamiento jurídico o institucional.

A modo de resumen puede decirse que el poder es algo mucho más complejo que el simple ejercitamiento o imposición de un saber de unos individuos contra otros o de unos grupos contra otros, a través de los discursos o la colonización de conciencias¹⁴⁴. El poder no es algo que se

¹⁴³ *Ibid.*, p. 187.

¹⁴⁴ “Pienso que conviene desconfiar de toda una temática de la representación que obstaculiza los análisis del poder, que consistió durante largo tiempo en preguntarse cómo las voluntades individuales podían estar representadas en la voluntad general. Y actualmente es la afirmación, repetida constantemente, que el padre, el marido, el patrón, el adulto, el profesor, “representa” un poder de Estado, el cual, a su vez, “representa” los intereses de clase. Esto no explica ni la complejidad de los mecanismos, ni su especificidad, ni los apoyos, complementariedades, y a veces

detenta, como el dinero, sino que se ejerce y se trasmite. No es una mercancía y, por ello, no funcionan sobre él las leyes de la mercancía para explicar su funcionamiento, como en la teoría marxista. Es, más bien, el ordenamiento de toda una sociedad entorno a un saber o una Verdad, que les cohesiona y que los une, conformándolos como grupo, siguiendo las ideas de obediencia y legitimidad weberianas. Todos son sujetos de poder, pues sin poder no hay sujeto, pues no se estaría sujeto a nada. Por ello no hay sociedad sin poder. Por lo que la clave de una sociedad será el poder, que todos ejercen y sufren al mismo tiempo y que, constantemente, se reposiciona y recoloca, de ahí que las “verdades” y los “saberes” cambien constantemente, creando nuevas *realidades-representaciones*: individuo, orden social, hombre, cuerpo, etc.

“Por verdad, entender un conjunto de procedimientos reglamentados por la producción, la ley, la repartición, la puesta en circulación, y el funcionamiento de los enunciados. La “verdad” está ligada circularmente a los sistemas de poder que la producen y la mantienen, y a los efectos de poder que induce y que la acompañan. “Régimen” de la verdad. Este régimen no es simplemente ideológico o superstructural.”¹⁴⁵

Como he señalado hasta aquí, mi trabajo parte del poder como elemento “relacional” y constituyente de lo social, y no de lo social como el elemento constituyente de la realidad. Me alejo pues del fundamento social de la realidad y paso a entender ésta como el conjunto de *representaciones* (en el sentido de discursos y no de mundo mental o psicológico) que se dan en un momento dado, produciendo efectos de obediencia, en tanto que legitimadas. Unas *representaciones* que a su vez tienden a crear una *representación-verdad* unitaria; pudiéndose plantear la posibilidad de establecer un orden que actuaría en el conjunto de estas representaciones, de los saberes y discursos, y que definimos como *Representación epocal*. R. Chartier utilizaba un término próximo: representaciones colectivas, acercándose peligrosamente a las nociones de mentalidad, psicología colectiva, etc. Asimismo esta *Representación epocal*, que nace del conjunto de las series y cuadros y que produce una *voluntad de Verdad*, no es fija y estable; sino que de forma constante se están produciendo nuevas representaciones, nuevos desplazamientos o discontinuidades dentro de las mismas y nuevas emergencia de saberes y voluntades de verdad; que construyen nuevas relaciones de poder, etc; transformando la *Representación epocal*. Como veremos más adelante, la forma del poder político que denomino como *Soberanía*, y los saberes que lo acompañan, están en constante mutación y en diálogo con otros saberes que le obligan a reposicionarse y a generar, a su vez, nuevos saberes, que cambian la fisionomía de la propia *Soberanía*, sus tácticas y sus estrategias. De aquí la escasa similitud entre el reinado de Enrique IV, Louis XIII, los periodos de Regencia, Louis XIV, Louis XV, etc. Ante tales transformaciones y

bloques, que esta diversidad implica. En general, creo que el poder no se construye a partir de “voluntades” (individuales o colectivas), ni tampoco se deriva de intereses. El poder se construye y funciona a partir de poderes, de multitud de cuestiones y de efectos de poder. Es este dominio complejo el que hay que estudiar. Esto no quiere decir que el poder es independiente y que se podría descifrar sin tener en cuenta el proceso económico y las relaciones de producción.” FOUCAULT, Michel. « Les rapports de pouvoir passent à l’intérieur des corps ». Pp. 157-158.

¹⁴⁵ FOUCAULT, Michel. “Vérité et pouvoir”. En FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. P. 189.

reposicionamiento del *poder-verdad* en vez de hablar de forma general de la *Soberanía* es preferible elegir un periodo de tiempo concreto: 1680-1730; y ver, en un corte trasversal, como si se tratase de una cata arqueológica, qué está ocurriendo entre los diferentes saberes, series y cuadros; y qué tipo de conexiones, por semejanza o contigüidad, es posible establecer entre ellos.

3.8. La Historia Cultural y el cuerpo ¿Es posible una Historia del cuerpo?

Como dirá M. Foucault, allí dónde exista un poder existirá un cuerpo donde el poder es ejercido y, por tanto, allí donde exista un cuerpo existirán discursos sobre él y, en definitiva, sobre el propio Hombre. Pero como veremos a continuación el *cuerpo* no existe como una cosa en sí, sino que es, nuevamente, un epifenómeno de los discursos; no existiendo tampoco una imagen global y unitaria del mismo, sino que se construye a partir de los fragmentos producidos en cada serie. No obstante, el cuerpo ocupará un lugar destacado en los *saberes* como explicaremos a continuación por su estrecha relación con el poder; de ahí que se haya convertido también en un lugar privilegiado de estudio tanto por parte de la Sociología como por parte de la Historia, especialmente por la *Historia Cultural*. De este modo, el estudio del cuerpo progresivamente se ha visto favorecido a medida que la antropología ha penetrado en los estudios de Historia, ocupando un lugar cada vez más destacado dentro de la *Historia Cultural*, como un elemento simbólico y cultural desde el cual se definen distintos aspectos de lo social, como la forma de lo político, tal y como plantea el pionero trabajo de Le Goff y Truong *Una historia del cuerpo en la Edad Media*.

“La historia tradicional, en efecto, estaba desencarnada [...] Sólo el marxismo, en la periferia de la historia, considerado más como ideología y filosofía, habían querido subvertir esta concepción tradicional de la historiografía, en particular con la noción de lucha de clases”¹⁴⁶.

El cuerpo era reintroducido en la Historia por ambos autores, pero sin comprenderlo como un constructo de orden simbólico, como señalaba la Sociología, la Antropología o la Historia cultural, sino, más bien, como una realidad en sí, acercándose más propiamente a la Historia Social tradicional. Y, de este modo, el cuerpo aparecía con una historia propia, como la sociedad, como el pueblo, etc., que debía ser contada.

“Dando entrada a la “larga duración” y a la sensibilidad, a la vida material y espiritual, el movimiento de la historia llamado de los “Annales” quiso promover una historia de los hombres, una historia total, una historia global. En efecto, si la historia se ha escrito a menudo desde el punto de vista de los vencedores, como decía Walter Benjamin, también se ha visto despojada –como denunciaba Bloch– de su cuerpo, de su carne, de sus vísceras, de sus gozos y de sus miserias. Era preciso, pues, dar cuerpo a la historia. Y dar una historia al cuerpo.”¹⁴⁷

¹⁴⁶ LE GOFF, Jacques y Nicolas TRUONG. *Une histoire du corps au Moyen Âge*. Traducido por Josep M. Pinto ; Paidós, 2005. 1ª edición, Paris, Éditions Liana Levi, 2003, p. 12.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 12.

El cuerpo, se define así como la *sociedad*, como una realidad en si misma que ha cambiado a lo largo de la historia y que pese a haber tenido un lugar “esencial” en ella, se ha visto silenciado; siendo así recuperado tras su “desprecio”, su “condena” y su “humillación”, pudiéndose comprender a través de él la historia global, funcionando casi a modo de *estructura histórica*: “*la historia del cuerpo en la Edad Media es una parte esencial de su historia global*”¹⁴⁸. El cuerpo se presenta además como una consecuencia de las dinámicas sociales, permitiendo a través de él comprenderlas: como las crisis económicas, agrarias, etc., entendiéndose así como una tensión más que define lo social: “*La dinámica de la sociedad y de la civilización medieval es el resultado de una serie de tensiones: entre Dios y el hombre, tensión entre el hombre y la mujer [...] entre el cuerpo y el alma*”¹⁴⁹. La “glorificación del cuerpo” en la Edad Media, sobre todo a partir del siglo XIII, en un mundo determinado por lo religioso que condiciona de forma unitaria lo social y sus representaciones, determinará asimismo la forma de comprender el cuerpo: “*el cuerpo fue en la cristiandad medieval una gran metáfora que describía la sociedad y las instituciones, símbolo de cohesión o de conflicto, de orden o de desorden, pero sobre todo de vida orgánica y armonía. Y también resistió a su derrumbamiento*”¹⁵⁰. Si el cuerpo ha sido definido como una “realidad”, asimismo es estudiado como parte de las mentalidades, pero al mismo tiempo se presenta como un “algo” que permanece a los cambios parciales. Que resiste a los derrumbamientos. Algo que permanece como hilo de continuidad histórica, como reconoce en la introducción al comparar el *pueblo* de Michelet con su definición de *cuerpo*¹⁵¹. No obstante, y acorde a las nuevas corrientes de la *Historia Cultural* –momento en que escribe su texto- Le Goff considera al cuerpo como una representación mental: “*Ahora bien, el cuerpo tiene una historia. Forma parte de ella. Incluso la constituye, tanto como las estructuras económicas y sociales o las representaciones mentales de la que es, de algún modo, su producto y agente*”¹⁵². Pero en él el término *representación* se comprende como la *Historia Social* tradicional, vinculado a las *estructuras* económicas y sociales, de ahí que se acerque más a la noción de *mentalidad*; y, de este modo, el cuerpo aparece como un constructo de lo social, de ahí la referencia a M. Mauss¹⁵³, pero, al mismo tiempo, en un sentido alejado de la *sociología del cuerpo* y más próximo a la *Historia Social*.

Partiendo de las obras N. Elias, Lucien Febvre y sobre todo Marc Bloch, Le Goff ve en el cuerpo una especie de historia subterránea, que permitiría trazar una continuidad histórica, a través los instintos, las pasiones, etc., como queda reflejado al recordar las palabras de Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*: “*Europa tiene dos historias: una, bien conocida y*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵² *Ibid.*, p. 18.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 21.

escrita, la otra subterránea. La segunda está constituida por el destino de los instintos y de las pasiones humanas reprimidas, desnaturalizadas por la civilización”¹⁵⁴ Un proyecto del cuerpo como sustrato subterráneo de la Historia, como el pueblo o la conciencia de clase, que para Le Goff será continuado por M. Foucault, identificando erróneamente el proyecto foucaultiano con los procesos civilizadores de Elias o de barbarie de Adorno y Horkheimer. La clara ahistoricidad del proyecto arqueológico foucaultiano queda fraudulentamente reinscrito en la Historia del cuerpo que pretende definir Le Goff; y así éste cita un fragmento de una de las últimas obras de Foucault, del año 1984, que para Le Goff supone una continuación respecto al proyecto interrumpido de la *Historia de la Sexualidad*. La manera en que reinscribe la obra de Foucault dentro de la *Historia* a través del título de la obra *Historia de la sexualidad*, falsificaba el proyecto de éste, intentando apropiárselo para su pretendida historia del cuerpo en la Edad Media, como si Foucault pensase desde las continuidades históricas; y así culmina Le Goff su análisis estableciendo: “*Michel Foucault señala aquí el corazón del problema que nos proponemos analizar. Al mostrar la continuidad entre la Antigüedad y el cristianismo primitivo...*”¹⁵⁵ ¿Por qué el cuerpo en la Edad Media? se pregunta Le Goff, a modo de conclusión: “*porque el cuerpo es el lugar crucial de una de las tensiones generadoras de dinámica de Occidente, Ciertamente, el lugar central acordado al cuerpo no es una novedad en Occidente [...] el cuerpo se convierte paradójicamente en el corazón de la sociedad medieval*”¹⁵⁶. Para Le Goff el cuerpo parece convertirse en el hilo conductor, la estructura o repetición que posibilita la narración histórica, de ahí su reivindicación de una *Historia del cuerpo*, ante la crisis del modelo *socio-económico*, pero para restaurar la Historia Social por otras vías.

También dentro de esta *Historia cultural* nos encontramos con el proyecto de la *Historia del Cuerpo* dirigida por Vigarello, Courtine y Corbin; quienes ampliarán la noción histórica de Le Goff abriéndose claramente hacia una comprensión sociológica del cuerpo, dando así cabida a un variado ámbito de historias: de las sensaciones, de las normas, de los ejercicios de la higiene o de la salud, las prácticas deportivas, etc; que aparecen unificadas simplemente por el título de la obra. Tal y como señalamos a propósito de la *sociología del cuerpo*, este proyecto revelaba la misma problemática y la misma pregunta: ¿era posible realmente hablar de una *Historia del cuerpo* ante la diversidad de los campos de estudio a tratar¹⁵⁷? De este modo una parte de las investigaciones que

¹⁵⁴ LE GOFF, Jacques y Nicolas TRUONG. *Op. Cit.*, p. 25. Cita del libro de ADORNO, Theodor W. y Max HORKHEIMER. *Dialektik des Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Traducido por Juan José Sanchez ; Trotta, 2004. 1ª edición, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag GmbH, 1969.

¹⁵⁵ LE GOFF, Jacques y Nicolas TRUONG. *Op. Cit.*, p. 27.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵⁷ « L’histoire “du corps” –le pluriel finira sans doute par s’imposer, ici comme un peu partout- n’existe donc ni plus ni moins que celle de la “ville” ou de la “femme”: elle fonctionne avant tout comme autorisation de recherche ». ORY,

reagrupará esta *Historia del cuerpo* se han desarrollado en otros ámbitos de investigación donde han encontrado su mejor acomodo, como la historia de la fisiología o de la historia de la medicina, determinando que esta *Historia del cuerpo* se defina de manera tremendamente ambigua:

“ Lo primero que restituye una historia del cuerpo es este mundo inmediato, el de los sentidos y los ambientes, el de los “estados” físicos, un mundo que varía con las condiciones materiales, las formas de alojarse, de realizar los intercambios, de fabricar los objetos, imponiendo modos distintos de experimentar lo sensible y de utilizarlo; un mundo que también varía con la cultura, como Mauss fue uno de los primeros en demostrar, señalando cómo las normas colectivas dan forma a nuestros gestos más “naturales”: nuestra manera de andar, de jugar, de parir, de dormir o de comer.”

Como consecuencia de la gran variedad de posicionamientos que alberga la *Historia Cultural*, la definición dada por Vigarello, Courtine y Corbin, se acerca más a la *Sociología*, de la que provendría originalmente G. Vigarello¹⁵⁸ que a la *Historia*. Razón por la cual se ven obligado -retomando a Le Goff- a intentar reinscribir al cuerpo en la Historia, no como como “naturaleza” sino como “cultural”; pero, y en tanto que *Historia*, la tensión persiste pues la Historia Social de Le Goff tiende a comprenderlo como una cosa en sí que habilita el discurso de la Historia.

“Este testimonio del cuerpo, que ya no es naturaleza sino cultural contribuye, como recientemente ha recordado Le Goff, a “la resurrección integral del pasado”¹⁵⁹

La deuda con la historia de las mentalidades se observa de forma clara tanto en el texto de Le Goff como, nuevamente, en el trabajo de Vigarello; sobre todo en la tendencia a establecer la existencia sino de una *única* imagen corporal en cada momento histórico al menos una representación o *imagen predominante* del cuerpo que definiría a la época en cuestión. Esta aspiración totalizante es claramente deudora de la historia de las *mentalidades* donde a cada forma social y *época histórica* le corresponde una *mentalidad* específica con aspiración totalizadora y globalizadora; como es el caso en esta Historia del Cuerpo de las relaciones entre filosofía mecánica y las imágenes corporales que presentan el cuerpo como una máquina o un alambique. Por otro lado, la distinción entre cuerpo real e imagen corporal, que señala Vigarello, reproducía nuevamente la distinción de las mentalidades entre realidad e imaginado, estableciendo conexiones entre una y otra.

“El mecanismo clásico del siglo XVII, en cambio, sugiere unas relaciones enteramente distintas, ya que el modelo asimila el funcionamiento del cuerpo al de las máquinas inventadas en los talleres de la Europa moderna: relojes, bombas, fuentes, órganos o pistones. Los viejos encantamientos de los que era objeto el cuerpo quedan sustituidos por una nueva panoplia de imágenes: las de la física hidráulica, las leyes de los líquidos y de las colisiones, la fuerza de los fuelles, el sistema de los engranajes o las palancas. Un modelo igualmente construido, igualmente “interiorizado”, que se superpone al cuerpo “real” y al mismo tiempo pesa sobre él [...] En otras palabras, el cuerpo existe en su envoltorio inmediato como en sus referencias representativas: unas lógicas “subjetivas” variables también según la cultura de los grupos y los momentos del tiempo.”¹⁶⁰

Pascal. “Histoire du corps”. En DELACROIX Christian; François DOSSE, Patrick GARCÍA y Nicolas OFFENSTADT. *Historiographies I-II. Concepts et débats*. Paris, Gallimard, 2010. P. 267.

¹⁵⁸ VIGARELLO, Georges. *Le corps redressé*. Paris, Armand Colin, 2001 (1ª edición, 1979).

¹⁵⁹ CORBIN, Alain. COURTINE, Jean-Jacques. VIGARELLO, Georges. *Histoire du corps*. Traducido por Núria Petit y Mónica Rubio ; Taurus, 2005. 1ª edición, Paris, Seuil, 2005, 3. Vol., vol 1, p. 17.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 18.

Por otro lado, esta alusión a un “cuerpo real” diferente de las representaciones que lo configuran, hace pensar en la existencia de un cuerpo que lógicamente es susceptible de ser estudiado, pues es algo que es consustancial al hombre y que permanece a lo largo del tiempo como cosa en sí sobre el cual se van adhiriendo diferentes representaciones, usos y costumbres, que lo transforman. El cuerpo aparece pues en la obra *Historia del cuerpo* como un lugar fronterizo entre lo *individual* y la experiencia *social* buscando un punto intermedio entre las dos grandes posturas que analizamos a propósito de la *sociología del cuerpo*.

“Pero más allá de estas posibles coherencias, es sin duda alguna la experiencia más material la que restituye una historia del cuerpo, su densidad, su resonancia imaginaria. La originalidad última de esa experiencia se debe a que está en la encrucijada entre el envoltorio individualizado y la experiencia social, la referencia subjetiva y la norma colectiva. Es justamente por su condición de punto fronterizo por lo que el cuerpo se halla en el corazón mismo de la dinámica cultural. Lo que las ciencias sociales, una vez más, han ilustrado claramente. El cuerpo para ellas es a la vez receptáculo y actor frente a unas normas rápidamente ocultas, interiorizadas, privatizadas, como ha demostrado Norbert Elias: lugar de un lento trabajo para reprimir y alejar lo impulsivo y espontáneo.”¹⁶¹

A modo de conclusión podemos decir que ni *sociología del cuerpo* ni la *historia del cuerpo*; sino que el cuerpo será comprendido en la tesis como un discurso más entre los discursos y, por tanto, analizado desde la *Arqueología del saber*. A diferencia de lo señalado por Vigarello, Corbin y Courtine en el párrafo anterior, considero que no existe un “cuerpo real” diferente del “cuerpo histórico”, sino que todo cuerpo es una creación de los *saberes* en un momento determinado. Considero además que a diferencia de lo señalado más arriba la imagen del cuerpo no se presenta de forma totalizante en una época determinada, sino que cada ámbito de saber y cada individuo construirán su propia imagen corporal, dificultando la aproximación sociológica e histórica. Ahora bien, es verdad, que no en todo momento es posible cualquier imagen corporal, de ahí que considere que cada época, en la multiplicidad que la define, tiende a establecer una representación corporal con unos rasgos determinados y comunes, que se manifiesta en la medicina, la política o el arte.; aunque éstos nunca aparecen claramente formulados ni presentan una aspiración totalizante. Ello no implica que pueda hablarse de una imagen corporal homogénea o totalizante en un momento dado. Esta imposibilidad de establecer una imagen totalizante del cuerpo nace de que esta representación corporal no es la manifestación de lo *social* (sociedad que tampoco existe de forma totalizante), sino de los múltiples *discursos* y de los diferentes *saberes* que como *voluntad de Verdad* actúan sobre el *sí mismo*. Esto dificultaría sobre todo una aproximación al cuerpo desde la Historia Social y Cultural, pues al no ser una manifestación de lo social, ni del individuo, ni nacer de las práctica cultural (aunque sin duda en ellas es puesto en juego), y al tampoco presentarse de forma totalizadora, sino que sería una imagen fragmentaria propia de cada saber, impide finalmente

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

aplicar sobre él una *dinámica temporal* así como una *continuidad* tal y como aspira la *Historia*. Su dinámica no viene determinada por el *tiempo histórico* sino por las *discontinuidades* dentro de cada *serie*, ajenas a las *racionalidades históricas*. Es importante volver a remarca que la estrecha vinculación entre la Historia y la Sociología que se ha producido a lo largo del siglo XIX y XX, determina que al cuestionar *lo social*, lógicamente no pueda plantearse una aproximación histórica al cuerpo, como se ha puesto de manifiesto hasta aquí y razón por la cual planteamos en la tesis una aproximación arqueológica.

Frente a la *Historia del cuerpo* preferiré hablar de las *representaciones del cuerpo* que en cada momento histórico se concitan de acuerdo a muy diferentes saberes y discursos. El cuerpo al no ser una emanación de lo social, comportándose a modo de una *mentalidad*, sino un conjunto de discursos diversos que actúan sobre el *sí mismo*, genera a su vez una representación corporal fragmentaria, diferente en cada saber y en cada individuo. A pesar de lo cual esta representación corporal presenta, al mismo tiempo, una serie de coincidencias, siendo compartida por diversos individuos y saberes, teniendo así elementos comunes que coincide en algunos aspectos con lo planteado en los saberes médicos, políticos, artísticos, etc. Ello se debe a que el cuerpo al ser valorado como un lugar privilegiado donde actúa el *poder-verdad*, emerge en todos los *saberes* tengan o no que ver de forma directa con el cuerpo (diversidad ya manifestada por la propia sociología del cuerpo). Razón por la cual es un lugar privilegiado para comprender a partir de estos discursos fragmentarios las fuerzas que operan en la serie y en el conjunto de los distintos discursos. El cuerpo es múltiple, en cada saber muestra una faceta que no tiene porque ser la misma que ofrece otros saberes. De tal manera, el cuerpo se convierte en mi trabajo en una especie de elemento que irrumpe en los diferentes *saberes y discursos* para develar un *orden* en los mismos. De ahí que no aparezca tratado de forma *directa* como hace la *sociología del cuerpo* o la *historia del cuerpo*, sino tras las *representaciones de lo político* en los distintos *saberes* que lo conforman: medicina, economía, población, arte, etc; pudiéndose detectar mediante sus emergencias, sus alusiones, sus discontinuidades, etc., el orden de los discursos.

Si el *sí mismo* constituye una de las dianas del *poder* a lo largo de la historia, construyendo así las particularidades corporales de cada momento, el discurso corporal vivirá una inflación durante el siglo XVIII en todos los ámbitos de saber, coincidiendo con la definición de una nueva *representación* que hemos denominado como *Gubernamentalidad*. Esta nueva *representación* muestra a través de las discontinuidades en las *series* un reordenamiento del *poder-verdad*, que va a revelar, a su vez, un saber corporal en muy diferentes ámbitos, pero, especialmente en el *saber político*, donde el cuerpo ocupará un lugar privilegiado como centro de los discursos. Esta centralidad de los discursos corporales se produce en paralelo a la centralidad que el Hombre ha

pasado a ocupar en la *representación* del momento, tal y como había apuntado de forma temprana el propio Foucault en *Las palabras y las cosas* al hablar de *giro antropológico* a lo largo del siglo XVIII. Estas preocupaciones del saber político por el hombre y el cuerpo se muestran en la *gubernamentalidad* con el desarrollo de la *biopolítica*, reflejándose también en saberes como la policía, la salud pública, la biología, la economía, etc. De este modo, este reordenamiento de los discursos en torno al *Hombre* -y ya no en torno a una *Verdad* que debe ser *Representada* mediante la palabra como definía la centralidad de la retórica en la *época clásica*-, va a determinar la emergencia de discursos corporales en todos los ámbitos de saber; pero no de forma directa, es decir, refiriéndose específicamente al cuerpo, sino de manera indirecta, pudiéndose detectar en diferentes ámbitos de saber como en la literatura, con la centralidad del gusto, los placeres, la subjetividad; en la economía con la preocupación por las necesidades e intereses de las poblaciones; en la medicina, con la idea de salud pública, ya mencionada, que se ejemplifica en el desarrollo de la vacunación o de la clínica, etc. La progresiva centralidad de la subjetividad estética, de los placeres, de los sentidos, etc., a la hora de ordenar muy diferentes ámbitos de conocimiento revelan cómo sobre el Hombre y sobre su cuerpo el *poder-verdad* ejerce cada vez mayor atención. Hecho que estudiaremos a nivel médico-biológico, económico, histórico, institucional-político, etc., y que alumbrarán nuevos saberes como serán la mencionada *biopolítica* que refleja cómo las poblaciones y sus cuerpos pasan a ocupar un lugar prioritario para el saber político, creando nuevos saberes para su estudio y control: sociología, sistemas de salud, sistemas estadísticos, etc. Partiendo de un hecho llamativo: la emergencia de lo corporal de forma evidente manifiesta y explícita en todos los ámbitos de la sociedad del siglo XVIII: música, danza, literatura, teatro, pintura, ciencia, medicina, política, teoría social, teoría económica, etc., intentaré reconstruir con nuestra investigación, parte del “saber” sobre la corporeidad dieciochesca, que revelará un posicionamiento estratégico de la sociedad del momento entorno al cuerpo. Inflación de lo corporal que estará estrechamente vinculado, en primer lugar, con el nuevo posicionamiento frente a la vida desarrollado desde mediados del siglo XVII, en lo que se ha denominado como “giro biológico”; en segundo lugar, con la crisis de los modelos de poder anteriores: la soberanía; y, en tercer lugar, con la redefinición consecuente de las formas de poder a partir de la primera mitad del siglo XVIII: la gubernamentalidad.

4. La sospecha ideológica sobre la Historia: el acontecimiento discursivo.

En los capítulos anteriores dedicados a las corrientes historiográficas aparece una tensión constante entre lo que podría llamarse una historia “feliz”, que se considera capaz de acceder a una Verdad a través del método y de la ciencia, y una historia “imposible” que, como se apunta en los

escritos de Hayden White, considera que la única verdad posible es aquella que se desprende de los discursos históricos y de su propia racionalidad histórica, entendiéndola así como un género poético más. Una tensión que amenaza con hacer fracasar la escritura de la historia y que nace, principalmente, como ha estudiado P. Ricoeur, de la fase de escritura denominada como *explicación/compreensión*. Es en esta fase cuando irrumpe en la Historia las búsquedas de sentido y las aspiraciones globalizadoras de los fenómenos¹⁶², determinando y condicionando la fase anterior de la investigación (*fase documental*); que buscaba todavía mantenerse unido al *testimonio* a través del archivo y la validación de los documentos, teniendo así como principal finalidad aprehender y recuperar el acontecimiento a través de sus *huellas* y *trazos*. Como veremos a continuación, es en esta fase de *explicación/compreensión* donde emergen los “abusos de la historia” y cuando se imponen las *ideologías* de cada historiador y los *paradigmas* predominantes en cada época, sobre los testimonios, los documentos y los hechos, dando así lugar a las diferentes corrientes historiográficas, cada una con su propia *ideología*. Pero frente a una tradición que define la *ideología* de una manera muy amplia, como todo aquello irracional o inconsciente que determina las actuaciones de un individuo o un grupo, sin que sean conscientes de ello, lo que ha servido para acusar de *ideología* a cualquier intento de aproximación histórica; sin embargo y siguiendo a R. Boudon, entenderé por *ideología* una acepción más restrictiva, portadora de una racionalidad, que posibilitará sacar la escritura histórica de la sospecha ideológica.

La *ideología*, siguiendo a Raymond Boudon, es un fenómeno que debe ser estudiado desde el individuo¹⁶³ y, por tanto, como la manifestación racional de un individuo que piensa en función de unas claves cognoscibles; frente a lo que tradicionalmente se ha planteado, como la manifestación irracional de un sujeto inconsciente de sus actuaciones, condicionado por las *estructuras sociales*, como si de una marioneta se tratase. Por el contrario, pienso con R. Boudon que la *ideología* responde a una serie de elecciones más o menos conscientes (“racionalidad subjetiva”¹⁶⁴), o al menos claramente racionales, por parte de un individuo en función de su

¹⁶² “Es en el nivel de la explicación/compreensión donde la autonomía de la historia respecto a la memoria se afirma con más fuerza en el plano epistemológico. A decir verdad, esta nueva fase de la operación historiográfica estaba ya imbricada en la anterior en la medida en que no existe documento sin preguntar, ni pregunta sin explicación. El documento constituye una prueba precisamente con relación a la explicación. Sin embargo, lo que la explicación/compreensión aporta de nuevo respecto al tratamiento documental del hecho histórico concierne a los modos de encadenamiento entre hechos documentados. Explicar es, de modo general, responder a la pregunta “por qué?” mediante una diversidad de usos del conectivo “porque”. RICOEUR, Paul. *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. P. 241.

¹⁶³ «...analyser l’adhésion du sujet social à une idée non fondée objectivement, c’est comprendre le sens qu’elle a pour lui. En termes plus clairs, c’est mettre en évidence les raisons qu’il a de l’adopter [...] Il faut reconnaître que ce postulat paraît à première vue bien paradoxal. La sociologie ordinaire part généralement du postulat opposé et tente le plus souvent de montrer que le sujet social croit à des idées douteuses ou fausses, non parce qu’il a des *raisons* d’y croire, mais parce que des *causes* inconscientes l’y poussent ». BOUDON, Raymond. *L’idéologie ou l’origine des idées reçues*. Paris, Fayard, 1992 (1ª edición, 1986). P. I.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 294-295.

posición y disposición o situación¹⁶⁵, desde la cual el actor social mira el mundo; que R. Boudon denomina como *a priori*, en el sentido de *marcos* o *formas* del pensamiento¹⁶⁶. Todo ello, finalmente, conduce al sujeto a adherirse a una serie de ideas falsas que, sin embargo, para él tienen un principio o fundamento verdadero y que le permiten actuar en la realidad; pues R. Boudon parte del hecho de que “*les hommes préfèrent inconditionnellement la vérité à son contraire*”¹⁶⁷. Las causas por las que un sujeto se adhiere de forma “racional subjetiva”¹⁶⁸ a estas ideas falsas, dependerán de diversos factores sociales (*situaciones*) en las cuales el individuo se inscribe como actor social; y, así, tiende a adherirse a determinadas ideas recibidas, a partir de las cuales piensa el mundo porque le son *interesantes*¹⁶⁹. En muchas ocasiones esta adhesión viene determinada por la falta de posibilidad de estudiar críticamente cada idea -por la alta formación o por el tiempo que requeriría-, adhiriéndose a ellas o bien por la posición que ocupa en la sociedad o bien por la *autoridad intelectual* de aquellos que la defienden (y los efectos de comunicación que estos generan); pero, casi siempre, por la aparente fundamentación científica que presentan al fundamentarse en paradigmas asumidos también por la propia tradición científica. Como reconoce el *Diccionario europeo de las luces*¹⁷⁰ el término *ideología* aparece ya a finales del siglo XVIII adscrito al movimiento denominado como “ideólogos”, siendo definida como la “ciencia de las ideas” en l’*Éléments d’idéologie* (1801) por Destutt de Tracy. Se desarrolla pues en paralelo al desarrollo de las ciencias, naciendo para describir un pensamiento racional semejante al de la ciencia y, por tanto, para diferenciarlo de un pensamiento fundamentado en la tradición. Como señala K. Mannheim, habría sido con Bacon, cuando comienzan a ponerse los cimientos de la ciencia, los instantes en que habría comenzado también a establecer los cimientos del desarrollo de la tradición ideológica, como vemos en su noción de *ídolo*¹⁷¹; entendido como aquellas nociones falsas instaladas en el espíritu humano que están tan enraizadas en nosotros, que son difíciles de

¹⁶⁵ « Une telle théorie doit d’abord tenir compte de ce qu’on conviendra d’appeler des effets de *position* et des effets de *disposition*, ces deux types d’effets pouvant être regroupés dans la catégorie général des effets de *situation*.

Sous l’empire de ces effets de situation, l’acteur social tend –dans certains circonstances dont je m’efforcerai de préciser la nature- à percevoir la réalité non pas telle qu’elle est et telle que d’autres peuvent la voir, mais de manière déformée ou partielle. Et il aura souvent la voir, mais de manière déformée ou partielle. Et il aura souvent quelque peine à concevoir que se qu’il voit est affecté par le point de vue à partir duquel il le voit, sans que cela doive être mis sur le compte d’une quelconque irrationalité de sa part. Ces effets de situation sont d’une importance particulière, car ils sont souvent suffisants à expliquer pourquoi un acteur social souscrit à telle idée fausse ou douteuse. Mais, dans d’autres cas, ils se combinent à d’autres types d’effets que j’examinerai plus loin. » *Ibid.*, p. 106.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. II.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 291.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. V.

¹⁶⁹ « Une théorie peut *intéresser* un acteur social non seulement parce qu’elle lui fournit une base cognitive pour son action, mais également parce qu’elle lui permet de résoudre les problèmes éthiques ou déontologiques qu’il rencontre naturellement dans l’exécution de son rôle. Plus généralement, elle peut l’intéresser parce qu’elle lui permet, à ses yeux, de mieux définir les limites de son rôle, les objectifs qu’il peut légitimement chercher à atteindre dans le cadre de ce rôle, ainsi que les moyens qu’il va mettre en oeuvre. » *Ibid.*, p. 174.

¹⁷⁰ DELON, Michel (Dr.). *Dictionnaire européen des Lumières*. Paris, PUF, 2010, pp. 653-655 (1ª edición 1997).

¹⁷¹ BACON, Francis. *Novum Organum*. Citado por Raymond Boudon, *L’idéologie ou l’origine des idées reçues*. P. 54.

acceder y de hacerlas conscientes. Comienza con Bacon a establecerse una tradición ideológica que se vincula a lo que posteriormente se denominará como inconsciente. Bacon inaugura la teoría clásica del error -que puede definirse también como “irracionalista”-, que define éste como un conjunto de fuerzas que se escapan al control del sujeto, estableciendo así una de las líneas fuertes de la teoría de la ideología.

La oposición de Destutt y Volney a Napoleón determinó un cambio semántico del término ideología acuñado por Destutt, y así Napoleón les define como *ideólogos*; dejando entender que con éste se definiría a aquellos que buscasen sustituir mediante las consideraciones abstractas la política real, estableciendo una separación entre ficción, propias de las ideas abstractas, y realidad, donde deben nacer las ideas. A partir de este momento la noción de ideología designa estas teorías tanto abstractas como dudosas que se pretenden fundar sobre la razón y la ciencia, enfocadas a designar el orden social y que buscan orientar la acción política. No obstante, y como se ha señalado, la *ideología* nace dentro de un deseo de “racionalidad”, adscribiéndose la ideología a la racionalidad científica, siendo en un momento posterior cuando será reinscrito el término dentro de la dialéctica verdadero-falso, heredero de Bacon y de los significados que va adquiriendo con Napoleón. Tradición donde se inscribirá Marx, quedando poco a poco vinculada a lo irracional. Esta definición de la *ideología* como lo opuesto a la ciencia se extenderá sobre todo en la tradición marxista, a partir de *La ideología alemana*, llegando hasta L. Althusser.

“Basta saber muy esquemáticamente que una ideología es un sistema (que posee su lógica y su rigor propios) de representaciones (imágenes, mitos, ideas o conceptos según los casos), dotados de una existencia y de un papel histórico en el seno de una sociedad dada. Sin entrar en el problema de las relaciones de una ciencia con su pasado (ideológico), podemos decir que la ideología como sistema de representaciones se distingue de la ciencia en que la función práctico-social es más importante que la función teórica (o de conocimiento) [...] Por lo tanto, la ideología forma parte orgánicamente, como tal, de toda totalidad social. Todo ocurre como si las sociedades humanas no pudieran subsistir sin estas formaciones específicas, estos sistemas de representaciones (a diferentes niveles) que son las ideologías. Las sociedades humanas secretan la ideología como el elemento y la atmósfera misma impensable a su respiración, a su vida histórica”¹⁷²

Si para Marx la *ideología* se identifica con las falsas ideas y para Lenin con las ideas, falsas o no, pero *útiles* para la lucha de clases, en cambio para Althusser son el conjunto de ideas, conceptos o representaciones, que no se ordenan bajo la etiqueta de la ciencia, por lo tanto no son ni verdaderas ni falsas, simplemente no responden a una necesidad de conocimiento. Para R. Boudon, a diferencia de Althusser, la ideología debe ser pensada en relación al discurso científico, donde nace y con el cual constantemente interactúa, lo que permite comprender su amplio desarrollo en una disciplina como la Historia que desde finales del siglo XIX aspira a la científicidad¹⁷³. Y de este modo, R. Boudon señalado, frente a P. Bourdieu y su noción de *habitus*, que no toda creencia,

¹⁷² ALTHUSSER, Louis. *Pour Marx*. Traducido por Marta Harnecker; Siglo XXI, 1968. 1ª edición, Paris, Maspero, 1965. Pp. 191-192.

¹⁷³ BOUDON, Raymond. *L'idéologie ou l'origine des idées reçues*. P. 52.

tradición o religión, puede ser denominada como *ideología*; es decir, no toda creencia por falsa que sea puede ser definida como *ideología*. En primer lugar, porque creencia de tipo moral no pueden ser definidas en función de verdadero-o falso. En segundo lugar, porque los criterios de verdadero o falso sólo pueden ser adscritos aquellas ideas que poseen una pretensión científica. De lo que se deduce que el término *ideología* podrá ser aplicada a aquellas ideas falsas que buscan presentarse como verdaderos en función de un supuesto fundamento científico y, por tanto, pensados en función del principio *verdadero-falso*. De esto último se deduce que la salida de la Historia de la ciencia, y por tanto de los parámetros verdadero/falso, tal y como hemos propuesto (pese a que esta ha sido la pretensión de la historiografía desde finales del siglo XIX), impedirá finalmente utilizar la categoría de *ideología* para describir el proceso de escritura histórica. Aunque la *Historia socio-económica*, o la *Historia cuantitativa*, por poner dos ejemplos, sí podría ser calificada como ideológica. Si las nuevas corrientes historiográficas como la *Historia intelectual* o la *Historia Cultural*, dejan de poder ser consideradas en términos de *ideología*, no por ello abandonan el territorio de la sospecha en las que se inscribe la escritura histórica, al negársele no solo cualquier verdad de tipo científica, sino, en general, cualquier posibilidad de Verdad. Esta sospecha nace, como ha señalado P. Ricoeur, de las tres fases por la que debe pasar todo proceso de escritura histórica; principal razón por la cual la Historia ha quedado bajo sospecha, valorándose así como el reflejo de la *ideología*. Aunque P. Ricoeur no utiliza el término ideología en el sentido que le da la tradición “cientificista”. Esta sospecha sin duda viene lastrada además por la escritura socrática, donde la Historia se ve opuesta a un saber más verdadero: el de la *memoria*, tal y como leemos en el Fedro; y que el antihistoricismo del siglo XIX recogerá, como se refleja en la obra de Nietzsche. La Historia queda bajo sospecha al valorarse como opuesta a dos tradiciones: a la *memoria* y a la *ciencia*; lo que ha determinando profundamente la búsqueda de una *metodología histórica* analizada más arriba.

A continuación es mi propósito plantear, a través de P. Ricoeur, una salida a esa sospecha que persigue a la escritura de la Historia y que le niega cualquier posibilidad de Verdad, científica o no; primeramente desde el *Fedro* y, posteriormente, con el desarrollo de la noción *ideología* científica. En primer lugar, a través de la comprensión de las fases que componen la narración histórica; y, en segundo lugar, a través del vínculo que une todo este proceso escriturario con el *acontecimiento*. Un proceso que P. Ricoeur denomina como “memoria feliz” y que en el ámbito histórico se circunscribe a la noción de *testimonio* como principio que permitiría unir la Verdad y la escritura histórica. Mediante la comprensión de este proceso de escritura histórica busco plantear la posibilidad de un relato histórico que aspira a ser *veraz* (en tanto que vinculado a una Verdad que es sin embargo incognoscible), que P. Ricoeur establecerá a través de la memoria y del *testimonio*; y nuestra tesis aplicará al *acontecimiento discursivo*. No obstante, no busco en este momento iniciar una reflexión filosófica sobre el proceso de escritura histórica y su relación con la Verdad, como

hace P. Ricoeur¹⁷⁴, sino comprender las fases por las que pasa el relato histórico y así entender qué sucede cuando la Historia pierde su relación con el *testimonio* y se construye solamente sobre la significación que le ofrecen otros instrumentos ajenos a la operación histórica, como son las grandes interpretaciones sociológicas, filosóficas, demográficas, estadísticas, científicas, económicas, políticas etc. Estas crean sus propios significados, que nace de sus propios saberes y problemáticas, ajenas a la Historia y al *testimonio*, haciendo de la Historia o bien una *ideología* o bien un simple *relato*, al servicio de los individuos y sus necesidades, así como de los grupos sociales que se adhieren a ella. Mi objetivo final es mostrar que la crítica que hacemos a la Historia desde la *Arqueología del saber* no se refiere a que no pueda ser construida una Historia, pues al fin y al cabo esta tesis tiene una clara pretensión histórica, sino cuestionar ciertos modelos de hacer Historia que han afrontado el *acontecimiento histórico* desde aproximaciones que favorecen más las *ideologías* externas al acontecimiento. Unas aproximaciones que nacen sobre todo de la fase *explicación/ comprensión*, algunas de ellas construidas sobre una pretensión de científicidad (y precisamente por ello proclives a la *ideología*). Considero, por tanto, que la *Arqueología* lograría -o al menos lo intentaría- superar esa sospecha ideológica al centrarse en los discursos de cada *serie* y simplemente establecer comparaciones, semejanzas o contigüidades, entre ellas; siendo precavido a la hora de dejar penetrar las grandes racionalidades históricas. Aunque, no puede obviarse que el *poder-verdad* en el que se inscribe el propio historiador le determina a la hora de establecer la selección de las series, los *cuadros* o los *dominios*.

Utilizando a P. Ricoeur y sobre todo a M. Foucault, intentaré sin salir de la Historia –tal y como la propone Ricoeur- afrontar una narración histórica “crítica” que basada en los *testimonios/discursos* atempere la sobre-significación aportada a la escritura de la historia por la “racionalidad histórica”, nacida sobre todo en la fase *exploración/compreensión*; estudiando a partir de ello los fenómenos históricos mediante nuevos operadores, principalmente exteriores a la *filosofía de la historia*, ya citados por M. Foucault, como son la *discontinuidad*, la *no causalidad*, la *serie* y el *cuadro*, el *desplazamiento*, etc, preservando la complejidad y la falta de sentido del *cuadro* y de la propia *serie*. Sin duda el *cuadro* generará efectos de significación, pero estos nacen de cada *serie*, sin pretender buscar significado alguno, como es propio de la Historia. El *cuadro* y su posible significación nacería de situar en paralelo los diferentes *saberes o series*, mostrando las semejanzas, las continuidades y las discontinuidades, pero dentro de cada *serie*, así como en paralelo con otras *series*; lo que nos permite finalmente afirmar *desplazamientos* entre saberes en un momento dado, sin que la generación de sentido sea el objetivo principal de la escritura, que conduciría a eliminar la imposibilidad de comprender el fenómeno o *acontecimiento*, tal y como ocurre con la Historia. No buscamos un sentido, en tanto que noción propia de la filosofía de la

¹⁷⁴ RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris, Seuil, 1983, 3. Vol.

historia, sino una significación que nace de las propias *series*. Es a partir de esas *series* o *saberes* que Ricoeur define como *testimonio* y que nacen de los discursos-testimonios o *acontecimientos discursivos* en la propia época, que estableceré mi noción de *Representación*. Una *Representación* que no puede ser definida como *ideología* porque no parte, como señala la *arqueología*, de que sea posible una verdad histórica, ni responden a la dialéctica *verdadero/falso*. El *acontecimiento discursivo* a partir del propio discurso generado en la época, cumple la función del *testimonio* en Ricoeur. Aunque a diferencia de éste no buscamos una Verdad de lo ocurrido, sino que simplemente utilizamos los propios discursos ofrecidos por la propia época, sin buscar una verdad o significación, sino los mecanismos de acción del poder sobre los discursos.

4.1. La posibilidad de una verdad en la Historia. La “memoria feliz” de Ricoeur.

En la historiografía de los años 80 deben distinguirse dos acepciones para el término *memoria*. Aunque ambos nacen de unas discusiones y tensiones parecidas. Por un lado, el uso que de ella hace Pierre Nora en textos como *Les lieux de la mémoire*, que recoge la tradición sociológica de M. Halbwachs, donde la memoria se convierte en un espacio de la psicología colectiva. Por otro lado, el sentido que da Paul Ricoeur en *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, donde la memoria se convierte en el *principio veritativo* de la historia.

“la convicción, que lo que sigue de este estudio se esforzará en apuntalar, según la cual no tenemos otro recurso, sobre la referencia al pasado, que la memoria misma. A la memoria se vincula una ambición, una pretensión, la de ser fiel al pasado [...] Para decirlo sin miramientos, no tenemos nada mejor que la memoria para significar que algo tuvo lugar, sucedió, ocurrió antes de que declaremos que nos acordamos de ello [...] Ahora bien, como demostraremos entonces, el testimonio constituye la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia”¹⁷⁵.

Antes de entrar en la “memoria feliz” -como la denominará P. Ricoeur- debemos hablar primero de esa larga tradición filosófica occidental que ha tenido a la memoria en su centro. Señala P. Ricoeur que uno de los problemas que lleva aparejada la *memoria* y que impide que se haya convertido en un lugar privilegiado para construir la *verdad histórica* (uno de los objetivos de P. Ricoeur), es su tradicional adscripción a los problemas de la *imaginación*, comprendiéndola por tanto como una *memoria-imagen*. Lo que ha cernido sobre ella las sospechas que desde el mundo griego se han vertido a su vez sobre la *imagen*; pensándose a partir de este momento la memoria desde las metáforas del *eikon* y la *impronta*. Esta asociación entre *memoria* e *imaginación* se encuentra fortalecida a partir de la tradición empirista y cartesiana, en el siglo XVII, que al valorar además negativamente la *imaginación* -al estar ésta vinculada a la *fantasía* y la *ficción*- terminaba por valorar de forma negativa también la *memoria*. Por eso es importante para P. Ricoeur distinguir

¹⁷⁵ RICOEUR, Paul. *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Pp. 40-41.

entre ambas, por un lado, la *imaginación* como algo vinculado a la fantasía y, por otro lado, la *memoria* como algo vinculado a una realidad anterior y, por tanto, a la *temporalidad*. Con esta distinción se terminaría con el peligro de entender el devenir como una *imagen del recuerdo*, que eliminaba la función “veritativa” subyacente a la *memoria*. Esta asociación entre *memoria* e *imagen*, planteada ya en la filosofía socrática, lleva a Ricoeur a iniciar sus reflexiones a partir de los textos de Platón *Teeteto* y *Sofista*, así como con el texto de Aristóteles *Acerca de la memoria y de la reminiscencia*. Mientras Platón tratará el problema de la *memoria* a partir del *eikon*, hablando ya de la posibilidad de ésta de representar una cosa ausente, aunque inscribiendo la memoria dentro de la imaginación; Aristóteles, en cambio, tratará los problemas de la *memoria* centrándose en la *representación* de una cosa percibida, adquirida o aprendida anteriormente. Pese a que ambos instauran las bases de las diferentes discusiones posteriores, sin embargo en ambos la *memoria* se encuentra vinculada al problema de la *imaginación*, cuestionando su capacidad para “representar”, esto es, de hacer presente lo ausente, aquello que existió y que ya no está. Para que la *memoria* recupere su capacidad de traer al presente lo ausente (representar), posibilidad que parece atribuirle Platón¹⁷⁶, aunque inscriba tal posibilidad en los problemas de la semejanza y de la mimesis, es necesario replantear su fundamento, como pretende hacer P. Ricoeur, alejándola de su tradicional adscripción al mundo de las imágenes y, por tanto, de la *imaginación*¹⁷⁷.

Como reconoce Platón en el *Teeteto* y en el *Sofista*, las preguntas que van haciéndose los personajes a propósito de la *memoria* se refieren al problema de la *similitud*, cuestionando con ello que el recuerdo de un acontecimiento pasado, que ya no ocurre, pueda considerarse que guarda una relación de verdad con el acontecimiento sucedido en un tiempo pasado; siendo considerado el recuerdo -en tanto que semejante- como falso. Esta problemática de la falsedad que acompaña al problema de la presencia de lo ausente y que se vincula a las reflexiones sobre la imagen, que determinan toda la obra del *Sofista*, afectan de lleno a la *memoria*, que queda vinculada al problema del *eikon* y de la *mimesis*, aunque en Platón se diferencia de forma clara entre el *arte eikástico* y el *arte fantástico*. Por otro lado, observamos cómo Aristóteles parece distinguir de forma más clara entre dos tipos de memoria, hablando así de *memoria* y *rememoración*. Mientras en la primera el recuerdo sobreviene en forma de afección (vinculándose a los problemas de la pasión), la

¹⁷⁶ “Además, a lo largo del debate sobre la sofística, el estatuto epistemológico y ontológico otorgado a la falsedad presupone la posibilidad de sustraer el discurso verdadero al vértigo de la falsedad y de su real no-ser. De este modo, se preservan las posibilidades de un icono verdadero. Pero, si el problema es reconocido en su especificidad, se plantea la cuestión de saber su la exigencia de fidelidad, de veracidad, contenida en la noción de arte eikástico, encuentra el marco apropiado en la noción de arte mimético. De esta clasificación resulta que la relación con las marcas significantes sólo puede ser una relación de semejanza [...] Sin embargo, sigue planteada la cuestión de saber si la problemática de la semejanza no constituye un obstáculo dirimente al reconocimiento de los rasgos específicos que distinguen la memoria de la imaginación [...] O, dicho de otra manera, hay mimética verídica o mentirosa porque hay entre la eikon y la impronta una dialéctica de acomodación, de armonización, de ajuste que puede salir bien o fracasar” *Ibid.*, p. 30.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 21-23.

rememoración consiste en una búsqueda activa (vinculándose a los problemas de la acción) de ese acontecimiento sucedido en un tiempo pasado. Lo más destacable de Aristóteles es que ambos fenómenos de la memoria son pensados ya desde el *tiempo*, esto es, desde una acción pasada que pretende ser recuperada y no desde el error o la ilusión de la imagen, como en el *eikon* platónico. Esta dimensión temporal de la memoria garantiza pues la distinción respecto a la imaginación que sin embargo en Platón parecían encontrarse unidos.

Para P. Ricoeur no hay otra forma de acceder al pasado que a través de la *memoria*, por lo que ésta debe ser pensada –como se apunta en Aristóteles- a partir del *tiempo* y de la *duración* y no de la imagen. Para Ricoeur lo que sucede cuando recordamos no está vinculado a la *imagen*, sino a un tiempo pasado, tras el cual se encontraría una especie de *ser* del acontecimiento que se mantendría a través de la *duración*. Es por ello que al *acontecimiento* sólo sería accesible a través del tiempo, que es donde se mantiene el ser de lo acontecido; y lo que determina el lugar destacado que ocupa la Historia en la obra de P. Ricoeur. La *memoria*, al estar definida también por el *tiempo* y por la *duración*, tiene la ambición de ser fiel al pasado, siendo el camino principal para conocer qué sucedió en un momento anterior¹⁷⁸; diferenciando con claridad entre imaginación y recuerdo, es decir, entre imagen y tiempo. A esta problemática de la *memoria feliz*, como aquella capaz de representar el tiempo acontecido en el presente, dedicará la primera parte de su obra *La mémoire, l'histoire, l'oubli*; desarrollando una comprensión fenomenológica de la memoria, donde ésta es sacada de la *imagen* para otorgarle un poder de “recordar”, esto es, de traer al presente un acontecimiento ausente ya pasado (representar). En este sentido, Ricoeur, y frente a la tradición socrática, rehabilita la posibilidad de hacer presente lo ausente a través del recuerdo propio de la memoria, reivindicando con ello la *memoria* como capaz de conocer lo pasado; y, en este sentido, la memoria se convierte en la herramienta fundamental de la Historia que propone.

Este objetivo de construir una Historia sobre un principios de Verdad le lleva a enfrentarse a los dos marcos principales sobre los cuales ha sido pensada la *memoria* de forma irreconciliable, aspirando a su “unificación”; principalmente a través de la fenomenología, ampliando la noción individualista de ésta y distanciándose de la visión sociológica que tiende a diluir al individuo en lo social y que adscribe la memoria a lo colectivo y a las formas de la tradición, ya sea lo *inconsciente colectivo*, la *ideología*, la *estructura* o el *habitus*. Ricoeur dibuja así dos tradiciones principales desde las cuales ha sido pensada la memoria. Por un lado, la *memoria individual*, vinculada al desarrollo de la *reflexividad interior*, característica de la filosofía occidental desde San Agustín a Husserl. Por otro lado, la *memoria colectiva*, cuyo principal representante serán los trabajos de Maurice Halbwachs. Éste, tomando las reflexiones sobre la *memoria* de H. Bergson intenta reinscribirlas en las problemáticas colectivas y sociológicas de E. Durkheim, estableciendo así que

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 40-41.

la memoria es colectiva. Para él las facultades atribuidas habitualmente al individuo son también la consecuencia de una construcción social¹⁷⁹ -esto es, producto de lo social-, desde cuyas estructuras emerge la facultad de memoria y por tanto la posibilidad de recordar eventos pasados, los cuales son comprendidos y están siempre teñidos de esa dimensión social¹⁸⁰. Se comprende así que en M. Halbwachs para acordarse uno necesitamos a los otros, planteando así que la posibilidad de pensarnos como sí, deriva precisamente de la colectividad y no de la capacidad autorreflexiva o de conciencia, como ha postulado la tradición de la *interioridad*. Se trata pues de dos tradiciones en tensión, la *individual* y la *colectiva*, que parten de principios opuestos y que sin embargo P. Ricoeur buscará unir desde la fenomenología, concluyendo así que todo proceso de memoria individual incluye la *otredad*. P. Ricoeur plantea que el problema de la memoria concita al sí, a los próximos y a los otros; lo que determina el lugar desde el cual debe plantearse la relación entre *memoria* e *historia*: “Por tanto, no se debe entrar en el campo de la historia únicamente con la hipótesis de la polaridad entre memoria individual y memoria colectiva, sino con la triple atribución de la memoria: a sí, a los próximos, a los otros”¹⁸¹. Esta pretensión fenomenológica de la memoria conlleva para Ricoeur que todo acto de rememoración incluye obligatoriamente a los otros; lo que se vinculará, a su vez, a la idea de la *memoria* como un “deber de memoria”, que se entiende como la obligación con el otro de ser recordado; es decir, de ser recordado en función de la verdad y memoria que aporta (en una clara alusión a la memoria de los que sufrieron el holocausto frente a aquellos que pretenden negarlo). Esta idea le conduce a los problemas de la justicia histórica sobre el “deber de memoria”, el “olvido” y el “perdón”. Pese a que la tradición fenomenológica es heredera de la tradición de la *interioridad*, Ricoeur quiere abrir -a partir del propio Husserl- la posibilidad de pensar el otro a partir del sí, sin necesidad de tener que recurrir a la sociología¹⁸² para pensar el otro, como veíamos en Halbwachs, quien negaba la individualidad del fenómeno memorístico¹⁸³, y en general del propio individuo.

¹⁷⁹ “Sino que, incluso entonces, la originalidad de las impresiones o de los pensamientos que sentimos no se explica por nuestra espontaneidad natural, sino “por la coincidencia en nosotros de corrientes que poseen una realidad objetiva fuera de nosotros.” *Ibid.*, p. 160.

¹⁸⁰ “Por tanto, hay que volverse del lado de las representaciones colectivas para explicar las lógicas de coherencia que rigen la percepción del mundo [...] en los marcos del pensamiento colectivo encontramos los medios para evocar la serie y el encadenamiento de los objetos. Sólo el pensamiento colectivo es capaz de esta operación.” *Ibid.*, p. 161.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 173.

¹⁸² *Ibid.*, p. 155.

¹⁸³ “Las dos series de discusión que preceden sugieren la misma conclusión negativa: ni la sociología de la memoria colectiva ni la fenomenología de la memoria individual logran derivar, de la posición fuerte que poseen, la legitimidad aparente de la tesis adversa: por un lado, cohesión de los estados de conciencia del yo individual, y por otro, capacidad de las entidades colectivas para conservar y recordar los recuerdos comunes. Más aún, los intentos de derivación no son simétricos; por eso, no existen aparentemente zonas de intersección entre la derivación fenomenológica de la memoria colectiva y la derivación sociológica de la memoria individual.

Propongo, al término de esta investigación sobre la aporía principal de la problemática de la memoria, explorar los recursos de complementariedad que ocultan los dos enfoques antagonistas, recursos enmascarados, por un lado, por

Una vez abierta la posibilidad de concebir la *memoria* como una acción de búsqueda en un tiempo pasado para traer al presente, esto es, de representar, lo que ya no acontece (capaz de hacer presente lo ausente), queda por determinar si es posible establecer esta facultad del hombre individual al propio proceso de la Historia. Esta vinculación entre Historia y Memoria habilitada por el mundo clásico -para nuevamente sumergirla en la sospecha- será el reto que afronta Ricoeur en la segunda parte de su obra. En ella intentará establecer la *memoria* como principal fundamento de la Historia a través del *testimonio*, donde el individuo (en tanto que sujeto situado) deposita su memoria-testimonio y el historiador la recoge para la construcción de su memoria-narrada. La posibilidad veritativa de la Historia se fundamenta en la capacidad veritativa de la memoria, que permite unir la memoria del acontecimiento, propio del testimonio del sujeto histórico con la memoria del historiador, gracias al *tiempo*; así como en la capacidad del *testimonio* para ser considerado como verídico, es decir, para dar testimonio del acontecimiento sucedido. Posibilidad que parte de que entre *acontecimiento* y *testimonio* existe un vínculo entre el ser del hecho y el tiempo del testimonio, y entre el tiempo del testimonio y la memoria crítica del historiador capaz de rastrear a través de sus herramientas esa especie de *ser-tiempo* que define al *testimonio* histórico.

Será a partir del texto platónico del *Fedro* que para Ricoeur quedarán vinculadas definitivamente la historia, la escritura y la memoria; entendida ésta última como rememoración de hechos y que nacen no de esa capacidad de *mnemes* sino del “fármaco de la escritura”, diferenciando así dos concepciones de la memoria. En primer lugar, una memoria que sería capaz de traer a la presencia lo ausente, es decir, de *representar*, como apunta en *Fedro* 276 a, abriendo con ello la posibilidad a una escritura de la memoria diferente a la Historia, como ejercicio memorístico. Es ésta la que Ricoeur reivindicará como posibilidad para la Historia¹⁸⁴. En segundo lugar, una memoria vinculada a los ejercicios nemotécnicos y a la escritura como “fármaco”, que adscribirá a su vez a la no-verdad y al olvido.

“Pero, cuando llegaron a lo de las letras, dijo Theuth: “Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como fármaco de la memoria y de la sabiduría”. Pero él le dijo: “¡Oh artificiosísimo Theuth! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él. Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes

el prejuicio idealista de la fenomenología husserliana (al menos, en la parte publicada de la obra) y, por otro, por el prejuicio positivista de la sociología en la gloria de su juventud. Intentaré, en primer lugar, identificar el campo relativo al lenguaje en el que los dos discursos pueden ser colocados en posición de intersección”. *Ibid.*, p. 163.

¹⁸⁴ “Sóc. –Entonces, ¿qué? ¿Podemos dirigir los ojos hacia otro tipo de discurso, hermano legítimo de éste, y ver cómo nace y cuánto mejor y más fuertemente se desarrolla?

Fed. –¿A cuál te refieres y cómo dices que nace?

Sóc. –Me refiero a aquel que se escribe con ciencia en el alma del que aprende; capaz de defenderse a sí mismo, y sabiendo con quiénes hablar y antes quiénes callarse.

Fed. –¿Te refieres a ese discurso lleno de vida y de alma, que tiene el que sabe y del que el escrito se podría justamente decir que es el reflejo?”. PLATÓN. *Diálogos III. Fedro*. Traducido por E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 2000, 276 a.

*contrarios a lo que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es pues un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad.”*¹⁸⁵

Tal y como se ha señalado más arriba, la confusión y la ambigüedad es constante en Platón, poniéndose las bases del conflicto entre la escritura y la memoria, así como entre la memoria y la Historia; favoreciendo, por un lado, el desarrollo una nueva memoria-histórica que parece desligada de esa capacidad de la *mnemes* de traer al presente lo ya acontecido y que se definiría por el ejercicio memorístico; y, por otro lado, abriendo la posibilidad de una escritura que nace del alma y que con ciencia es capaz de representar lo acontecido, lo vivido y sentido. En esta última, el recuerdo actúa a la manera de la semilla del agricultor, permaneciendo vivo en la memoria y naciendo no tanto de escritura sino de la propia memoria, pues ésta se encuentra vinculada a la vida, a un acontecimiento vivido, que ahora pretende ser recuperado. Es precisamente esta escritura “con ciencia” de la memoria sobre la cual buscará reflexionar Ricoeur para fundamentar la memoria histórica que propone; o como también la define para fundamentar una “escritura viva”¹⁸⁶, diferenciando así entre la memoria viva y el depósito muerto (aquella historia que no se lanza a la búsqueda de lo vivido o acontecido).

Una vez redefinida la memoria en la primera parte de su obra y afirmada su capacidad de “representar” a través de una memoria pragmática, esto es, capaz de lanzarse a la búsqueda del pasado (recuerdo) y de hacer presente lo ausente, Ricoeur define a la memoria como el principio de la actividad historiadora. Una Historia que se define por su “deber de memoria”, es decir, por su capacidad también para conocer y representar los hechos pasados a través de los testimonios, siendo capaz de recuperar la memoria de los otros, y no sólo de los hechos propios. Esta posibilidad de verdad para la historia, abierta por la naturaleza de la memoria, es la que va a determinar sus análisis sobre los procesos escriturarios a los que va aparejada la historia y que habitualmente son los que han determinado su oposición a la memoria y su adscripción a la falsedad y al olvido. Señala Ricoeur que para evitar caer en la falsedad y la ideología todo el proceso escriturario de la historia debe estar determinado por la continuidad que le otorga la propia memoria. Así, partiendo de los testigos de los acontecimientos y de su propio ejercicio de memoria, a través del testimonio y del documento, el historiador trabaja con la propia memoria a lo largo de tres fases: *fase documental*, *fase explicativa/comprendida*, *fase representativa*; hasta producir finalmente su

¹⁸⁵ PLATÓN. *Diálogos III. Fedro*. 274e-275a.

¹⁸⁶ RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. P. 188.

narración histórica¹⁸⁷, la cual se concibe como un proceso de rememoración –en el sentido aristotélico-, esto es, nacido de la memoria pero a través de la escritura; y no como un simple relato poético como plantea Hayden White. Es a partir de la posibilidad planteada por el *Fedro* sobre la que trabajará Ricoeur, mediante un claro fundamento hermenéutico, partiendo de una serie de preguntas: ¿hasta qué punto es posible una historia fundamentada en una memoria? ¿Hasta qué punto es posible un método capaz de recuperar y conocer lo acontecido en un tiempo pasado hace tiempo interrumpido, sin caer y verse fagocitada por los procesos de escritura en la que los regímenes de temporalidad de cada época y la ideología dominante se imponen sobre los acontecimientos y los testimonios?

4.2. Las fases de la escritura histórica. El vértigo de la sospecha.

Siguiendo con la distinción entre *memoria* y *rememoración* (que no memorización, que alude a un *hábito* y un ejercicio) desarrollada en Platón y Aristóteles, P. Ricoeur busca definir la memoria de forma pragmática, como una acción de buscar algo en el pasado, entendiéndola así como rememoración. Una acción semejante a lo que hace el historiador. Pero este ejercicio o acción de memoria por parte del historiador tendrá también sus abusos, que amenazan la capacidad veritativa de la memoria y de la Historia. En este sentido, Ricoeur distingue muy claramente entre la acción de rememoración, que tiene por búsqueda principal el reconocimiento de un acontecimiento pasado, que es reconocido como algo percibido, conocido y experimentado, del uso político de la escritura del pasado, donde la memoria-histórica se acerca a los abusos y donde el proceso de evocación y de reconocimiento culmina en un proceso de recordación y de conmemoración. Frente a la conmemoración política, la memorización consiste en maneras de aprender. Partiendo de la capacidad *veritativa* de la memoria y de la escritura histórica, en su relación con la memoria, nos detendremos a continuación en las tres fases en que divide Ricoeur la historiografía o escritura de la

¹⁸⁷ “Llamo fase documental la que se efectúa desde la declaración de los testigos oculares a la constitución de los archivos y que se fija, como programa epistemológico, al establecimiento de la prueba documental (capítulo 1). Llamo después fase explicativa/comprendensiva la que concierne a los usos múltiples del conector “porque” que responde a la pregunta “¿por qué?”: ¿por qué las cosas ocurrieron así y no de otra manera? El doble título de explicación/compreensión habla lo bastante del rechazo de la oposición entre explicación y comprensión que, muy a menudo, ha impedido captar en toda su amplitud y complejidad el tratamiento del “porque” histórico (capítulo 2). Llamo, finalmente, fase representativa a la configuración literaria o escrituraria del discurso ofrecido al conocimiento de los lectores de historia. Si el reto epistemológico principal tiene lugar en la explicación/compreensión, no se agota en ella, ya que es la fase de la explicación/compreensión, no se agota en ella, ya que es en la fase escrituraria donde se declara plenamente la intención historiadora, la de representar el pasado tal como se produjo –cualquiera que sea el sentido asignado a este “tal como”. Incluso en esta tercera fase, las aporías principales de la memoria vuelven con fuerza al primer plano, el de la representación de una cosa ausente ocurrida antes y el de la práctica consagrada a la rememoración activa del pasado que la historia eleva al rango de una reconstrucción (capítulo 3).” *Ibid.*, p. 179.

historia: la *fase documental* o la *memoria archivada*, la *fase explicación/compreensión* y, finalmente, la *fase la representación historiadora*.

“Dicho de otra manera: sólo juntas escrituralidad, explicación comprensiva y prueba documental, son capaces de acreditar la pretensión de verdad del discurso histórico. Sólo el movimiento de remisión del arte de escribir a las “técnicas de la investigación” y a los “procedimientos críticos” es capaz de conducir la protesta al rango de una atestación crítica [...] El realismo crítico profesado aquí es obligado a dar un paso más de este lado de la proposición factual e invocar la dimensión testimonial del documento. En efecto, la fuerza del testimonio se expone precisamente en el corazón mismo de la prueba documental”¹⁸⁸.

Es a lo largo de todo este proceso donde emerge lo que Ricoeur denomina como “historia crítica”, la cual gira sobre la *memoria* en su relación con el *recuerdo* y no con la *imaginación*.

“Ahora decimos: no tenemos nada mejor que el testimonio y la crítica del testimonio para acreditar la representación historiadora del pasado [...] Se puede decir esto: la representación historiadora es sin duda la imagen presente de la cosa ausente; pero la cosa ausente se desdobla a su vez en desaparición y existencia en el pasado. Las cosas pasadas están abolidas, pero nadie puede hacer que no hayan sido.”¹⁸⁹

Todo este proceso de *memoria* y de *historia crítica* nace pues del *testimonio*; a partir del cual es posible establecer una *verdad* de lo histórico, por lo cual es necesario huir de las *ideologías* que penetran sobre todo en la *fase explicación/compreensión*. Esta ha sido también nuestra intención acudiendo a la *Arqueología de Saber* de M. Foucault, con la gran diferencia, respecto al proyecto de P. Ricoeur, que mi tesis no se interesa tanto en la verdad del acontecimiento histórico, sino que parte del *acontecimiento discursivo* que es comprendido como un hecho verdadero, dado en su propio época, de forma similar al *testimonio* de Ricoeur, para descubrir el *poder-verdad* que está actuando en un momento dado. En este sentido, la *Arqueología* se desvía también del proyecto de Ricoeur de encontrar una *Verdad histórica*, pues lo que me interesa es la forma de los discursos en un momento dado y no qué relación se establece entre ese discurso y la Verdad.

En la *fase documental* trata de establecer cómo en las etapas primeras de la acción del historiador, donde éste se relaciona con el documento, la relación entre testimonio y documento y de ambos con la *verdad del acontecimiento* permite establecer un vínculo entre éste y la Historia. Entiende por *verdad* un hecho vivido y acontecido, que es recordado por el propio testigo e inscrito por tanto en la temporalidad –la duración-, y transmitido a través del testimonio (*memoria declarada*), el cual se concibe como un anudamiento entre el ser del acontecimiento y el tiempo del acto memorístico. Antes de la irrupción de las temporalidades histórica¹⁹⁰, para Ricoeur ha existido una temporalidad vivida, propia del acontecimiento y en la cual se inscribe, permitiendo con ello la comprensión temporal del acontecimiento. Una temporalidad que para Ricoeur es fundamental ya que la capacidad veritativa de la historia se construye a partir de las nociones estudiadas por

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 371.

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 372-374.

¹⁹⁰ POMIAN, Krzysztof. *L'ordre du temps*. Paris, Gallimard, 1984.

Heidegger en *Ser y Tiempo* que habilitaría el conocimiento de la Verdad a partir de la temporalidad. Elementos que constituirá la tercera parte de su obra. El testimonio, con el cual se relacionará el historiador, nace pues de la duración introducida en el acontecimiento antes de la operación temporal del historiador por parte de la memoria, *siendo* por tanto *tiempo: tiempo recordado*, e iniciándose con él la escritura histórica. “*Con el testimonio se abre un proceso epistemológico que parte de la memoria declarada, pasa por el archivo y los documentos, y termina en la prueba documental*”¹⁹¹.

El *testimonio* implica pues “*un proceso epistemológico que parte de la memoria declarada*” y que mediante un proceso crítico de verificación terminará en su “archivación”. Es por ello que en él irrumpe la sospecha sobre la veracidad de la declaración sobre los hechos acontecidos con la que se presenta el *testimonio*. De este modo, el *testimonio* para ser aceptado como tal, y por tanto como documento válido para la historia, debe seguir una serie de procesos que certifican y verifican su carácter. Un proceso que para Ricoeur se asemeja al uso jurídico del testimonio como prueba, tras el cual se busca verificar si tras el testimonio se esconde un acontecimiento realmente ocurrido. Este proceso, está definido por Ricoeur en seis fases¹⁹², al final de las cuales se determinará su *archivo* como testimonio fiable. “*El momento del archivo es el momento en que la operación historiográfica accede a la escritura. El testimonio es originalmente oral; es escuchado, oído. El archivo es escritura; es leído, consultado. En los archivos el historiador profesional es un lector. Antes del archivo consultado, constituido, existe la configuración del archivo, la archivación.*”¹⁹³. El momento del archivo es ya un momento donde comienza la escritura, pues implica ordenar los testimonios según una lógica del archivo, imponiendo un sentido al testimonio. No obstante, el “archivo” impone sus propias lógicas tanto al que lo archiva como al historiador que se acerca a él con toda una serie de hipótesis e ideas que busca corroborar en los archivos, a pesar de lo cual todavía en esta fase es posible afrontar el documento como “prueba documental” al poderse tratar con criterios de “verdad-falsedad. En otras fases de la historiografía como la *fase explicación y la representación*, ya no podrán ser sometidos a ello. Así el *acontecimiento* es el principio del *testimonio*, y éste, a su vez, del *documento* y del *archivo*. Ricoeur pretende así poder mantener su hilo de Ariadna en el discurso histórico, entendido como un *proceso epistemológico*, que a través de un método crítico, próximo a la hermenéutica, parte del *testimonio*, entendido como *memoria declarada*; frente a la sospecha lanzada sobre el proceso escriturario de la historia por una aplicación inapropiada de la semiótica al discurso histórico¹⁹⁴.

¹⁹¹ RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. P. 210.

¹⁹² *Ibid.*, p. 213 y ss.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 218.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 237.

En la siguiente *fase*, de *explicación/compreensión*, es cuando penetran los modelos explicativos en el proceso de narración histórica y donde la relación entre narración histórica y acontecimiento se aleja más, emergiendo ese peligro que acecha a la Historia desde Platón como falsedad. Surge así una escritura alejada de la memoria del acontecimiento, para dar lugar a otro tipo de articuladores discursivos tomados de otras disciplinas que buscan principalmente construir un relato causal y con sentido totalizador que explique los documentos y que permita construir un relato comprensivo. Es el momento en que la *historicidad*, entendida como esa racionalidad inherente a lo histórico, entra en la narración de la Historia. Pero es importante no identificar ni reducir la escritura histórica con este momento, aunque sea en esta fase cuando emergen las ideologías, condicionando el ordenamiento de los documentos en busca de un sentido propio del sujeto actor. Para Ricoeur la *ideología*¹⁹⁵ buscaría un sentido propio que legitime el orden político establecido o que se quiere establecer. La Historia en este instante corre el riesgo de alejarse de la memoria y del testimonio para entrar en un *abuso de la memoria*.

En esta fase se dan cita los diversos métodos y operaciones históricas que tiene por función inscribir esta operación dentro de una cierta “cientificidad”, como es propio de las *ideologías*. En ella aparecen muy diferentes posicionamientos y métodos, como estudiamos más arriba, que intentan atrapar esa verdad de lo histórico, alejándose de la *memoria* para inferir la *verdad* de los propios métodos: cuantitativos, demográficos, económicos, múltiples temporalidades, cambios de escala, etc. Es en este momento cuando el sentido histórico en vez de emerger de la memoria y del testimonio, esto es, de la *memoria declarada* por el propio testigo del acontecimiento, emerge de *lo social*. De ahí que pasen al primer plano las *estructuras sociales* que supuestamente determinan la acción humana, así como la propia *memoria*, que es pensada también de forma colectiva por la tradición de M. Halbwachs. Dentro de esta comprensión de la Historia como sentido emanado de lo social, la propia historia y la memoria quedan reducidas a ser manifestaciones de ese orden oculto: ya sea una *ideología*, una *memoria*, una *mentalidad* o una *representación*; que se definen como esos elementos irracionales o subconscientes y que terminarán por sumir a la escritura histórica bajo la sospecha, puesto que son adscritos a una *ideología*, en tanto que construcciones de la psique del sujeto histórico socialmente situado, donde la verdad no podrá habitar. La Historia aparece así como doblemente ideológica. Por un lado, porque se identifica el testimonio con la ideología. Por otro lado, porque la escritura histórica nace de la *fase de explicación/compreensión* de acuerdo al *sujeto histórico* que escribe la historia. La función del historiador, inscrita en lo social, se aleja del *testimonio* a favor de lo *colectivo*, favoreciendo los intentos por reconstruir una *mentalidad* histórica

¹⁹⁵ RICOEUR, Paul. *Lectures on Ideology and Utopia*. Traducido por Myriam Revault d'Allones y Joël Roman; Seuil, 1997. (1ª edición, Columbia University Press, 1986).

que se considera la clave que condiciona, incluso, los propios testimonios, acercando la escritura histórica a la ideología.

Finalmente, Ricoeur habla de una tercera fase u *operación escrituraria de la historia*, que también denomina como *representación*. Se trataría de una fase donde el relato histórico parece alejarse más del referente y donde los procesos narrativos y poéticos penetran con mayor fuerza. Lo que ha llevado a algunos a plantear la imposible distinción entre ficción e historia, en tanto que ambos poseen estrategias similares. Tesis a la cual Ricoeur se opone, enfatizando la capacidad de la *memoria* para unir todo el proceso de escritura histórica desde el acontecimiento hasta la publicación de la obra por parte del historiador, y donde el referente verdadero siempre perviviría. La escritura histórica nace con el *testimonio*, existiendo en él un referente verdadero, que permite entender la escritura histórica como una *representación*, en tanto, que está capacitada para atraer a la narración el acontecimiento. Para Ricoeur es la aplicación incorrecta de la lingüística saussuriana a la historia, que surge en el momento en el que están desarrollándose las primeras metodologías históricas, lo que permitió establecer los trasvases de análisis entre novela e Historia, situando a esta última del lado de la ficción.¹⁹⁶ Así, la pérdida de la problemática referencial en Saussure determina que aplicada al relato histórico, en la Historia el problema del referente se pierda. La aplicación de los modelos lingüísticos a la historia, como si se tratase de una narración sin referente, han producido una problemática falsa en torno a la Historia; pues para Ricoeur el análisis de la narración histórica no puede realizarse exclusivamente desde el plano del funcionamiento de las figuras asumidas por el discurso histórico, sino que debe pasar a través de la prueba documental, la explicación causal/final y la configuración literaria. Es decir, que la operación de escritura histórica posee un vínculo incuestionable con una serie de acontecimientos, testimonio y pruebas documentales, que no pueden ser obviados por un análisis simplemente de carácter lingüístico.

5. El problema de los tiempos modernos y los marcos temporales de la tesis.

Señalaba P. Ricoeur que el *acontecimiento* y el *testimonio* al estar constituidos por el tiempo, abrían el camino a la Historia para establecer un proceso de veridicción. El objetivo de éste era mostrar, frente a las acusaciones relativistas sobre la Historia, acusada de ideológica o de simple literatura, que era posible encontrar una Verdad en la Historia. No obstante, advertía de los peligros que acechaban a este proyecto de escritura histórica que debía mantener su relación con el *testimonio*, deduciendo a partir de él el resto de las fases por las que pasa el estudio histórico; si no quería perder esa capacidad de conocimiento de la Verdad. Era por tanto en la *fase*

¹⁹⁶ RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Pp. 332-333.

explicación/compreensión donde el discurso se abría a las interpretaciones y el momento crítico donde la *ideología* podía penetrar en el discurso del historiador, reordenando el *testimonio* en función de los intereses de la época a la cual el historiador representaba. Este problema ha determinado, como se ha visto, las diferentes corrientes historiográficas a lo largo de la historia, que más allá de las *metodologías*, han construido una serie de discursos mediante los cuales imponían una *racionalidad temporal* a los *testimonios*, imponiéndoles así sus propias temporalidades, causalidades, racionalidades y finalidades. Señalaba F. Nietzsche, a propósito de ese *historicismo* del siglo XIX, que “*sólo lo que no tiene historia es definible*”; es por ello que a través de la *Arqueología del saber* he intentado salir de la Historia, esto es, de las causalidades y sentidos que han acompañado el nacimiento del concepto moderno de Historia y que han determinado la escritura de la misma desde el siglo XIX. Unos sentidos exteriores a los propios *acontecimientos* que pretendemos estudiar y que serían característicos de los *sentidos históricos* que impone la *filosofía de la historia*, con la que la noción moderna de Historia –como ha señalado R. Koselleck– se encuentra estrechamente unida¹⁹⁷. Como ha señalado Michel de Certeau, también en un sentido nietzscheano, la *causa* u *origen*, propio del acontecimiento, han quedado ocultos para que el discurso histórico pueda nacer e imponer sus propios sentidos.

« D'une part, au sens ethnologique et quasi religieux du terme, l'écriture joue le rôle d'un rite d'enterrement ; elle exorcise la mort en l'introduisant dans le discours. D'autre part, elle a une fonction symbolisatrice ; elle permet à une société de se situer en se donnant dans le langage un passé, et elle ouvre ainsi au présent un espace propre : « marquer » un passé, c'est faire une place au mort, mais aussi redistribuer l'espace des possibles, déterminer négativement ce qui est à faire, et par conséquent utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivants. Le rangement des absents est l'envers d'une normativité qui vise le lecteur vivant et qui instaure une relation didactique entre le destinataire et le destinataire [...] l'écriture construit un « tombeau » pour le mort. »¹⁹⁸

No obstante, el precio por abandonar las *causas* y la pregunta por el *origen-inicio* –como refleja la *Arqueología*– es una complejización casi ininteligible, emergiendo una selva de discursos que ya no encuentran orden ni en la racionalidad, ni en el historiador. A pesar de lo cual M. Foucault quiere dejar hablar a los discursos y el historiador debe escuchar y no imponer su ideología-racionalidad. Pero esta salida de la Historia le obliga –como hemos visto– a afrontar un tiempo sin origen y causa, debiendo entrar de lleno en las épocas, irrumpiendo de repente en los periodos a través de la intuición despertada por las discontinuidades; aunque sin poder hacer un corte desde donde empezar hablar, pues la *Arqueología* sólo se hace posible en la continuidad de

¹⁹⁷ KOSELLECK, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Traducido por Jochen Hook y Marie-Claire Hook. *Le Futur Passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*. Éditions de l'EHESS, 1990 (1ª edición, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1979). P. 47. KOSELLECK, Reinhart. “Die Herausbildung des modernen Geschichtsbegriffs”; “Geschichte als moderner Leitbegriff”; “Ausblick”. En BRUNNER, Otto, Werner CONZE, Reinhart KOSELLECK (Ed.). *Geschichtliche Grundbegriffe : Historisches Lexicon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1972-1997, 8. Vol., vol. 2, pp. 647-717. Traducido por Antonio Gómez Ramos ; *historia/Historia*, Trotta, 2010. P. 46 y ss.

¹⁹⁸ MICHEL DE CERTEAU. *L'écriture de l'histoire*. Pp. 139-140.

algo que de repente se interrumpe. Es la *discontinuidad* donde el arqueólogo-historiador debe mirar rápidamente, pues es ahí que ha emergido lo buscado, distorsionando la película de agua que impide como en un estanque tranquilo ser consciente del agua y que sólo la piedra lanzada revela mediante las ondas. Es esta piedra; es esta *discontinuidad*; es esta variación en el *poder-verdad* donde éste se ha mostrado; oculto anteriormente en la homogeneidad de lo continuo.

Frente a la selva de *acontecimientos discursivos* sin embargo es posible establecer una jerarquía; pues no todos los ámbitos discursivos tienen el mismo peso y relevancia. No todos permiten detectar estas emergencias y discontinuidades de la misma forma, pues, incluso, hay muchas series donde no se producen *discontinuidades*. A pesar de lo cual hay una serie de saberes que ejercen mayor peso en una época y por tanto sus discontinuidades se hacen notar más en los discursos de su propia serie, así como en las otras: la política, la medicina, arte, etc., pudiéndose establecer una jerarquía en los saberes. A diferencia del *paradigma*, M. Foucault no establece que todos los saberes se reordenan conforme a este nuevo *poder-verdad*; de lo que se desprende que no es posible explicar todos los fenómenos de una época mediante un mismo proceso. Por el contrario, hay saberes que se resisten. Pero en es también a través de esa resistencia que se desencadena un poder, sirviendo también ellos al conocimiento de esa *verdad-poder*. En la *Arqueología* nada puede ser excluido. Al cuestionar la existencia de un único principio explicativo del cambio, negando incluso la existencia del propio cambio, en favor de la idea de transformación, pues éste no remite a un origen ni a una causa; todo ello nos llevará al cuestionamiento de la *modernidad* y de los principios de racionalidad histórica que habitualmente la *historia moderna* ha utilizado para explicar el cambio histórico: mediante la *ruptura moderna* y mediante la *secularización*.

A continuación nos centraremos en una de estas *racionalidades históricas* que han condicionado fuertemente el estudio de la época que hemos escogido para el trabajo de la tesis. Una *racionalidad* que denominaremos como *discurso de la modernidad* y que gestado en el siglo XIX ha determinado poderosamente el ordenamiento y comprensión de los *testimonios*, imponiéndoles una racionalidad que puede resumirse en dos aspectos. En primer lugar, comprende el tiempo a partir de la noción de *ruptura temporal*, lo que permite hablar propiamente de *modernidad*. Momento a partir del cual irrumpe un nuevo orden. En segundo lugar, esta *ruptura* tendría varios *orígenes-causas*, aunque es la *secularización* la que tendría predominancia. A partir de ella surgen otros fenómenos estrechamente unidos a la anterior: el desarrollo de una racionalidad encarnada por la ciencia y la llamada *Revolución Científica*; la emergencia de una interioridad y de un *individualismo*; el desarrollo de una nueva clase social, la *burguesía*; la emergencia de una nueva comprensión política: el *Estado*. Estos cuatro aspectos, junto a otros, van a definir esa *racionalidad histórica de lo moderno*, tal y como podemos observar por ejemplo en la obra de Hannah Arendt *La*

*condición humana*¹⁹⁹ quien al hablar de un “umbral de la edad moderna” definía éste a través de tres grandes acontecimientos: el descubrimiento de América y el inicio de la globalización del planeta; la Reforma protestante que a través de la estatalización de los bienes eclesiásticos da lugar a un “doble proceso de la expropiación individual y de la acumulación de riqueza social”; el nacimiento de una nueva ciencia, que a partir de la invención del telescopio “considera la naturaleza de la tierra desde el punto de vista del universo”. Lejos de mi intención comenzar un análisis exhaustivo de los debates que atraviesan los problemas de la *modernidad*, de gran complejidad y de una bibliografía tan vasta que excedería y desbordaría las pretensiones del presente trabajo, sin embargo, y con el peligro de caer en ciertas simplificaciones inevitables, es nuestra intención revelar algunas de las racionalidades subyacentes al problema de lo moderno, elaboradas por disciplinas ajenas a lo histórico y que sin embargo condicionan su análisis y sus escrituras.

La otra cuestión que parece suscitárenos de forma constante y que afrontaremos a continuación es la de si es posible salir de la *Historia*, entendida en el sentido moderno y estrechamente vinculada a la *filosofía de la historia*. Una “historia en sí” o *Histoire-Geschichte*, unitaria y singular, cuyos fundamentos nacen a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, en diversos escritos de teoría de la historia, y donde ya no es posible distinguir entre la historia que acontece (*Geschichte*) y la Historia que narra y recoge lo acontecido (*Historie*)²⁰⁰. A partir de estos instantes, auspiciados por la filosofía de la ilustración y por el idealismo, la “historia en sí”: “se convierte en el campo de acción de los seres humanos y en la sustancia misma del tiempo histórico, en la posibilidad de su experiencia. A partir de ahora va a ser posible decir que escribir historia y hacerla no son dos actos diferentes”²⁰¹. A las historias individuales y particulares anteriores les irá sustituyendo el deseo por encontrar una definición de *Historia* que consiguiese captar la complejidad y aglutinar ésta en una noción que mostrase una realidad “genuina” y “efectiva”, de ahí los términos de “la historia en y para sí”, “historia en sí”, “historia misma” o “historia como tal”²⁰². Se trataba de una *Historia* que recogía la experiencia de la filosofía de la ilustración y las

¹⁹⁹ ARENDT, Hannah. *The human condition*. Traducido por Ramón Gil Novales; Paidós, 2009 (1ª edición, Chicago, Chicago University Press, 1958).

²⁰⁰ KOSELLECK, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. P. 43.

²⁰¹ GOMEZ RAMOS, Antonio. “Introducción. Koselleck y la *Begriffsgeschichte*. Cuando el lenguaje se corta con la Historia”. En KOSELLECK, Reinhart. “Die Herausbildung des modernen Geschichtsbegriffs”; “Geschichte als moderner Leitbegriff”; “Ausblick”. Traducido por Antonio Gómez Ramos; *historia/Historia*, Trotta, 2010. P. 22.

²⁰² “en el último tercio del siglo XVIII se traspasó un umbral. Los tres planos: estado de cosas, exposición y ciencia de ello, se ponen ahora bajo un concepto común único como “historia”. Si consideramos todo el uso del léxico de entonces, se trataba de la fusión del nuevo concepto de realidad de la “historia en general” con las reflexiones que enseñaban por primera vez a comprender realmente esta realidad. Formulado de un modo conciso, la “historia” era una especie de categoría trascendental que apuntaba a la condición de posibilidad de las historias”. KOSELLECK, Reinhart. “Die Herausbildung des modernen Geschichtsbegriffs”; “Geschichte als moderner Leitbegriff”; “Ausblick”. P. 45.

reflexiones surgidas de la *novedad* revolucionaria; aunque ya antes de la Revolución el mundo alemán había conceptualizado esta nueva noción de *Historia*. Esa historia *genuina* o *esencial*, la “gran historia” que decía Planck en 1781 y que “*se va anudando a través de tantas historias más pequeñas*”, permitía captar de forma conjunta y unitaria un significado de lo histórico, propio de la historia y manifestación del espíritu humano, donde antes sólo había diversas historias²⁰³ y donde el sentido último lo proporcionaba la trascendencia. Todo ello reflejará el desarrollo de una nueva experiencia temporal histórica a partir del último tercio del siglo XVIII, característica de lo moderno, que nada tendrá que ver con las experiencias temporales anteriores y que, de hecho, rompía con ellas. Una Historia unitaria²⁰⁴ que portaba su propia Verdad y que se inscribía poco a poco en la ciencia y en la filosofía para convertirse en el centro de todos los saberes a lo largo del siglo XIX.

*“Sobre el suelo de la filosofía de la conciencia, entonces, el Idealismo alemán desarrolló unas filosofías de la historia que recogían los presupuestos de la época de la Ilustración que hemos descrito hasta aquí, sintonizándolos mutuamente. La unidad estética de sentido de la exposición histórica [historisch], la moral que se exigía o se pretendía obtener de la historia y, finalmente, la construcción conforme a razón de una historia posible: todos estos factores se ensamblaron para producir una filosofía de la historia que, en definitiva, ponía y reconocía la “historia misma” como racional [...] Tal como diría Schelling a continuación: “La historia, como un todo, es una revelación continua de lo absoluto que va desvelándose paulatinamente”. “En el concepto de la historia” estaría contenido “el concepto de una progresividad infinita”, que actúa en la dirección de “acelerar el progreso de la humanidad para erigir una constitución jurídica universal”.*²⁰⁵

A partir del último tercio del siglo XVIII es cuando las distintas acepciones de historia, como *Geschichte* y como *Historie*, se unen bajo un nuevo concepto que busca unir los tres planos que hasta ahora había tenido los diferentes usos de las nociones de *historia*: estado de cosas, exposición y ciencia de ello. Este desarrollo de la noción general de historia se producirá desde la dimensión teórica, principalmente por parte de la filosofía de la ilustración y el idealismo alemán; tal y como reflejaría el hecho de que en la misma época y en paralelo a este fenómeno se desarrollase también la *filosofía de la historia*. La historia se vuelve autónoma e independiza de la mano de la teoría, configurándose así como una ciencia –de lo histórico–, definiendo el ámbito propio de su reflexión y de sus objetivos. Este proceso se produjo entonces a través de tres pasos: la reflexión estética, la moralización de las historias y la formación de hipótesis, que buscan superar la dimensión teológica de la historia anterior. En primer lugar, la historia se irá distinguiendo de la *poética* donde tradicionalmente había sido inscrita desde el humanismo. Como ha señalado R.

²⁰³ *Ibid.*, p. 32.

²⁰⁴ « Ma première thèse, d'ordre historique, est que l'histoire n'a pu apparaître aux hommes comme disponible et pensée comme faisable qu'une fois l'histoire elle-même rendue autonome sous la forme d'un concept au singulier. Le passage des histoires spécifiques au pluriel à une histoire unique au singulier indique, au niveau sémantique, un nouveau champ d'expérience et un nouvel horizon d'attente ». KOSELLECK, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. P. 236.

²⁰⁵ KOSELLECK, Reinhart. “Die Herausbildung des modernen Geschichtsbegriffs”; “Geschichte als moderner Leitbegriff”; “Ausblick”. Pp. 69-70.

Koselleck uno de los primeros procesos para la conversión de la historia en una ciencia será su progresiva distinción respecto a la poética y su reivindicación como principio de verdad²⁰⁶, ya que el desarrollo de la ciencia había cernido las sospechas sobre la *verdad* de los *estudia humanitatis*. La experiencia revolucionaria transformó la noción de *Historia*, definiéndose a sí misma como un momento de *ruptura* y, en tanto que *original*, como un momento fundador sin posibles precedentes. Se intentaba con ello enfatizar una ruptura de la historia con el pasado y con su posible concepción ejemplarizante, inclinando la experiencia temporal de la historia hacia el futuro. La historia se convierte así en *dinámica*. Rompía con el pasado para volcarse hacia el futuro.

*“Así, la elaboración de la Revolución francesa por la filosofía de la historia condujo a una nueva ordenación de las experiencias y las expectativas. La diferencia entre todas las historias habidas hasta entonces y la historia del futuro quedó temporalizada en un proceso en el que se consideraba un deber humano intervenir por medio de la acción. Con ello, la filosofía de la historia desplazaba de raíz el lugar jerárquico de la antigua Historia. Desde que el tiempo había alcanzado una cualidad histórico-dinámica, dejó de ser posible aplicar las mismas reglas de antes al momento actual, como si de un retorno natural se tratase; reglas que hasta el siglo XVIII se habían elaborado de manera paradigmática. “La Revolución francesa fue para el mundo un fenómeno que parecía mofarse de toda sabiduría histórica, y cada día se desarrollaban por ella nuevos fenómenos sobre los cuales la historia cada vez tiene menos que decirnos”, escribía Woltmann en 1799, intentando mantener el timón frente al curso de los acontecimientos.”*²⁰⁷

La Historia poco a poco va adquiriendo una centralidad hasta ahora no conocida, siendo utilizada por el *historicismo* para explicar muy diferentes fenómenos, convirtiéndose en una ciencia central. En primer lugar, la historización de la historia natural. En segundo lugar, la historización de la *historia sacra* que también será absorbida por la Historia, que influenciará en los procesos de la *filosofía de la historia*; y, finalmente, en tercer lugar y como consecuencia de ello, la historia del mundo se convierte en la ciencia directriz, sustituyendo a la antigua historia universal²⁰⁸. La *modernidad* se presenta pues como una problemática vinculada a la nueva experiencia temporal que comienza a gestarse a principios del siglo XVIII y que no encuentra su definitiva culminación hasta finales de siglo, especialmente tras los acontecimientos revolucionarios donde las ideas y conceptos sobre la historia encuentran su punto de articulación, gestándose a partir de estos instantes esos modelos de análisis históricos modernos en la que la historia anterior será reescrita cargándose de nuevas significaciones.

En palabras de Pocock el reto sería a continuación el ser conscientes de la “tradición” desde la cual pensamos los temas²⁰⁹, en este caso la Historia, para poder acceder a las complejidades y

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 48.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 79.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 83.

²⁰⁹ “En este campo, como en otros, los tradicionalistas entienden que su objeto de estudio forma parte de una tradición, en cuyo seno viven, que determina asimismo el enfoque elegido para estudiar la tradición propia o ajena. En otras palabras, los pensadores formulan sus ideas desde el interior de un modelo heredado sobre el que no ejercen pleno control [...] Pero decir que un historiador piensa desde su propia tradición equivale a afirmar que lo hace desde

particularidades de la época estudiada; intentando que no se impongan los sentidos desde tradiciones posteriores. No es por tanto mi deseo salir del *tiempo de la historia*, sino más bien comprender las particularidades de esa experiencia temporal que se define entre el siglo XVII y principios del siglo XVIII. En palabra de F. Hartog el objetivo es llegar a conocer los *regímenes de historicidad* que predominan en el siglo XVII y XVIII. Surge con ello un objetivo doble. En primer lugar, intentar comprender la experiencia temporal de la época específicamente estudiada, 1680-1730; para de este modo comprender la *voluntad de verdad* del momento. Una noción de *historia* que se encuentra vinculada a la noción de *historia magistra vitae* o al *parallèle* –según la definición dada por F. Hartog-, y que como un discurso más del momento –en este caso temporal- se relaciona con los otros discursos: políticos, médicos, económicos, etc., tal y como veremos a propósito de la dificultad de la monarquía para construir una historia de sí misma. En segundo lugar, buscaré alejarme de los *sentidos y significados* así como las experiencias temporales ajenas a esta época, 1680-1730; y que nacidas posteriormente, sin embargo, condicionan parte de los acercamientos de la *historiografía moderna*. Para lograr este objetivo intentaré –mediante la *arqueología del saber*- alejarnos de esa experiencia temporal impuesta por la *Historie-Geschichte*. Una noción universal de historia que rompía con la noción de *historia magistra vitae* predominante hasta ese momento y que imponía una cada vez mayor distancia y ruptura respecto a la *experiencia del pasado* a favor de la *espera del futuro*; condicionando la aproximación del historiador moderno, quien progresivamente dará prioridad a la *attente o espera*, desde la cual buscará comprender la Historia como un todo que revela una racionalidad y un sentido pasado y futuro que es puesto al servicio de la acción humana. Una Historia donde el pasado llega a ocupar un lugar secundario.

“Cuando hoy día hablamos de “historia”, utilizamos una expresión cuyo contenido y extensión semánticos no se alcanzaron antes del último tercio del siglo XVIII. “La historia” es un concepto moderno que, a pesar de que prolonga antiguos significados del vocablo, viene a ser casi como un neologismo. En lo que se refiere a la historia del término, el concepto surge después de dos dilatados procesos que terminan convergiendo para revelar un campo de experiencias que no se podía haber formulado anteriormente. El primero de los procesos consiste en la formación del colectivo singular que aglutina en un concepto común la suma de las historias individuales. El segundo, en la fusión de “historia” [Geschichte] como conexión de acontecimientos y de “Historia” [Historie] en el sentido de indagación histórica, ciencia o relato de la historia”²¹⁰

posturas intelectuales heredadas que no siempre somos capaces de diferenciar con precisión, mucho menos de reducir a un único patrón de coherencia. Cuanto más convencidos estemos de lo anterior, más necesario parecerá que aprendamos a desenredar, con la mayor precisión, las diversas líneas que componen nuestra tradición, y entiendo “precisión” en términos de conciencia de los propios límites. Si aceptamos que nuestras posturas dependen de la tradición, suponemos que nuestra capacidad de reflexionar con claridad sobre el proceso de reflexión mismo es, y debe, ser limitada.” POCOCK, J.G.A. “La historia del pensamiento político: un estudio metodológico”. En POCOCK, J.G.A. *Political Thought and History: Essays on Theory and Method*. Traducido por Sandra Chapparro Martínez; Akal, 2012, p. 20. 1ª edición, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

²¹⁰ KOSELLECK, Reinhart. “Die Herausbildung des modernen Geschichtsbegriffs”; “Geschichte als moderner Leitbegriff”; “Ausblick”. P. 27.

De la mano de R. Koselleck intentaré recuperar la propia *experiencia temporal* del periodo elegido, la cual sería una deducción realizada a partir del análisis y observación de cómo se entrecruzan en un momento dado el *pasado* y el *futuro*; o hablando en términos antropológicos, la *experiencia* y la *espera*. Del lugar ocupado por cada uno de ellos y de la combinación de ambos factores sería posible definir la idea de *tiempo histórico* que en cada momento se ha construido.

« Notre hypothèse est que, en déterminant la différence entre passé et futur –ou, pour parler en termes anthropologiques, entre l'expérience et l'attente-, il est possible de saisir quelque chose qui serait le « temps de l'histoire »²¹¹.

« L'expérience, c'est le passé actuel, dont les événements ont été intégrés et peuvent être remémorés. Dans l'expérience se rejoignent et l'élaboration rationnelle et des comportements inconscients qui ne sont pas ou plus obligatoirement présents dans notre savoir. Plus encore, chaque expérience propre, transmise par des générations ou des institutions, contient et garde toujours une expérience qui lui est étrangère. Dans ce sens, l'histoire a effectivement de tout temps été saisie comme porteuse d'une expérience étrangère [...] l'attente : elle aussi est à la fois liée à l'individu et interindividuelle ; elle aussi s'accomplit dans le présent et est un futur actualisé, elle tend à ce-qui-n'est-pas-encore, à ce-qui-n'est-pas-du-champ-de-l'expérience, à ce-qui-n'est-encore-qu'aménageable. L'espoir et la crainte, le souhait et la volonté, le souci mais aussi l'analyse rationnelle, la contemplation réceptive ou la curiosité –tout cela entre dans sa composition et constitue l'attente. »²¹²

Si nuestro “tiempo histórico” y nuestra mirada histórica viene determinado por el concepto moderno de *historia-geschichte*, alumbrado a finales del siglo XVIII y perfilada por la *filosofía de la historia*, es mi intención sustraerme a éste para intentar recuperar la experiencia temporal del periodo estudiado. Un objetivo que requerirá comprender y cuestionar los fundamentos de ese *tiempo moderno* desde la cual, como sujetos modernos, pensamos la historia de forma global y unitaria, así como cuestionar algunos de los principios y problemáticas sobre los cuales este *tiempo moderno* se asienta como es la *secularización*, la *teología-política*, el *individualismo*, etc.

“ 1- « L'histoire en soi » a été un singulier collectif réunissant la somme de toutes les histoires particulières. De ce fait, l'histoire a atteint un degré d'abstraction supérieur renvoyant à une plus grande complexité qui induit une interprétation de la réalité dans son ensemble comme historique.

2- Le bon vieux terme *Historia*, qui recouvrait la connaissance et la science des choses et des événements, a été au même moment comme absorbé par le nouveau concept d' « *Histoire-Geschichte* ». Autrement dit, l'histoire en tant que réalité et la réflexion sur cette histoire ont été fondues en un concept commun, celui d' « *histoire en soi* ». Le processus des événements et celui de la prise de conscience de ces événements ont convergé en un seul et même concept. En ce sens on peut aussi désigner cette nouvelle expression comme une sorte de catégorie transcendante : on trouve subordonnées au même concept les conditions de possibilité de l'expérience comme la connaissance de l'histoire.

3- Dans ce processus d'assimilation tout d'abord exclusivement sémantique, se cache le renoncement à une instance extra-historique. Pour pouvoir faire l'expérience ou la connaissance de l'histoire, il n'était plus besoin de recourir à Dieu ou à la nature. L'histoire saisie comme neuve était d'emblée synonyme du concept d'histoire universelle. Il ne s'agissait donc plus d'une histoire qui s'accomplit en ce monde simplement par et avec l'humanité. Pour reprendre les termes de Schelling en 1798 : l'homme participe de l'histoire, « parce qu'il n'apporte pas avec lui son histoire mais il la crée lui-même ». »²¹³

²¹¹ KOSELLECK, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. P. 11.

²¹² *Ibid.*, p. 311.

²¹³ *Ibid.*, p. 236.

5.1. La ruptura de lo moderno: de la Revolución Francesa a la Reforma protestante.

F. Hartog ha señalado²¹⁴ que si bien desde el Renacimiento parece plantearse una *querelle* constante con el pasado inmediato, creándose en este momento la noción de *Edad Media*, sin embargo el *régimen de historicidad* predominante, ya desde el mundo antiguo y durante la *época clásica*, será el *parallèle*. En él el pasado y sobre todo la antigüedad se convierte en ejemplo y modelo a partir del cual es pensado y comprendido el presente. La *ruptura* respecto a este modelo temporal sólo se producirá a partir de la Revolución Francesa. Momento en que la emergencia de una conciencia histórica y sobre la propia Historia, impone para F. Hartog un nuevo *Régimen de historicidad* construido sobre el *comparativismo*, es decir, sobre las nociones de futuro y de progreso. Principios donde se asentará la Historia decimonónica. Una ruptura histórica que permitirá por vez primera pensar la Historia de forma conjunta, al alejar el pasado del presente y proyectarlo hacia el futuro, determinando así una aceleración del tiempo, característico de los tiempos modernos, siempre empujados hacía el deseo por conquistar un futuro incierto.

No obstante, para R. Koselleck, en *Le futur passé*, esta aceleración del tiempo y la predominancia del tiempo futuro, característico del tiempo histórico moderno, comenzará a gestarse con la Reforma protestante, que por vez primera permite pensar el tiempo escatológico cristiano - fuera del mundo- en el mundo, convirtiéndolo así en un tiempo humano. Un posicionamiento diferente al de F. Hartog, que estará determinado por el lugar diferente en el que se posicionan ambos respecto a la noción de *secularización*. Así, mientras F. Hartog parece concebir la Revolución Francesa como un momento de *secularización liquidación*, situando en ella el nacimiento de una nueva experiencia temporal; R. Koselleck, en cambio, retrasa este momento a la Reforma y en vez hablar de *ruptura radical* preferirá hablar de proceso de transición, optando por una noción de secularización como *sécularisation-transfert*. Para este Koselleck es durante la Reforma cuando se producirá una transformación profunda en la concepción del mundo, a diferentes niveles de la sociedad, que se reflejará en el surgimiento de nuevas nociones como lo político, el Estado, la razón de Estado, etc. Todas ellas reflejarían una crisis de la noción de salvación así como la paulatina salida de las nociones de tiempo escatológico donde predominaba el pasado; pues el futuro entendido dentro de la noción de “salvación”²¹⁵ era comprendido a partir de su inscripción en los acontecimientos pasados: la primera llegada de Cristo a la tierra. Para R. Koselleck esta nueva relación entre religión y política, nacida de la Reforma, permite salir del tiempo de la religión y establecer un nuevo tiempo de la política. Una *historia humana* que abría el futuro como algo nuevo y original, determinando una de las características del tiempo moderno: el

²¹⁴ HARTOG, François. *Anciens, modernes, sauvages*. Galaade Éditions, 2005.

²¹⁵ KOSELLECK, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. P. 23.

futuro; que era la consecuencia de la salida del “fin del mundo” propia de la escatología cristiana. Esta salida de la escatología permitirá, a su vez, la emergencia de una nueva relación con el futuro que se expresará a través de dos vías: por un lado la ciencia racional de los *pronósticos* y por otro la *filosofía de la historia*. En estos instantes se produce también para R. Koselleck el nacimiento de la política, encarnado en el Estado, que pensará el futuro en función de las claves de la racionalidad política, aplicando así las ciencias de la probabilidad, desarrollando la *razón de Estado*, etc. Un pensamiento político fundamentado en la Historia como pronóstico que busca prever el futuro, pero fuera de las claves escatológicas, que sin embargo son reformuladas por la *filosofía de la historia*, característico de la Historia moderna²¹⁶. Surge así para Koselleck una historia que mira hacia el futuro. Una historia realizable -como la *histoire-Geschichte*- que se abre sobre el futuro desconocido, pues al no depender del pasado no tiene experiencia posible ni condicionante, determinando un futuro abierto que permite planificar y actuar sobre el tiempo presente en busca de ese futuro²¹⁷. Esta *historiae* se desarrolla a finales del siglo XVIII, pero tiene un primer inicio de gestación con la Reforma, cuando nacerá el tiempo de los hombres separado del tiempo de la salvación. Koselleck se situaba así en un lugar tradicional del debate de la secularización que critica el carácter autofundante de la Revolución y que entiende el cambio a partir de las transformaciones acontecidas en el sistema escatológico de tiempo; tal y como refleja también la tesis central de la obra de K. Löwith, quien buscará vincular la *filosofía de la historia*²¹⁸ y la noción moderna de Historia²¹⁹.

Frente a la tesis de F. Hartog, quien plantea un *régimen de historicidad* basado en la relación con el pasado que desde la antigüedad se habría mantenido con modificaciones hasta la Revolución Francesa; para los teóricos de la *secularización-transferencia*, como R. Koselleck o sobre todo K. Löwith, ya el cristianismo habría producido una *experiencia temporal* diferente, abandonando el carácter cíclico de la antigüedad clásica. De este modo, considera que a partir del cristianismo se introduciría un nuevo “régimen de historicidad”, una historia lineal frente a la circularidad del clasicismo, que permitirá la definición del concepto de historia moderna y que introducirá el sentido temporal de la religión cristiana en la Historia moderna. Una Historia que se hace posible, por tanto,

²¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

²¹⁸ “En el siguiente análisis, la expresión “filosofía de la historia” designará la interpretación sistemática de la historia del mundo según un principio rector, por el que se ponen en relación acontecimientos y consecuencias históricos, refiriéndolos a un sentido último.

Entendida así, toda filosofía de la historia es totalmente dependiente de la teología, esto es, de la interpretación teológica de la historia en tanto historia de la salvación”. LÖWITH, Karl. *Weltgeschichte und Heilsgeschichte. Die theologischen Voraussetzungen des Geschichtsphilosophie*. P. 13.

²¹⁹ “Contra esta muy difundida opinión, la siguiente exposición histórica de nuestra concepción de la historia querría mostrar que la filosofía moderna de la historia arraiga en la fe bíblica en la consumación y termina con la secularización de su paradigma escatológico” *Ibid.*, p. 14.

a partir del propio cristianismo²²⁰. Si para el pensamiento judeo-cristiano la historia es ante todo historia de la salvación, esto le permitirá pensar el futuro, que luego se trasladará a la noción moderna de Historia. El cristianismo introduce así una tensión temporal entre futuro y pasado, complejizando la *esperienza temporal* que se abre a *lo moderno*. No obstante y frente a la tesis de K. Löwith de las dos temporalidades: antigua y judeo-cristiana, diversos autores como Santo Mazzarino en su libro *Il pensiero storico classico* (1966), cuestiona esta nítida contraposición entre la concepción del tiempo judeocristiana y grecorromana, planteándolo como un prejuicio teológico-filosófico propio de lo moderno²²¹.

*“En presencia de esta Segunda carta de Pedro no se puede decir que el cristianismo antiguo reemplace una Zeitauffassung “cíclico” por otra “lineal” [...]. Acaso, dicho con exactitud, tendremos que de decir que existen por un lado cosmologías con Zeitauffassung cíclica con inicio y destrucción de los cosmos, como la estoica (fuera de Panecio) y la cristiana de la Segunda carta de Pedro y, por otro lado, cosmologías con Zeitauffassung más o menos “lineal”, como la peripatética, que de hecho niega el origen y la destrucción del cosmos”.*²²²

El propio Mazzarino, así como Momigliano a lo largo de diversos trabajos, señalan que podemos encontrar en la edad clásica la presencia de temporalidades lineales y de conciencia histórica; e igualmente durante la época cristiana o en la propia modernidad secularizada podemos observar la pervivencia de temporalidades cíclicas. Del mismo modo que Mazzarino buscaba rehabilitar el pensamiento del eterno retorno como ya intrínsecamente histórico, Blumenberg, por el contrario, buscará rescatar la idea de progreso como auténticamente nueva y propia de lo moderno, sin vínculo con la escatología cristiana, como proponía Löwith²²³.

Pese a las diferentes discusiones sobre los modelos temporales que atraviesan los tiempos clásicos y cristianos, F. Hartog así como Koselleck -deudores de una larga tradición desde Hegel- parecen concluir que el tiempo seguirá estando condicionado durante el siglo XVII y gran parte del siglo XVIII por el *pasado*, hasta la Revolución Francesa.

« Mais vient un moment, `quand l'héritage politique et spirituel de Rome passe à l'Église', où se détend la tension du déjà et du pas encore, constitutive du présent ou du temps intermédiaire. Entre les deux, l'écart va aller croissant, même si l'histoire du christianisme est entrecoupée de phases de réactivation, parfois exacerbée, de cette tension. Avec les hérésies et les réformes multiples proclamées, avortées ou réprimées qui, par un retour aux origines, veulent refaire du présent un temps pleinement messianique. Mais le déjà, pris dans une tradition qui s'en nourrit et le porte, va tendre à peser de plus en plus lourd. [...] Cet infléchissement de l'ordre chrétien du temps en direction du déjà, d'un passé, certes

²²⁰ “La asunción de que la historia posee un sentido último anticipa, pues, un fin último como última meta que trasciende los sucesos fácticos. Esta equiparación de “sentido” y “fin” no excluye la relativa relevancia de los acontecimientos, como tampoco lo hace la historia, en general, con los sucesos particulares.

La dimensión temporal de una meta definitiva es, así, un futuro escatológico, y el futuro existe para nosotros en la espera y en la esperanza. El sentido último es el punto candente de un futuro esperado, del que sólo se sabe en el modo de la esperanza y de la fe. Esta espera de futuro estaba viva de la manera más apasionada entre los profetas judíos. Los filósofos griegos la desconocían.” *Ibid.*, p. 18.

²²¹ MARRAMAO, Giacomo. *Cielo e terra. Genealogia della secolarizzazione*. Traducido por Pedro Michel García Fraile; Paidós, 1998, p. 100 y ss. (1ª edición, Roma-Bari, Laterza & Figli Spa, 1994).

²²² MAZZARINO, Santo. *Il pensiero storico classico*. Roma/Bari, Laterza, 1966, 2. Vol., 419-420. Citado en MARRAMAO, Giacomo. *Cielo e terra*. P. 102.

²²³ MARRAMAO, Giacomo. *Cielo e terra*. Pp. 103-104.

continuellement réactivé par le rituel, permet, en tout cas, à l'Église de retrouver, de reprendre, d'habiter les modèles antiques du mos majorum et de l'historia magistra, et de les faire fonctionner à son profit, Mais sans jamais s'identifier complètement à eux : de devenir une puissance temporelle, tout en se réclamant d'un autre ordre du temps. Perdure, au total, une certaine plasticité de l'ordre chrétien du temps, où présent, passé, futur, s'articulent sur fond d'éternité. Si bien qu'il ne se confond no se réduit à un seul régime d'historicité : pas même avec celui, qui a pesé le plus lourd, de l'historia magistra.»²²⁴

Igualmente, R. Koselleck establece que hasta mediados del siglo XVII la reflexión sobre el futuro está determinada por el problema de la escatología cristiana y por el problema de la salvación. Si bien el desarrollo de lo político en el siglo XVI había permitido el surgimiento de la previsión y del pronóstico, sin embargo éste estará determinado también por la experiencia vivida pasada, por lo que el futuro respondía a factores estructuralmente invariables. Todo ello cambia a partir del siglo XVIII, cuando la emergencia de la ciencia y de la técnica permite el desarrollo de una nueva noción de temporalidad: el progreso, que transformará poco a poco la experiencia temporal desarrollándose una nueva noción de historia como *Histoire-Geschichte*. Con esta nueva concepción de la historia « reflexiva » se abre un campo de acción hacia el futuro, donde el hombre está obligado a prever y a planificar. La historia ya no significa solamente una serie de eventos pasados y una narración. Abandona la predicción por una previsión del futuro, como se refleja en la Antropología de Kant²²⁵, transformándose en una herramienta de acción y construcción de ese futuro²²⁶.

5.2. El régimen de historicidad : el parallèle y la querelle.

El problema que entraña la noción de *Régimen de historicidad* de F. Hartog es que tiende a concebir la temporalidad de forma absoluta, cuando en cada época existen temporalidades muy diversas, tal y como ha señalado K. Pomian. Temporalidades que conviven entre sí y que definen cada *serie*. No obstante, y en líneas generales, puede aceptarse su tesis de que en estos momentos, durante el siglo XVII y XVIII, tras el pensamiento jurídico, tras el saber político, tras la poética clásica, etc., predominaría un *Régimen de historicidad* sustentado sobre el *parallèle*. Este se

²²⁴ HARTOG, François. *Régimes d'historicité*. Pp. 95-96.

²²⁵ KOSELLECK, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. P. 238.

²²⁶ « L'attente du futur était jusqu'au milieu du XVIIe siècle limitée par le Jugement dernier, où l'injustice terrestre devait trouver sa compensation au-delà de l'histoire. En ce sens, le destin était trouver sa compensation au-delà de l'histoire. En ce sens, le destin était aussi injuste que généreux et il restait évident que, à cette époque aussi, les hommes étaient obligés de prévoir et cherchaient à agir sur la base de prévisions. Depuis le XVIe siècle, l'art du pronostic politique avait été développé et celui-ci faisait partie du bagage de tout homme d'État. Mais de telles pratiques ne dépassaient pas fondamentalement l'horizon d'une attente chrétienne de la fin des temps. Précisément parce que rien de nouveau ne pouvait intervenir avant cette fin, on pouvait se permettre de tirer des conclusions de l'expérience acquise. L'extrapolation à partir de l'expérience vécue vers un futur à attendre recourait à des facteurs structurellement invariables.

Les choses ont évolué seulement au XVIIIe siècle, lorsque les influences de la science et de la technique ont semblé ouvrir un espace illimité de possibilités nouvelles. » *Ibid.*, p. 237.

caracterizará por plantear un *diálogo* constante del presente con el pasado antiguo, que determinaría a su vez la importancia y la centralidad de la *querelle entre modernos y antiguos*, sin la cual no es posible explicar la *época clásica*. El término *modernidad* parece remitirnos a la noción de *moderno*, por lo que a continuación intentaremos comprender qué *experiencia temporal* define la noción de *moderno* y si el término *modernidad* responde a las significaciones encerradas tras éste o le añade unas nuevas. Para intentar definir qué entender por moderno durante el siglo XVII y XVIII acudiremos a lo que se ha denominado como *querelle des anciens et des modernes*, donde la *experiencia temporal* de lo moderno estará más claramente determinada. A través de la *querelle* intentaré establecer qué tipo y grado de *conciencia histórica* conlleva el término *moderno* y si es posible hablar a partir de su uso de una *ruptura* temporal entre los antiguos y los modernos, o si como señala F. Hartog sigue predominando una *experiencia temporal* donde el presente dialoga con el pasado, definiendo así una concepción temporal que denomina como *parallèle*.

Igual que Occidente parece nacer con la delimitación de una frontera y de un “otro”²²⁷, esta misma estructura espacial de alteridad aparecerá en relación al tiempo, surgiendo pronto la idea de lo *antiguo* con respecto al momento presente. Los griegos son así los primeros en haber otorgado en sus reflexiones un lugar privilegiado al principio de *antigüedad*, especialmente en el seno de la tradición sofística, cuando es perceptible todo un nuevo optimismo sobre el progreso, surgiendo las primeras ideas sobre la grandeza y la diferencia del tiempo presente respecto al pasado. En *Las guerras del Peloponeso* Tucídides muestra esta conciencia temporal nueva, valorando la guerra de su tiempo como superior en comparación a las grandes guerras de la antigüedad. La guerra del Peloponeso y el siglo IV a.C. mostrarían -para F. Hartog- una *experiencia temporal* nueva, la cual comienza a valorar el presente de forma diferente, aunque siempre en diálogo con ese pasado. No será hasta el siglo II de nuestra era cuando esa “petrificación” de los antiguos, convertidos en un modelo delimitado a imitar, alcanzará su culminación, especialmente con la segunda sofística y, sobre todo, con las *Vidas Paralelas* de Plutarco. Es en el campo de la literatura donde se producirá la recuperación de los modelos y de las formas de la antigüedad, claramente visible en lo que se ha denominado como movimiento *aticista*; caracterizado también por la recuperación de las formas de vestir y de pensar griego-ateniense. Un mundo griego que es idealizado. Esta recuperación de la antigüedad despierta sin embargo los debates sobre qué considerar como *antiguo*, surgiendo diversas reflexiones sobre dónde comienza y termina la “antigüedad” y dónde comienzan los tiempos presentes; y, de este modo, Horacio reflexiona en estos instantes sobre el momento a partir

²²⁷ HARTOG, François. *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*. Paris, Gallimard, 1980. HARTOG, François. *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*. Paris, Gallimard, 1996. HARTOG, François. *Histoire, Altérité, Temporalité*. Ankara, Dost, 2000.

del cual un escritor puede ser denominado como *antiguo*. Estas polémicas literarias oponían a los *antiguos* (*palaioi*, *archaioi*, *antiqui*, *majores*) a los *jóvenes* (*neôteroi*), a los *sucesores* (*sequentes*) o a las “gentes de nuestro tiempo” (*nostrum saeculum*), pero no a los *modernos*.

El cristianismo marca una nueva etapa dentro de esta *experiencia temporal* entre lo antiguo y el tiempo presente, al reformular todo el pensamiento antiguo bajo una escatología de la historia, en la que Cristo es la culminación de un fin, preanunciado por las profecías del Antiguo Testamento, así como un “renacimiento”, y, por tanto, un nuevo *inicio*, como presenta el Nuevo Testamento, caracterizado, a su vez, por la decadencia y el devenir que hará necesario el regreso de Cristo. Como muestra la obra de San Agustín y de los obispos posteriores, en los primeros años del cristianismo son constantes las referencias a los *antiguos* y a los *modernos*, intentándose discriminar entre lo que *es* y lo que *no es*, entre lo que debe permanecer y lo que no. El cristianismo alumbra ya el necesario uso y distinción entre *antiguo* y *moderno* para establecer la nueva fe. Ernst Robert Curtius²²⁸ ha revelado que el neologismo *modernus* no aparece hasta el final del siglo V d.C., siendo en el siglo VI d.C. cuando Casiodoro se sirve del nombre *antiquitas* para referirse al pasado romano definiendo *nostra tempora* como *saecula moderna*²²⁹. Dos siglos más tarde, ya en la época de Carlomagno, *modernus* será reivindicado por algunos pensadores del momento para definir su propia época como « siglo moderno ». La puesta en circulación de esta nueva noción con el mundo carolingio hará posible los desplazamientos de significación que se irán produciendo en los siglos posteriores. El *moderno* ya no es solamente “el que viene después de”, sino el que se reivindica como “de ahora”. El término sale de una secuencia temporal lineal para instaurar una *ruptura*, una falla, con lo que viene antes: lo antiguo, a lo cual se contrapondrá. Esta ruptura posibilitaría a la larga una valoración positiva de *lo nuevo* que abandona su tradicional lugar de sospecha, precisamente por su novedad, en un modelo temporal que -como lo definió K. Löwith- se definía por la repetición y la circularidad. No obstante, y pese a esa *ruptura* -tal y como señala F. Hartog- las formas de temporalidad desarrolladas hasta el siglo XVIII se construyen sobre la *historia magistra*, donde el presente es comprendido y pensado a través del pasado²³⁰. Es por ello que en los siglos que van del VI al VIII d.C. no se ha producido un desplazamiento hacia el futuro, como que vemos apuntarse a finales del siglo XVIII, aunque la entrada en escena del término *modernus* comienza a mostrar una nueva *experiencia temporal* que permite relacionar los términos *antiguo-moderno*. Este hecho llevará a F. Hartog a hablar de una sola *querelle* que, ininterrumpida, se desarrolla desde la alta Edad Media hasta el final el siglo XVIII. No obstante, las formas que tomará

²²⁸ CURTIUS, Ernst Rober. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Traducido Antonio Alatorre y Margit Frenk Alatorre; FCE, 1955 (1ª edición, Berna, A. Francke, 1948).

²²⁹ HARTOG, François. *Anciens, modernes, sauvages*. P. 32.

²³⁰ « En effet, le grand modèle de l'historiographie européenne, l'*historia magistra*, a longtemps été, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, la manière d'éclairer le présent par le passé par le relais de l'exemplaire ». HARTOG, François. *Régimes d'historicité*. P. 64.

la *querelle* en cada una de estas etapas pondrá en juego desafíos muy diferentes y saberes propios de cada época, como mostraremos a continuación a propósito de la *querelle* desatada al final de las guerras de religión donde la polémica entre *antiguos* y *modernos* muestra una *discontinuidad* respecto a las del humanismo. Puede concluirse así que hasta finales del siglo XVII lo *moderno* se refieren a *lo de ahora*, a lo actual, delimitando una simple frontera – eso sí muy móvil- con los *antiguos*; siendo a finales del siglo XVII, en plena *querelle* entre Ch. Perrault y N. Boileau, cuando nos encontraremos con una forma diferente de entender lo *moderno*; sobre todo, a partir de la polémica con Fontenelle donde penetra la temporalidad *futura* y la noción de *progreso*, la cual no culminará hasta los acontecimientos revolucionarios. La *querelle* entre los *antiguos* y los *modernos* que se alumbra ya tímidamente en la Edad Media y que se acentuará con el Renacimiento, se revela como una forma de pensamiento surgida en unos momentos de crisis y de conflicto, como una estrategia de construcción de una identidad y como una forma de redistribuir el pasado, próximo o lejano, haciéndole un lugar en los tiempos a los *modernos*. Sin embargo, este pasado no está definido con claridad –al no existir una *ruptura temporal*-, simplemente indica lo que “no es de ahora”.

La Edad Media ha conocido dos momentos conflictivos. Por un lado el siglo XII, habitualmente definido como Renacimiento del siglo XII, donde Gautier Map celebra el tiempo moderno: « *Les cent ans qui se sont écoulés, voilà notre modernité* »²³¹; y que será criticada por Jean de Salisbury, contrario a los cambios y a las novedades. El otro momento importante acontecerá entre los siglos XIV y XV, cuando varios movimientos se afirman como « modernos », encontrándonos con denominaciones tales como *ars nova*, en música. En el ámbito de la teología y la filosofía Duns Scoto elegirá y definirá su camino como *vía moderna*, contra la escolástica aristotélica. A partir de este progresivo enfrentamiento entre *antiguo* y *moderno* se producirá en estos instantes la reformulación de la famosa sentencia de Séneca -mal comprendida- sobre que los hombres actuales son enanos a hombros de los gigantes del pasado. A la concepción temporal natural del filósofo romano, determinada por una lógica sucesoria o generacional, vinculando juventud: los enanos, y su capacidad para ver más lejos; se le añade durante el medievo una dimensión temporal lineal donde los jóvenes son identificados no solo con los enanos sino con la nueva noción de *modernos*, quienes gracias a la acumulación de conocimiento son capaces de ver más allá respecto a los antiguos, los gigantes. La antigüedad es definida por tanto como una atalaya de seguridad desde la cual mirar y desde la cual los enanos y los tiempos actuales, aupados sobre sus hombros, miran más allá, pero siempre sobre los fundamentos del pasado. La nueva concepción temporal lineal creada por el cristianismo introducía -a ojos de F. Hartog- una transformación en la noción del circularidad característica del tiempo antiguo, generando una conflictividad temporal, a

²³¹ HARTOG, François. *Anciens, modernes, sauvages*. P. 34.

partir de las dos problemáticas temporales que trae consigo. En primer lugar, la idea de *ruptura* que introduce el cristianismo y que nace de la crítica a los antiguos donde se desarrolla, en tanto que identificados con los paganos. Esta situación había determinado la nueva experiencia temporal introducida por Cristo, quien hacía posible la reivindicación de lo presente, abriendo la puerta a la nueva acepción de moderno, entendido siempre desde la acumulación. En segundo lugar, la idea de *continuidad*, como consecuencia de la temporalidad lineal, sucesoria, en la que también se inscribe el cristianismo, donde primero habrían estado los antiguos y luego habrían venido los cristianos. Estas dos temporalidades se tiñen a su vez de la escatología cristiana, entendiendo el presente como un devenir respecto al momento de Verdad, representado por la primera venida de Cristo. Los modelos temporales sucesorios, penetrados por la idea de Decadencia y de Salvación, comienzan a dar cabida a diferentes posibilidades de concebir el tiempo durante el medievo, donde se asisten a muy diferentes temporalidades, pero en las que en líneas generales no hay una *ruptura* con el pasado. El mundo medieval vive la confusión temporal entre la escatología cristiana y la secuencia temporal “lineal” de la distinción entre *antiguo* (como lo que viene antes) y lo *moderno* (como lo que viene después).

Será durante el Renacimiento cuando finalmente se hará la equivalencia entre antigüedad y mundo greco-romano. Momento en que Petrarca inventa el Renacimiento así como su opuesto: la Edad Media; encontrándonos distintos tipos de temporalidades, en las que en ocasiones se defenderá a los *modernos*. Durante el Renacimiento la relación *antiguos-modernos* será redefinida de una manera nueva, esto es, como una *dialéctica*. Ésta nacerá de la conflictividad entre la recuperación y el redescubrimiento de la antigüedad, las contradicciones propias del pensamiento cristiano y las diferentes *experiencias temporales* que la atraviesan. La invención de la *Edad Media* por parte de Petrarca abre una nueva representación sobre el mundo y una nueva *experiencia temporal*, en la que la dialéctica *Modernos-Antiguos* se afirma con más dramatismo que nunca, pues lo Antiguo es identificado con un *ideal*. Una especie de revelación perdida por los años de “en medio”. El *Paraíso* de lo *antiguo*, de nuevo clausurado y del que hemos sido expulsados, se convierte para Petrarca en una falta a restañar. Los hombres del presente se identificarán así con los antiguos, frente a los modernos, identificados con las áridas formulaciones lógicas del escolasticismo universitario medieval. Los hombres actuales eran así los antiguos renacidos frente a los modernos medievales. Con ello se impondrá, poco a poco, una nueva reformulación de la imagen de Séneca, que permanecerá de forma constante a lo largo de la *modernidad*, donde los modernos son como enanos a hombros de los gigantes: los antiguos, desde donde es más fácil mirar más allá. El llamado Renacimiento se desarrollaba pues estrechamente vinculado a una nueva *experiencia temporal*, retomando de forma constante las palabras de Séneca para definir su *querelle*

entre *antiguo* y *moderno*, que se situará en la base de sus reflexiones sobre el mundo. A partir de este momento las diversas problemáticas que pudieran surgir son pensadas en función de estos dos conceptos, condicionando la reflexión sobre lo divino, la religión, el arte, etc., que en su proceso de redefinición y reinscripción dentro de la *querelle* entre los antiguos y los modernos sufrirán un paulatino proceso de “temporalización”.

El Renacimiento nacido con Petrarca creaba una temporalidad intermedia, la Edad Media, a través de la cual reformula su *experiencia temporal*, pensando las diversas problemáticas, como por ejemplo la forma de enseñanza. Por un lado, tendríamos los antiguos, identificados con las enseñanzas de las principales autoridades de la *antigüedad* y de los cuales Petrarca se siente heredero: los *studia humanitatis*. Por otro lado, tendríamos los modernos, identificados con los estudios escolásticos que imperan en las universidades italianas, también definidos como góticas, contra los que reaccionará el humanismo literario. Frente a la dialéctica abstracta de la teología tomista imperante en las universidades, una parte de la sociedad, contraponiendo un modelo diferente de pensar y de decir, buscaría recuperar las formas “antiguas” de pensar y nombrar el mundo: la Retórica; inaugurando con ello la *république des lettres*²³². Nos encontramos así frente a dos modelos de enseñanza que convertirán a lo estudiado en clase en un debate central de la época, inaugurando otro debate: lo “clásico”, esto es, sobre lo que se considera modelo o ejemplo que debe imperar en las “clases”. La *querelle* entre los *antiguos* y los *modernos* y lo *clásico*, mostrarían el desarrollo de una *voluntad de verdad* nueva donde el lenguaje y la palabra se convierte en mediadoras entre el hombre y el mundo. Sin embargo no puede hablarse de una conciencia de *ruptura*, que habría afectado al conjunto de la sociedad, como es propio de aquellos que hablan de la *revolución del humanismo*, como E. Garin. El Renacimiento inaugura un discurso temporal novedoso que lleva a los propios hombres del momento a vivir su época es estrecho diálogo con la antigüedad, a través del *parellèle* que subyacerá a la *querelle*. Hablar sin embargo de *conciencia temporal* en el sentido de *conciencia de ruptura o de pérdida*, respecto a un *ideal* perdido, sería mal comprender esa vivencia temporal del *parallèle* con los antiguos; sustentada en la posibilidad de un diálogo directo –como si no hubiese distancia temporal– con los antiguos, pues no hay una conciencia de pérdida o alejamiento respecto al “paraíso” de los antiguos. En el *Régimen de historicidad* del *parallèle* el diálogo con los antiguos es posible y lo antiguo revivifica en cada creación del momento presente. Si bien es verdad que en los momentos anteriores al Renacimiento, como por ejemplo durante el medievo, se aboga por el *diálogo* entre épocas, sin embargo a partir del Renacimiento se apuesta por la confrontación entre las mismas, tal y como se refleja la *querelle*, que se convierte en la manera de construir una identidad, de delimitar una frontera, de contar una historia y de habitar un tiempo. De este modo, todas las transformaciones, en muy distintos ámbitos,

²³² FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». Pp. 7-8.

quedan marcadas por este conflicto entre modernos y antiguos, que siguen estando determinados por el *régimen de historicidad* del *parallèle*. La ciencia, la religión, la política, las artes, etc., marcan sus evoluciones y transformaciones en paralelo a discusiones sobre la modelidad de los antiguos y sobre la validez de los modernos. La *querelle* no sólo explica las evoluciones, sino que éstas se producen gracias a este conflicto, presentándose como un auténtico dinamizador de los tiempos presentes y de las disciplinas que en ellos se dan. Lo que diferencia a los “antiguos” de los “modernos” será por tanto qué relación tendrán respecto a ese *modelo* o *momento clásico*, es decir, cómo entender la *modelidad* de los antiguos, quienes nunca son cuestionados; y así nos encontramos con dos posturas principales. Por un lado, aquellos que ven el mundo desde la tradición de lo antiguo y su herencia, defendiendo su copia fiel; por otro lado, aquellos que ven el mundo desde lo actual, relacionándose con lo antiguo como un modelo no tanto a imitar sino a emular, defendiendo así las novedades de los tiempos modernos. Si bien en los inicios es predominante la primera actitud, desde finales del siglo XVI y principios del siglo XVII la *querelle* se acentuará entre aquellos que defienden la copia de los antiguos y aquellos que defienden los aportes de los tiempos modernos.

A finales del siglo XVI Loys Le Roy publica un libro complejo, *De la vicissitude ou variété des choses en l'univers* (1575), en el cual expresaba un cambio respecto a la defensa radical de la copia de los antiguos, rechazando la idea de la decadencia de lo moderno. Parecía superar con ello la crítica cristiana a lo nuevo -esto es, a lo moderno-, determinada por una escatología que comprende el mundo a partir de la idea de devenir. Loys Le Roy al cuestionar este modelo comenzaba a hablar de “progreso” y a legitimar la postura de los hombres del presente como *modernos*. Aunque su idea de progreso se inscribe dentro de una concepción más larga de la historia concebida todavía como cíclica, sin embargo, y a diferencia del esquema petrarquista precedente, para él el tiempo vive la marca de nuestra miseria, no siendo uniformemente decadente como postulaba la escatología cristiana. Para él el momento donde se produce una inflexión (la *edad media*) o un retorno (el *renacimiento*) no es ya conocido; pues ya no es posible determinar con certitud si nos encontramos ante un mundo en decadencia, como la escatología cristiana postulaba desde San Agustín. Un cierto presentismo y una alusión hacia el futuro parecen tímidamente despuntar en su obra, aunque estas nuevas *experiencias temporales*, entre pasado y presente, deben verse también como las resonancias de unos modelos temporales ya en tensión durante todo el Renacimiento y que provendrían de las diferentes temporalidades que atraviesan el cristianismo.

A lo largo del siglo XVI y XVII la *querelle entre les anciens et les modernes*, en muy diversos ámbitos, muestran una *experiencia temporal* donde, dependiendo de las posturas, se busca afirmar o el pasado o el tiempo presente, pero siempre sin cuestionar la modelidad de los antiguos, e inscribiéndolo por tanto en el *régimen de historicidad* del *parallèle*. De este modo, puede concluirse

que *moderno* y *modernidad* no pueden vincularse entre sí pues lo moderno, tal y como es comprendido desde el medievo en modo alguno es pensado como *ruptura* respecto al pasado: lo antiguo, sino, al contrario, en estrecho diálogo con él. La idea de *moderno* como *ruptura* será propia de la racionalidad histórica que se impone en el siglo XIX y que de forma anacrónica pretende leer el siglo XVI como una *ruptura*, momento donde sucede la Reforma y el Renacimiento, que son también puestos bajo la sombra de la *ruptura* y que además se justificaría gracias a la creación de términos como los de Edad Media.

5.3. Límites temporales de la tesis y el problema de la secularización.

Antes de adentrarnos en los problemas de esa racionalidad histórica con aspiración totalizante, es necesario establecer muy brevemente los límites temporales de la tesis para a continuación comprender la oposición al relato de la modernidad. De manera concreta la tesis se centra en los años finales del siglo XVII, momento en que algunos autores como P. Hazard hablaban de una *crisis de la conciencia europea*. Como expondré a lo largo de la tesis no estoy de acuerdo con la exposición de P. Hazard, estrechamente deudor de esa *Histoire-Geschichte*, sin embargo intuía que un cambio comenzaba a operarse en esos años finales del siglo XVII respecto a la época anterior. Los estudios sobre diferentes ámbitos de *saber* -tal y como se demostrará más adelante- muestran efectivamente una significativa *discontinuidad* en las series hacia 1680 en ámbitos como la política, la medicina o las artes, emergiendo nuevos saberes como la economía, la población, etc. Este hecho nos lleva a plantear un reordenamiento del *poder-verdad* y el inicio de una nueva *Representación* que denominamos como *Gubernamental*, donde el hombre comienza a ser centro de la atención de los saberes; produciéndose un *reordenamiento de los discursos* sobre la *Soberanía* anterior. Esto me ha obligado, a su vez, a estudiar aquellos momentos anteriores donde se gesta esa *Representación-Soberanía*, para comprender sus fundamentos y para comprender en qué medida se producen transformaciones en ella a finales del siglo XVII y a lo largo del primer tercio del siglo XVIII, hasta 1730. Los horizontes temporales de la tesis comenzarían en las guerras de religión del siglo XVI, donde se gesta la *Representación Clásica o Soberana*, hasta la mitad del siglo XVIII, donde la crisis política y el surgimiento de proyectos como la Enciclopedia producen importantes transformaciones. No obstante -y por las razones señaladas más arriba- me detendré en el momento de *discontinuidad* más interesante que se produce entre 1680 y 1730. La fecha final, 1730, ha sido escogida como se comprobará más adelante en función de que en la década de los 30 se produce, a su vez, un nuevo punto de inflexión, sobre todo, en la pintura francesa, especialmente, en la década de los 40 con la reactivación de los salones, la irrupción de nuevos protagonistas como el crítico de arte y el deseo de reordenar la actividad de la Academia. Recordemos respecto a lo

señalado al hablar de la *Arqueología del saber* que ésta no pretende iniciar su relato en un momento específico, en un origen o por una causa concreta, sino que debe penetrar en la continuidad para develar una discontinuidad; razón por la cual las fechas escogidas son más bien orientativas, careciendo de la fuerte significación que la historia al uso suele otorgarles. Mi objetivo será, como señalo al inicio, mostrar cómo entre 1680 y 1730 se producen una serie de *discontinuidades* que revelan el reordenamiento de los discursos, pero que, al mismo tiempo, no es posible hablar ni de ruptura ni del nacimiento de algo nuevo que pueda ser denominado como rococó.

Si bien las fechas que delimitan la tesis son 1680-1730, sin embargo no era posible comprender esos cincuenta años sin comprender lo sucedido con anterioridad; es decir, los momentos donde se gesta esa *representación clásica* donde a su vez las fechas 1680-1730 se inscriben. Era necesario por tanto profundizar en lo que se ha denominado como Soberanía, lo que me ha llevado en la tercera parte de la tesis a iniciar el estudio de la *época clásica* finales del siglo XVI, cuando se producen las guerras de religión. Esta apertura del arco temporal implicaba transitar por lo que tradicionalmente la *Histoire-Geschichte* ha denominado como *nacimiento de la modernidad* o *modernidad* a secas. Un origen donde nacía algo nuevo, que imponía a los acontecimientos su propia *racionalidad histórica*. Ello ha determinado que se convierta en algo prioritario comprender en qué consiste ese discurso de lo moderno y en qué medida revela una *verdad* de lo histórico o simplemente aporta unas racionalidades ajenas a los acontecimientos que pretende describir. Frente a los *procesos de secularización, de racionalización*; o frente a la emergencia del *individualismo* o del *Estado*; intentaremos poner de manifiesto al estudiar el periodo 1680-1730 cómo la reordenación de los discursos que hemos denominado como *gubernamentalidad* no responden a una lógica de *secularización, individualización*, etc. De hecho, no intentaré establecer la *causa* u *origen* de los cambios, sino que me limitaré a mostrar esas *discontinuidades* en las diferentes *series*, y cómo apuntan hacia un hecho más o menos claro: el control del hombre, que revelan una nueva concepción del poder que hace emerger no sólo un nuevo hombre, sino una concepción distinta en la política, en la medicina, en el arte, etc.

Los marcos temporales propuestos en nuestro trabajo: 1680-1730, suelen ser inscritos, por parte de un discurso tradicional de la historiografía, dentro de unos horizontes temporales más amplios, que portan una fuerte simbología y que tiende a condicionar los acontecimientos ocurridos entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVIII, tendiendo a establecer un hilo causal que lleva de uno al otro, esto es, de las *guerras de religión* a la *Revolución Francesa*; tal y como podemos observar en la obra de juventud de R. Koselleck *Crítica y Crisis*.

“Dos acontecimientos epocales se yerguen al comienzo y al fin del absolutismo clásico. Su situación de partida fue la guerra civil religiosa. A través de arduas luchas, el Estado moderno había surgido de los desórdenes religiosos, y sólo la superación de éstos permitió alcanzar su

forma y su fisionomía plenas. Otra guerra civil vino a poner término violento al Estado absolutista: la Revolución francesa."²³³

R. Koselleck buscaba descubrir un sentido profundo en la historia francesa de los siglos XVII y XVIII, que fuera capaz de explicar las causalidades, los orígenes, los desarrollos y las finalidades; es decir, que fuera capaz de hacer emerger un "sentido" o una "racionalidad" histórica desde las guerras de religión a la Revolución, para comprender finalmente esta última como el resultado de un proceso de *ilustración* y de pensamiento *crítico*, vinculado al proceso de *secularización*. Si bien, no es posible negar la trascendencia histórica de ambos fenómenos, las *guerras de religión* y la *Revolución*, sin embargo ambos acontecimientos se han visto recubiertos con posterioridad de nuevas significaciones ajenas a ellos, surgidas en gran parte de esa *representación historiadora* señalada por Ricoeur. Los conflictos religiosos del siglo XVI son valorados por Koselleck como un momento clave en la historia francesa -y en general de toda Europa-, donde nacería el Estado moderno²³⁴ (aunque algunos sitúan este momento con anterioridad²³⁵), la nueva noción de Soberanía²³⁶, así como el proceso de *secularización*. Del mismo modo que la Revolución supondría el final del antiguo régimen y el nacimiento de un mundo contemporáneo, esto es, de los *tiempos modernos*²³⁷. Ambos momentos determinarán sin duda una profunda transformación de la sociedad francesa y el reordenamiento de los *saberes* que acontecen con la violencia, por ejemplo durante las guerras de religión y que dará lugar a la *representación clásica*. Pero este reordenamiento no podrá ser considerado como la consecuencia de una *secularización*, sino que tales transformaciones se deben a un cambio complejo cuya causas u origen no nos es cognoscible. No obstante, durante estos instantes, sí se manifiesta una reordenación de los discursos donde uno de los temas centrales será el de las pasiones. Una discontinuidad a partir de la cual será posible intentar definir una *representación*, que denominaremos como *Representación clásica*.

Si las *guerras de religión* definen un momento de *ruptura* que coincide con la crisis de la Iglesia y el pistoletazo de salida de *lo moderno*; igualmente la Revolución será pensada en términos

²³³ KOSELLECK, Reinhart. *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt y Krise*. Traducido por Rafael de la Vega y Jorge Pérez de Tudela. *Crítica y Crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*. Trotta, 2007, p. 31. 1ª edición, 1959.

²³⁴ KOSELLECK, Reinhart. *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt y Krise*. P. 29; SKINNER, Quentin. *The Foundations of Modern Political Thought*. Traducido por Jerome Grossman y Jean-Yves Pouilloux; Albin Michel, 2009 (1ª edición, Cambridge, Cambridge University Press, 1978).

²³⁵ KRYNEN, Jacques. *L'empire du roi. Idées et croyances politiques en France XIII^e-XV^e siècle*. Paris, Gallimard, 1993. ZARKA, Charles Yves (dir.). *Aspects de la pensée médiévale dans la philosophie politique moderne*. Paris, PUF, 1999.

²³⁶ CAZZANIGA, Gian Mario y Yves Charles ZARKA. *Penser la souveraineté à l'époque moderne et contemporaine*. Edizioni Ets/ Librairie philosophique J. Vrin, 2001, 2. Vol. SPITZ, Jean-Fabien. *Bodin et la souveraineté*. PUF, 1998.

²³⁷ « Je m'explique. Une des résultantes de ce que l'on appelle les "Temps modernes" (Neuzeit) est que l'histoire moderne n'a été conceptualisée comme un temps nouveau que vers la fin du XVIII^e siècle. Dans le concept de progrès, à l'époque largement identique à celui d'« histoire-Geschichte », on saisissait un temps historique qui ne cesse de se dépasser lui-même. La fonction commune des deux concepts consistait désormais dans le fait qu'ils dessinaient autrement l'horizon d'attente du futur. » KOSELLECK, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. P. 237.

de *ruptura*. Un momento donde nacerá esa conciencia histórica de la filosofía de la historia del siglo XIX, donde el *sentido histórico* se revela a partir la *ruptura temporal* que trae consigo la Revolución, haciendo pensable la *Historia* y su sentido, tal y como propone Hegel. No obstante, y frente a la *ruptura* revolucionaria, el mundo alemán del siglo XIX ha tendido a pensar la modernidad y la ruptura revolucionaria a través de la noción de la *secularización*, buscando con ello superar esta *ruptura* revolucionaria, propia de ciertas corrientes del republicanismo francés, para comprender la historia bajo la idea de *continuidad* o de transición²³⁸. Aunque, lógicamente, no puede escapar a la ruptura planteada por la Revolución, a pesar de la negación de la misma o precisamente por ello. Este deseo de fortalecer la idea de una *continuidad* histórica -que la revolución Francesa vendría a romper- ha conducido a otorgar un lugar preponderante a las guerras de religión y a la Reforma, en tanto que un lugar privilegiado donde se operaría esa *crisis* definitiva de la comprensión trascendente del mundo, propio de la religiosidad medieval, y la consecuente apertura hacia un *mundo* progresivamente revalorización (proceso denominado como *mundanización*). Plantear la centralidad de la Reforma como momento original de lo moderno, frente a la Revolución Francesa, permitirá al idealismo alemán pensar la “salida de lo religioso” en términos de *secularización*²³⁹ –en el sentido de *transferencia*-, tal y como leemos en Hegel. Frente a los acontecimientos franceses que acentúan la irreligiosidad, radicalizando por tanto la postura hacia la religión y poniendo el acento de la ruptura moderna en la ruptura con la religión. Con ello la tradición alemana buscaba desactivar la pretensión “autofundante” de la *Revolución francesa* y de su gestualidad anti-religiosa. Para una tradición filosófica que busca huir de la ruptura revolucionaria que parece cortocircuitar los sentidos, las guerras de religión se han convertido en un lugar privilegiado de comprensión histórica. En primer lugar, porque permitiría superar la ruptura revolucionaria y retrasarla un par de siglos antes. En segundo lugar, porque este nuevo momento atemperará la ruptura y la irreligiosidad a favor de la continuidad histórica, abriendo además la posibilidad de explicar la modernidad a partir, precisamente, de lo religioso y del trasvase de principios teológicos a los nuevos conceptos que definen lo moderno. Buscarán, a través de los conflictos del protestantismo religioso, establecer una línea de continuidad con el cristianismo, convirtiendo la Reforma en un momento fundamental para comprender los modelos de pensamiento

²³⁸ “depuis la fin du XVIII^e siècle, la nouvelle conscience de l’époque se caractérise par le fait que le temps de l’expérience propre n’est plus simplement vécu comme un début ou une fin mais comme un temps de transition. C’est, sans doute, en quoi la réception allemande de la Révolution française se différencie au départ de celle qu’en font les participants directs, qui en soulignent tout d’abord le caractère de commencement absolu. Mais en 1815 au plus tard, après la Restauration ratée, la conscience d’une période de transition s’inscrit dans l’expérience généralisée des peuples d’Europe, nourrie par les changements sociaux dans le sillage de la révolution industrielle [...] La nouvelle expérience de la transition se caractérise par deux notions spécifiquement temporelles : le caractère autre attendu du futur et, lié à celle-ci, le changement des rythmes temporels de l’expérience propre se distingue de celui qui l’a précédé.” *Ibid.*, p. 282.

²³⁹ MONOD, Jean-Claude. *La querelle de la sécularisation, de Hegel a Blumenberg*. Paris, Vrin, 2012 (1^a edición, 2002).

que estarían en el origen del liberalismo político. No obstante, no es mi intención volver a introducir la *filosofía de la historia* y la *racionalidad histórica* en este trabajo al tomar como punto de inicio las guerras de religión, sino que considero que en ella se reordenan de una forma específica los discursos que determinan el desarrollo de los mismos y las diferentes *series* a lo largo de lo que denominamos como *representación clásica* donde inscribimos tanto el momento de *discontinuidad*: 1680, como el periodo que va de 1680 a 1730.

Junto a las guerras de religión, el otro gran horizonte temporal de los trabajos que se acercan al siglo XVII y XVIII será la Revolución Francesa. En este caso surge la aparente paradoja de cómo un acontecimiento no ocurrido hasta finales del siglo XVIII ha podido condicionar los análisis y sentidos de los siglos anteriores, que parecen encontrar en ella su inteligibilidad. Este hecho, como señaló F. Hartog, se debe a la ruptura temporal que supondrá la Revolución, la cual alumbrará un nuevo *régimen de historicidad*, una especie de conciencia histórica, que hace que los acontecimientos anteriores a ella adquieran un nuevo sentido en relación a la historia y a los propios acontecimientos revolucionarios. Un hecho que ha determinado los estudios que a partir de esos instantes se realizaron sobre las propias guerras de religión, sobre la Fronda, sobre el “absolutismo” de Louis XIV, etc. Inmediatamente posterior a la Revolución, surgen así los análisis de autores como Augustin Thierry que entenderán la historia como “lucha de clases”²⁴⁰ o de Jules Michelet para quien el *pueblo* es el principal elemento que permite comprender la racionalidad histórica. Tanto para una historiografía que quiere olvidar la Revolución como aquella que la quiere hacer revivir de forma constante, la Revolución es el gran elemento que permite comprender la Historia de Francia. Esta situación ha conducido a innumerables anacronismos historiográficos, empezando por la propia noción de *absolutismo*²⁴¹, continuando por la comprensión de diferentes acontecimientos como la Fronda, que es interpretada por algunos historiadores como la crisis definitiva de la nobleza de espada a favor de las clases burguesas ciudadanas²⁴², determinando su toma conciencia que culminará en la Revolución Francesa. Una especie de pre-conciencia de clase²⁴³, representada por una moral propia de los grupos de la robe, que se adscribirán a las reflexiones de Port-Royal y a Pascal, como ha señalado P. Bénichou, también denominados como *moralista*, y que se interpreta como un espacio de desarrollo del yo burgués, antecedente del yo de Rousseau. Una noción de burguesía como clase que permitiría la inteligibilidad histórica que

²⁴⁰ DELACROIX, Christian; François DOSSE; Patrick GARCIA. *Les courants historiques en France. XIX^e-XX^e siècle*. Pp. 32-33. FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France, 1976*. Traducido por Horacio Pons ; Akal, 2003, p. 58 (1^a edición, Seuil/Gallimard, 1997).

²⁴¹ COSANDEY, Fanny y Robert DESCIMON. *L'absolutisme en France. Histoire et historiographie*. Paris, Seuil, 2002.

²⁴² RANUM, Orest. *The Fronde. A French Revolution 1648-1652*. Traducido por Paul Chemla; Seuil, 1995 (1^a edición, New York, W.W. Norton & Company, 1993).

²⁴³ MARRAUD, Mathieu. *De la Ville à l'État. La bourgeoisie parisienne (XVII^e-XVIII^e)*. Paris, Albin Michel, 2009.

cuestionaremos²⁴⁴. Esta capacidad de la Revolución Francesa para condicionar los análisis de los acontecimientos que tuvieron lugar antes de ella, sumiendo la reflexión histórica en un claro teleologismo, se observará con claridad en la clásica obra de Reinhart Koselleck *Crítica y Crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*.

Como conclusión quisiera señalar que la elección de unas fechas específicas para la tesis: 1680-1730, no deja de ser una convención propia de la escritura histórica, sobre todo, aquella denominada en Francia como *événementiel*, esto es, centrada en ciertos *eventos* considerados como representativas, significativos o simbólicos. Pero esta relevancia otorgada a unas fechas forma parte más de la escritura histórica que de la historia en sí, pues nada hizo pensar en 1680 que algo cambiaba. De hecho muchos historiadores consideran que nada cambió hasta la Revolución Francesa. Incluso otros consideran que tampoco la Revolución Francesa fue significativa, siendo la auténtica revolución la de 1830. Si, elegimos una fecha es más bien como orientativa para situar una serie de transformaciones que están aconteciendo entre el último tercio del siglo XVII, y que sin embargo no parecen empezar a tomar forma hasta bien avanzado el siglo XVIII. Las fechas de 1680-1730 nos permiten situar unos marcos temporales donde irrumpir arqueológicamente para realizar una cata estratigráfica y narrar una serie de fenómenos.

El clásico libro de Paul Hazard *La crisis de la conciencia europea 1680-1715*²⁴⁵, sitúa a partir de 1680 un momento de crisis, al que una buena parte de la historiografía se adherirá, como podemos leer en D. Richet en su capítulo *Le temps des ouvertures (1680-1750)*²⁴⁶ o Pierre Chaunu en *La civilisation de l'Europe des Lumières*²⁴⁷; ya que parecía situar en una serie de hitos claros el paso de un modelo de mundo a otro, en apenas treinta y cinco años. De nuevo, son la revolución científica y la filosófica escéptica, como también ha destacado la obra de S. Toulmin, en un marco de *secularización* al que D. Richet ha añadido un proceso de laicización política los que parecen ser las claves del cambio acontecido en 1680²⁴⁸. Una *crisis de la conciencia europea*, sin duda precedida del Renacimiento, donde ésta se inicia, y que culminará con la Revolución Francesa,

²⁴⁴ MAZA, Sarah. *The Myth of the French Bourgeoisie: An Essay on the Social Imaginary, 1750-1850*. Harvard University Press, 2003. JESSENNE, Jean-Pierre (dir.). *Vers un ordre bourgeois? Révolution française et changement social*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

²⁴⁵ HAZARD, Paul. *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*. Paris, Fayard, 1961 (1ª edición, 1935).

²⁴⁶ « Le goût des voyages extra-européens introduisit insensiblement un certain relativisme dans la perception d'institutions et de valeurs jusqu'alors considérées comme transcendantale. L'hégémonie intellectuelle passa du Midi au Nord de l'Europe. Ce fut en Hollande [...] que Spinoza elabora la critique la plus radicale de la Cité de Dieu et de la cité terrestre [...] il jeta les bases du véritable libéralisme [...] Dans l'Angleterre de la « glorieuse révolution » (1688), John Locke justifia ce libéralisme patricien [...] répand une théorie du pouvoir fondé sur la suprématie du législatif, et les limites tirées du droit naturel et de la propriété [...] La France n'échappa pas à ce climat nouveau, mais avec des nuances spécifiques. La victoire de la Contre-Réforme catholique, après la Révocation de l'Édit de Nantes (1685), mobilisa surtout contre l'Église, ses valeurs et ses miracles, la plume des polémistes. » RICHET, Denis. *La France moderne*. Pp.141-142.

²⁴⁷ CHAUNU, Pierre. *La civilisation de l'Europe des Lumières*. Paris, Flammarion, 2010 (1ª edición, B. Arthaud, 1971).

²⁴⁸ RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 139.

donde se prepara el nuevo mundo por venir. Entre estos dos momentos se produce para P. Hazard uno de los mayores cambios en la historia de las ideas:

« A une civilisation fondée sur l'idée de devoir, les devoirs envers Dieu, les devoirs envers le prince, les « nouveaux philosophes » ont essayé de substituer une civilisation fondée sur l'idée de droit : les droits de la conscience individuelle, les droits de la critique, les droits de la raison, les droits de l'homme et du citoyen »²⁴⁹

En su obra recogía algunos de los hitos de lo moderno ya señalados, que le permitían observar -con gran intuición- algunos de los cambios psicológicos que parecen alumbrar para él una crisis. El uso del término *crisis* introducía no sólo la *ruptura* temporal característica de la *Histoire-Geschichte*, sino que con él se acentuaba el carácter psicológico o mental del cambio, frente a otro tipo de eventos como la guerra. El término *crisis* posee una larga trayectoria desde Grecia²⁵⁰, encontrándose aplicado en el ámbito jurídico, teológico y médico. Es este último sentido el que predominó a lo largo de la Edad Media, aplicándose en el siglo XVII por vez primera -en un sentido metafórico- a la política, la psicología, la economía y finalmente a la historia. A finales del siglo XVIII²⁵¹ es cuando se tiñe de nuevo de un sentido teológico y escatológico, vinculado al fin del mundo, aplicándose así para describir los acontecimientos revolucionarios. La vinculación del término a la Historia no se producirá hasta 1780, por lo que la idea de revolución aplicado al periodo 1680-1715, que aparece en la escritura de P. Hazard, no fue vivido como tal en esa época, a diferencia de lo ocurrido durante la Revolución.

« Quel contraste! Quel brusque passage! La hiérarchie, la discipline, l'ordre que l'autorité se charge d'assurer, les dogmes qui règlent fermement la vie : voilà ce qu'aimaient les hommes du dix-septième siècle. Les contraintes, l'autorité, les dogmes voilà ce que détestent les hommes du dix-huitième siècle, leurs successeurs immédiats. Les premiers sont chrétiens, et les autres antichrétiens ; les premiers croient au droit divin, et les autres au droit naturel ; les premiers vivent à l'aise dans une société qui se divise en classes inégales, les seconds ne rêvent qu'égalité. Certes, les fils chicanent volontiers les pères, s'imaginant qu'ils vont refaire un monde qui n'attendait qu'eux pour devenir meilleur : mais les remous qui agitent les générations successives ne suffisent pas à expliquer un changement si rapide et si décisif. La majorité des Français pensait comme Bossuet ; tout d'un coup, les Français pensent comme Voltaire : c'est une révolution. »²⁵²

Mediante esta noción de *crisis* la obra de P. Hazard buscaba acentuar el cambio entre el siglo XVII y un siglo XVIII, que son claramente situados bajo la sombra de los acontecimientos revolucionarios.

« A ces traits, on reconnaît sans peine l'esprit du dix-huitième siècle. Nous avons voulu montrer, précisément, que ses caractères essentiels se sont manifestés beaucoup plus tôt qu'on ne croit d'ordinaire ; qu'on le trouve tout formé à l'époque où Louis XIV était encore dans sa force brillante et rayonnante qu'à peu près toutes les idées qui ont paru révolutionnaires vers 1760, ou même vers 1789, s'étaient exprimées déjà vers 1680. »²⁵³

²⁴⁹ HAZARD, Paul. *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*. P. 9.

²⁵⁰ KOSELLECK, Reinhart. "Krise". En BRUNNER, KONZE, KOSELLECK (Ed.). *Geschichtliche Grundbegriffe : Historisches Lexicon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1972-1997, 8. Vol., vol. III, 1982, pp. 617-650. En KOSELLECK, Reinhart. *Crítica y Crisis*. Madrid, Trotta, 2007.

²⁵¹ BENREKASSA, Georges. *Le langage des Lumières. Concepts et savoir de la langue*. Paris, PUF, 1995.

²⁵² HAZARD, Paul. *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*. P. 7.

²⁵³ *Ibid.*, p. 9.

Asimismo, P. Hazard retoma muchos de los puntos principales con los que se ha venido definiendo el nacimiento de *lo moderno*: un cambio psicológico en el hombre que favorece el uso del término *crisis*; el desarrollo de un racionalismo, reflejado en el desarrollo de la ciencia y de la filosofía escéptica y empirista, y que tendrá como principal finalidad la religión; un desarrollo historicista y científico, que permitirán abandonar ese mundo teológico anterior; y, finalmente, el nacimiento de una nueva subjetividad y de un nuevo hombre, del que somos deudores. Los grandes cambios de lo moderno, con los que se establecía el paso del mundo medieval al mundo moderno, parecen quedar así resituados entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, operándose el cambio entre 1680 y 1715. Un periodo que para P. Hazard ha sido mal estudiado y que sin embargo emerge en su obra como esencial. Si bien esta tesis se centrará también en un periodo de tiempo similar al señalado por P. Hazard, sin embargo nuestra aproximación será completamente diferente, buscando otros fenómenos e incidiendo sobre otras discontinuidades, a través de una metodología que precisamente busca salirse de las racionalidades históricas presentes en su obra.

Por otro lado, el hallazgo de P. Hazard al hablar de *grands changements psychologiques*, retomando un tema clásico de la filosofía de la ilustración, tratado también por E. Cassirer²⁵⁴, sobre la subjetivación del pensamiento dieciochesco, daba prioridad a la dimensión intelectual y a las ideas, así como al *individuo* y a ciertos nombres representativos, como las principales causas de la *crisis*, siguiendo un modelo tradicional de la filosofía clásica que piensa al sujeto de forma absoluta.

« Nous y avons rencontré Spinoza, dont l'influence commençait de s'y faire sentir; Malebranche, Fontenelle, Locke, Leibniz, Bossuet, Fénelon, Bayle, pour ne citer que les plus grands, et sans parler de l'œuvre de Descartes qui l'habitait encore. Ces héros de l'esprit, chacun suivant son caractère et son génie, étaient occupés à rendre, comme s'ils eussent été nouveaux, les problèmes qui sollicitent éternellement les hommes, celui de l'existence et de la nature de Dieu, celui de l'être et des apparences, celui du bien et du mal, celui de la liberté et de la fatalité, celui des droits du souverain, celui de la formation de l'état social – tous les problèmes vitaux. »²⁵⁵

P. Hazard daba predominancia a una aproximación intelectual que situaba al *individuo*, a las ideas y a la dimensión *intelectual-psicológica*, en un lugar prioritario²⁵⁶; en el cual nace un nuevo hombre moderno, habitualmente definido como *individualismo*, y que se aproximaría a las ideas de M. Foucault cuando habla de un reordenamiento de la *representación* en torno al *Hombre*, definiendo éste como de *giro antropológico*. Tanto la *crisis* de P. Hazard como el *giro antropológico* de M. Foucault parecían incidir sobre la reordenación de las cosas en torno a la definición de un nuevo Hombre, quien deja de ser una cosa más entre las cosas, como lo define M.

²⁵⁴ CASSIRER, Ernst. *Philosophie der Aufklärung*. Traducido por Eugenio Ímaz; FCE, 1993. 1ª edición, New Haven, Yale University Press, 1932.

²⁵⁵ HAZARD, Paul. *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*. Pp. 7-8.

²⁵⁶ « En étudiant la naissance des idées, ou du moins leurs métamorphoses ; en les suivant le long de leur route dans leurs faibles commencements, dans la façon qu'elles ont de s'affirmer et de s'enhardir, dans leur progrès, dans leurs victoires successives et dans leur triomphe final, on en arrive à cette conviction profonde, que ce sont les forces intellectuelles et morales, non les forces matérielles, qui dirigent et qui commandent la vie » *Ibid.*, p. 11.

Foucault en *Las palabras y las cosas*, y como también parece apuntar P. Hazard: “*l’homme, el l’homme seul, devenait la mesure de toutes choses; il était à lui-même sa raison d’être et sa fin*”²⁵⁷. Creo importante señalar llegado a este punto que mi intención no es invalidar todos los aportes hechos con anterioridad por la historia, como la obra de P. Hazard, sino destacar las racionalidades históricas sobre las que se ha reordenado e interpretado los acontecimientos en un sentido incorrecto; pudiendo ser válida ciertas intuiciones o ciertos análisis. Las transformaciones analizadas en las series, en lo político con la noción de *gubernamentalidad*; en medicina con la preocupación por la *vida*; en el ámbito de la *poética-clásica* con el interés por el *gusto* y la *recepción placentera*; en la retórica con la *retórica persuasiva*, etc., reflejarían cómo el reordenamiento de los discursos se produce sobre el *sí mismo*. El *Hombre* parece comenzar a ocupar el centro de la *representación* en formación, abandonando la función que el *signo* o la *retórica* ocupaban en la *representación clásica*. De este modo, las conclusiones pueden ser aparentemente semejantes entre el posicionamiento de P. Hazard y el de la presente tesis, pero intentaré mostrar que estas similitudes no son más que aparentes, respondiendo a principios de explicación diferentes. Es por ello que considero que esta reordenación de los discursos que define una nueva imagen de Hombre a partir de 1680, se produce en un sentido diferente al planteado por la obra de P. Hazard, quien entiende este Hombre de forma absoluta, claramente deudor de la visión filosófica de la que parte. De nuevo debemos reiterar que el Hombre que propone M. Foucault, nace del entrecruzamiento de muy diferentes discursos, y por tanto, él no se refiere tanto a que surja un nuevo Hombre, como que *lo humano* se convierta en el objetivo principal de los saberes, tal y como representa de forma clara la *gubernamentalidad*. P. Hazard centra así su discurso en el ámbito de las ideas y del pensamiento, dejando en un segundo plano las artes, en las que sin embargo observa una prolongación del gran siglo. Sólo en el ámbito de las ideas y especialmente del ámbito filosófico-científico, señala el desarrollo de una tarea de “demolición” así como de reconstrucción “para preparar las fundaciones de la ciudad futura”, lo que le situaba en estrecho diálogo con el discurso de la *modernidad*.

« Il fallait, pensait-on, détruire l’édifice ancien, qui avait mal abrité la grande famille humaine ; et la première tâche était un travail de démolition. La seconde était de reconstruire, et de préparer les fondations de la cité future [...] Il fallait bâtir une philosophie qui renonçât aux rêves métaphysiques, toujours trompeurs, pour étudier les apparences que nos faibles mains peuvent atteindre, et qui doivent suffire à nous contenter ; il fallait édifier une politique sans droit divin, une religion sans mystère, une morale sans dogmes. Il fallait forcer la science à n’être plus un simple jeu de l’esprit, mais décidément un pouvoir capable d’asservir la nature ; par la science, on conquerrait à n’en pas douter le bonheur. Le monde ainsi reconquis, l’homme l’organiserait pour son bien-être, pour sa gloire, et pour la félicité de l’avenir. »²⁵⁸

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 8.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 9.

5.4. La modernidad y la ruptura temporal.

La noción de *modernidad* remite a la idea de *ruptura* temporal. Este modelo de comprensión de la Historia como momentos de *crisis* o de *ruptura*, característica de la *Histoire-Geschichte*, ha acentuado en exceso las innegables e importantes transformaciones que acontecen durante las guerras de religión así como durante la Revolución Francesa. Dos de los momentos claves para el discurso de *lo moderno*. Esta *Histoire-Geschichte* ha tendido a valorar esta *ruptura* sin embargo de dos maneras diferentes, determinado por las dos maneras de comprender y definir la idea de *secularización*, como ha señalado J.-Cl. Monod, lo que refleja cómo la *modernidad* y la idea de *ruptura* se vinculan a su vez al problema de la *secularización*. En primer lugar, como una ruptura radical, que ha definido como *sécularisation-liquidation*. En segundo lugar, y frente a la imagen de *ruptura* radical, como un momento de continuidad y transición histórica, que ha denominado como *sécularisation-transfert*, más propia del mundo alemán y vinculada a la *filosofía de la historia*.

La idea de *ruptura* parece imponerse con la *Histoire-Geschichte* a partir de la nueva *experiencia temporal* alumbrada por la Revolución Francesa, que habría determinado un nuevo *Régimen de historicidad*, como lo define F. Hartog, caracterizado por el alumbramiento de una nueva noción de *Historia*, donde predominará el *futuro* y que obligará a redefinir el *pasado*. A partir de estos instantes se desarrollarán diferentes historiografías que repensarán esta *ruptura* de dos formas, o bien para negarla o bien para afirmarla, mostrando así una Historia que construye la Historia y que adquiere un característico rasgo de *acción*²⁵⁹. Frente a una historia que tiende a dar predominancia a las *rupturas*, mi aproximación a lo largo de la tesis será la opuesta, enfatizar las *continuidades* y las *discontinuidades*. De este modo la tesis se inicia con las guerras de religión no porque se valoren como un lugar de ruptura, un momento fundador u original de lo moderno, sino más bien como una serie de hechos y acontecimientos en los que asistiremos a ciertas *continuidades* en las *series* respecto al pasado, donde también se producirán *discontinuidades* en diversos ámbitos de saber. Se rechaza, por tanto, la posibilidad de hablar de una *ruptura* que defina y separe con nitidez ambas temporalidades habitualmente denominadas como Edad Media y Edad Moderna. De hecho, durante estos instantes -como ha estudiado F. Hartog- no asistimos al surgimiento de una nueva *experiencia temporal* o *régimen de historicidad*, sino que desde durante la antigüedad y el

²⁵⁹ « Avec le concept réflexif d'histoire en tant que telle s'ouvre un champ d'action, dans lequel l'homme se voit obligé de prévoir, de planifier, bref de susciter (vorbringen) l'histoire pour reprendre le mot de Schelling, et finalement de la faire. Dès lors, l'histoire ne signifie plus seulement un ensemble d'événements passés et leur narration. Sa fonction narrative se trouve plutôt reléguée au second plan et l'expression ouvre, depuis la fin du XVIIIe siècle, des horizons sociaux et politiques qui renvoient au futur. Au cours de la décennie qui précède la Révolution française, et à la suite des remous révolutionnaires, l'histoire s'est transformée, serait-ce partiellement, en un concept d'action. » KOSELLECK, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. P. 237.

medieval, hasta la Revolución francesa predominará una *Régimen de historicidad* similar, basada en el *pasado* y en el *parallèle*, impidiendo hablar de *ruptura*.

« D'où vient cette notion et que peut-elle être ? Elle découle d'abord d'un diagnostic (largement partagé) sur le monde contemporain : celui de la force et de la prégnance du présent dans l'expérience contemporaine du temps. Aussi le régime d'historicité se présente-t-il comme un instrument pour interroger les diverses expériences du temps, mieux, même, les crises du temps, c'est-à-dire ces moments, nommés « brèches » par Hanna Arendt, où l'évidence du cours du temps vient à se brouiller. On entend donc par régimes d'historicité les modalités d'articulation des catégories du passé, du présent et du futur. En usant de cet instrument, on peut comparer des crises du temps dans le passé et dans le présent que nous vivons [...] Il y a un régime ancien où le passé est la catégorie prépondérante : pour comprendre ce qui advient et pour agir, on commence par se tourner vers le passé, et l'histoire suit l'ancien et longtemps puissant modèle de l'*historia magistra vitae*. L'intelligibilité provient alors du passé. Le régime moderne marque un reversement : il est futuriste. Désormais, la lumière vient du futur, l'expérience du temps est portée par le progrès et l'histoire devient processus. Elle s'écrit en allant du futur vers le passé : la nation, le peuple, le prolétaire est son telos, son but et sa fin, mais aussi la raison de son mouvement. Mais quand, comme à l'heure actuelle, le futur perd de sa force d'entraînement, disparaît de l'horizon, le présent tend à devenir à lui-même son propre ou son seul horizon. S'instaure alors un régime (inédit) : celui du présentisme. »²⁶⁰

La noción de *Régimen de historicidad* alude a una *experiencia temporal* que se revela en cada época a partir de comprender qué relación se dio en ella entre las nociones de *pasado*, *presente* y *futuro*. Para F. Hartog esta *experiencia temporal* es aplicable a todas las culturas, incluso no europeas, en cualquier momento histórico²⁶¹. Siguiendo la noción de *temps historique* de R. Koselleck, este tiempo se crea por la distancia entre el *campo de experiencia*, de un parte, y el *horizonte de espera*, de otra parte; naciendo, por tanto, de la tensión entre ambos. De lo que se deduce que en toda época es posible establecer una relación con estas categorías, siendo a partir de esta tensión entre *pasado* y *futuro* –señalada por R. Koselleck– que se hace posible establece un *régimen de historicidad* (pese a que la noción de *historicidad* nace propiamente en el siglo XIX):

« Est-il légitime, observera-t-on, de parler d'historicité avant la formation du concept moderne d'histoire, entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle ? Oui, si par historicité on accepte d'entendre cette expérience première d'étrangement, de distance de soi à soi, que, justement, les catégories de passé, de présent, de futur permettent d'appréhender et de dire en l'ordonnant et en lui donnant sens »²⁶²

F. Hartog señala que hasta la Revolución Francesa este *Régimen de historicidad* estará determinado por el *pasado*. Mientras que tras ésta nos adentraremos en los tiempos *modernos*, determinados por el surgimiento propiamente del término *Historia* –en el sentido moderno– y donde predominará el *futuro*. Esta *Historia* moderna se caracterizará por un progresivo desequilibrio entre el *pasado* y el *futuro*, progresivamente caracterizado por un efecto de aceleración; que, finalmente, genera un nuevo *régimen de historicidad* característico de los tiempos actuales, definidos por el tiempo presente o *presentismo*, donde la experiencia temporal se debilita y por tanto donde más

²⁶⁰ HARTOG, François. « Historicité/régimes d'historicité ». En DELACROIX Christian; François DOSSE, Patrick GARCÍA y Nicolas OFFENSTADT. *Historiographies I-II. Concepts et débats*. Pp. 766-767, vol. II.

²⁶¹ HARTOG, François. *Régimes d'historicité*. P. 58.

²⁶² HARTOG, François. « Historicité/régimes d'historicité ». Pp. 767-768.

grande deviene la espera²⁶³. Si bien matizaremos más adelante esta noción de *régimen de historicidad*, pues los tiempos no son absolutos en cada época, como ha señalado K. Pomian, siendo esa totalización nuevamente un atributo del discurso del historiador, sin embargo tras ella se demuestra que el periodo de tiempo que hemos elegido seguirá estando determinado por el *pasado* y por la relación con la *antigüedad*, tal y como reflejará la *querelle des anciens et des modernes* y la noción de historia como *historia magistra vitae*, que marca todo el periodo hasta la Revolución Francesa. Con ello se cuestionará otra *ruptura* tradicional del debate historiográfico entre la Edad Media y el Renacimiento, aunque no podremos entrar en ello; pero sí nos obligará a definir qué entender por *moderno* y qué tender por *antiguo*, pues ambos términos parecen ser los principales, donde se asienta la *experiencia temporal* en estos instantes y de cuya relación podremos inferir si realmente se produce una ruptura temporal como propone el modelo de racionalidad moderno, incluso algunos humanistas.

El término *moderno* no nace tras la Revolución, sino que ya se utilizaba con anterioridad, y aunque con importantes matices, aludiendo a una confrontación temporal con el pasado: los *antiguos*; por lo que en modo alguno venía a significar una *ruptura temporal*. Su uso se extenderá sobre todo a partir del Renacimiento, como estudiaremos más adelante, aunque no revela tanto el desarrollo de una nueva *experiencia temporal*, sino las particularidades que esta *experiencia temporal* presenta durante el llamado Renacimiento respecto al pasado medieval. Es por ello que a pesar de utilizarse el término moderno durante las guerras de religión no se produce ruptura temporal alguna, aunque sin duda existe una experiencia temporal con importantes matices que estudiaremos a lo largo de la tesis, tal y como refleja la *querelle des anciens et des modernes*. Durante las guerras de religión no nace una nueva experiencia temporal: *lo moderno*, en ruptura con el mundo anterior: medieval, como ha propuesto la *modernidad*, sino una nueva *representación clásica* que tomará en su centro el problema de la arquitectura de las pasiones y el control de la violencia sobre la experiencia y el conocimiento de los antiguos. Es a partir de este conocimiento y saber antiguo que los hombres pensarán su presente, definiéndose como modernos. Instantes que algunos hombres, como Montaigne, vivieron como un momento de profundos cambios, pero que, en modo alguno, puede valorarse como una *ruptura*. No obstante, algunos autores, deudores de los estudios científicos y de la noción de *paradigma*, como Stephen Toulmin²⁶⁴, van a hablar a propósito de estos años finales del siglo XVI y principios del siglo XVII y del drama que manifiestan algunos autores con sus palabras, de un tiempo nuevo: *moderno*.

²⁶³ HARTOG, François. *Régimes d'historicité*. Pp. 39-40.

²⁶⁴ TOULMIN, Stephan. *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*. Traducido por Bernardo Moreno Carrillo; Península, 2001 (1ª edición, Chicago, Chicago University Press, 1990).

Bajo la imagen de la *ruptura temporal*, estos nuevos tiempos modernos son descritos principalmente a través de dos grandes modelos explicativos, que constantemente se entrecruzarán entre sí: por un lado la *secularización*, que estudiaremos ampliamente en la última parte; y, por otro lado el *racionalismo* científico, tomando como hitos la figura de Galileo y de Descartes. Al frente de todo este proceso de *ruptura* se situará al *individuo*, que impondrá una forma nueva de mirar el universo mediada por la *matemática* y el *método* así como por lo *político*. El *racionalismo científico* ha sido un modelo explicativo que desde la ciencia ha saltado de forma constante a la historia, precisamente a causa de ese estrecho diálogo entre Historia y Ciencia, que desde el siglo XIX ha buscado entretener la propia Historia. Así historiadores recientes como P. Chaunu²⁶⁵ o R. Mandrou²⁶⁶, han utilizado los *paradigmas* de la ciencia para dividir la *modernidad* histórica, estableciendo dos épocas: los años 1620-1640, determinado por *El discurso del método* (1636) de Descartes y los años 1680, determinados por los *Principia* (1687) de Newton. Esta división y ruptura a partir de los modelos científicos será igualmente aceptada por D. Richet en *La France moderne*, quien se ve obligado a moverse en las ambigüedades de las *mentalidades* de los autores anteriores, distinguiendo así entre las “élites”, donde los cambios vienen determinados por los avances científicos; y las “masas” que quedarán afectadas por otras temporalidades, actuando a modo de *obstáculo epistemológico*, apegadas a las creencias y las transformaciones religiosas, como la Reforma y la Contrarreforma. No obstante la *ruptura* de la *modernidad* a través de la racionalidad científica, no conseguirá desprenderse del *origen* de lo moderno propuesto por la secularización, situando la revolución científica siempre en diálogo con la transformación religiosa.

« C'est la fin du cosmos aristotélicien, l'avènement d'une nature fondée sur le vide et lisible mathématiquement, l'affirmation de la méthode expérimentale. Véritable frontière qui sépare ce que Mandrou appelle les deux modernités, tandis que Chaunu conserve l'étiquette « classique » pour la seconde phase. Acceptons cette coupure sous deux réserves : elle n'intervient que dans les élites pensantes et laisse de côté, dans un premier temps, les masses, elle tend à minimiser une autre coupure, celle des années 1750, pourtant capitale pour comprendre la genèse de la pensée libérale »²⁶⁷

Este método científico de explicación histórica adolece del problema de intentar definir una nueva época a partir de la creación de nuevos *paradigmas*: Descartes, Newton, etc; siguiendo los análisis de Kuhn²⁶⁸. Un *paradigma* moderno que sobre todo estará determinado por la *matematización* galileliana y el *método* cartesiano. Este modelo explicativo mediante la noción de *paradigma*, si bien puede funcionar para el ámbito científico, no puede ser extrapolado a otros ámbitos de saber cómo la historia que funcionan de otra manera, tal y como el propio Kuhn acierta

²⁶⁵ CHAUNU, Pierre. *La Civilisation de l'Europe classique*. Paris, Arthaud, 1966.

²⁶⁶ MANDROU, Robert y Georges DUBY. *Histoire de la civilisation française XVII^e-XX^e siècle*. Paris, Armand Colin, 1958.

²⁶⁷ RICHET, Denis. *La France moderne: l'esprit des institutions*. Paris, Flammarion/Champs, 2009 (1^a edición, 1973). P. 12.

²⁶⁸ KUHN, Thomas S. *The copernican revolution. Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*. Traducido por Domènec Bargadà; Barcelona, Ediciones Orbis, 1978, 2. Vol. (1^a edición, Harvard, 1957). KUHN, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, University of Chicago Press, 1962.

a señalar. Desde los estudios clásicos sobre el pensamiento científico de A. Koyré²⁶⁹, se ha querido explicar este cambio histórico, denominado como *moderno*, como un cambio de *paradigma* que habiendo definido una nueva noción espacial matemática del mundo se habría extendido, posteriormente, a muy diversos ámbitos, como por ejemplo en el arte con el surgimiento de la perspectiva artística (aunque las fechas nunca terminan de encajar teniendo que hacer rectificaciones constantes). El *paradigma matemático* en la ciencia se valoraba por tanto como el claro reflejo de ese cambio de *paradigma histórico* que desde la *ciencia*, emblema de la razón, irradia a todos los otros ámbitos de saber; desde el político con el nacimiento del Estado, pasando por el hombre con el desarrollo del individualismo racional, hasta el arte con el desarrollo de la perspectiva, e incluso la propia religión, buscando explicar la Reforma. Si bien son innegables los cambios que en estos momentos se están produciendo en el *saber científico*, sin embargo ni tendrá la trascendencia que pretenderá darle la epistemología científica para el conjunto de la sociedad, ni los fenómenos del momento podrán comprenderse a partir de ella. De hecho, la ciencia tardará mucho tiempo en definirse como tal y durante largo tiempo estará profundamente determinada por la estructura poética y retórica propia de la *época clásica*, como ha señalado F. Hallyn²⁷⁰, por los determinantes del pensamiento antiguo, por las racionalidades teológicas, etc. Además, la eclosión científica del siglo XVII y la conceptualización de *verdad* que postula, sólo comienzan a ejercer un peso importante en la sociedad francesa a partir de finales del siglo XVII con Port-Royal y con la querelle de Fontenelle; precisamente, en el momento en que comienza a producirse el tímido surgimiento de voces críticas con ese *clasicismo*. La ciencia, poco a poco definida de forma autónoma a lo largo del siglo XVIII, se irá tímidamente imponiendo en Francia con las primeras discusiones de Descartes y Gassendi y posteriormente con la paulatina entrada de las ideas de Locke²⁷¹ o Newton²⁷², desplazando a lo largo del siglo XVIII una manera de pensar predominante sustentada sobre la retórica y el saber antiguo. Se puede concluir que las ideas científicas no terminan por eclosionar e imponer una nueva manera de mirar el mundo hasta el siglo XIX con el *positivismo*; pese a la historia triunfalista y heroica narrada por la *Historia de la ciencia*. De hecho,

²⁶⁹ KOYRÉ, Alexandre. *From the closed world to the infinite univers*. Traducido por Carlos Solís Santos; Siglo XXI, 1999 (1ª edición, Johns Hopkins University Press, 1957). KOYRÉ, Alexandre. *Études d'histoire de la pensée scientifique*. Traducido por Encarnación Pérez Sedeño y Eduardo Bustos; Siglo XXI, 1977 (1ª edición, Paris. Gallimard, 1973).

²⁷⁰ HALLYN, Fernand. *La structure poétique du monde : Copernic, Kepler*. Paris, Seuil, 1987. HALLYN, Fernand. *Les structures rhétoriques de la science, de Kepler à Maxwell*. Paris, Seuil, 2004.

²⁷¹ BONNO, Gabriel. *Les relations intellectuelles de Locke avec la France*. Berkeley, University of California Press, 1955. SCHOSLER, Jorn. *John Locke et les philosophes français*. Oxford, Voltaire Foundation Oxford, 1997. HUTCHISON, Ross. *Locke in France 1688-1734*. Oxford, Voltaire Foundation Oxford, 1991. MALLISON, Jonathan y Anthony Strugnell. *La diffusion de Locke en France*. Oxford, Voltaire Foundation Oxford, 2001. YOLTON, John. *Locke and french materialism*. Oxford, Clarendon, 1991.

²⁷² BRUNET, Pierre. *L'introduction des théories de Newton en France au XVIII^e siècle, avant 1738*. Genève, Slatkine, 1970 (1ª edición, Paris, 1931). BEER, Peter y Arthur BEER (ed.). *Newton and the Enlightenment*. Pergamon Press, 1979. GUERLAC, Henry. *Newton on the continent*. Cornell University Press, 1981.

frente a lo que habitualmente se ha señalado por parte de la *Historia de la ciencia* o más bien de la historia modernista con pretensiones científicas, el pensamiento racionalista o cartesiano en modo alguno constituye la base del clasicismo francés; siendo esta relación entre razón y clasicismo un constructo del siglo XIX que se impondrá con los manuales de Historia de la literatura de la Tercera República, como vemos en Gustave Lanson²⁷³. Hasta el último tercio del siglo XVII, cuando Descartes es recuperado por algunos miembros de Port-Royal, no empieza a ser releído, penetrando en la sociedad mundana. Momento a partir del cual se inicia su real difusión, encontrando el apoyo de ciertas mujeres de la mundanidad²⁷⁴; lo que determinará las lecturas parciales y en ocasiones equívocas, como se refleja en la polémica sobre las ideas *innatas*, a través de la cual penetran las ideas de Locke en Francia. Hasta estos momentos finales del siglo XVII, el pensamiento científico continúa siendo pensado, en gran parte, desde los modelos retórico-literarios y desde los hallazgos de los clásicos, manteniéndose las herencias del pasado, como apuntaremos a propósito de la relación entre ciencia y literatura en el ámbito de lo que René Pintard denominó como *libertinos eruditos*²⁷⁵.

Estrechamente unido a este *modelo científico* de la *modernidad* se planteará, como otro rasgo de esta modernidad “racionalista”, la emergencia del yo o del individualismo²⁷⁶. Vinculación que también encontramos en la obra de S. Toulmin. Si bien este individuo no está relacionado con el desarrollo de los nuevos modelos científicos, sino con los problemas religiosos, sin embargo pronto se buscará establecer también relaciones entre ambos incluso anteponiendo el individuo racional al proceso secularizador, situando éste en relación a aquél. Un ejemplo de este nuevo *paradigma individuo-matemática*, lo encontraremos en el clásico estudio de Cassirer *Individuo y Cosmos en la filosofía del Renacimiento*²⁷⁷, quien estudia la relación entre el individuo, el cosmos, la matematización del espacio y la creación de la perspectiva artística. Posicionamiento que daría lugar a la famosa tesis de Panofsky²⁷⁸. No es de extrañar por tanto que este *individuo*, en tanto que razón, aparezca habitualmente como la otra cara del paradigma científico, buscándose de forma constante la conexión entre ambos, como se refleja en la mencionada obra de S. Toulmin, quien

²⁷³ LANSON, Gustave. *Histoire de la littérature française*. Paris, Hachette, 1894. LANSON, Gustave. “L’influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française”. *Revue de métaphysique et de morale*. 1896.

²⁷⁴ HARTH, Erica. *Cartesian Women. Versions and subversions of rational discours in the Old Regime*. Cornell University Press, 1992.

²⁷⁵ A.A.V.V. *Libertinage et Philosophie au XVII^e siècle. Les libertins et la science* nº 9. Publications de l’Université de Saint-Étienne/Jean Monnet, 2005. A.A.V.V. *Libertinage et Philosophie au XVII^e siècle. Nº 10- Numéro spécial science et Littérature à l’Âge classique*. Publications de l’Université de Saint-Étienne/Jean Monnet, 2008.

²⁷⁶ DUMONT, Louis. *Essais sur l’individualisme. Une perspective anthropologique sur l’idéologie moderne*. Traducido por Rafael Tusón Calatayud; Alianza Editorial, 1987. 1ª edición, París, Seuil, 1983.

²⁷⁷ CASSIRER, Ernst. *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Traducido por Alberto Bixio; Emece, 1951. 1ª edición, Berlin, 1927.

²⁷⁸ PANOFKY, Erwin. Die Perspektive als "symbolische Form". En *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/1925*, Leipzig & Berlin, 1927. Traducido por Virginia Carega; Tusquets, 1999.

incluso llega a hablar de dos inicios u *orígenes* de lo moderno. Por un lado Descartes, con su método y con su *cogito*. Por otro lado Montaigne, con quien se desarrollará la interioridad y el *moi*; germen del individuo moderno, y que provendría de una larga tradición que arrancaría de la antigüedad clásica²⁷⁹, reactualizada durante la Reforma, como planteará la filosofía alemana. El *origen* de lo moderno se producirá para S. Toulmin a partir de 1630 cuando se abandona la dimensión retórica por el *método*, situando a la modernidad bajo la significación de la ciencia y la razón triunfante sobre la retórica:

“la modernidad tuvo dos puntos de partida distintos: uno humanista, fundado en la literatura clásica, y otro científico, basado en la filosofía natural del siglo XVII.”²⁸⁰

Para una gran parte de los teóricos de la *modernidad* estos momentos turbulentos, entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, es cuando emerge el nuevo *paradigma científico* y el *individualismo*, al calor de las guerras de religión, pero sin poder olvidar que ambos tendrían sus antecedentes inmediatos en el llamado Renacimiento humanista, que desde Petrarca y sobre todo durante el *historicismo* del siglo XIX se convertirá en el punto de inflexión de lo moderno; aunque la tradición germana de los modernos siempre lo interpretará como un antecedente que no culminará hasta las Guerras de Religión. Es en el Renacimiento italiano cuando comenzaría a producirse por tanto esa emergencia del yo, reflejado en los grandes literatos del humanismo: Petrarca y Dante, representantes a su vez de un fenómeno filosófico nuevo²⁸¹. Aunque sin duda con estrechas vinculaciones todavía con el medievo²⁸². Las letras y los denominados como *studia humanitatis*, eran vinculados a los nuevos avances científicos y a los nuevos modelos civiles y políticos de las repúblicas italianas; donde se alumbra el Príncipe, el Estado y la política moderna, y donde la ciencia desempeñó un papel esencial²⁸³, insuflando de optimismo a la razón y al *individuo* renacentista, permitiéndolo ordenar el espacio urbano y el espacio pictórico, así como el espacio social y el espacio político; produciendo en estos instantes importantes avances en todos los campos: astrológico, médico, etc. Es en el Renacimiento cuando surge uno de los grandes *mitos* del discurso de la *modernidad*: el Estado, que puso las bases para la definitiva ruptura con la noción de *comunitas* medieval y la emergencia de una nueva visión del mundo como *societas* (tesis que desde Tönnies a M. Weber han caracterizado una buena parte de la sociología y, especialmente, de la teoría política y económica, como vemos en Polanyi, Dumont, etc). El *individuo* y la *ciudad humanista*, entendido como el espacio privilegiado de gestación del individuo, siguiendo la tradición decimonónica que había ensalzado a Antenas como el reflejo de la democracia y la cultura

²⁷⁹ TOULMIN, Stephan. *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*. P. 51.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 77.

²⁸¹ GARIN, Eugenio. *Rinascite e rivoluzioni : movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*. Roma, Laterza, 1975.

²⁸² GARIN, Eugenio. *Medioevo e rinascimento: studi e ricerche*. Traducido por Ricardo Pochtar; Taurus, 2001. 1ª edición, Roma, Laterza, 1954.

²⁸³ GARIN, Eugenio. *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*. Traducido por Ricardo Pochtar; Taurus 1982. 1ª edición, Roma, Laterza, 1965/1980.

griega así como del individuo²⁸⁴, se convierte en el crisol donde se alumbró la *racionalidad* moderna y que encarnará entre otros Maquiavelo, con quien la política sale definitivamente de la moral y de Aristóteles para pensar la política desde el poder, a partir de racionalidades propias del hombre, como el interés propio, característico del utilitarismo político moderno. No obstante, el idealismo todavía presente en las repúblicas comerciales italianas colapsan a finales del siglo XVI, situando ese final de siglo como el momento de *ruptura* clave, es decir, como el auténtico *origen* de la *modernidad*, sin duda anunciado por la *realpolitik* de Maquiavelo que hasta las guerras de religión no tendrá su culminación en los teóricos de la Soberanía, como Jean Bodin o Hobbes. El *Estado* emerge frente al mundo teológico medieval, descubriendo a la Historia esos procesos de racionalización subterránea del relato histórico y característicos de lo moderno, con el que da comienzo un modelo nuevo de articulación de la sociedad ya no articulado en torno a la teología, como definía la *comunitas* medieval, sino en torno a la *societas*. El *mito* del Estado es vinculado por tanto al nacimiento de la racionalización jurídica y a la comprensión de lo político como la suma de individualidades, que determina la historia política desde las guerras de religión hasta hoy día. La racionalidad política se intentaba vincular así a la racionalidad científica, como proponía el propio S. Toulmin:

*“Así pues, unas nuevas analogías, bastante seductoras por cierto, hicieron su aparición en el pensamiento social y político. Si a partir de ahora, la “estabilidad” era la primera virtud de la organización social, ¿no sería posible situar el enfoque político de la sociedad sobre los mismos raíles que el enfoque científico de la naturaleza? ¿No se podría modelar sobre los mismos “sistemas” de la matemática y la lógica formal la idea de orden social, como había ocurrido con la idea del orden en la naturaleza?”*²⁸⁵

Pero todo este gran cambio se ve acompañado -sino producido- por una profunda crisis religiosa, en la que el humanismo sería un claro reflejo, planteándose así la paradoja, característica de la obsesión por encontrar la *causa* y el *origen*, de qué fue antes si el individuo racional o la crisis religiosa. La emergencia del individuo racional y la ciencia nos conducen indefectiblemente de nuevo a la *secularización* como el gran *significado* que permite comprender la Historia moderna. La *Secularización* se convierte así en el gran *origen* y *causa* de lo moderno, pues permite construir un significado histórico y una racionalidad tanto para el cambio como para las evoluciones históricas. La *secularización*, definida por algunos de forma menos fuerte como *désenchantement du monde*²⁸⁶, enfatizando el carácter racional de lo moderno, alumbraría tanto al individuo-razón, característico del humanismo; al individuo-interioridad, característico de la reforma; así como al individuo libertino o escéptico, que venía a presentarse como una vía media entre las anteriores.

²⁸⁴ FUSTEL DE COULANGES, Numa Denys. *La cité antique*. Paris, Flammarion, 2009 (1ª edición, Paris, Hachette, 1864).
HARTOG, François. *Le XIX^e siècle et l'Histoire : Le cas Fustel*. Paris, Seuil, 2001 (1ª edición, Paris, PUF, 1988).

²⁸⁵ TOULMIN, Stephan. *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*. P. 157.

²⁸⁶ GAUCHET, Marcel. *Le désenchantement du monde*. Paris, Gallimard, 1985.

Mientras para unos este individuo-razón, estrechamente unido al conocimiento científico, sería el *origen* del cambio religioso, permitiendo la salida del mundo divino, imponiendo la razón y el realismo como instrumentos de comprensión del mundo²⁸⁷; el individuo-interioridad parecía nacer de la *reflexividad interior* que desde San Agustín elabora el cristianismo, permitiendo su definitiva emancipación gracias a la Reforma y al proceso secularizador. El individuo presentaba así dos orígenes, aunque con estrechos puntos de unión. Por un lado, entendido como *razón*, vinculado a la revolución científica. Por otro lado, entendido como *interioridad*, vinculado a la “salida de lo religioso”. No es de extrañar que en toda esta historia de aspiraciones totalizadora sobre el *yo* la figura de Montaigne, en tanto que escéptico, sea modelo de explicación²⁸⁸ privilegiado, como encarnación de esa vía media señalada más arriba entre razón e intimidad; configurándose a partir de él el relato moderno de las letras, tal y como señala S. Toulmin. Una vía de la *modernidad* en paralelo a la representada por Descartes.

El nacimiento de la ciencia, las letras, las artes visuales, la política, etc., viven un proceso de *secularización* y un proceso de *racionalización* que, a su vez, produce una *ruptura* respecto al pasado: antigüedad, medievo, etc., determinando los tiempos futuros posteriores. Se perfila así una historia que mira hacia adelante, hacia el futuro; y, por tanto, hacia la Revolución Francesa, hacia el siglo XIX o hacia el siglo XX; olvidando el propio presente que estudia. Pues lo importante de la historia moderna no es conocer el pasado, sino aventurar el futuro, en tanto que nacía de la *Filosofía de la historia*. No obstante, esta teoría de la *secularización*, fundamento de la teoría de la *modernidad*, ha generado diversos debates y generado diversas críticas, sobre todo a propósito de cómo valorar las transformaciones de la religiosidad en estos años. En oposición a ella Michel de Certeau prefiere hablar, frente a la idea de ruptura o de trasposición, de “invisibilización” de lo religioso²⁸⁹; acentuando las transformaciones de lo religioso en función de una redefinición de lo visible e invisible, negando cualquier posibilidad de hablar de “salida de lo religioso”. Otros, como C. Schmitt, llegan a señalar que durante el siglo XVII se asiste al desarrollo de una “teología política”²⁹⁰, negando con ello la teoría de la *secularización* y de la ruptura moderna, pero inscribiéndose –precisamente por ello- en ella.

²⁸⁷ TOULMIN, Stephan. *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*. P. 58.

²⁸⁸ “Desde Erasmo hasta Montaigne, los escritos de los humanistas renacentistas practican, en efecto, una franqueza educada y una tolerancia escéptica que acabarán siendo los rasgos característicos de esta nueva cultura laica.” *Ibid.*, p. 53.

²⁸⁹ MICHEL DE CERTEAU, *La fable mystique, XVI^e-XVII^e siècle*. Paris, Gallimard, 1982. MICHEL DE CERTEAU, *Le lieu de l'autre. Histoire religieuse et mystique*. Traducido por Victor Goldstein ; Katz, 2007. 1^a edición establecida por Luce Giard, Seuil/Gallimard, 2005.

²⁹⁰ SCHMITT, Carl. *Politische Theologie I: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin, 1922. SCHMITT, Carl. *Politische Theologie II. Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie*. Berlin, 1970. En la edición española han sido publicados conjuntamente como SCHMITT, Carl, *Teología política*. Traducido por Francisco Javier Conde y Jorge Navarro Pérez, Trotta, 2009.

Como hemos visto hasta aquí, el individuo se convierte para la *modernidad* en *origen* y *causa* de todo. Encarnación de la racionalidad científica; de la racionalidad política y del Estado, entendido como *societas*; del retrato y de la pintura perspectivica, etc. Él representaría la salida de un *mundo cerrado*, determinado por Dios, a un *universo infinito* y matemático, que es construido y conquistado por la razón y el método. Los cuatro grandes *mitos* de la *modernidad*: Secularización, Revolución Científica, Estado e Individuo; quedan perfectamente vinculados entre sí, y encarnado en la Historia a través de la noción de *escéptico* o de *libertino*. Mediante éste se intentará definir más propiamente a este *individuo racional* y al *individuo interioridad*, convirtiéndole en el gran sujeto histórico de lo moderno; que algunas tradiciones historiográficas pasarán a definir como *burguesía*. Este nuevo *yo*, núcleo del *individualismo moderno*, tanto del *cogito* cartesiano y del *yo puntual* de Locke (como lo define Ch. Taylor), como del *moi* de Montaigne, se caracterizará, a su vez, por su *conciencia de sí*. Un modelo interpretativo que en gran parte es heredero de la historiografía anglosajona que tiene por referencia la obra de Locke, quien posibilita unir la vía científica y la vía religiosa. Asimismo, esta *conciencia de sí* determinará, junto al optimismo racionalista un escepticismo consecuente, desarrollándose un hombre-individuo ambivalente: por un lado orgulloso de su razón, y por otro lado escéptico y “existencialista”. Una visión escéptica sin duda acentuada por las aproximaciones literarias francesas de los años 60, adscritas al existencialismo y a los modelos históricos marxistas²⁹¹. Esta *conciencia de sí*, adscrita a la crisis religiosa y al redescubrimiento de una interioridad, ha sido denominada también por algunos como *escepticismo*²⁹²; caracterizado por un retorno a las fuentes de la filosofía antigua²⁹³ y cristiana. Esta dualidad entre *razón prometeica* y *escepticismo*, a la que será tan aficionada el discurso germano de la *modernidad*, determinado por las visiones *dialécticas* de la Historia, dará lugar a formas ambivalentes, a las búsquedas de certezas y al escepticismo, moviéndonos en un supuesto vaivén *barroco* de Montaigne a Descartes²⁹⁴. El *escepticismo*, gran representante de una vía media: entre razón e interioridad, se convierte en el gran motor transformador de lo moderno, determinando ese otro *origen* de la *modernidad* señalado por Toulmin adscrito a las letras y la filosofía. El *escepticismo* se comprende por la modernidad como uno de los principales “desbloqueadores” de los saberes humanos, permitiéndoles salir de su tradicional adscripción teológica, al cuestionar los saberes pasados, para releerlos con una nueva luz de la razón, que renovará por completo la tradición clásica, impulsando nuevos ámbitos de saber como el científico. No es de extrañar que

²⁹¹ GOLDMANN, Lucien. *Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris, Gallimard, 1955. BÉNICHOU, Paul. *Morales du Grand Siècle*. Paris, Gallimard, 1988 (1ª edición, 1948).

²⁹² POPKIN, Richard. *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*. Traducido por Juan José Utrilla; FCE, 1983. 1ª edición, University of California Press, 1979.

²⁹³ MOREAU, Pierre-François (dir.). *Le scepticisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'Âge classique. Tome II*. Paris, Albin Michel, 2001.

²⁹⁴ TOULMIN, Stephan. *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*. P. 92.

dentro de este *otro origen* de la modernidad, representado por el *individuo-escéptico*, la crisis causada por las guerras de religión acentúan más si cabe este *escepticismo*, alumbrando ese *yo escindido*, tan atrayente al espíritu moderno y que reflejaría Montaigne, Descartes o Locke; y para la cual la tradición romántica decimonónica construyó la imagen del *teatro del mundo*. El dramatismo de las guerras de religión determina un momento de ruptura en el que el proceso de introspección inaugurado por San Agustín se ve radicalizado, como señaló Ch. Taylor²⁹⁵. A partir de esta secuencia de un individuo escéptico desgarrado entre la razón y la interioridad, es como se leerán los textos de la época que tratamos en la tesis, sobre todo por una mirada moderna que busca ante todo comprender la Revolución y profetizar el futuro.

“Y ahora las primaveras y los veranos que vemos,/ como hijos de mujeres cincuentonas son./ La nueva filosofía pone todo en duda,/ el elemento del fuego está completamente descartado;/ el sol se pierde, y la tierra, y el hombre ya no tiene ingenio para ir en su busca./ Y libremente confiesan los hombres que este mundo se ha apagado,/ cuando en los planetas y el firmamento/ tantas novedades buscan; lo ven reducido otra vez a sus átomos./ Todo está resquebrajado, ya no queda coherencia; /Todo es puro suministro y pura Relación: /Príncipe, Sujeto, Padre, Hijo, son ya cosas del pasado,/ Cada cual sólo piensa en/ Ser un Fénix, y que nadie sea/ Como él es (John Donne, Anatomía del mundo, 1611)”²⁹⁶

Si bien, el *régimen de historicidad* predominante en el siglo XVII impide hablar de *conciencia histórica*, como la del siglo XIX o de Revolución²⁹⁷, así como de *ruptura moderna*; sin embargo en estas fechas sin duda se pensó sobre los tiempos que estaban viviéndose, como refleja el texto de John Donne. Sin duda se definió una *experiencia temporal* particular, donde se piensa el pasado, el presente y el futuro; teniéndose la sensación de estar asistiendo a una época nueva, como ha ocurrido en otros momentos de la historia como pudo ser el paso de la República al Imperio en Roma. Sin duda estos cambios despertaron en más de uno una percepción de cambio dramática, como refleja el poema de J. Donne o la carta que escribe Montaigne a su padre sobre la enfermedad y muerte de E. de La Boétie. No obstante, esta *experiencia temporal* no alumbró un nuevo *régimen de historicidad*, ni estos tiempos son vividos en términos de *ruptura*, como sí ocurrirá durante la Revolución Francesa. La experiencia temporal y las transformaciones se inscriben dentro de una estructura de *ciclo*, donde la antigüedad sigue siendo el referente para poder pensar el presente. No obstante, son estas experiencias dramáticas alumbradas por las guerras de religión, las que han centrado la atención de aquellos historiadores que han querido encontrar una *conciencia temporal de ruptura* que permita definir un nuevo tiempo y una conciencia de ello, es decir, un *origen de lo moderno*. Ya hemos citado ejemplos de ellos en todos los ámbitos, sin embargo, y para terminar, citamos una obra reciente del ámbito literario escrita por Jean Rohou, quien habla con claridad de

²⁹⁵ TAYLOR, Charles. *Sources of the self. The making of the modern identity*. Traducido por Ana Lizón; Paidós, 1996. 1ª edición Massachusetts, Harvard University Press, 1989.

²⁹⁶ TOULMIN, Stephan. *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*. P. 104.

²⁹⁷ GOULEMOT, Jean-Marie. *Le règne de l'histoire. Discours historiques et révolutions XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, Albin Michel, 1996. KOSELLECK, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. P. 63 y ss.

“revolución de la condición humana”²⁹⁸. Un modelo interpretativo que estará condicionado por el deseo de la *historia de la literatura* del siglo XX, especialmente desde mediados de siglo, por salir de los modelos impuestos por el *clasicismo*, propio de los grandes manuales de la Tercera República, donde el siglo XVII era puesto bajo la sombra de Descartes, de la Razón y de la regularidad. Poco a poco, a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, emerge un siglo XVII diferente, más complejo, menos homogéneo y atravesado por dialécticas y múltiples tensiones; influenciado sin duda por la historiografía germana, que es recibida en un contexto donde triunfa la historia social y donde la dialéctica social, propia del marxismo, crea un caldo de cultivo más receptivo para valorar una historia atravesada por tensiones, ya sean existenciales o de clase. La imagen de un siglo XVII en tensión y dual es claramente deudora de la noción germana de lo *barroco*²⁹⁹, heredera, a su vez, de las polémicas entre el romanticismo y el clasicismo del siglo XIX, donde los románticos recuperan al Siglo de Oro, como Calderón o Cervantes, como ejemplos de una *crisis* del *yo* que alumbró lo moderno. La tradición romántica de lo *barroco*, junto a la tradición marxista, complejizan la noción de *clasicismo* y así el clasicismo francés se hará barroco durante un tiempo, viendo tras el teatro de Corneille o Racine el emblema del gran teatro del mundo de la visión romántica.

Como he intentado poner de manifiesto la idea de *ruptura temporal* es sobre todo un deseo de la experiencia moderna de la Historia que un acontecimiento realmente producido en aquellos instantes, donde la *experiencia temporal* o el *Régimen de historicidad* seguirá estando determinado por los antiguos, definiéndose los modernos como niños a hombros de gigantes, los antiguos.

6. El problema de la secularización. La ruptura de la modernidad en Francia y en Alemania.

La *modernidad* se construye sobre los principios de *ruptura* y *origen*. Un modelo de explicación histórica nacido en el siglo XIX, estrechamente relacionado con la *ruptura* revolucionaria francesa. Un momento en el que están naciendo precisamente los nuevos modelos historicistas como respuesta a esa *ruptura* afirmada por los propios revolucionarios. La gestualidad revolucionaria, por ejemplo su anti-clericalismo y anti-religiosidad, van a determinar profundamente el imaginario europeo y la escritura de la Historia; y, de esta manera, se considerará que la Revolución es un problema, entre otros, de carácter teológico mediante el cual se revela un *sentido histórico*. La *conciencia histórica* alumbrada por el *acontecimiento* revolucionario

²⁹⁸ ROHOU, Jean. *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*. Paris, Seuil, 2002.

²⁹⁹ ROUSSET, Jean. *La Littérature de l'âge baroque en France*. Traducido por Jordi Marfà ; Seix Barral, 1972. 1ª edición, Paris, José Corti, 1954.

permitiría descubrir a ojos de los hombres del diecinueve la racionalidad histórica y el sentido última de la misma, siendo la *secularización* la que permitiría explicar no solo la Revolución, que parecía oculto en su sentido a sus mismos protagonistas, sino la Historia anterior, construyendo una *filosofía de la historia* donde el elemento teológico constituye la pieza central. Un modelo explicativo cuyo gran teorizador será F. Hegel.

Durante el siglo XIX nos encontramos ante dos posturas históricas. Por un lado aquellos que parten de la *ruptura revolucionaria*, asumiendo su actitud liquidadora; y, por otro lado, aquellos que buscan salvar -al menos- la cultura del pasado. Si como reconoce Chateaubriand los acontecimientos revolucionarios han revelado una conciencia sobre los tiempos, definidos como una cesura insalvable con el pasado inmediato, donde ya nada será como antes, sin embargo y ante los desmanes revolucionarios, parece buscarse al mismo tiempo atemperar esta *ruptura*; cuando no una restauración del pasado como ocurrirá en Francia ya con Napoleón. Pensar la *ruptura* y proponer formas de vivirla y de estar en el mundo, van a determinar la centralidad de la Historia a lo largo del siglo XIX; como también apuntaba el propio Chateaubriand, quejándose de la historización de todos los ámbitos de la vida. Es a través de la Historia como la propia Historia comienza a sustituir las búsquedas de sentido que antes se llevaban a cabo mediante la filosofía, la teología, etc. Ahora, es la Historia, convertida en instrumento de comprensión de una *verdad histórica*, la que se transforma en una *filosofía de la historia* que permite encontrar un *sentido* a los propios acontecimientos. Pero no sólo la Historia será un fenómeno característico de esta *ruptura* de la *modernidad*, sino que las *filosofías de la historia* otorgarán a la tradición cultural y su salvaguarda un lugar primordial; no sólo como vía de comprensión de los fenómenos de cambio y transformación histórica, sino como una especie de contra-historia y de antídoto frente al relato aniquilador revolucionario. Una tradición cultural como principio de intelección histórica en la que la religión volverá a ocupará un lugar central. Principalmente en determinados ambientes políticos anti-revolucionarios y entre aquellos países como Alemania donde la religión ha desempeñado y desempeña un lugar central de identidad individual y nacional; empleándose las propias tradiciones culturales contra Francia y su imposición civilizadora, primero con la ilustración de sus letras y en segundo lugar, militarmente, con Napoleón. De ahí que el debate de la *secularización* sitúe al protestantismo: Lutero, Calvino, etc., en un lugar prioritario.

En los debates sobre la *secularización* nos encontramos por tanto diferentes concepciones o posturas frente a lo religioso. Por un lado, nos encontramos aquellos que niegan que la religión se haya visto abandonada en la modernidad y que por tanto haya dejado de ordenar la vida social, como señala Carl Schmitt. Por otro lado, otros plantean una modernidad profundamente determinada por los principios teológicos de antaño, que simplemente se han visto secularizados

como señala K. Löwith. Otros plantearán que la innegable “salida de lo religioso”, como principio ordenador del mundo, determinará sin embargo la supervivencia de la religión en tanto que principio cultural, pero ya no como principio trascendente rector de la vida. Una postura auspiciada por el propio Hegel, quien se mueve entre la *secularización como liquidación* y la *secularización como transferencia*, y que también observamos en autores como Heidegger, quien crítico con la noción de secularización³⁰⁰ diferencia entre “desdivinización” y “cristianización”; o en sociólogos como Max Weber, para quien el proceso de “desencantamiento”, esto es, de racionalización de lo mágico, no impide una pervivencia y un resurgir de lo religioso en lo moderno, por ejemplo a través de las formas *carismáticas*. Esta comprensión de la *secularización* como simple separación entre religión y política, entre Iglesia y Estado, pero que no implica una desaparición de la fe o un nuevo interés sobre las cosas del mundo, sino un regreso a la separación original del cristianismo entre “lo que es del César” y “lo que es de Dios”, lo observamos también en la obra de H. Arendt.

*“Tendemos a pasar por alto la gran importancia de esta alienación para la Época Moderna debido a que solemos acentuar su carácter secular e identificar la palabra secularidad con mundanidad. Sin embargo, la secularización como hecho histórico tangible no significa más que separación de Iglesia y Estado, de religión y política, y esto, desde un punto de vista religioso, implica una vuelta a la primitiva actitud cristiana de «Dar al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios» en vez de una pérdida de fe y trascendencia o un nuevo y enfático interés en las cosas de este mundo.”*³⁰¹

Como se ha señalado, M. Heidegger hablará desde su pretensión de *Historia metafísica* de proceso de “cristianización” y de “desdivinización”, pretendiendo cuestionar así la teoría habitual de la filosofía y de la sociología de su época que hablan de un proceso de des-cristianización, intentando -como hace M. Weber con la noción de “desencantamiento”- alejarse de los problemas inherentes al término *secularización*. Estudiados habitualmente como contradictorios: modernidad y divinización, y entendida la modernidad de forma negativa como negación de la divinización, M. Heidegger hablará, por el contrario, de proceso de “cristianización” así como de “desdivinización”, esto es, de la pérdida de la verdad cristiana como ordenadora de la realidad. Una “desdivinización” acontecida a partir del desarrollo del propio cristianismo, que situaba a éste en un lugar prioritario para la comprensión histórica, como ya había sido apuntado por el propio F. Hegel. Si bien el mundo deja de estar ordenado por una divinidad y una verdad trascendente, sin embargo el mundo no es descristianizado, sino que el cristianismo sigue siendo un elemento central de la cultura, como vemos a lo largo del siglo XIX, tal y como denunciaba el propio F. Nietzsche a propósito del romanticismo. El mundo moderno es para M. Heidegger una consecuencia de la “desdivinización” producida por el propio cristianismo y, por tanto, la modernidad no puede ser comprendida sin el cristianismo como fuerza “desdivinizadora” que ha conseguido finalmente expulsar a los dioses - esto es, a los dioses paganos- que habitaban todavía en el mundo, produciendo el advenimiento y

³⁰⁰ MONOD, Jean-Claude. *La querelle de la sécularisation, de Hegel a Blumenberg*. P. 12 y ss.

³⁰¹ ARENDT, Hannah. *The human condition*. P. 282.

extensión definitiva del cristianismo, determinando una época de “re-encantamiento”, tal y como representaría el romanticismo. Pese a los intentos de M. Heidegger de situar la discusión bajo otro ángulos, fuera de la “novedad” o ruptura moderna y de los problemas de significación que arrastra el término *secularización*, observamos sin embargo cómo la filosofía alemana, incluso en el siglo XX, no es capaz de salir del debate de la *modernidad* y del debate sobre la *secularización*, aunque lo critique. Como también subyace a la postura de H. Blumenberg en favor de lo moderno, en su libro *La legitimidad de la Edad Moderna*, quien desde un ángulo diferente al de teólogos y juristas se acerca desde Husserl y la ciencia al problema de lo moderno para su legitimación, pero sin poder salir del debate de la secularización.

Si el problema de la *ruptura*, la *modernidad* y la *secularización*, parecen ser desde F. Hegel una de las claves del pensamiento alemán, esta misma problemática la veremos desarrollada en Francia, por ejemplo en el estudio de M. Gauchet que lleva por subtítulo *historia política de la religión* y titulada como *Le désenchantement du monde*. El texto de M. Gauchet parece situarse respecto al debate de la *secularización* en la línea de M. Weber, planteando una “salida de lo religioso”, pensando por tanto la ruptura moderna desde lo religioso, pero acentuando la novedad de lo moderno respecto a las herencias cristianas, aunque vinculando estas novedades al propio cristianismo, como había señalado la tradición filosófica desde Hegel y la tradición teológica alemana. Para M. Gauchet la religión habría sufrido un proceso de disolución o de “metabolización” durante la modernidad, no tanto en el sentido de la *teología-política* o de la *secularización-transferecia* sino como origen del cambio y de las novedades. M. Gauchet plantea la “salida de lo religioso”, como es propio de la tradición republicana francesa heredera de la revolución, aunque como la tradición germana la retrotrae a la Reforma.

« Il est écrit en fonction d'une double thèse qui en commande l'économie. À savoir que derrière les Églises qui perdurent et la foi qui demeure, la trajectoire vivante du religieux est au sein de notre monde pour l'essentiel achevée ; et que l'originalité radicale de l'Occident moderne tient toute à la réincorporation au cœur du lien et de l'activité des hommes de l'élément sacré qui les a depuis toujours modelés du dehors. Si fin de la religion il y a, ce n'est pas au dépérissement de la croyance qu'elle se juge, c'est à la reconstitution de l'univers humain-social non seulement en dehors de la religion, mais à partir et au débours de sa logique religieuses d'origine. C'est l'examen de ce processus de dissolution et de retournement de l'immémoriale emprise organisatrice du religieux que nous avons privilégié (p. 9) [...] Réduction de l'altérité, ce n'est pas restitution d'une transparente identité des hommes à eux-mêmes, c'est reconstitution sur un monde purement profane de l'économie de la différence, de la séparation et de l'opposition des hommes entre eux. Sortie de la religion, ce n'est pas disparition de toute expérience de type religieux, c'est dégagement de l'organisation de la réalité collective selon le point de vue de l'autre, mais dégagement qui fait apparaître l'expérience subjective de l'autre comme un reste anthropologique peut-être irréductible (pp. 318-319) [...] La religion ne s'explique historiquement dans ses contenus et dans ses formes que par l'exercice d'une fonction exactement définie. Or cette fonction non seulement n'existe plus, mais, ce qui signe bien plus sûrement sa résorption, s'est retournée en son contraire moyennant une transformation qui, loin d'abolir ses éléments, les a intégrés au fonctionnement collectif. La société moderne, ce n'est pas une société sans religion, c'est une société qui s'est

constituée dans ses articulations principales par métabolisation de la fonction religieuse (p. 319). »³⁰²

Atendiendo a las diferentes tradiciones y a los distintos debates, la *secularización* se convierte en un término complejo y contradictorio, utilizado para describir muy diferentes fenómenos: históricos, políticos, religiosos, filosóficos, artísticos, etc., como reconoce Giacomo Marramao, y por ello aparece como unos de los conceptos principales de las discusiones del mundo “contemporáneo”.

“Secularización es –como se sabe– una de las expresiones claves del debate político, ético y filosófico contemporáneo. Por su carácter “ubiquitario” ha asumido cada vez más una variedad de acepciones y de atributos semánticos. En el ámbito ético-político se utiliza normalmente para significar la pérdida de los tradicionales modelos de valor y de autoridad, es decir, el fenómeno sociocultural de gran amplitud que, a partir de la Reforma protestante, consiste en la ruptura del monopolio de la interpretación; mientras que en el debate filosófico aparece –tanto en la orientación como en la hermenéutica– como sinónimo de progresiva erosión de los fundamentos teológico-metafísicos y de apertura a lo “contingente” y, por tanto, a la dimensión de la elección, de la responsabilidad y del actuar humano en el mundo”³⁰³

La *querelle de la sécularisation* –como la ha definido J.-Cl. Monod– nace, como apuntaba H. Blumenberg y el propio G. Marramao, para poner en duda el carácter “autofundante” de la modernidad y por ello como proceso de *deslegitimación de lo moderno*, mostrando “cómo sus prerrogativas más resplandecientes (del concepto de libertad individual a la misma curiosidad científica) son literalmente inconcebibles sin aquella dimensión de la infinitud y de la ruptura del límite”³⁰⁴. Tendrá su principal ámbito de reflexión en el mundo filosófico alemán, a partir de la figura de F. Hegel, quien introduce el término en su *filosofía de la historia* para contrarrestar, precisamente, ese discurso “autofundante” de la *modernidad* que entiende ésta como *liquidación* de lo anterior y que se encuentra acompañada de una postura profundamente anti-religiosa. A partir de la Revolución Francesa, la *ruptura* revolucionaria será vivida de diferentes formas entre los distintos grupos políticos nacidos tras la misma, así como entre los distintos países donde sus ecos se hicieron notar, como fue el caso de la *Ilustración alemana*. Tras su “autoafirmación” de novedad y su voluntad de construir un nuevo origen, nos encontramos diversas posturas. En primer lugar, encontramos aquellos que están a favor de esta *ruptura*, considerando como necesario el seguir profundizando en ella a todos los niveles: cultural y políticamente, y considerando también que el principal problema para ello será precisamente la religión, que seguiría ocupando un lugar central en la sociedad frenando el progreso moderno. En segundo lugar, nos encontramos otros que o bien intentan minusvalorar los cambios y las novedades nacidas con la Revolución, sobre todo a nivel cultural, prefiriendo las nociones de continuidad; o que directamente niegan cualquier novedad, apostando por un regreso o restauración cultural y política de la situación anterior. Entre estos

³⁰² GAUCHET, Marcel. *Le désenchantement du monde*. Paris, Gallimard, 1985.

³⁰³ MARRAMAIO, Giacomo. *Cielo e terra*. P. 12.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 12-13.

extremos encontraremos muy diversas posturas y matices, determinando las diversas interpretaciones de la *modernidad* y de la *ruptura* revolucionaria; así como, sobre todo, las diferentes teorías sobre el lugar ocupado por la religión, otorgando armas argumentativas tanto a la crítica cristiana como a la crítica anti-cristiana de la civilización³⁰⁵.

En Francia el problema religioso subyace a muchas de las posturas políticas de los años inmediatamente posteriores a la caída de Napoleón. Sobre todo entre aquellos defensores del regreso a los modelos anteriores a los de la revolución, queriendo borrar su ruptura, como vemos en Bonald, Du Maistre, etc. No obstante, es en Alemania donde la ruptura, la modernidad y lo religioso, se convierte en un problema de índole filosófico, vinculado al desarrollo del término *secularización*, para interpretar la Historia y su sentido; siendo en el ámbito de la *filosofía de la historia* donde la *modernidad* es pensada principalmente a partir del problema de la *secularización* y de lo religioso para comprender las causas, las transformaciones, los sentidos y las finalidades de la *Historia*. Mientras en Francia la religión es un debate político y cultural, en Alemania se convierte en un debate filosófico para comprender la Verdad de la Historia. Esta situación determinará, como señala el propio J.-Cl. Monod, la tardía penetración en Francia de las discusiones y debates nacidos en el ámbito alemán sobre la *secularización*, estando más influenciadas por los problemas sociológicos de las religiones y por tesis como las de Max Weber sobre el “desencantamiento del mundo”.

Desde la introducción del término en la *filosofía de la historia* de F. Hegel, la *secularización* es comprendida como una noción compleja que aglutina diversas problemáticas y modelos explicativos, por ejemplo en torno a la función operada por las diversas concepciones y tradiciones religiosas: cristianismo antiguo, reforma protestante o pensamientos pre-cristianos, como gnósticos o paganos. De este modo, nos encontramos a aquellos que utilizan la *secularización* para resaltar y dar predominancia a la tradición protestante y poder explicar así el proceso de *mundanización* que desde la Reforma ha vivido Europa. Otros en cambio observan en el propio cristianismo este proceso de *mundanización* frente a la tradición judía; aunque otros en cambio ponen el acento en la propia tradición *judeo-cristiana*. Finalmente, otros dan prioridad a elementos gnósticos o clásicos (la recuperación del pensamiento antiguo) como principales causas del proceso secularizador. Todas estas posturas buscan discernir el papel desempeñado por la religión en la *modernidad* y a través de ellas es posible vislumbrar diferentes tradiciones culturales que están actuando a diferentes niveles en cada momento histórico, resaltando la herencia clásica: griegas y latinas; las herencias cristianas; o las católicas y protestantes. A través de estas diversas corrientes espirituales se busca explicar principalmente la *ruptura* moderna respecto al mundo medieval y el lugar ocupado por la religión en todo ello, que permita en definitiva encontrar un *sentido histórico*. Todo ello invitaría a

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

comprender la noción de *secularización* más bien como una *categoría de deconstrucción*, como ha señalado J.-Cl. Monod en la línea de la *historia de los conceptos* de Koselleck. Frente a las visiones totalizantes, a las búsquedas del *origen* y de la *causa* histórica, J.-Cl. Monod propone asumir la *secularización* en sus diversas contradicciones y complejidades. Lo que por un lado nos permitiría alejarnos de las explicaciones totalizadoras, y, por otro lado, nos permita centrarnos en la especificidad de cada fenómeno o de cada concepto. Entendida de esta manera, tal y como apunta H. Blumenberg, la noción de *secularización* debe ser comprendida a partir de las mezclas, las impregnaciones o, como lo denomina Heidegger, la *Verschlungeneheit*³⁰⁶ de las tradiciones que han configurado la interpretación actual del mundo. Todo ello debería permitir el desarrollo de una nueva noción de *secularización* ajena a la *filosofía de la historia* que posibilite comprender una nueva noción de Historia que abandone la tensión principal que subyace al debate de la *secularización*: el debate entre modernidad o anti-modernidad, para comprender de forma legítima el proyecto moderno en sus complejidades.

6.1. El término “secularización” y sus debates.

El problema de la *secularización* constituye también un elemento central de otros ámbitos de reflexión como la sociología, planteando diversas aproximaciones históricas que buscan comprender su génesis de creación y de desarrollo. Para R. Koselleck el término del cual provendrá “secularización” sería el término latino *saeculum*, donde ya se busca establecer una distancia entre el reino de Cristo y el reino temporal, mundano y político³⁰⁷.

« Le terme de « siècle » se détermine ensuite par la distinction chrétienne du siècle et de la règle : l'acception du terme saeculum au sens de « monde » comme pôle opposé à la vie propre aux « clers » est contemporaine d'un travail de délimitation des genres de vie, de définition des obligations et du statut des clercs. Ces oppositions s'élaborent essentiellement sous la plume de Pères de l'Église et de poètes chrétiens de l'Empire romain christianisé des IV^e et V^e siècles. »³⁰⁸

Este sentido del término *saeculum* se irá acentuando a medida que en el siglo IV y V d.C. se intenta definir y reglamentar la vida de los clérigos respecto a los demás; y de este modo observamos cómo la *secularización*, como distinción entre mundo divino y mundanidad, está ya operando desde su inicio en el propio cristianismo. No será hasta finales del siglo XVI cuando aparecen las primeras menciones conocidas del neologismo francés “séculariser”, en 1586, y de “sécularisation”, en 1559³⁰⁹. El primero con un sentido peyorativo, asociado a deshonor o mancha,

³⁰⁶ MONOD, Jean-Claude. *La querelle de la sécularisation, de Hegel a Blumenberg*. P. 11.

³⁰⁷ KOSELLECK, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. P. 109.

³⁰⁸ MONOD, Jean-Claude. *La querelle de la sécularisation, de Hegel a Blumenberg*. P. 18.

³⁰⁹ STRÄTZ, H.-W. “Säkularisation, Säkularisierung, II. Der kanonistische und staatskirchrechtliche Begriff”. En BRUNNER, KONZE, KOSELLECK (Ed.). *Geschichtliche Grundbegriffe : Historisches Lexicon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1972-1997, 8. Vol., vol. V, 1984, pp. 792-809.

como se refleja en un ensayo teológico-literario de Pierre Crespel *La pomme de granade mystique, ou institution d'une vierge chrstienne*: « il ne faut point secularizer, ains garder vos verstments nets, non seulement ceux que portez sur votre corps, mais aussi ceux de votre ame ». El segundo lo encontramos en una “*recueil d'arrêts notables des cours de France*” sobre un asunto de los bienes de la Iglesia. En 1690 aparece en el diccionario de Furetière y se referirá a la conversión de una abadía o un convento en universidad o en un hospital. La alusión a la *saecularisation* aparece en los últimos decenios del siglo XVI entre los canonistas franceses como Jean Papon y Pierre Grégoire, para describir el paso de un “regular” al estado “secular”³¹⁰. Integrado al derecho canónico, el término define la decisión transitoria o definitiva de un religioso al “mundo”. Es esta definición la que retendrá la *Enciclopedia* en 1765: « SÉCULARISATION: [...] est l'action de rendre séculier un religieux, un bénéfice ou lieu qui était régulier ». No obstante, es durante las guerras de religión y durante las divisiones confesionales que produce, que el término se introduce en el campo político y en la historia alemana³¹¹; sobre todo, partir de las negociaciones de la paz de Westfalia, que pondrán fin a la guerra de los Treinta Años, en 1648, y donde se impone una nueva forma de “paz de religión” entre protestantes y católicos. Sin embargo, G. Marramao cuestiona esta vinculación entre *secularización* y Paz de Westfalia como un intento tardío por vincularla a las guerras de religión; que pasa a convertirse en otro hito de lo moderno donde se produce el nacimiento del Estado moderno³¹². Más allá de estos *orígenes*, contribuyeron a hacer de la secularización una noción política corriente dos documentos principales. Por un lado las “actas de secularización” empleadas por el emperador austriaco José II (1741-1790), por las cuales secularizaba la mitad de los conventos, convirtiendo en funcionario al clérigo e instituyendo el matrimonio civil. Por otro lado las actas de secularización de 1803: le *ReichsdeputationhauptchluB*), posteriores a la derrota del imperio alemán frente a Napoleón³¹³. La coincidencia entre la secularización decidida por

³¹⁰ MARRMAO, Giacomo. *Cielo e terra*. Pp. 19 y ss.

³¹¹ MONOD, Jean-Claude. *La querelle de la sécularisation, de Hegel a Blumenberg*. P. 21.

³¹² “Hasta hace poco estaba difundida la opinión (registrada incluso por algunos diccionarios reputados) de que la expresión *séculariser* habría sido usada por vez primera en Münster el 8 de mayo de 1646 por el legado francés Longueville en el trascurso de las negociaciones para la paz de Westfalia, para señalar el paso de propiedades religiosas a manos seculares. Así, el neologismo habría indicado la expropiación de los bienes eclesiásticos en favor de los príncipes o de las Iglesias nacionales reformadas. Tal visión tenía indudable fuerza sugestiva en la unión, cronológica y simbólica a la vez, que venía a instituir entre la génesis del nuevo lema y el nacimiento del Estado moderno, cuya soberanía “intramundana” (como la definiría, con una expresión destinada a convertirse en clásica, Max Weber) ponía fin en Europa al largo y sangriento capítulo de las guerras civiles de religión. En realidad esta convicción –cuya exclusiva base filológica estaba constituida por una indicación ofrecida por Johann Gottfried von Meiern en su edición del 1734 del *Acta pacis wetphalicae* publica- era, como se ha demostrado recientemente, errónea” MARRMAO, Giacomo. *Cielo e terra*. Pp. 19.

³¹³ “Durante dos siglos más –desde las luchas por la Reforma hasta la expropiación de los bienes y de los dominios religiosos establecida por el derecho napoleónico de 1803 (de donde procede la carga polémica de la expresión después utilizada durante la *Kulturkampf*)- los neologismos *séculariser* (1586) y *sécularisation* (1567) se refirieron al lento y tormentoso proceso de reafirmación de una jurisdicción secular –es decir, laica, estatal- sobre amplios sectores de la vida en común, hasta entonces administrados por la Iglesia. En ese sentido se podría afirmar que la paz de Wesfalia no sólo pone fin a la guerra de los Treinta Años, sino que concluye simbólicamente todo el ciclo histórico

Napoleón, la disolución de la Iglesia del Reich y la transformación de la estructura política de Alemania, que representa de hecho el fin del Imperio, otorgan a la *secularización* un significado particularmente anti-cristiano y liquidador de la herencia religiosa que determinará los debates en Alemania durante el siglo XIX.

A partir de estos instantes y desde diversos ámbitos, como la filosofía, la sociología, la teoría jurídica o la teoría política; los tiempos modernos son pensados a partir de la idea de la progresiva separación de la religión como factor dominante de la vida social, viendo en la propia evolución del cristianismo no sólo un principio secularizador sino la definición del propio término. Algunos remontan ya al propio cristianismo ese fenómeno de “salida de lo religioso”, al incorporarse el cristianismo al mundo, en el momento en que el Imperio romano toma al cristianismo como religión del Estado. Instantes en los que se crea con León Magno los fundamentos del poder papal, tomando del derecho romano principios como la *plenitudo potestatis* o términos como *principatus*, adscritos a la figura del Emperador. Se considera que será con el papa Gelasio cuando parecen establecerse la distinción entre ambas esferas religiosa y política, al señalar en 494, en su carta al emperador Atanasio, que: “*el mundo está regulado por dos principios: la autoridad (auctoritas) santa de los pastores y la potestad (potestas) real*”. Ese proceso de separación, más que una escisión, entendía ambos poderes como complementarios, pero donde jerárquicamente era superior la Iglesia es tanto que ámbito de la *auctoritas*. Una separación que podríamos definir como de “complementariedad jerárquica” que, sin embargo, se irá pervirtiendo hasta alcanzar la noción de *Soberanía* donde el Rey se encontraría por encima de la Iglesia, teniendo sus precedentes en hitos como las querellas de las investiduras del siglo XI y XII entre papado e imperio (estudiadas por Kantorowicz); los conflictos conciliares del siglo XIV, donde parecen buscarse una paulatina separación entre la teología y la política, que para algunos culminaría en la paz de Wesfalia; etc. Esta interpretación adolecería de un cierto teleologismo, inherente a la propia noción de secularización alumbrada por el historicismo del siglo XIX³¹⁴. Es por ello que Hermann Lübke señalará que el concepto de *secularización*, en tanto que instrumento de diagnóstico cultural y de filosofía de la historia, es un producto del siglo XIX³¹⁵; siendo la introducción del concepto en el ámbito de la filosofía de la historia de Hegel el que determina la exigencia de una reapropiación humana de los contenidos teóricos alienados en la religión³¹⁶. Una concepción alemana reciente que explicaría el desarrollo diferente que presentarían estas problemáticas en el ámbito francés. Como señaló el propio R. Koselleck, a finales del siglo XVIII el

de alianza estable entre poder político y religión cristiana que se había abierto en el 313 con el edicto de Milán del emperador Constantino.” *Ibid.*, p. 22.

³¹⁴ *Ibid.*, pp. 25-26.

³¹⁵ LÜBBE, Hermann. *Säkularisierung. Geschichte eines ideenpolitischen Begriffs*. Fribourg/Munich, Alber, 1965.

³¹⁶ MONOD, Jean-Claude. *La querelle de la sécularisation, de Hegel a Blumenberg*. P. 45.

término *secularización* se transforma en una categoría para pensar de forma unitaria el *tiempo histórico*, abandonando así el derecho canónico y el derecho público, vinculándose a partir de estos instantes a las problemáticas del *tiempo moderno* y de la *Historia moderna*: el progreso, la emancipación, la revolución, etc., que rompía definitivamente con los dualismo del tiempo teológico anterior.

“Es opinión generalizada que, a partir del siglo XIX, todas las variantes (tradicionalistas o progresistas, reaccionarias o revolucionarias) de la tesis de la secularización están marcadas por una característica común: el abandono de la doctrina augustiniana de los dos reinos y la supresión del dualismo eternidad-mundo, más allá-más acá. La consolidación de la categoría unitaria de “historia universal” –o como hoy se diría, de historia-mundo (Welt-geschichte)-disolvería todos los pares opuestos de origen cristiano bajo el presupuesto, presentado como universalmente válido, por el que la geschichtliche Weltzeit –o sea, el tiempo global de la historia-mundo- no sólo plantearía problemas, sino que produciría también sus soluciones; en otras palabras: todos los esquemas interpretativos de la filosofía de la historia se someterían a la prescripción por la que cada cuestión debe ser resuelta en el tiempo histórico y a través del tiempo histórico. En virtud del carácter inclusivo y globalizante de la nueva visión filosófico-histórica la misma idea de éschaton, es decir, de un punto terminal del curso-del-mundo que irrumpe desde fuera del tiempo, sería incluida dentro del concepto absoluto y procesual de historia (entendida ahora como Geschichte: complejo unitario e intrínsecamente orientado de los “acontecimientos”).”³¹⁷

Señala G. Marramao que en el siglo XVIII la *ruptura* escatológica es introducida en el tiempo unitario de la historia y, de este modo, esta *ruptura* pasa a convertirse en el principal punto de reflexión y articulación de la *Historia moderna*, convirtiendo a la religión en un lugar prioritario para pensar el tiempo histórico. A partir de estos instantes, el término *secularización* comenzará a utilizarse en diferentes sentidos, según diferentes acepciones terminológicas. Por un lado, en el sentido de *mundanización* o *Verweltlichung*, instituido ya en tiempos de la Reforma, que será reintroducido en la filosofía de la historia por Hegel. Por otro lado, siguiendo el sentido original del término *Säkularisierung*, que era entendido, en la tradición del derecho canónica y jurídico-política, como transformar algo que era o pertenecía a lo religioso en secular. Vemos así como la *secularización* recoge varias significaciones en función de problemáticas muy diversas, con genealogías divergentes, y todo ello en marco de desarrollo de una nueva noción histórica y de experiencia temporal que parece desarrollarse a finales del siglo XVIII.

A partir de estos instantes surgen dos posibilidades a la hora de comprender la secularización. En primer lugar, como ella misma se afirma, como retraimiento de la religión; tomándola como base para la reconstrucción racional de las instituciones, una vez que se ha abandonado el mundo religioso. Se constituiría así en uno de los puntos guías de los tiempos modernos. En segundo lugar, designaría la transferencia de modelos elaborados en el campo religioso, luego trasladados a los tiempos modernos, por lo que la modernidad se encontraría irrigada de la religión. Los tiempos modernos serían comprendidos como la consecuencia de una herencia y de un legado, pese a la pretensión de autoafirmarse como un lugar de “autofundación” y

³¹⁷ MARRMAO, Giacomo. *Cielo e terra*. Pp. 29-30.

de ruptura. Los tiempos modernos no serían por tanto los tiempos nuevos, sino el momento de un cambio donde el cristianismo se ve mundanizado. Estas posturas pueden resumirse básicamente en torno a dos ideas: *ruptura-liquidación* o *transferencia*. O se produce una ruptura con la religión, emergiendo un hombre que mediante su razón instituye un mundo nuevo; o ello es una ilusión y un mito, que se ve cuestionado por la transferencia de contenidos religiosos en el centro mismo de la razón moderna, convirtiendo la modernidad en un mito de la novedad.

En la primera opción, determinada por la idea de *ruptura*, el término secularización se refiere a un movimiento histórico y a una tarea, que sería la propia de la modernidad y de la filosofía moderna, que consistiría en la emancipación de lo humano a través de la liberalización de la cultura de la tutela religiosa, tal y como ha señalado R. Rorty. La secularización debía culminarse en la modernidad a través de un abandono de toda pretensión de un poder adscrito a la posesión de una Verdad. La secularización aparece como un “proyecto” moderno, filosófico y político, inconcluso, que sirve para establecer un sentido y una racionalidad a la Historia. Entendida la secularización como un “proyecto moderno”, a la vez filosófico y político, pero solo parcialmente completado, se configura como una categoría comprensiva que permitirá establecer un sentido a la historia definido por un progreso y un futuro de la humanidad hacia una auto-afirmación y una gran tolerancia, tal y como había sido definida por las luces. Estos ideales son transmitidos al siglo XIX, donde la secularización ha adquirido el sentido de un movimiento general –y sobre todo político- de emancipación de la humanidad respecto a la tutela de la religión, el cual ha sido defendido sobre todo por el republicanismo francés de la escuela de Victor Cousin. Asimismo, esta idea se ha difundido a lo largo del siglo XIX a través de diferentes agrupaciones políticas en Inglaterra o en Alemania; como la *Deutsche Gesellschaft für Ethische Kultur*, quien contaba entre sus miembros al sociólogo F. Tönnies, cuya distinción entre *comunidad* y *sociedad* podría comprenderse como una distinción entre comunidad religiosa y sociedad política o secularizada. Como observamos en el caso de F. Tönnies esta tradición secularizadora establece el paso de un mundo centrado en lo religioso que se ve sustituido por “instancias secularizadoras” como el Estado. El Estado moderno aparece así como un sustituto de la Iglesia y por tanto como un nuevo principio de racionalización y categoría de inteligibilidad histórica, que explicaría la dimensión central del Estado como elemento conductor de la historia. Una posibilidad que había abierto la propia filosofía hegeliana. El nacimiento del Estado en la historia coincidiría por tanto con el momento en que lo político y lo social comienzan a definirse sobre la progresiva “salida de lo religioso”.

« La naissance de l'État : l'événement qui coupe l'histoire en deux et fait entrer les sociétés humaines dans une époque entièrement nouvelle –les fait entrer très précisément dans l'histoire, si l'on veut bien entendre par là non pas qu'il les fait passer de l'immobilité au mouvement mais qu'il modifie de part en part leur rapport de fait au changement, et partant leur rythme réel de changement [...] C'est que là où jouaient des mécanismes de neutralisation tendant à mettre le cadre social à l'abri de la dynamique des relations entre individus et groupes, l'avènement de la domination politique installe objectivement au contraire la

*confrontation sur le sens et la légitimité de l'ensemble au cœur du processus collectif [...] C'est en effet qu'avec l'apparition de l'État, l'Autre religieux rentre dans la sphère humaine »*³¹⁸

En la segunda opción, determinada por la idea de *transferencia*, el mundo alemán, menos antagónico y más abierto al hecho religioso, afronta la reflexión filosófica sobre la modernidad política no tanto como una liquidación sino como una “realización” o mundanización (*Verweltlichung*), producida a partir del propio cristianismo. Es a través de F. Hegel que este modo de comprensión del término secularización encontrará su principal teórico. Esta tradición alemana, seguramente nace de la tendencia de F. Hegel a alejarse de la radicalización del mundo francés, especialmente tras los años del Terror y del Imperio napoleónico. Los términos empleados por F. Hegel para describir el fenómeno histórico son: *Verweltlichung* o *Säkularisierung*. Ambos parecen distanciarse de la comprensión del fenómeno de la *ruptura* como simple alejamiento o relegación a un lugar secundario de la religión, respecto a la política y su “liquidación” como esfera predominante. El proceso que intentan captar ambos términos es la idea de una “transferencia”. Una transformación o “realización” (*Verweltlichung*) de la religión, que se inscribirá en un nuevo marco de desarrollo “aquí abajo”, en la *mundanidad*. Sin embargo, en F. Hegel encontramos un doble uso y sentido para el término *Verweltlichung*, que remite a dos momentos históricos diferentes; por un lado, la época escolástica donde este proceso de mundanización es valorada negativamente, y, por otro lado, en la época *moderna*, la Reforma, que es valorado positivamente:

*“En las lecciones sobre la historia de la filosofía, en efecto, la noción negativa de “mundanización” es introducida en relación con la doctrina escolástica de la Iglesia medieval, la cual, aplicando y yuxtaponiendo infinitamente principios finitos da lugar a una “mala” mundanidad. Mientras que en las lecciones sobre la filosofía de la historia vemos, por el contrario, cómo se asoma un concepto positivo a través de la representación lógico-histórica de las formas en las que –a partir de la Reforma– el “principio cristiano” (das christliche Prinzip) comienza a ser Weltprinzip, o sea, principio informador de la esfera del mundo. En virtud de esta extraflexión de la interioridad, de esta salida del espíritu de la cáscara de una intimidad celosa de sí misma y hostil al mundo, se produce, según Hegel, la superación de la “discordia” (Entzweiung) medieval.”*³¹⁹

En el mundo francés las *Luces* desempeña una función divisoria y definitoria en la noción de *secularización*, y, de este modo, la propia Revolución considera que es en la *Ilustración* cuando da comienzo una *ruptura* que sólo culminará en el acontecimiento revolucionario, cuando se produce la definitiva escisión entre el mundo moderno y la época anterior. Sin embargo, esta *ruptura* va a ser trasladada en el mundo alemán a la Reforma protestante, atemperando la propia noción de *ruptura* a favor de la noción de *transición*, entendiendo la secularización como un proceso inherente e interno a la propia religión cristiana. Para el mundo alemán es partir de la Reforma cuando se produce la auténtica delimitación entre modernidad y mundo antiguo.

³¹⁸ GAUCHET, Marcel. *Le désenchantement du monde*. Pp. 66-67.

³¹⁹ MARRMAO, Giacomo. *Cielo e terra*. P. 32.

“De este resultado –que marca el simultáneo fracaso del intelectualismo escolástico y de la Iglesia secular- se prepara la gran revolución espiritual de la *Neuzeit*, la Edad Nueva: el cielo acabado, el contenido hecho irreligioso por la Nivelación y por la Uniformación, empuja al *Zeitgeist*, el “espíritu del tiempo”, hacia el “presente finito”. Y, a partir de aquí, el *Geist* abandona el más allá para concentrarse en el más acá, en el “mundo presente” (*gegenwärtige Welt*). El gobierno secular, empapado de orden y de derecho, siente que es instituido por Dios, que tiene el elemento divino depositado en su dimensión actual, y que está, por tanto, legitimado frente al elemento divino de la Iglesia, que excluía de sí el elemento laico. Pero en el momento en que el poder secular –o sea, “la vida mundana” (*das weltliche Leben*), la “autoconciencia” histórica y terrena- introyecta el principio superior divino de la Iglesia, también pone fin a la discordia entre los dos “regimientos”, quitando de una vez para siempre el dualismo ciudad celestial-ciudad terrena.”³²⁰

La secularización aparece en el mundo alemán menos como una emancipación del cristianismo y más como un mundo cristiano secularizado. De hecho, como señala K. Löwith “*el modelo de esta manifestación del Absoluto en la historia del mundo es la fe cristiana de la revelación de Dios en la historia de la humanidad*”³²¹. La religión cristiana se convierte en el principio unificador de la historia como *Histoire-Geschichte*, permitiendo introducir lo absoluto en la historia del mundo y posibilitando el restañamiento de esa dualidad entre mundo celeste y mundo terrestre, abriendo con ello el espíritu también al absoluto. La teoría de F. Hegel propone una visión positiva y conciliadora de la secularización, favorecida por la Reforma protestante; que le permite salir de ese agujero negro al que parecen avocarse todos los significados durante la Revolución francesa³²² (donde la secularización se piensa desde la ruptura revolucionaria, adquiriendo un claro tinte anti-religioso). Como ha señalado J. Ritter, para F. Hegel la Revolución alumbra un problema temporal, como *ruptura*, que busca superar. Si para F. Hegel la idea de continuidad histórica es esencial, siendo consciente de la ruptura acontecida por la Revolución, no es de extrañar que intente pensar esta ruptura en términos de continuidad situando al cristianismo en el centro de la Historia, determinando así una noción diferente de la noción de secularización. En él, la secularización aparece para establecer una continuidad y restañar la ruptura revolucionaria, reinterpretando el proceso moderno y comprendiéndolo como la encarnación o “realización” de principios que ya se encontraban en el propio cristianismo. La historia ya no se comprende como liberalización de lo religioso, sino como la definitiva realización universal de los principios cristianos.

La reflexión de F. Hegel sobre la Historia parte de comprender su presente como culminación de la historia anterior, pero no en un sentido de liberalización de los hombres respecto a su pasado o al cristianismo, sino, al contrario, porque lo realizan universalmente. A partir de este presente cerrado y abierto se genera una perspectiva que habilita la inteligibilidad histórica³²³. La secularización se convierte en la categoría principal de comprensión de la historia a partir de un presente vivido como un *acontecimiento* donde la ruptura revela una conciencia histórica, a través

³²⁰ *Ibid.*, pp. 33-34.

³²¹ *Ibid.*, p. 35.

³²² RITTER, Joaquim. *Hegel und die französische Revolution*. Francfort, Suhrkamp, 1965.

³²³ MONOD, Jean-Claude. *La querelle de la sécularisation, de Hegel a Blumenberg*. P. 31.

de la cual se realiza una genealogía de los tiempos. Es el presente y la conciencia sobre el mismo el que permite acceder a una comprensión de la Historia, fuera de la Historia, que va a determinar la centralidad de la Reforma.

« Le “savoir” hégélien se conçoit comme récapitulation du sens de l’Histoire à partir d’un temps présent qui la clôt et ouvre sur elle une perspective d’intelligibilité. La réflexion sur « l’actualité » ne se sépare pas ici d’une intégration de l’histoire de l’Esprit dont le présent est le dernier état, articulant ainsi dimension « généalogique » -en tant qu’elle désigne dans certains moments de l’Histoire la source de « principes » qui valent « désormais », et éternellement –et ce que Michel Foucault a caractérisé comme « ontologie de l’actualité ». Cette conjonction entre généalogie du présent et ontologie de l’actualité se retrouve dans tout le champ de la pensée allemande qui fait usage de la catégorie de sécularisation, « catégorie généalogique par excellence » (G. Marramao). »³²⁴

El protestantismo y la Reforma aparecen como un momento privilegiado de conciencia histórica del presente y por tanto de la historia moderna; determinando la particularidad del pensamiento alemán, así como la forma de comprensión de las Luces en Alemania, donde la religiosa se convierte en un elemento para comprender la modernidad, condicionando la aproximación a otras formas sociales, como son la economía, como vemos en Max Weber con sus estudios sobre protestantismo y capitalismo, o sobre el Estado, como también vemos en Max Weber en “Economía y Sociedad”. En el mundo alemán la *secularización* se convierte en la categoría central y principal a la hora de comprender todas las dimensiones del occidente moderno, desde la economía, el Estado, lo jurídico, los derechos del hombre, etc. Todo es comprendido a partir del cristianismo como un proceso de secularización; y, en otras ocasiones, desde el judaísmo o desde la gnose. La secularización aparece así como un término con el que se quiere reinscribir la historia moderna en la historia cristiana, reabsorbiendo los puntos de ruptura, renegando de las discontinuidades, reconvirtiendo los momentos de descristianización explícita en realizaciones indirectas que permiten salir del carácter de autofundante del proyecto radical moderno nacido con la Revolución Francesa.

F. Hegel encuentra así en las enseñanzas de Jesús la inspiración principal a sus reflexiones sobre la secularización como *Verweltlichung*. Sin embargo considera que el cristianismo ha fracasado en su reconciliación anunciada entre Hombre, mundo y espíritu: *Welgeschichte*³²⁵; que ya sólo se hace posible a través de la Historia. El cristianismo habría producido para F. Hegel una escisión entre lo espiritual y lo temporal, y es por ello que la secularización -como *Verweltlichung*- vendría a entenderse como la posibilidad de superación de esta doble problemática y contradicción abierta por el cristianismo; por un lado, la posibilidad de reconciliación, y, por otro lado, la imposibilidad de la misma. La *secularización* aparece de este modo como una vía nacida del cristianismo pero a la vez fuera de él, siendo por tanto un fenómeno propio de lo moderno. Reflejo de esa separación respecto a lo religioso y de esa conciencia histórica nacida a partir de ésta, donde

³²⁴ *Ibid.*, p. 31

³²⁵ *Ibid.*, p. 47.

el pasado puede ser definitivamente comprendido; para definitivamente alcanzar esa reconciliación mediante el espíritu (*Welgeschichte*), anunciada por el propio cristianismo, superando con ello la escisión entre espíritu y mundo. Observamos así en el propio F. Hegel una comprensión de la secularización como *legitimadora de lo moderno* (que sin embargo una buena parte del pensamiento filosófico alemán sobre la secularización rechazará, como ha señalado H. Blumenberg). Una legitimación de lo moderno que viene determinado en F. Hegel por su actitud favorable -en algunos aspectos- al fenómeno revolucionario, pues éste habría permitido esa ruptura y conciencia temporal (valoración positiva de la revolución que determinará al llamado hegelianismo de izquierdas). Sólo a través de esa separación respecto a lo religioso, abierta por el propio cristianismo y culminada en la modernidad, el *Espíritu* puede acceder a una finitud histórica donde éste se hace carne, tomando conciencia de sí en el tiempo (como luego planteará la filosofía de Heidegger). Y puesto que el cristianismo no revela toda su dimensión en sí, es necesaria la *secularización*, para que revele toda la dimensión del Hombre. El paralelismo entre Jesús y el cristianismo y la toma de conciencia del sujeto histórico son muy claras en F. Hegel.

*« Mais la juste interprétation de l'enseignement de Jésus implique alors de reconnaître l'échec du christianisme: la réconciliation annoncée par le christianisme, ou plus exactement par le Christ, n'a pas été opérée par le christianisme. C'est bien l'inverse qui s'est produit: dans l'histoire, le christianisme paraît avoir définitivement scindé l'esprit du monde, en affirmant la séparation du spirituel et du temporel, de la Cité de l'homme et de la cité de Dieu, etc. Il y a donc un problème du christianisme, dont la sécularisation, bien compris, pourrait être la résolution. Penser le christianisme jusqu'au bout d'une histoire où il s'abolit comme tel revient ainsi à comprendre pourquoi il faut penser au-delà de lui sans penser contre lui. »*³²⁶

La valoración nueva del cristianismo aportada por Hegel no se efectúa por la comparación con Grecia, sino a través de la comparación de Grecia con la modernidad. A partir de ella no es Grecia sino en el cristianismo –en su separación respecto al judaísmo- donde se afirman el principio de lo moderno: ese espíritu libre (o individualismo) que define la nueva época del espíritu y cuyas premisas se encuentran ya en el propio cristianismo. Unos principios totalmente desconocidos para Grecia. Si es en el cristianismo donde los principios de lo moderno parecen darse originalmente ¿por qué no atribuir el mérito al cristianismo y desplazar este fenómeno del individualismo a la época moderna? La causa está en que -como es propio de la *secularización*-, el cristianismo es valorado en sus resultados modernos y no en sus formas históricas dominantes; y, de este modo, el cristianismo sólo se revela en su esencia y ser en los tiempos modernos, donde se hace consciente su principio.

Con respecto a la evolución del cristianismo, y como señalamos más arriba a propósito del análisis de G. Marramao, en Hegel aparecen dos momentos aparentemente antitéticos dentro de la evolución de cristianismo: el mundo medieval y el mundo reformista; que, sin embargo, se encuentran adscritos a un mismo proceso propio del cristianismo. Durante el medievo la afirmación

³²⁶ *Ibid.*, p. 48.

radical en-el-mundo de la Iglesia, como poder supremo, producirá un proceso de divinización de éste y una dominación externa del Espíritu; desarrollando a todos los niveles un principio de exterioridad y de autoridad espiritual frente a una naturaleza desviada y rebelde. Un proceso que sin embargo también determina una primera fase de la “mundanización” del cristianismo o de entrada de lo divino en el mundo, a través de esta Iglesia medieval que deviene una fuerza mundana sin igual, pero que al mismo tiempo se revela como incapaz de dominar de forma auténtica y espiritualmente. Es durante la Reforma cuando tendrá lugar el otro gran momento de este proceso de “mundanización-secularización”. La divinización del mundo o externalización de la fe, llevada a cabo por el mundo medieval y reflejado en los rituales, en las cruzadas, etc., determinará una escisión entre mundanidad y espiritualidad que la irrupción de Lutero buscará restañar, exigiendo una interiorización de la fe y una subjetivación del contenido del cristianismo, frente a la externalización y ritualización anterior. Lutero defiende así la reconciliación entre espiritualidad y la vida del pueblo a través del sí mismo, esto es, de un espíritu subjetivo o del yo, buscando la reconciliación entre el espíritu y las formas mundanas de existencia, que la reforma buscará y la modernidad culminará. Así la Reforma supone la salida de la escisión medieval entre mundo y espíritu, para plantear una posible reconciliación, ya no fuera del mundo ni en-el-mundo, sino en el Hombre. Si para Hegel el protestantismo supone una salida de la religión, en su acepción medieval, permitiendo la reconciliación del mundo y el espíritu, sin embargo la adscripción del hombre a lo religioso -la interioridad religiosa que todavía pervive en el protestantismo-, debe ser superada por la vía política y el Estado. Es aquí donde el hombre accede a esa conciencia de la libertad ya apuntada por el protestantismo pero que ahora se realiza fuera de la religión y gracias en parte a la Revolución. De este modo, la religión cristiana desarrolla esta espiritualidad, pero sólo la salida de lo religioso de lo moderno permitiría al espíritu reinar libremente, sin las ataduras que antaño le imponía la religión.

« Le philosophe doit prendre acte de cette sécularisation qui est en même temps une spiritualisation du profane : l'ici-bas a perdu son arbitraire naturel, effacé la sauvagerie première de ses mœurs, tandis que la vérité a cessé d'être située au-delà, et a de ce fait surmonté son caractère de grâce contingente. L'État, le domaine séculier, les mœurs ne sont plus considérés comme « abandonnés de Dieu » suivant cet « athéisme du monde moral » que Hegel fustige dans l'introduction des Principes, la « réconciliation » est devenue objective dans l'État, « image et être-là de la raison », « Esprit présent en ce monde » [...] Le concept de sécularisation porte avec soi l'idée d'un progrès constitué par le « pas » des formes anciennes de l'autorité religieuse vers les formes modernes de la reconnaissance sociale. La défense de ce processus implique pour Hegel de contester la hiérarchisation traditionnelle des institutions, qui situe l'Église au-dessus de l'État. »³²⁷

La escisión entre el “aquí abajo” y el “más allá” se ve reunificado en Hegel, pero no a través de la religión, sino a través del espíritu y a través del Estado, mediante el cual se espera ese proceso de secularización del mundo, esto es, de su espiritualización. Ya no a través de la religión y de Dios,

³²⁷ *Ibid.*, p. 59.

sino del hombre-espíritu y del Estado, mediante el cual el mundo y el espíritu son reconciliados. Frente a las restauraciones que parecen definir el siglo XIX y que defienden el regreso al cristianismo, como vemos en los hermanos Schlegel o en Haller, y que presentan visiones antagonistas de la secularización, pudiéndose entender como formas de “contra-secularización”; F. Hegel no defiende un regreso a la religión sino que piensa la reconciliación de la promesa cristiana a través del conciliar el orden y la libertad. Defiende la necesidad de la secularización, entendida por un lado en el sentido de no perder esa libertad del espíritu que ha alumbrado la Revolución, así como, por otro lado, la propia herencia cristiana que debe penetrar en las instituciones de este mundo, pero sin pretender ya la dominación de este mundo. Es a través de la herencia de la libertad del espíritu alumbrado por la Revolución el camino mediante el cual el mundo debe ser espiritualizado, como en la religión pero sin la renuncia a la libertad común; asumiendo el Estado las funciones que anteriormente desempeñaba la Iglesia, pero restañando la escisión entre mundo y espiritualidad que ésta no pudo culminar, a través de la comunidad política.

Esta conciencia hegeliana sobre la crisis de la religión lleva a J.-Cl. Monod a preguntarse – siguiendo a Löwith-, si F. Hegel busca construir una teología sustitutiva, fundando una religión filosófica para los tiempos modernos que asuma la “muerte de Dios” y el declive del cristianismo, pero que repiense esta muerte en términos cristianos. A pesar de estas hipótesis, la filosofía de Hegel no busca tanto la restitución moderna de aquella función que la religión había cumplido antaño, sino cumplir o culminar un principio que estaba ya en la religión misma, que es la espiritualización del mundo; es decir, el restañamiento de la escisión entre mundo y divinidad. La comprensión de la secularización en Hegel se aleja de la idea simple de restauración de la religión o del cristianismo, asumiendo así la salida de la religión, pero, reposicionándose en la religión cristiana para repensar y replantear los tiempos modernos de los cuales ya no puede extirparse esa conciencia de libertad respecto a la religión que ha advenido con la revolución.

Sobre estas tensiones, contradicciones y ambigüedades, de la noción hegeliana de secularización, se desarrollará la filosofía alemana post-hegeliana. Ésta dará lugar, por ejemplo, a aquellas tesis que defienden el desarrollo de las nociones humanistas de la tradición cristiana, como en Feuerbach, quien aboga por el desarrollo de esta dimensión humana de la religión cristiana llevada hasta sus últimas consecuencias, donde el hombre debe ocupar el lugar de Dios, siendo reconocido el Hombre como ser supremo. Los posicionamientos de Feuerbach derivan sin duda de la noción de secularización hegeliana, desarrollándolas y acentuando la libertad del hombre. Por lo que puede concluirse que Feuerbach no sale del problema de la secularización y en cierta medida sigue pensando desde lo religioso, en el sentido, de trasposición a lo moderno. Para Marx – igualmente siguiendo a Hegel- el cristianismo es el responsable del abandono de las formas comunitarias de vida por las formas atomizadas de la sociedad, conformada por individuos aislados;

por lo que el proceso burgués y el desarrollo capitalista se encuentran vinculado al proceso cristiano. Una idea que quedaba abierta en Hegel y que K. Marx desarrollará, siendo retomada más tarde por el propio Max Weber en su estudio sobre capitalismo y protestantismo, quien también partía de las nociones hegelianas modernidad y protestantismo. K. Marx parece vincular así cristianismo y democracia en tanto que ambos plantean un desdoblamiento. El primero, entre el mundo divino y el mundo terrenal o político, lo que favorece las formas “individualizadoras” y la apertura hacia una comprensión de lo político desvinculado de lo religioso (como ya plantease Hegel). El segundo, al crear la distinción entre el hombre privado y la comunidad; que hacen llevar al hombre una vida doble, por un lado, en tanto que miembro de la sociedad civil y, por otro lado, en tanto que ciudadano. La escisión del mundo moderno -como apuntaba Hegel- se produce por un desdoblamiento que se encuentra en germen en el propio cristianismo, a partir de la separación entre hombre religioso mundano y otro ideal, que tanto Hegel como Marx aspiran a su restañamiento. Pero, mientras para Hegel el camino es el proceso de espiritualización del mundo a partir de ese hombre libre; para Marx esta superación se hará a través de la vuelta a lo comunitario, mediante la salida de lo religioso y mediante la salida del modelo social burgués: individualista. Cristianismo y Democracia-burguesa ofrecen al Hombre -para K. Marx- una soberanía ilusoria. La estrecha relación entre democracia-burguesa y religión cristiana, muestra a Marx la necesidad de salir de la religión, apuntando a una secularización radical; negando la posibilidad de la secularización, en tanto que trasposición de lo religioso; y apostando por una refundación filosófica y crítica. Así el estado democrático no es un Estado post-cristiano, sino algo que nace del propio cristianismo, al separar lo privado y lo público, que constituirían la base del cristianismo y del estado burgués. De este modo, K. Marx plantea un modelo de secularización de la filosofía diferente al de Feuerbach, quien –si recordamos- plantea la secularización de la filosofía de la religión a través de la vuelta al hombre, al humanismo y a los valores espirituales usurpados por la teología (en la línea hegeliana de la reivindicación espiritual). Marx plantea una secularización dejando de lado el problema espiritual o teológico para plantear una filosofía en términos jurídicos y político-económicos, pensándola en términos mundanos.

Si en los autores anteriores, Feuerbach y Marx, tradicionalmente adscritos al hegelianismo de izquierdas e identificados con un posicionamiento antirreligioso, observamos, por el contrario, un trasfondo teológico heredero de los debates de la secularización y de las problemáticas hegelianas; igualmente en F. Nietzsche, radical opositor a F. Hegel, y precisamente por dialogar contra él, el problema religioso de la secularización se introduce en su filosofía. Para salir del problema del *cristianismo* F. Nietzsche opondrá al mundo cristiano la ciudad griega, como principal camino para salir de la visión hegeliana de la Historia, puesto que el pensamiento de Hegel le parece como un nuevo compromiso con la fe. F. Nietzsche cuestiona la filosofía alemana

precisamente por tomar en su centro el problema de la *secularización*, como una trasposición racional de contenidos cristianos, que son precisamente de los que para él hay que desprenderse. Parecía posicionarse en la línea de la secularización-liquidación, intentando analizar aquellos ámbitos que habiendo sufrido un proceso de secularización se muestran –en tanto que secularizados- resacralizados; iniciando un proceso de desmitificación, tal y como se observaría en la idea de progreso, de Estado, de ciencia, de humanidad, etc., a los que denominará *ídolos de sustitución* (es la misma noción que encontramos en la crítica de Adorno y Horkheimer al *mito de la ilustración*).

Como podemos observar, toda la filosofía post-hegeliana girará en torno al problema de la religión y de la secularización, ya sea para afirmarla o para negarla, tal y como se ha señalado desde Feuerbach a Nietzsche. La persistencia de la categoría de la *secularización* se debe quizás, no tanto a su rigor metodológico ni a la certitud con la que recubre lo que buscamos pensar, sino a que ella permite caracterizar las evoluciones conceptuales de las cuales no estamos seguros que hayan seguido un trayectoria lineal (de lo sagrado a lo secular), pero donde tampoco podemos excluir que ello haya tenido lugar. Emerge así la noción de “secularización” como un “quizás”. Un “quizás” que permite mirar las problemáticas con perspectiva³²⁸. Sin duda la secularización constituye una categoría de ilegitimidad de lo moderno, como la entiende Blumenberg, en tanto que viene a cuestionar el orgullo autofundante de los modernos, pero ella sería también una categoría de incertidumbre y de prudencia histórica. Allí donde la racionalidad moderna afirma su originalidad absoluta, la secularización valora la necesidad de reconstruir una historia, objetando mediante la posibilidad de una transferencia³²⁹. Para aquellos que como H. Blumenberg buscan *legitimar el mundo moderno* esta necesidad de certitud de los tiempos modernos –valorada de forma positiva– vendrá del nominalismo, que reaccionará afirmando el ser de la razón ante la radicalización teológica de la fuerza divina. La paradoja que plantea es que a la reafirmación del absolutismo teológico durante el medievo, le habría seguido una reacción de autoafirmación humana, siendo el nominalismo quien habría puesto en crisis el sistema escolástico, el cual quería empujar al hombre a capitular sin condiciones ante el acto de fe, retirando a la teología en su carácter mediador entre el conocimiento y la fe y alejando progresivamente el mundo divino y el mundo de aquí abajo. La paradoja para H. Blumenberg es que la desdivinización completa del universo viene producida por la radicalización de la idea de la fuerza divina, siendo el nominalismo la ejemplificación de esta paradoja y el momento en el que se abrirá un nuevo espacio de juego para la curiosidad humana: la ciencia. Sin embargo, son numerosos autores que han cuestionado este carácter central del nominalismo en la configuración de la modernidad como demuestran diversos artículos de

³²⁸ *Ibid.*, p. 157.

³²⁹ *Ibid.*, p. 157.

Wolfgang Hübener. Para otros autores, junto a la crisis abierta por el nominalismo, que conduce a una revalorización del mundo, el fenómeno de autoafirmación del hombre no podría ser comprendido sin la recuperación de otro saber tradicional como fue la gnosis, durante largo tiempo relegada y condenada por la Iglesia. La Gnosis había surgido para pensar el problema de la introducción del mal en el mundo, planteando la existencia de dos dioses. Frente a esta herejía, reaccionará el mundo cristiano, como Agustín, resolviendo el problema estableciendo que el mal en el mundo proviene del hombre y de su pecado original. El precio para sostener la existencia de un único Dios y la perfección de la creación, frente a las derivas de la gnosis, será mantener el pecado original del hombre como centro de la reflexión cristiana.

Frente a aquellos que priman la continuidad oculta de la teología o la ruptura completa, H. Blumenberg se sitúa entre aquellos que prefieren hablar de desplazamientos, pero sin deslegitimar lo moderno, intentando encontrar las novedades y los lugares desde los cuales se hacen posibles. Para lo cual se centra en la crisis medieval, donde la crisis de la promesa sacramental católica obligó a buscar a la modernidad en todos los lugares la *deificatio*³³⁰, es decir, estos lugares donde la relación entre mundo y dios se afirmaba. Una metafísica panteísta que en vez de ser afín al Estado y a la teología política, se vinculó con la ciencia, que se convirtió en el principio de superación de la crisis teológica medieval. La ciencia se convirtió así en camino que abría y construía una nueva relación entre Dios y el ser humano. La ciencia se convierte así en la garante de la *deificatio*. Permitiendo asimismo explicar a estos autores de la *secularización* la revolución científica. Pero la ciencia condujo también –en tanto que no procedía de Dios sino del hombre- a una *deificación* del *sí mismo*, viéndose así el propio hombre como portador de poderes carismáticos³³¹, capaz de definir lo nuevo y lo viejo a través de sus acciones. El nominalismo habría así el camino a la ciencia y al individualismo, dos temas característicos de la *modernidad* estrechamente vinculados al problema de la *secularización*. El desarrollo científico iría alejando progresivamente a Dios del mundo, radicalizando así la separación entre ambos mundos, como respuesta final a un proceso inicial que se había iniciado precisamente con lo contrario. El hombre moderno ocupaba ahora el lugar de la trinidad, era su propio creador, su propio salvador, generaba su propio futuro y hacia del mundo un nuevo paraíso por su propia fuerza. Un hecho que arruinaba a ojos de C. Schmitt el lugar de la teología y de la política. C. Schmitt se enfrentaba a la *legitimidad de lo moderno* que parecía plantear que lo único que tiene valor, poder y legitimidad, en estos nuevos tiempos, era lo nuevo, sin referencias a lo antiguo; volviendo todo gesto de mirar hacia atrás como superfluo y absurdo. La fisionomía de los tiempos modernos parecía construirse a partir de ciertos rasgos puestos en valor

³³⁰ VILLACAÑAS, José Luis. “La leyenda de la liquidación de la teología política”. P. 177.

³³¹ “Sin el esquema previo de la promesa cristiana y la aspiración a la *deificatio*, la ciencia no habría recibido su interpretación carismática y, sin ésta, no se habría presentado como una actividad legitimada en su propio ejercicio. Este proceso fue definido por Blumenberg como una autoafirmación”. *Ibid.*, p. 177-178.

por la propia filosofía de la historia: la valoración de la acción, la autoafirmación humana, la reducción de la naturaleza a una realidad material a dominar, la valoración del progreso, etc. Todo es proceso de *deificación* de *sí mismo* y ha dado una predominancia a aquellas tradiciones que han puesto el acento sobre los procesos de autoconciencia, especialmente por parte de las tradiciones fenomenológicas. Frente a éstas, y contra la afirmación del *individualismo*, H. Blumenberg busca hacer un análisis más diferencial que pretende sobrepasar una transformación basada en mitologías; desmitificando ciertos aspectos que tienden a establecer un momento autofundante; enfocando el problema de la secularización desde la comprensión de esas nuevas respuestas ante la crisis medieval. H. Blumenberg, utiliza la noción de *legitimación* en el sentido de comprender el proyecto histórico moderno como las respuestas ante una crisis. Busca reivindicar ciertos elementos del proyecto moderno, pero sin enfrentarlo a otras épocas, conociéndolo en su propias particularidad y especificidad, planteando la validez de ciertas respuestas o líneas que, como respuestas a un tiempo de crisis, pueden seguir teniendo una vigencia, frente a aquellos que la rechazan de por sí. H. Blumenberg critica la noción de secularización como categoría de ilegitimidad para dar cabida al cristianismo por parte de la tradición idealista alemana, convirtiéndola en una legitimación cristiana de la modernidad. De ahí que Blumenberg haya defendido un uso crítico de la idea *secularisation-transfert*.

Todos estos autores que han tratado el problema de la *modernidad*, han partido de los diferentes sentidos que plantea la *secularización*, elaborando a partir de ella diferentes teorías históricas con aspiración totalizante que permitía dar sentido al tiempo histórico, irrumpiendo la *ideología* en la escritura de la historia, como advertía P. Ricoeur, incluso en aquellos que como H. Blumenberg pretenden mantener una actitud crítica en el uso del término.

6.2. El desencantamiento del mundo.

A continuación nos detendremos en los términos *desencantamiento* y *secularización* en la obra de Max Weber, pues si bien en ocasiones se han puesto en relación, sin embargo responden a aspectos diferentes, describiendo mediante ellos cosas distintas. Max Weber pretendía a través del *desencantamiento* pensar los fenómenos históricos fuera de los problemas planteados por la *secularización*, comprendiendo la dinámica occidental como un proceso de “racionalización” progresiva del mundo y de alejamiento respecto al pensamiento mágico, aunque éste reaparezca de forma constante. El *desencantamiento* permitiría comprender ciertos problemas históricos sin caer en la *racionalidad histórica* de la *modernidad* y en los problemas de la *secularización*; estudiando fenómenos como el surgimiento de nuevos *saberes*, como el económico, la biología, la gubernamentalidad, no como procesos vinculados a la salida de lo religioso, sino de

“racionalización”. Aunque ya hemos estudiado que la teoría de la “racionalidad” en ocasiones ha dialogado con la secularización, convirtiéndose en un principio sustitutivo de la religión a partir de la identificación del Hombre como ser racional. La teoría del *desencantamiento* situaba pues al hombre, la razón y su capacidad instrumental, frente a la dimensión mental, como los principios articuladoras de la dinámica histórica. Una teoría que nuevamente sólo puede ser atemperada a través de la *Arqueología* y el estudio de cada *serie*.

« Si la sécularisation n'est pas le désenchantement, quelque chose comme un univers désenchanté mais non sécularisé devient pensable : les croyances magiques ont disparu, la technique a créé un monde d'artefacts accessibles à la connaissance et « désenchantés » car construits par l'homme, l'économie est rationalisée sur le mode capitaliste et le domaine des savoirs physico-mathématiques est mis au service du perfectionnement technique, mais la religion peut encore ou à nouveau occuper le terrain des croyances, des pratiques et des mœurs, la référence religieuse peut continuer de dominer les différents secteurs sociaux (hormis les domaines économiques et la parcelle du savoir qui est utilisable dans sa dimension technique), une sécularisation du droit et de la politique fait défaut. »³³²

Si la *secularización* no es el *desencantamiento*, un universo desencantado pero no secularizado deviene pensable, como señalaba Heidegger. Puede existir así un proceso de desencantamiento del que surgen nuevos saberes sin que se tenga que producir una secularización, sino que por el contrario pueden seguir existiendo formas de religiosidad aunque en determinados ámbitos surjan nuevos saberes desencantados, pues la religión no cumple esa función totalizadora de antaño. Tesis que analizaremos a propósito de la obra de Michel de Certeau. Al mismo tiempo en Max Weber surgen fenómenos específicos que sí pueden ser explicados por procesos de evolución secularizadora, como se señalará a propósito de las sociedades laicas en América o del derecho, que son herederas del mundo religioso, los cuales podrían entenderse como fenómenos de “formación de sentido”, de resistencia, hacia la pérdida de sentido que implica el desencantamiento; pudiendo incluso hablarse de “re-encantamiento” a través de los procesos de secularización.

« Si le désenchantement du monde est le véritable opérateur de la « perte de sens », la sécularisation est à l'origine de « formation de sens », peut-être provisoire et instables, mais qui sont intentionnellement désignées par Weber comme s'organisant autour de valeurs divinisées, à travers la métaphore sciemment choisie du « polythéisme des valeurs »³³³.

La teoría weberiana no presenta lo moderno como fases necesarias, mostrando un teleologismo como otros modelos, sino que permite compaginar fenómenos de racionalización en determinados ámbitos, así como procesos de secularización, y pervivencias de lo religioso, sin que todo el desarrollo humano deba caminar en un único sentido. Es esta problemática la que atraviesa, a mi modo de ver, la obra de Michel de Certeau, sobre la cual afrontaremos el análisis de lo religioso en el siglo XVII y XVIII.

³³² MONOD, Jean-Claude. *La querelle de la sécularisation, de Hegel a Blumenberg*. Pp. 110.

³³³ *Ibid.*, p. 109.

Habitualmente la figura de M. Weber es situada dentro de los problemas de la *secularización*, sobre todo a propósito de su obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, interpretada por el propio H. Blumenberg como un ejemplo de la teoría de la secularización. No obstante, los genealogistas sobre el concepto de secularización suelen establecer a partir de M. Weber un desvío respecto a la filosofía de la historia, tanto en su interpretación idealista como materialista, determinando un uso del término en un sentido sociológico estricto. Si bien, el vasto programa al que se enfrenta se encuentra en diálogo con la filosofía de la historia, sin embargo sus tesis nacen de un estudio puramente empírico, buscando comprender los procesos que caracterizan a occidente respecto a otras culturas humanas: una ciencia racional orientada a la aplicación y a la productividad técnica; una organización capitalista-racionalista del trabajo formalmente libre, fundada sobre el principio de calculabilidad e influenciado por los modelos científicos; la perfección técnico-jurídica fundada en un derecho calculable y una administración regulada según sus reglas formales; un Estado moderno organizado a través del absoluto y férreo marco de funcionarios especializados, etc. La obra de M. Weber no sólo remite su estudio a las condiciones económicas, técnico-científicas y jurídicas; sino también a la sociedad y hacia determinadas prácticas racionales y éticas que introducían en su obra sobre la Reforma reflexiones próximas a la *secularización*. Como advierte J.-Cl. Monod a partir de las constantes aclaraciones hechas por M. Weber sobre la mala interpretación de su obra, éste no parece estar hablando de una simple trasposición de lo religioso. Como si el valor del éxito en el trabajo –propio del capitalismo– fuese el reflejo secularizado de la certidumbre de la salvación mediante el trabajo, en el marco de la fe reformada de la predestinación, como lo interpretaba H. Blumenberg. De hecho, el término *secularización* apenas aparece en su obra, al igual que su famosa expresión “desencantamiento del mundo” (*Entzauberung der Welt*), a partir de la cual se ha hablado precisamente de secularización en la obra de Max Weber. Esto ha conducido a algunos especialistas como Trutz Rendtorff³³⁴ a señalar que no es posible encontrar en la obra de Weber un desarrollo de la secularización comparable a la teoría de la racionalización que encontramos en su obra. De modo semejante a la obra contemporánea de Ernst Troeltsch, M. Weber parece renunciar a los sentidos habituales encerrados tras la noción de secularización, bien como *liquidación* o bien como *transferencia*, para centrarse en la noción de *mundanización* como destino inexorable de Occidente³³⁵. Término ya presente en la obra de Hegel. Otros especialistas como Catherine Colliot-Thélène³³⁶ o Wolfgang Schluchter³³⁷ parecen sin embargo ver con claridad la problemática de la *secularización* tras la

³³⁴ RENDTORFF, Trutz. “Die Säkularisierungsthese bei Max Weber und ihre Bedeutung für die gegenwärtige Religionssoziologie”. En STAMMER, Otto (ed.). *Max Weber und die Soziologie heute*. Tübingen, Mohr-Siebeck, 1965.

³³⁵ MARRAMAO, Giacomo. *Cielo e terra*. P. 58.

³³⁶ COLLIOT-THÉLÈNE, Catherine. *Le Désenchantement de l'État*. Paris, Minuit, 1992, p. 260.

³³⁷ SCHLUCHTER, Wolfgang. *Religion und Lebensführung*. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1988, 2. Vol.

noción de “desencantamiento del mundo”. Frente a estas posturas J.-Cl. Monod distingue a partir del estudio de los diversos empleos de ambos términos, “secularización” y “desencantamiento del mundo”, significados con matices diferentes que responderían a procesos parejos, incluso tendentes a confundirse desde el punto de vista del desarrollo de la religión en el mundo occidental, pero a realidades diferentes desde un punto de vista de los procesos mundiales de las religiones. Por lo que en ocasiones Weber sí se situará en las clásicas teorías de la secularización para comprender fenómenos concretos, mientras que en otros casos se saldría claramente de ella.

La expresión de “desencantamiento del mundo” (*Entzauberung der Welt*) aparece por vez primera en Max Weber en los años 1913, sobre todo, en *La ética económica de las religiones mundiales*, en un contexto amplio de estudio, en el que se abordaría el problema de la confrontación entre la magia y la religión. Designaría -en principio- un proceso religioso de evacuación de las creencias mágicas y de purificación racional de la religión. Cuyos efectos sobrepasarían el dominio religioso, determinando el surgimiento en occidente de las ciencias y las técnicas racionales de “dominación” del mundo, que no pueden estudiarse como un ámbito exclusivo de lo religioso. Tras un análisis de las religiones mundiales y de analizar específicamente este conflicto entre magia y religión, M. Weber detecta una característica particular del Occidente moderno: el *desencantamiento*. Aquí se produce una progresiva “racionalización” de las distintas esferas de la vida, mostrando unas tendencias anti-mágicas y racionalizadoras, nacidas en el propio seno del cristianismo, que se reflejan con claridad, por ejemplo, en las tendencias a la racionalización de la actividad económica del protestantismo puritano. Frente a la creencia de que a través de la magia y la mediación es posible influir en los Dioses, quienes deciden el destino y la salvación, el racionalismo religioso cristiano centra la salvación en las conductas de la vida; determinando o posibilitando una emergencia de la mundanidad y de las fuerzas que la definen, desarrollándose así nuevos saberes propios de la interacción con el mundo físico como es la política, la ciencia, la economía, etc. Este proceso característico del cristianismo –denominado como *desencantamiento*–, del cual el mundo protestante es un punto culminante -como reflejaría el desarrollo económico–, se define por dos factores principales. En primer lugar, se entiende como la consecuencia de la religión protestante. En segundo lugar, se valora como la consecuencia de un proceso de racionalización más amplio que trasciende específicamente la Reforma, manifestando un proceso característico de occidente, del cual, a su vez, tanto la economía como el protestantismo serían fenómenos derivados. Para Weber es la orientación hacia la vida secular, característica del protestantismo, lo que define un fenómeno nuevo en la historia de las religiones, creando un nuevo tipo de ascetismo que en vez de huir del mundo se concentra en él, orientándose así hacia la vida secular, esto es, hacia el mundo (como ya había señalado Hegel) y favoreciendo el desarrollo de aquellos saberes necesarios para la vida en el mundo: la política, la economía, la ciencia, etc. Este proceso de *desencantamiento*,

común tanto al catolicismo como al protestantismo (pero articulado de forma particular en el mundo protestante), supondrá la revalorización del trabajo cotidiano y del mundo profesional, lo que explicaría la estrecha relación entre el ascetismo secular protestante, el individualismo y el capitalismo. A diferencia del catolicismo, el protestantismo al radicalizar este proceso de racionalización del mundo como consecuencia de su radicalización religiosa o proceso de ascetismo radical (como ya había señalado E. Troeltsch y parece recoger M. Weber), fomentaría aún más el desarrollo del capitalismo que no nace del fenómeno religioso sino del fenómeno del desencantamiento.

Esta tesis weberiana que parece vincular la revalorización de la vida mundana con el capitalismo, se encontraría con el hecho innegable de la predestinación, que determinaría en el mundo protestante que las obras hechas no servirían para obtener la salvación. Un problema de la predestinación que tradicionalmente ha servido para explicar la relación entre Reforma y valoración de lo mundano. Sin embargo M. Weber resuelve esta problemática mediante la explicación de que el éxito profesional, en la vida, sería un signo claro de esta predestinación pero no la causa de la salvación, por lo que la doctrina de la predestinación no determinaría ni la productividad ni la improductividad. La teoría de la predestinación establece que uno ya está salvado desde el comienzo, haga lo que haga en su vida, pues no son las obras, como en el catolicismo, lo que salva al hombre. Aunque esta gracia que le es desconocida sólo puede descubrirse a través de la acción y del éxito social, mediante el cual el protestante puede llegar a saber si ha sido agraciado por Dios. Lo que plantea M. Weber es que el protestantismo no favorece la economía a causa de la predestinación, sino que el desencantamiento del mundo que conlleva el protestantismo permite centrarse al fiel en las actividades del mundo. El trabajo en el mundo nace, precisamente, de la separación de lo religioso, no siendo una consecuencia de éste. Ello le lleva a concluir que de ningún modo puede comprenderse el desarrollo capitalista como un efecto de la religión, pues, precisamente, estos saberes racionalizadores como el capitalismo son la consecuencia de un proceso más amplio que trasciende el simple ámbito religioso: el “desencantamiento del mundo”. Si la magia intenta influir sobre los dioses para que favorezcan los intereses humanos, sin embargo la introducción de un Dios radicalmente trascendente, así como el desarrollo de una salvación personal vinculada a la conducta de la vida, privan al hombre de las mediaciones mágicas, que son valoradas como una impostura o un pecado ³³⁸. Definiendo este proceso, precisamente, como *desencantamiento*. Este proceso estaría determinado para M. Weber por tres factores. En primer lugar, por el profetismo judío (reflejado en la importancia de la Ley). En segundo lugar, por el pensamiento científico griego. En tercer lugar, por el racionalismo ético del cristianismo. No es por tanto desde la secularización que estudia Weber el problema de las religiones, sino desde el

³³⁸ MONOD, Jean-Claude. *La querelle de la sécularisation, de Hegel a Blumenberg*. Pp. 99-100.

conflicto entre magia y religión, así como desde el proceso “racional” occidental, inherente a la religión cristiana; lo que a su vez determina la valoración del protestantismo y su relación con el capitalismo, el cual tampoco puede ser estudiado desde la noción secularización-transferencia, sino que ambos son fenómenos de un mismo proceso de racionalización de lo mágico, que sin duda ya está presente en el propio cristianismo (temas, por otro lado, habituales de la *querelle* de la secularización). Para M. Weber es la orientación radical anti-mágica y ascética del protestantismo lo que determina la valorización del mundo y de la salvación mediante las acciones de los hombres en él (que es lo que determina el proceso de “desencantamiento del mundo”), fomentando asimismo el desarrollo de la economía capitalista. Una tendencia anti-mágica del protestantismo que ya estaría presente –como se ha dicho– en el propio monoteísmo judío y en su ética de la ley (donde la ley debe ser respetada sin posibilidad de influenciar en la divinidad), que serían llevadas por el protestantismo hasta su culminación.

Esta salida mágica de la naturaleza o desencantamiento, auspiciará el desarrollo de una visión no mágica del mundo y por tanto el desarrollo de nuevos saberes mundanos, los cuales mantienen su autonomía, frente a la teoría secularizadora que parece vincularlos entre sí observando un trasfondo religioso tras ellos. Para M. Weber, en cambio, si en ocasiones observa deudas claras en algunos de estos saberes respecto a la religión, como en el caso de determinados saberes jurídicos, sin embargo estos nuevos saberes mantienen su autonomía y especificidad moderna, como emergencias que sólo lejanamente guardan una relación con lo religioso. El problema surge a la hora de poder establecer si esta aproximación científica al mundo es la consecuencia exclusiva de un proceso de desencantamiento debido al profetismo judío y a su desarrollo protestante, o si a este proceso de desencantamiento se le une en occidente un origen en la tradición filosófica-científica griega, como principal causa del desencantamiento; por encima incluso de la propia tradición cristiana, convirtiéndose así en la principal causa de desencantamiento³³⁹. La religión judeocristiana deja de ser el único factor de desencantamiento para Weber, existiendo una tradición racional empírica -de origen clásico- que habría tenido igualmente un efecto de desencantamiento del mundo, hasta tal punto que cabría preguntarse si el profetismo como fuerza de desencantamiento no habría sido suplantada históricamente por la ciencia, ya que la *causalidad* científica ha progresivamente suplantado las fuerzas mágicas, determinando un *mecanismo causal* de explicación de todos los fenómenos.

En la segunda edición de *La Ética protestante...* M. Weber incidirá en la ruptura del protestantismo respecto al catolicismo. Esta ruptura favorecerá el desarrollo económico en el mundo protestante, no tanto porque se produzca una trasposición de los valores religiosos al mundo, como en ocasiones se señala, sino por un proceso de racionalización de la religión que estaría más

³³⁹ *Ibid.*, p. 102.

acentuada en el mundo protestante y que determinará la radicalización de lo religioso y su separación respecto al mundo, favoreciendo los saberes propiamente mundanos y la emergencia del pensamiento científico griego. M. Weber introduce así un nuevo factor, señalando cómo la racionalización, acentuada por el protestantismo, favorece la emergencia del pensamiento científico antiguo que actuará en el proceso de “desencantamiento”, sin poderse establecer si este es una consecuencia del protestantismo o viceversa. Max Weber parece explicar con el proceso de *desencantamiento* un proceso de racionalización occidental de la religión respecto a la magia que producirá un alejamiento de lo divino y una valorización de la mundanidad, de la que el protestantismo será un momento entre otros y no un momento original de ruptura. En ningún momento parece querer introducirse en el problema de lo moderno y de la secularización, sino que habla de un fenómeno propio de lo religioso occidental de lucha contra la magia, que tendrá como consecuencia el desarrollo de lo mundano. Este proceso de desencantamiento produciría un movimiento histórico que hace a los hombres centrarse en sus condiciones de existencia y sobre las fuerzas que gobiernan su vida, de ahí el desarrollo del saber económico y la reorganización de la vida social; pero éste no es puesto en relación con la religión, como plantea la secularización, sino comprendido como una consecuencia particular y propia de la racionalización, que afecta también a la religión. La religión no sería una causa sino una consecuencia.

Si el factor religioso parece el ejemplo primero y más claro de ese proceso de desencantamiento estudiado por Weber, éste mismo proceso también actúa sobre los ámbitos políticos y sociales; permitiendo el desarrollo de lo económico y favoreciendo una economía que se *desnaturaliza* y se sociabiliza, que permitirá el surgimiento de nuevos actores que perciben el mundo de una forma esencialmente productora, determinada por los hombres, por sus fuerzas y sus luchas, más que por las fuerzas naturales imprevisibles. De este modo, la economía no nace de la salida de lo religioso, sino de la comprensión racional y no mágica de las fuerzas que operan en el mundo, favorecido, sin duda, por la radicalización de la esfera religiosa que trae el protestantismo. Éste sirve para comprender un fenómeno cuya causa no es el protestantismo, sino el “desencantamiento” inherente a occidente. Asimismo, el desencantamiento del mundo tendrá también como fenómeno asociado más claro el nacimiento de una ética racional en-el-mundo. Que M. Weber vincula al nacimiento de una burguesía ciudadana sin la cual los efectos desencantadores del judaísmo, del cristianismo o del pensamiento griego, no serían concebibles. Sitúa a partir de la salida de las comunidades agrarias el momento en que se produce la desvinculación de la ruralidad, alejándose de su dependencia esencial de las fuerzas naturales, produciéndose un declive de las fuerzas mágicas, desarrollándose con ello la burguesía, que se convierte en una fuerza esencial de desencantamiento del mundo y que potencia el proceso de desencantamiento inherente al mundo judeo-cristiano. Es en esta relación dual donde debe comprender su texto sobre *La ética*

protestante... no desde la secularización, como un efecto del protestantismo, sino que este se inscribe en un proceso más amplio y complejo que trasciende el exclusivo factor religioso³⁴⁰. Por otro lado, este proceso de “desencantamiento”, definido por un impulso de dominación sobre el mundo, jamás es completado. Se trataría de un proceso paulatino de racionalización de las fuerzas mágicas, pero éstas continuarán perviviendo; sobre todo, en las formas políticas, como ha estudiado el propio M. Weber a propósito de las formas de legitimidad *carismática* o en los rituales de la monarquía. De hecho, el ascetismo radical protestante también podría ser entendido como un fenómeno de resistencia respecto al proceso de *desencantamiento*³⁴¹. En este sentido, y como señalamos más arriba a propósito de la distinción de Heidegger entre “desdivinización” y “cristianización”; que se opere un proceso paulatino de “desdivinización” del mundo no significa que se produzca un proceso de descristianización, sino que la religión sigue perviviendo bajo otras formas.

El término *secularización* no aparece en los trabajos de Weber hasta 1906, en sus artículos sobre las sectas religiosas americanas y sus efectos sociales en la América “laica” contemporánea. En ellos retomaba el clásico tema sobre los fundamentos religiosos de la modernidad democrática, como ya habían apuntado los estudios de Marx, Jellinek, Troeltsch o Tocqueville. La tesis de Georg Jellinek plantea que la libertad de conciencia (lo que llamará Troeltsch una “secularización del individualismo religioso”), nace originariamente como una reivindicación religiosa en el marco de la Reforma. Este hecho acontecería en el tiempo antes de los otros hechos históricos que suelen relacionarse con ello. En primer lugar, el proyecto de declaración del derecho natural a la libertad religiosa que demandan los *levellers* a Cromwell en 1637. En segundo lugar, la proclamación de la libertad de conciencia de los Estados Unidos y la Declaración americana de derechos. En tercer lugar, el plan sistemático que debía inspirar la Declaración de los derechos del hombre. G. Jellinek se oponía así a la habitual interpretación que valoraba estos hechos como una primera muestra de la ruptura laica respecto a la antigua dominación de la religión, demostrando por el contrario que estos principios modernos habrían tenido un claro origen religioso y no político, como la tradición liberal de la secularización proponía. Junto con el ensayo de Werner Sombart sobre el nacimiento del capitalismo, de 1902, donde se preguntaba sobre la transcendencia de los judíos y protestantes en el desarrollo del capitalismo (otro elemento propio de lo moderno y que el desarrolla su *La ética protestante...*), todas estas tesis atraerán la atención de Weber por la relación entre protestantismo y modernidad. E. Troeltsch también estaba preocupado por las relaciones entre religión y mundo moderno, e igualmente se había centrado en el estudio del contractualismo de Thomas Hobbes y de

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 103.

³⁴¹ *Ibid.*, pp. 109.

John Locke; estableciendo a partir de la revolución inglesa lo que define como “el hecho más importante del mundo moderno”: la “secularización del individualismo religioso” (tal y como veremos posteriormente en L. Dumont y en la obra de Macpherson). A partir de estos instantes se desarrollarían las nociones de “derechos humanos”, de “tolerancia”, etc., propias de la cultura norteamericana. Estos fenómenos de la cultura política laica parecían revelar de nuevo un trasfondo religioso; centrando el estudio de Weber más que en el protestantismo en general, en las *sektentum*, es decir, en el puritanismo de las sectas, a las cuales considera como padres de la modernidad: “expresada por la cultura escéptica y utilitarista que está en la base de aquellas ideas”³⁴². En ella se apuntaba la tesis, que luego se desarrolla con claridad en K. Löwith, sobre la *transferencia* de principios de la escatología cristiana a la inmanencia histórica. Un tema que tendrá gran trascendencia en la reactivación de los debates sobre la secularización y la teología-política del siglo XX, como vemos en C. Schmitt. Troeltsch empleaba un uso del término *secularización* próximo a las reflexiones de Max Weber sobre las *sectas americanas*, cimentando la noción de la secularización en el sentido de *transferencia*. De este modo, en sus estudios sobre las sectas americanas y su proceso de conversión en asociaciones laicas, observaba igualmente M. Weber una continuidad entre unos y otras; lo que reflejaría un efecto claro de secularización ya que la trasposición de uno a otro parecía clara, observando además una continuidad de función. El empleo del término *secularización* aparece pues en esta obra en un sentido diferente al de otras ocasiones que, como se ha visto, estaba asociada a la noción de desacralización o racionalización. Ahora, la secularización se define en un sentido próximo a lo estudiado más arriba, con la diferencia que no nace de una abstracción propia de la filosofía de la historia, sino de los estudios sociológicos empíricos. El término *secularización* se refería al fenómeno de cuando una institución se encuentra claramente vinculada a una anterior de carácter religiosa, sin la cual no podría ser explicada, ni tendría sentido la institución laica.

« La compréhension d'un phénomène par la sécularisation se différencie ainsi aussi bien d'une explication causale-« verticale » (par un intérêt « présent ») que d'une imputation qui désignerait dans le passé une cause directe du phénomène observé : la sécularisation suggère à la fois un lien généalogique et une transformation comme en un lien de filiation »³⁴³.

Cada noción: *secularización* o *desencantamiento*, explica un fenómeno y se aplica a unas circunstancias concretas.

En la línea weberiana, buscando salirse de los principios establecidos por el debate de la secularización, entendida como salida de lo religioso, y distinguiendo entre “desdivinización” y “cristianización”, como señala M. Heidegger, tendremos las reflexiones de Michel de Certeau en *La*

³⁴² MARRAMAO, Giacomo. *Cielo e terra*. P. 65.

³⁴³ MONOD, Jean-Claude. *La querelle de la sécularisation, de Hegel a Blumenberg*. Pp. 106-107.

fable mystique o *Le lieu de l'autre. Histoire religieuse et mystique*. Éste parece alejarse de los grandes relatos históricos para concentrarse en fenómenos particulares como la mística o en casos específicos como la religiosidad de René d'Argenson³⁴⁴. Intenta con ello penetrar en el problema religioso a través de casos específicos y sobre todo a través de los relatos de la propia época, ante un *acontecimiento* histórico que considerada perdido³⁴⁵. Michel de Certeau enfatiza la transformación que ha generado la irrupción del Estado como principal fuerza organizadora de lo social en el siglo XVII, quedando la religión poco a poco inscrita en él, debiendo expresarse la religiosidad por otras vías además de las estatales. Unas vías que Certeau ha definido como “hermenéutica de la experiencia”, como consecuencia de ese proceso de *ocultación* o *invisibilización* de la Verdad a la que ha conducido tanto la Reforma como la Contrarreforma -tal y como se refleja en el valor otorgado por las *representaciones* en la Iglesia-, haciendo necesaria la intermediación entre Dios y los hombres. La *Representación clásica*, tal y como es definida por Foucault, puede comprenderse también como un fenómeno propio de esta situación de alejamiento, ocultación o invisibilización de la Verdad, que provoca una nueva forma de experiencia religiosa definida como “hermenéutica de la experiencia” y que Certeau observa en el resurgir de la mística, entre otros fenómenos. Como consecuencia también de la ocultación de la verdad y de la mediación-representación con la que ahora se expresa, se producirá también una proliferación del texto y de la escritura por parte del Estado, buscando la codificación y reglamentación de las creencias. Fenómeno que no sólo afecta a la escritura religiosa, sino también a la escritura jurídica e histórica, etc. El proceso de *invisibilización* de la Verdad generará también un proceso de *visibilización*, esto es, de un “deseo de ver” que lo acompañará, sobre el que se desarrollará asimismo un proceso de *textualización*. Este proceso de *invisibilidad* y de *visibilidad* determinará la centralidad del *signo* y de la *representación*, favoreciendo los procesos de la *hermenéutica de la experiencia*, generando y creando nuevas realidades que nacen, precisamente, de esa producción textual características de la soberanía, principalmente a nivel jurídico-administrativo, como puede ser lo diabólico o la religiosidad de estado. Para Certeau el proceso de *invisibilización* de lo

³⁴⁴ MICHEL DE CERTEAU. “Política y mística”. René d'Argenson (1596-1651)”. En MICHEL DE CERTEAU. *Le lieu de l'autre*. Pp. 285-323.

³⁴⁵ “De ahí proceden los debates sobre la posibilidad de articular en un discurso general la pluralidad indefinida de las particularidades que recolectó la erudición. Desde Erasmo falta una teoría que organice de manera “racional” la “recolección” y que responda a esa *mathesis universalis*, cuyo proyecto ocupa a tantos pensadores hasta Leibniz. De hecho, la tensión se agrava. Así, la historiografía se escinde. La “historia general” o “universal”, o incluso la “historia perfecta”, es una “idea” que atraviesa el siglo hasta Mézeray, pero que, finalmente consagrada a un arte de la “narración” psicológica y moral, no logra superar la oposición entre los “hechos” y el “razonamiento”: la historia perfecta es la “historia inhallable”. Hay que contentarse con la erudición y las “Memorias”, es decir, con particularidades que, al inscribirse en una historia opaca, tracen en ella por lo menos hechos por cierto imprevisibles pero controlables, esas “pequeñas causas” de las que, según Retz, Pascal, La Rochefoucauld o Bayle, extrañamente salen “grandes efectos”.” MICHEL DE CERTEAU. “Cristianismo y “modernidad” en la historiografía contemporánea”. En MICHEL DE CERTEAU. *Le lieu de l'autre*. Pp. 46-47.

religioso que acompaña a los tiempos modernos crea nuevas formas de religiosidad, que en modo alguno pueden ser descritas como proceso de *secularización*, sino que, como muestra la brujería, son fenómenos creados bien por el impulso de *visualización*, en este caso estatal; pero que encierran tras de sí un fenómeno de religiosidad, que ahora se manifiesta de otra manera.

La religiosidad del siglo XVII y XVIII, reinscrita ahora dentro un proceso de racionalidad - como había sido señalado por M. Weber-, principalmente adscrito a lo político y al desarrollo del Estado, no desaparece, sino que se transforma; determinando nuevos fenómenos, como reflejará la mística, los ejercicios espirituales de los jesuitas, la brujería o el propio *cisma* dentro de la Iglesia. Si la herejía implicaba antaño un fenómeno de exclusión dentro una religiosidad unitaria donde la Iglesia ocupa un lugar central, ahora el *cisma* refleja un fenómeno de exclusión presidido por y desde el Estado³⁴⁶. La religiosidad se ve reacondicionada a los intereses políticos y a los conflictos sociales en el seno de los Estados y frente a la idea de *ruptura* religiosa Michel de Certeau muestra una reapropiación política de lo religioso para sus propios fines y estrategias, convirtiéndose en una Iglesia de Estado.

“A la zaga de las conductas o las convicciones religiosas se crea así la posibilidad de convertirlas en algo diferente y utilizarlas al servicio de estrategias distintas, posibilidad cuyo equivalente se encuentra en la misma época, en los campos más manejables de la escritura o la estética, con el arte (barroco o retórico) de tratar y desplazar imágenes o ideas recibidas para extraer efectos nuevos. Difícil y violento, el reacondicionamiento del espacio religioso en iglesias o en “partidos”, pues, no va solamente a la par de una gestión política de tales diferencias; para cada uno de esos nuevos grupos introduce la necesidad de manipular las costumbres y las creencias, efectuar en su provecho una reinterpretación práctica de situaciones organizadas anteriormente según otras determinaciones, producir su unidad a partir de los datos tradicionales y conseguir los instrumentos intelectuales y los medios políticos que permiten una reutilización o una “corrección” de los pensamientos y las conductas. La tarea de educar y la preocupación de los métodos caracterizan la actividad de los “partidos” religiosos y de todas las nuevas congregaciones, en esto cada vez más de acuerdo con el modelo estatal. “Reformar” es rehacer las formas.”³⁴⁷

Frente a una visión unificadora del fenómeno religioso, adscrita a una visión teleológica sobre el mismo, Michel de Certeau presenta una complejidad y una multiplicación del mismo, a partir de la centralidad de lo político, que genera desde formas estatalizadas de lo religioso, a

³⁴⁶ “La historia de los siglos XVI y XVII presenta una increíble multiplicación de tales divisiones en el campo de la expresión religiosa [...] Este “trabajo” multiforme parece obedecer a un postulado común: el *cisma* sustituye a la herejía, ahora imposible. Hay “herejía” cuando una posición mayoritaria tiene el poder de nombrar en su propio discurso y excluir como marginal a una formación disidente. Una autoridad sirve de marco de referencia al grupo mismo que se separa o que ella rechaza. El “*cisma*”, por el contrario, supone dos posiciones, ninguna de las cuales puede imponer a la otra la ley de su razón o la de su fuerza. Ya no se trata de una ortodoxia frente a una herejía sino de diferentes iglesias. Tal es la situación en el siglo XVII. Los conflictos ponen en entredicho formaciones heterónomas. Ese “estallido fatal de la antigua religión de la unidad” traslada progresivamente sobre el Estado la capacidad de ser la unidad referencial para todos. Creencias y prácticas se enfrentan en adelante en el interior de un espacio político, en verdad todavía organizado según un modelo religioso alrededor del rey, ese “obispo del afuera”, cuya tarea es garantizar” cierto conjunto de reglas para el ejercicio de religiones diferentes”. Cada Iglesia adopta la figura de un “partido”. Su ambición es totalizadora, de acuerdo con el modelo de una verdad universal y conquistadora, pero de hecho depende de las relaciones con un Estado que favorece, controla y excomulga.” *Ibid.*, pp. 30-31.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 32.

fenómenos que intentan salirse fuera, ya sea mediante formas de *retrait*³⁴⁸, como las de Port-Royal o de expresión extrema como la mística, etc. Autores como Vovelle³⁴⁹ interpretan este proceso de “visibilización” y de “invisibilización” de la religiosidad, así como de *estatalización*, como un silenciamiento de lo religioso, al perder ciertos rituales o expresiones de lo religiosos la fuerza que antaño tuvieron, infiriendo a partir de él un proceso de descristianización característico de la modernidad. Frente a estas posturas, Michel de Certeau defiende la pervivencia de la religiosidad, pero a través de nuevas formas y maneras de expresión que por estar vinculadas a una interioridad, mostrando así un proceso de “invisibilidad” de lo religioso, han sido interpretadas como un fenómeno de “secularización”, que se habría acentuado progresivamente hasta llegar a la Revolución Francesa. Para Michel de Certeau las diferentes manifestaciones religiosas no reflejan una pérdida de la creencia en Dios, ni una pervivencia de lo religiosos como simple manifestación cultural, sino que, por el contrario, sigue existiendo como ordenador de las conductas. Pero esta pervivencia de la creencia en lo religioso se ve transformada a través de nuevas formas “interiorizadas” de religiosidad que no debe confundirse con descristianización.

*“Así, M. Vovelle, que, a diferencia de otros, no deja de plantearse el problema, nos muestra cómo pierde el objeto “evanescente” que quiere analizar. Cada uno de los gestos que él destaca como indicadores de religiosidad remite a la “ambigüedad” de su sentido [...] La “mutación” que tales trabajos prueban con rigor es precisamente lo que torna cada vez más aleatorio un diagnóstico sobre su significado religioso. En efecto, en materia religiosa, produce un silencio que no es necesariamente una ausencia de la experiencia cristiana. Los hombres que abandonan las referencias objetivas no dejan por ello de ser creyentes, pero ya no tienen signos seguros para decirlo. Lo que se deshace lentamente es la evidencia vivida de la relación entre un significante (una práctica) y un significado (una fe). En el siglo XVIII, en un sistema de la utilidad (clerical, profesional o social), los gestos pueden ser a veces mantenidos independientemente de lo que habían significado, o rechazados como “supersticiosos” o “mundanos” por un cristianismo interior que tiende a constituir un “catolicismo del afuera” y, pronto, una “religión invisible”. La relación que mantiene el espíritu con la práctica se vuelve incierta.”*³⁵⁰

Esta nueva religiosidad interiorizada, quedaría fuera de los métodos de los historiadores que o bien tienden a hablar de una “salida de lo religioso”, como M. Gauchet o a guardar silencio, certificando su propio fracaso, como Vovelle. Pero realmente ¿se ha producido una salida de lo religioso? Para Certeau lo que sucede es que las nuevas formas de religiosidad han quedado ilegibles para las metodologías y la racionalidad histórica, que no puede aprender lo religioso sino es a través de las formas sociales visibles, en las cuales habita ahora el silencio de la creencia, acalladas por las nuevas significaciones políticas.

³⁴⁸ “El gesto de “hacer retiro” o de “retirarse” es el indicio universal de la tendencia que opone, a la necesaria “docilidad” o a las “complacencias” de las instituciones religiosas ligadas con el Estado, el recorte de un lugar, un aislamiento y una clausura, entre los reformistas, son a la vez la consecuencia de la politización triunfante a partir de 1640 y la condición de posibilidad de un “establecimiento” de la fe.” *Ibid.*, pp. 33-34.

³⁴⁹ VOVELLE, Michel. *Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIII^e siècle. Les attitudes devant la mort d'après les clauses de testaments*. Paris, Seuil, 1978. VOVELLE, Michel. *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Paris, Gallimard, 1983.

³⁵⁰ MICHEL DE CERTEAU. “Cristianismo y “modernidad” en la historiografía contemporánea”. En MICHEL DE CERTEAU. *Le lieu de l'autre*. Pp. 38-39.

“Masivamente, la redistribución del espacio parece haber fragmentado las grandes “frases” institucionales que constituían las iglesias y permitido que algunos grupos o individuos reutilizaran sus fragmentos (símbolos, costumbres, etc.) como un vocabulario con el cual construir las frases de sus propias trayectorias (creyentes o no) a través de una cultura que sigue siendo religiosa [...] Por ello, lo “religioso” es eliminado como objeto por las reglas de la investigación, pero se convierte en la metáfora de las cuestiones que les circunscriben un campo: ilegible para los métodos de la historia y que vuelve a aparecer en los intereses de los historiadores [...] Una interrogación (finalmente un silencio) se insinúa en el texto por la misma fuerza de un método que desbarata la trampa de identificar con objetos recortados según las reglas de la sociología los intereses referentes a la cuestión de lo real, indisociable de la muerte”³⁵¹

Para Certeau el *acontecimiento* histórico y por tanto la *experiencia religiosa* ya no puede identificarse con el texto, fuente principal para el historiador, considerando que los textos ya no pueden ser la fuente primordial para aquellos que se acercan al fenómeno religioso, pues en ellos se produce una distorsión entre lo dicho y lo sentido, que se acentúa en estos siglos. El texto en tanto que fenómeno adscrito a la *producción textual* moderna se convierte en un ámbito de silenciamiento de lo religioso, obligando al historiador a encontrar otras vías y otras manifestaciones para su estudio. Es en cierta medida lo que proponía Michel de Certeau a propósito de Loudun³⁵². A partir de ahora el texto crea la autoridad e inventa una tradición, de ahí que asistamos a la proliferación de textos a todos los niveles, tras los cuales subyacerá una estrategia retórica vinculada al poder de la escritura. La Iglesia pierde así su papel de intérprete de los textos y la manifestación de lo religioso se aparta progresivamente del texto hacia otro tipo de expresividad, como se observará entre los convulsionistas de Saint-Medard en el siglo XVIII. La modernidad para Certeau se define así por la escisión definitiva entre palabra y testimonio, entre historia y acontecimiento³⁵³. Nos enfrentamos, por tanto, a un proceso de visibilización que conlleva un proceso de invisibilización en ámbitos como el de la creencia religiosa. Invisibilidad de la verdad que para Certeau determinó diversos fenómenos en el siglo XVI y XVII como la escritura histórica, las memorias, la hermenéutica de la experiencia, la retórica o la mística. Fenómenos, todos ellos, íntimamente relacionados entre sí.

“Tres corrientes se destacan de este conjunto. Todavía son relativas a la alianza del escepticismo y del catolicismo, pero para reaccionar contra sus efectos. El diabolismo, la mística, el libertinaje, alternativamente acusados de “ateísmo” (por cierto, una etiqueta distribuida con toda prodigalidad), se desarrollan casi en las mismas fechas y se borran juntos hacia 1660. Al atestiguar la imposibilidad de referencias totalizadoras, dan paso a una búsqueda cuyo principio es un distanciamiento del mundo recibido –escapismo diabólico, interioridad mística, retiro crítico- y que adopta la forma de “viaje” jalonado de acontecimientos “extraordinarios” o “curiosidades”. Se narran recorridos, que atraviesan los saberes de la tradición y las doctrinas de “partido”. Se instaura una narratividad, a menudo autobiográfica y que colecciona “rarezas”, que es el estilo nuevo del viejo ars inveniendi.”³⁵⁴

³⁵¹ *Ibid.*, pp. 41-42.

³⁵² MICHEL DE CERTEAU. *La possession de Loudun*. Paris, 1979.

³⁵³ MICHEL DE CERTEAU. “Cristianismo y “modernidad” en la historiografía contemporánea”. En MICHEL DE CERTEAU. *Le lieu de l'autre*. P. 49.

³⁵⁴ MICHEL DE CERTEAU. “El pensamiento religioso en Francia (1600-1660)”. En MICHEL DE CERTEAU. *Le lieu de l'autre*. P. 220.

Estas posturas que reflejan el distanciamiento del mundo y las nuevas formas de manifestación de la religiosidad, proponen nuevos recorridos a descifrar. La religiosidad moderna lejos de disolverse se transforma en una multiplicidad doctrinal, perdiendo así la unidad de la Iglesia de antaño, respondiendo cada manifestación a sus propias particularidades y claves que ya no pueden ser establecidas en función de una unidad y de una interrelación de la cual carecen.

“Otro aspecto común a esas tres figuras históricas: los elementos antaño orgánicamente ligados ahora se desatan. Entre los libertinos, los procedimientos de una erudición en busca de puntos de certidumbre se desolidarizan de manera explícita de la creencia ayer fundadora de razón. Entre los espirituales, la experiencia subjetiva se profundiza en caminos donde las regulaciones institucionales y teológicas dejan de ser pertinentes, salvo como una estimulación exterior a la virtud. En la brujería, y todavía en la posesión que le sucede, el simbolismo religioso deja de ser propiedad de la Iglesia y se invierte para constituir el léxico de una antisociedad del deseo, opaca para sí misma. Esta fragmentación doctrinal da más peso a las pertenencias sociales, que representan un papel determinante en las distribución de las formas de experiencia.”³⁵⁵

El problema de la *visibilidad* e *invisibilidad* lleva a la sociedad del siglo XVI y XVII a una *hermenéutica subjetiva* de la religiosidad, que caracteriza la religiosidad tanto de la Reforma como de la Contrarreforma. Ambas marcadas por un traslado de la “invisibilidad” al “soi”, a la interioridad personal, progresivamente enfrentada a la objetividad textual.

“Esta dialéctica de la interioridad personal y de la objetividad textual parece encontrarse en todas las comunidades religiosas.

“La ciencia experimental”. Una multitud de “conversiones” y de “iluminaciones” diseminadas por el país marca los puntos de partida del movimiento reformista, en cuyo interior se forma un discurso teológico, el de Francisco de Sales, el de Bérulle, el de Zurrón, el de Saint-Cyran [...] todos los escritos originales de este tiempo tienen por característica que son una hermenéutica de la experiencia.”³⁵⁶

Esta dialéctica entre la interioridad personal y la objetividad textual parece ser común, según Michel de Certeau, en todas las comunidades religiosa, lo que determina, sobre todo en el mundo católico, una hermenéutica de la experiencia, que debe comprenderse a partir de esta centralidad del texto y de las formas de la retórica alumbradas por Trento y que constituirán también la base de la religiosidad contrarreformista. La verdad ya no es mostrada directamente, sino que es *Representada* y, por tanto, entre nuestra experiencia y la verdad existe una mediación que determina que la verdad sea el fruto de una interpretación. Este fenómeno revelaba, por un lado, el progresivo alejamiento de la verdad, que deja de ser sentida como una experiencia real, a la que hay que acceder de forma indirecta, descubriendo así los “secretos de Dios” a través de la vida de los hombres; pero, por otro lado, mostraba la pervivencia de lo religioso y del impulso hacia la Verdad a través de caminos oblicuos.

“La hermenéutica de las experiencias cristianas se desarrolla sobre todo entre los católicos [...] Una mutación sustancial hace de la naturaleza humana de los santos la metáfora de la Eucaristía. Las interpretaciones del “lenguaje desconocido” de los santos lo vinculan con ese fundamento sacramental; así, apuntan al centro de la teología del concilio de Trento, que se propone restaurar una relación real de la revelación con el orden visible de las cosas. Pero

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 221.

³⁵⁶ *Ibid.*, pp. 224-225.

*ese descentramiento hacia la multiplicidad de las existencias humanas “consagradas”, poemas barrocos y proteiformes de la gracia, también confiesa la dificultad de pensar directamente un realismo sacramental. Sostenido siempre, el principio de la “presencia real” es enfocado de manera indirecta, en cuanto el trabajo de decodificar los “secretos de Dios” en el espesor de las vidas humanas y las relaciones sociales reemplazan las exigencias de la polémica antiprotestante.”*³⁵⁷

Junto a esa incertidumbre que manifiesta la *Representación*, el Estado –como razón de Estado- impondrá una organización de las conductas, sustituyendo la codificación de unas prácticas, antaño reservadas a la religión, que permitirán devolver la certidumbre una vez que la verdad se ha invisibilizado y la relación con ella problematizado. Es en entonces cuando surge una religión sustitutiva del Estado, esto es, una religión de Estado o, más bien, estatalizada. Definida por una Iglesia oficial, progresivamente alejada de la creencia religiosas. Frente a la verdad religiosa, el Estado propone una moral sociabilizada que pretende sustituir las prácticas religiosas de antaño, determinadas y dictadas por lo religioso, por unas prácticas de *sociabilidad mundanas*, convirtiendo así la religión paulatinamente en una cuestión cultural.

*“La “razón de Estado”. Inaugurado bajo Richelieu en medio de “desgarramientos” y en el contexto del escepticismo circundante, el refuerzo efectivo y teórico del Estado “perturba las antiguas estructuras mentales” (Étienne Thuau), porque reorganiza las conductas. Lo que era percibido como necesario y faltante en medio de creencias inciertas, lo que el Estado ofrece e impone, es una “razón de las prácticas”. Se necesita una axiomática de la acción. Su elaboración ocupa a la ciencia y a la filosofía que, con el nombre de “métodos”, construyen diversas maneras de definir y articular racionalmente determinadas prácticas. El problema teórico es el de hacer [...] Tal es el discurso de la razón de Estado. Éste construye el círculo del Estado sobre tres polos: los “asuntos” (prácticas), los “Grandes” (un poder social), un “orden” (una política). Esta organización se representa en el rey, “dios mortal” de ese cosmos. Ligada con el pasaje de una Francia rural a una Francia comercial y burguesa, fundada en la voluntad de dominar la naturaleza social, es “una de las primeras formas de la empresa capitalista [...] La razón del siglo XVII, en una gran medida nace de la acción colectiva y de las necesidades prácticas de la empresa estatista” (Thuau).”*³⁵⁸

Asistimos así a una sociabilización de la ética por parte de un Estado que, tanto en protestantes como entre los católicos, genera un culto monárquico y que conduce -a ojos de Certeau- a una religión del Rey en el mundo protestante, mientras en el mundo católico se manifestará mediante la docilidad hacia el poder. Ahora el Rey tiene la capacidad de hacer creer, convirtiéndose en un lugar estratégico de generación de sentido. De ahí el investimento de su cuerpo con los rasgos místicos, que tendrá por función determinar las prácticas sociales, convirtiéndose su figura, a través del modelo de la *honnêteté*, en modelo de conducta para el resto, penetrando con ello el Estado cada vez más profundamente en la moral cristiana, sustituyéndola. Esta incorporación de la Iglesia en el Estado, tal y como la describe L. Dumont (fenómeno que él ya veía como una de las claves definitorias del cristianismo desde sus orígenes) recordaba a las tesis del teólogo alemán Richard Rothe, quien planteaba -a mediados del siglo XIX en su *Theologische Ethik*- que el proceso de *secularización* se inscribía en un proceso de absorción de la Iglesia en el

³⁵⁷ *Ibid.*, pp. 226-227.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 230-231.

Estado, el cual se realiza a través de la interiorización del “principio cristiano” por parte del poder laico temporal. Sería sobre todo con la Reforma cuando el cristianismo abandona la Iglesia a favor del Estado, como nuevo movimiento histórico que realiza los principios del cristianismo³⁵⁹, acercándose a ciertas posturas del hegelianismo. Si bien el Estado constituía uno de los elementos centrales de la *racionalidad secularizadora* de lo moderno, tanto M. Weber como Michel de Certeau no lo definen como consecuencia de una fuerza *secularizadora*, sino de una fuerza racionalizadora que afecta a la religión como a otros ámbitos, determinando nuevas formas religiosas así como nuevas formas políticas, como el propio Estado.

La posesión diabólica, la mística, la *retrait*, la magia, etc., son categorías que surgen a medida que se va trazando o redefiniendo a lo largo del siglo XVI y XVII el lugar de lo invisible y de lo visible³⁶⁰, sobre todo por causa el Estado; sin embargo no pueden ser comprendidas como manifestaciones de la *represión* estatal, sino que algunas de estas manifestaciones como lo diabólico o la brujería son fruto de la visibilización de una invisibilidad. Estas, sin duda son una consecuencias de los nuevos saberes racionalizadores, como lo jurídico o la medicina, pero, al mismo tiempo, se trata de manifestaciones que ponen en acción la *experiencia de lo religioso*, ocultada por parte del nuevo “savoir” que en su proceso de visibilización y reconstrucción lo ha ocultado como acontecimiento, para mostrar un fantasma, definido por la escritura de la historia, la sociología, la psiquiatría, la teología, etc. Para Certeau la posesión diabólica tiene algo de construcción, de ficción, por parte de las nuevas racionalizaciones estatales imperantes que, sin embargo, al mismo tiempo que ocultan, revelan un fenómeno que Certeau adscribe a la creencia religiosa. Para él todo aquello que parece ser excluido de una práctica ortodoxa, determinada en gran medida por una Iglesia de Estado, manifiesta sin embargo las transformaciones de lo religioso en lo moderno; progresivamente apartadas y silenciadas. Son en este tipo de manifestaciones excluidas, donde la relación con lo invisible manifiesta la búsqueda de lo oculto, propio de la creencia religiosa. Es a partir de esta vía alejada de los cauces normativizados de la práctica religiosa donde Michel de Certeau definirá la mística.

“La agitación verificable en esta fase iluminada de la edad clásica, ¿debe ser considerada como el aspecto positivo y “progresista” de una evolución? Su cara oscura, diabólica y “supersticiosa”, representaría solamente lo que una sociedad rechaza, lo que envejece y va a caer. La división entre lo que ocurre a plena luz del día y esa vida nocturna trazaría la línea que poco a poco separa un porvenir de un pasado.

A esta interpretación apresurada y “científica” se opone el hecho de que la brujería no es solamente lo que una sociedad rechaza de sí misma para convertirla en una “superstición” y un arcaísmo. En sí, es una masa informe, múltiple, salida de todas partes y a menudo inasible, que la impugna. Los brujos se han convertido en un grupo homogéneo debido a la represión, a causa de los “modelos” intelectuales que se les imponían, y de las salidas coercitivas que se abrían a un malestar confuso para conducirlos a los tribunales y a las plazas donde debían ser aniquilados. Pero ante todo son los testigos de una “inquietud”

³⁵⁹ MARRAMAO, Giacomo. *Cielo e terra*. P. 46.

³⁶⁰ MICHEL DE CERTEAU. “Los magistrados ante los brujos del siglo XVII”. En MICHEL DE CERTEAU. *Le lieu de l'autre*.

cultural y de una realidad que escapa a las cuadrículas institucionales. Hablan de una pulverización de las certezas políticas y religiosas."³⁶¹

La sustantivación del término mística se produce precisamente en estos momentos³⁶², lo que nos revela –como la brujería– un fenómeno particular del momento, que, sin embargo, ha sido dejado con cierta frecuencia de lado por parte de una fe progresivamente sociabilizada. Al imponerse en un momento donde la visibilidad es fundamentada sobre una serie de códigos específicos, aparece como hechos extraordinarios que parecen descubrir una relación con un Dios oculto y cuyos signos en el mundo tienden a desvanecerse.

*"En otros términos, se vuelve místico lo que se separa de las vías normales u ordinarias; lo que no se inscribe ya en la unidad social de una fe o de referencia religiosa, sino al margen de una sociedad que se laiciza y de un saber que se constituye con los objetos científicos; lo que por lo tanto aparece simultáneamente en la forma de hechos extraordinarios, hasta extraños, y de una relación con un Dios oculto ("místico", en griego, quiere decir "oculto"), cuyos signos públicos palidecen, se apagan o incluso dejan totalmente de ser creíbles."*³⁶³

La mística representaría para Certeau el ejemplo claro de que las formas de la religiosidad se transforman históricamente y que es necesario comprenderlas en cada momento, en función de los saberes que imperan en cada instante; sin que pueda hablarse de un proceso progresivo de salida de lo religioso. Efectivamente, entre los siglos XVI y XVII se produce para él una transformación de la religiosidad como consecuencia de la irrupción de nuevos modelos de ordenamiento de lo social nacidos de los conflictos y violencias que caracterizan los tiempos, que tendrá como elemento más característico la aparición del Estado y la progresiva ordenación política del mundo y una comprensión social del mismo. Pero este proceso no puede ser comprendido como el inicio de un proceso de salida de lo religioso. Explicación que más bien respondería a las estrategias de la racionalidad histórica para comprender los fenómenos y la propia historia desde la Historia, en la que las formas no racionales no caben, siendo habitualmente descritas como irracionalidades o pervivencias mágicas dentro de un proceso general de desencantamiento. Cada época relabora sus propias formas de creer. De este modo, Michel de Certeau parece desactivar la posibilidad de comprender los siglos XVI y XVII desde las claves de la secularización, la ruptura con la religión y el paulatino proceso descreimiento.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 339.

³⁶² "La sustantivación de la palabra, en la primera mitad del siglo XVII, siglo en el que prolifera la literatura mística, es un signo del recorte que se opera en el saber y en los hechos. Un espacio delimita en adelante un modo de experiencia, un género de discurso, una región del conocimiento. Al mismo tiempo que aparece su nombre propio (que designa, se dice entonces, una novedad), la mística se constituye en lugar aparte. Circunscribe hechos aislables "fenómenos "extraordinarios"), tipos sociales ("los místicos", otros neologismo de la época), una ciencia particular (la que elaboran esos místicos o aquella que los toma como objeto de análisis." MICHEL DE CERTEAU. "Mística". En MICHEL DE CERTEAU. *Le lieu de l'autre*. P. 349-350.

³⁶³ *Ibid.*, p. 349.

6.3. La historia política de la religión.

La religión y la política se encuentran estrechamente vinculada entre sí a lo largo de la historia, pues ambas intentan articular lo visible y lo invisible, proponiendo formas de estructuración de lo social; por lo que se encontrarían asimismo estrechamente unidas al poder, entendido como esa fuerza constituyente de la sociedad. Como ha puesto de manifiesto Michel de Certeau, toda transformación de la relación visible-invisible, supone una transformación de lo religioso y de lo político, pudiéndose establecer estrechas vinculaciones entre sí, pero sin establecer una relación causal, como propone la *secularización*; y, de este modo, puede afirmarse que lo político no se transforma porque cambie lo religioso, ni viceversa. En tal caso y como planteaba M. Weber ambos: política y religión, se transforman por una fuerza de la que a su vez ambas participan pero que al mismo tiempo les trasciende, y que denominó como *desencantamiento*. Frente a la tradición *racionalista* he intentado demostrar que no es posible establecer las causas del cambio, sólo detectar las fuerzas que operan sobre los discursos; lo que ha centrado la presente aproximación arqueológica. Es esta tradición weberiana la que ha determinado en Francia el acercamiento al fenómeno político desde lo religioso, como reconoce el título de la obra de Marcel Gauchet *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, donde se adscribe, sólo en apariencia, a la tesis weberiana del proceso de racionalización de los elementos mágicos. Utilizo el término “apariencia” porque M. Gauchet habla de *salida de lo religioso*, leyendo a Max Weber bajo la problemática de la *secularización*, eliminando el carácter particular del análisis weberiano.

« Là est tout le mystère de notre histoire, que dans son rapport conflictuel avec lui-même l'homme ait commencé par repousser cela précisément, cette vérité discordante de lui-même, cette incertitude de son insertion dans le monde et sa féconde instabilité d'être du mouvement. La religion, en ce sens : l'énigme de notre entrée à reculons dans l'histoire. »³⁶⁴

M. Gauchet se adhiere al principio del “desencantamiento”, como un rasgo característico de la religión judeocristiana³⁶⁵, la cual, a través de un proceso paulatino de inscripción en-el-mundo en gran medida favorecido por la aparición del Estado (a diferencia de la tesis del ascetismo radical), pondrá las bases de la “salida de lo religioso”. En este sentido, se aleja de M. Weber para acercarse a los debates propios de la *secularización*, en la línea de lo señalado por el sociólogo francés L. Dumont. Es gracias a esta “salida de lo religioso”, inherente a lo cristiano, que nace la política moderna, que se define por un alejamiento de la religión y por su reincorporación en lo moderno. Si bien esta política moderna reflejaba las deudas con el cristianismo, sin embargo, en el fondo, ya nada tendrá que ver con él. Un posicionamiento que estudiaremos más ampliamente al hablar del

³⁶⁴ GAUCHET, Marcel. *Le désenchantement du monde*. P. 44.

³⁶⁵ *Ibid.*, pp. 10-11.

jansenismo en el siglo XVIII a través de la obra de C. Maire, cuya tesis fue dirigida por M. Gauchet. Lo religioso en Occidente está para él acabado, aunque, sin duda, se producirán resurgimientos posteriormente, tal y como representa para M. Gauchet los totalitarismo; de igual manera que señaló M. Weber las formas *carismáticas*. Lo religioso reaparece así en forma de *reencantamiento*, como formas de resistencia a un proceso generalizado de racionalización del mundo o *desencantamiento*. Frente a aquellos que valoran estos fenómenos de *reencantamiento* como el surgimiento de una auténtica esencia de lo político, como *teología política*, como lo ha valorado C. Schmitt, por el contrario, para M. Gauchet, estos fenómenos no son más que formas de la racionalidad social que, como señalara L. Dumont, presentan sólo de forma aparente estructuras holistas, siendo formaciones enraizadas en los modelos societarios que nada tendrán que ver ya con lo religioso. A causa de esta “salida de lo religioso” para M. Gauchet se habría sustituido la modelación del hombre desde un afuera –propio de lo religioso- por la modelación a través de la interrelación con los hombres -lo social- así como desde el sí mismo. Para él la religión cristiana simboliza por tanto la salida de la religión. Una idea que partía principalmente del valor y la rehabilitación realizada por el propio Cristo de la naturaleza humana; dentro de un proceso de *resacralización* del Hombre y de aquello que lo define, como es lo político; que pasan a constituirse hegelianamente en una especie de religión sustitutiva. Occidente se definirá mediante un proceso a través del cual el Hombre recupera esa parte de sí negada y depositada en un afuera –Dios- por parte de la religión, para volver a reincorporarla y construir una nueva realidad en-el-mundo. Ello no significará que no perviva lo religioso en la actualidad; aunque para Gauchet ya no podemos hablar de religión propiamente dicha; esto es, como una especie “otredad” que estructura la sociedad en toda su dimensión, anulando el yo, tal y como ocurrido durante el medievo. Lo religioso seguirá sin duda perviviendo tras esa salida de lo religioso a nivel cultural y antropológico, esto es, de forma secularizada; mostrando así una pervivencia que respondería a la tendencia del hombre a depositar en un afuera, en una trascendencia, su dimensión del “soi”, pero que poco o nada tendría que ver con lo que se entiende por religión, sino que serían formas o manifestaciones de la religiosidad. Acercándose a las tesis de la *secularización-liquidación*.

M. Gauchet parte del principio de entender lo religioso como un fenómeno derivado de la racionalidad humana. Una primera fase “primitiva” en la que la racionalidad, como pensamiento del compromiso, permite el control y el dominio -la dinámica- sobre una base inmovilista. Gauchet establece así una racionalidad inherente a lo religioso que permitiría a la larga el desarrollo de lo social y lo político, ya propiamente dicho y de forma independiente; situando la *racionalidad* como el gran hilo de la historia de la que la religión sería una manifestación más. En el momento en que las estructuras históricas desbloquean “el racionalismo inherente a lo religioso” y permiten el desarrollo de la “racionalidad”, se produce una “salida de lo religioso”. Ambos fenómenos,

religioso y político, se comprenderían en su obra como fenómenos de lo racional y, por tanto, estrechamente vinculados entre sí, ofreciendo una imagen del Hombre como pura razón o logos. Dentro de este esquema “racionalista” pretendidamente derivado de M. Weber, lo político no es entendido como un proceso de secularización, sino como un proceso de evolución de lo racional inherente a lo religioso y de salida de lo mágico; mostrándose así lo político como el reverso de la moneda, en cuyo anverso está lo religioso, unidos por la razón del hombre. Lo que supone comprender la religión como un espacio de irracionalidad, propio de la *mentalidad primitiva* o de la *ideología*, en el sentido de R. Boudon, como racionalidad falsa. Para Gauchet la emergencia de lo religioso después de la aparición del Estado no será un fenómeno propiamente religioso, sino más bien un fenómeno que comparte con lo religioso su racionalidad, pero que está marcado por el desarrollo social y estatal. Para M. Gauchet “lo religioso” sería un fenómeno humano, característico de su racionalidad, que escenificaría más bien un conflicto del hombre consigo mismo. Una especie de represión de sí, necesaria para su constitución como hombre y como sociedad. M. Gauchet explicaría, de este modo racional, la entrada del hombre en lo social gracias a lo religioso, valorando éste como un primer paso –necesario– para que el hombre accediera a su humanidad y desarrollará su dimensión social. Un primer paso necesario que caracteriza la dinámica histórica, determinada por el cambio y el progreso, y que permite la emergencia del hombre y su conciencia de sí, a través de la racionalización “desencantaría” el mundo. Una visión teleológica de la historia, propia de la *filosofía de la Historia*, que nos permite observar en su obra ese humanismo característico del idealismo hegeliano que sitúa al hombre, como logos, en principio y en principal dinámica del cambio histórico; donde Hombre y Espíritu se reconcilian definitivamente en el Estado-Político, que para él encarna el liberalismo democrático.

M. Gauchet señala que la religión primitiva tenía como un fin claro en sí misma la unidad de lo social y la igualación de los hombres frente a lo religioso, evitando así cualquier división, pues uno de sus fundamentos principales sería la unidad. La aparición del Estado o de lo político estará caracterizada por la división y la separación de los unos y de los otros; pero, al mismo tiempo, por la búsqueda semejante de lo político de encontrar una unidad, pero por la vía política. Una unidad política que permita la superación de esa escisión que la salida de la religión primitiva ha producido. Esta reincorporación de la unidad religiosa en lo político puede adquirir distintas formas, pero a M. Gauchet le interesará sobre todo la *democracia* –o lo que él entiende por democracia–; donde la finalidad sería la misma que había determinado la religión: la igualación social. La diferencia entre los hombres, introducida por la salida de la religión salvaje, traerá como consecuencia que toda la religión posterior –marcada por la escisión– busque la restitución de la identidad en lo social, tal y como será la base del cristianismo, determinando la aspiración política de las diferentes formas de gobierno. Este modelo de escisión, luego de reincorporación al mundo mediante lo religioso y

posteriormente salida de lo religioso, que señala M. Gauchet, retoma claramente algunos de los principales discursos de la teoría de la *secularización*. Su estudio se centra en tres discontinuidades. En primer lugar, comprender la emergencia del Estado. A continuación, en segundo lugar, plantear el desarrollo de una divinidad fuera del mundo que genera un rechazo progresivo de éste mundo terrenal; diferente de esa primera religión “primitiva” marcada por la continuidad entre el mundo divino y el celeste, y que genera un vacío interior en el hombre. En tercer lugar, y finalmente, el movimiento interno representado por el cristianismo de divinización del mundo, afirmación del hombre y finalmente salida de lo religioso, alumbrando el Estado.

En conclusión, para M. Gauchet -y es la tesis central de su estudio- el pensamiento político y la razón no nace en oposición a la religión, ni es una manifestación de un pensamiento de otra clase respecto al pensamiento religioso, sino que se encuentran íntimamente relacionados con la transformación y evolución del pensamiento religioso. Así lo moderno aparece vinculado a la transformación de lo religioso y no en confrontación con él, posicionándose en la idea de *secularización-transferencia*. Para M. Gauchet es el surgimiento del Estado, con su dinámica interna de opresión y su dinámica externa de expansión, la que determinará la salida del Uno; la subjetivación del fundamento sacral; la universalización de las perspectivas terrestres; y, finalmente, la separación por completo entre este y aquel mundo³⁶⁶.

Esta estrecha relación entre Religión y Estado -el cual hegelianamente hablando se constituye en la encarnación de la nueva religión- es explicada por M. Gauchet a través de plantear que el cristianismo llevaba adherido una forma política propia, en tanto que se encarga de organizar y controlar a la comunidad de fieles: el Pastorado. Que, sin duda, tomaba de la definición de *gubernamentalidad* de M. Foucault. Así a partir de la concepción política propia de la religión cristiana, ésta habilita la posibilidad de relacionarse con el uno en-el-mundo a través de la comunidad de fieles; lo que determinará su tendencia hacia la organización del mundo terrenal. Auspiciada por su carácter y naturaleza imperialista, herencia de las tradiciones paganas, que irá en detrimento de los poderes divinos; asumiendo finalmente el poder del Cesar, que también se instituye como algo fuera de lo religioso. El cristianismo se define pues como una tensión entre lo divino y lo mundano, que unido al carácter expansionista de la Iglesia y la autonomización de lo político que el propio cristianismo auspicia, generarán finalmente la mayor parte de los conflictos

³⁶⁶ « On a vu comment la dynamique intrinsèque de l'action de l'État –dynamique interne de l'oppression, dynamique externe de l'expansion- crée les conditions d'une pensée religieuse en rupture complète avec l'économie primitive de l'Un, telle qu'elle demeure essentiellement conservée dans les polythéismes classiques. Et ce, selon trois grands axes : la subjectivation du fondement sacral, à la mesure du resserrement de l'étreinte de son incarnateur parmi les hommes ; l'universalisation de la perspective terrestre, à la mesure de l'élargissement de l'empire monde, avec ses effets de relativisation des appartenances locales ou groupales de tous ordres ; la disjonction, enfin, entre ici-bas et au-delà, à la mesure d'une part de l'élévation suprême du maître en-ce-monde et d'autre part de la sommation du visible sous une houlette unique, qui l'une et l'autre conspirent à repousser l'ultime principe dans l'ordre du séparé. ». *Ibid.*, pp. 205-206.

posteriores. Para él el siglo XII, un siglo de acumulación económica y demográfica, es el momento clave donde se producirá la *salida de lo religioso* y el inicio del nacimiento del Estado. A través de la confrontación directa entre los poderes eclesiásticos –papado- y los poderes terrenales –los reyes-, se produce una transición del sistema feudal (en fragmentación) al nacional, mediante el cual irá produciéndose un proceso de incorporación progresivo de lo divino al mundo, determinando una cada vez mayor predominancia de lo político en detrimento de lo religioso. Si bien el proceso de feudalización conllevará un proceso de imperialización, sobre la aparente simbología teológica del poder terrenal, como vemos en Federico II, estudiado por E. Kantorowicz, el proceso de construcción nacional determinará la crisis de la idea imperial y el desarrollo de las ideas políticas desvinculadas del marco imperialista y universalista propio del cristianismo. Se rompía con ello la noción de teología-política del pensamiento clásico (E. Perterson), desarrollando finalmente una noción de lo político en-el-mundo, que se encuentra en germen en el propio cristianismo. M. Gauchet, como es propia de la tradición francesa desde el siglo XIX, retrasaba el momento clave del cambio, de la Reforma al mundo medieval y al mundo del *gótico*; regresando los ecos del conflicto historiográfico entre Francia y Alemania.

« Ce par quoi la Réforme vaut effectivement inauguration des Temps modernes. Elle marque au plus explicite le changement qui va conditionner tous leurs autres développements : la déhiérarchisation et l'égalisation pratique entre l'ici-bas et l'au-delà, clé de voûte de la transformation générale de l'activité humaine à venir. »³⁶⁷

Para M. Gauchet es en la Edad Media donde se producirá el inicio de la salida de la religión, a causa de diferentes acontecimientos históricos que no harán más que desarrollar muchas de las claves que se encuentran ya en el propio pensamiento cristiano: la desjerarquización, la autonomización del individuo mediante la razón y su interior, la libertad interpretativa, etc. Son todos ellos cambios operados a partir del cristianismo, gestado durante la larga Edad Media, que alumbrarán finalmente las bases del mundo moderno. Es importante remarcar que M. Gauchet, heredero de las posturas francesas de la secularización-liquidación, tiende a valorar la política moderna por sus novedades y rupturas, dejando en un segundo lugar que las herencias, que sin embargo no niega, legitimando así el proyecto moderno. La obra de M. Gauchet, determinada por la obra de Max Weber así como por los debates alemanes de la secularización, nos ha servido para reflejar la pervivencia de estas problemáticas a la hora de estudiar lo político a finales del siglo XX. A través de ella y de las obras citadas más arriba, busco mostrar una constante en la *significación* histórica, intentando salir de esta *racionalidad histórica* que intenta establecer un *origen* o una *causa* para la llamada modernidad, al precio, en ocasiones, de ocultar los testimonios y la propia época que estudia. Para lo cual, he intentado despejar el problema de la religión, tal y como lo define el debate de la secularización, como dinámica principal de los cambios históricos,

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 313.

entendiéndola más bien como un lugar de manifestación de unos cambios que a su vez la trascienden; como en cierta medida señalaba M. Weber y recogía Michel de Certeau.

6.4. Lo político y la teología-política.

En estos debates sobre religión y política encontramos dos posturas principales. Por un lado, estarán aquellos que niegan la ruptura con la religión, definiendo fenómenos políticos modernos, como la *soberanía*, dentro del pensamiento religioso, hablando a partir de él de *teología política*, como plantea C. Schmitt; señalando, además, que sin la religión cristiana no sería posible comprender las nuevas formaciones políticas. Una postura que niega la posibilidad de hablar de *secularización* en cualquiera de sus formas. Por otro lado, estarán aquellos otros que partiendo de la *ruptura moderna* y de la noción de *secularización* que se impone sobre todo a partir de F. Hegel, describen el nacimiento de lo político moderno fuera de lo religioso, ya sea a través de una ruptura radical o como una trasposición. Entre estas dos posturas se dirime el pensamiento sobre lo político moderno; que o bien buscará en la escolástica medieval y en el nominalismo el origen de los términos y principios en los que se asienta la política moderna; o bien sitúa en la ruptura protestante del siglo XVI este fenómeno; o bien en el Renacimiento italiano con la figura de Maquiavelo.

Todas estas posturas que partían de la *ruptura moderna* -a excepción de los defensores de la *teología-política*- definían y pensaban la *política moderna* a partir de la tradición liberal gestada en el siglo XVIII; y, por tanto, intentaban determinar desde su presente su nacimiento u origen, teniendo como principal denominador la escisión entre *privado* y *público*. Una separación que además de vincularse de nuevo a la salida de lo religioso, relacionaban con el nacimiento del *individualismo*; que sería una de las claves principales para comprender el nacimiento de lo político. Definida la política moderna a partir de las claves del liberalismo y a partir de la separación entre *privado* y *público* así como del individuo, se entiende que la política ponga en acción una comprensión de lo social como suma de particulares. Esta distinción: *dentro-fuera, privado-público*, venía a sustituir la anterior determinada por la religión: *arriba-abajo*; que o bien se atribuía a la Reforma protestante, acentuando la estrecha relación con la religión y el desarrollo de la intimidad; o bien a la relación con el mundo medieval; o, incluso, a una transformación ocurrida dentro de lo jurídico, como propone E. Kantorowicz.

M. Weber al acercarse a la *sociología del derecho* plantea respecto al derecho -al igual que había hecho en sus reflexiones sobre la *sociología de la religión*-, un proceso de secularización y de progresiva racionalización o “sublimación lógica”, una profesionalización y una desacralización. Un proceso que estaría de nuevo determinado por un abandono de los elementos mágicos y

religiosos en favor de una comprensión “racional” de lo jurídico, en la línea de su noción de “desencantamiento”. Sin embargo, en su obra póstuma *Economía y Sociedad* se acerca a un fenómeno particular de su sociología del poder: el poder *carismático*. Este término -que se inscribía en las formas racionales de legitimación del poder-, parecía fundarse sin embargo en procesos mágicos, propios de la religión y de una concepción teológica-política, como si se tratase de una pervivencia no racional en las formas del poder moderno. Inscrito dentro de un proceso general de “desencantamiento” del mundo y de “racionalización”, aparecía con él ciertas pervivencias mágicas definidas también como formas de *reencantamiento*.

*“Debe entenderse por “carisma” la cualidad, que pasa por extraordinaria (condicionada mágicamente en su origen, lo mismo si se trata de profetas que de hechiceros, árbitros, jefes de cacería o caudillos militares), de una personalidad, por cuya virtud se la considera en posesión de fuerzas sobrenaturales o sobrehumanas –o por lo menos específicamente extraordinarias y no asequibles a cualquier otro-, o como enviado del dios, o como ejemplar y, en consecuencia, como jefe, caudillo, guía o líder”*³⁶⁸

Este problema señalado por M. Weber adquirió un lugar preponderante a medida que surgen en la Europa del siglo XX los estallidos revolucionarios en Rusia y más tarde el auge de los fascismos en Italia y del nazismo en Alemania; los cuales parecían responder a estas formas carismáticas, despertando asimismo el interés de autores como Carl Schmitt, quien se siente atraído por los problemas de la *teología política* y por el auge de los movimientos anti-liberales. También atrae la atención de historiadores como Ernst Kantorowicz, quien se encuentra estudiando en estos instantes las formas de la *aclamación* ³⁶⁹. Ambos autores parecían interesarse sobre estas “pervivencias” de lo religioso en el derecho y en las formas políticas que, aparentemente, se inscribían en un proceso de paulatina racionalización. Es esta problemática señalada por M. Weber la que parecen reactivar -en opinión de J.- Cl. Monod-, la *querelle de la secularización* en el siglo XX; sobre todo a partir de los estudios de C. Schmitt sobre el derecho, quien define las formas políticas modernas como trasposiciones de formas religiosas. Para éste todos los conceptos importantes de la teoría moderna del Estado son conceptos teológicos secularizados.

*“Todos los conceptos centrales de la moderna teoría del Estado son conceptos teológicos secularizados. Lo cual es cierto no sólo por razón de su evolución histórica, en cuanto fueron transferidos de la teología a la teoría del Estado, convirtiéndose, por ejemplo, el Dios omnipotente en el legislador todopoderoso, sino también por razón de su estructura sistemática, cuyo conocimiento es imprescindible para la consideración sociológica de estos conceptos.”*³⁷⁰

C. Schmitt buscaba superar el pensamiento *rupturista* de lo moderno, tanto el que partía de la Revolución Francesa como el que lo hacía de la Reforma, donde lo político se entendía como

³⁶⁸ WEBER, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft, Grundriss der Vertehenden Soziologie*. Traducido por J. Medina Echevarría, J. Roura Parella, E. García Máynez, E. Ímaz y J. Ferrater Mora, *Economía y Sociedad*, FCE, 1969, 2. Vol, vol. I, 3, 10, p. 193. 1ª edición, Tubinga, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1922.

³⁶⁹ BOUREAU, Alain. « Histoires d'un historien, Kantorowicz ». En Kantorowicz. *Oeuvres*. Paris, Gallimard/Quarto, 2000. 1ª edición, Paris, Gallimard, 1990.

³⁷⁰ SCHMITT, Carl. *Politische Theologie I: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin, 1922. SCHMITT, Carl. *Politische Theologie II. Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie*. P. 37.

salida de lo religioso. Para él la mayor parte de las ideas políticas y conceptos jurídicos que cimientan esa novedad no son más que trasposición teológicas que aluden siempre a una trascendencia de origen metafísico o teológico. De hecho, su teoría sobre la soberanía y la *excepcionalidad* se comprenderán en analogía al milagro para la teología. Con ello recuperaba ciertas teorías de la restauración francesa y de los conservadores como De Maistre, Bonlad o Donoso Cortés. La posición radical schmittiana de la *teología-política* le alejaba por tanto de la noción tradicional de secularización como *transferencia*, para hablar directamente de *analogía* o *trasposición*, que ha sido definida por H. Blumenberg como: “*la forma más vigorosa del teorema de la secularización: no sólo por la afirmación que contiene de hecho, sino también por las deducciones que inaugura*”. Si se es riguroso en el empleo del término “secularización” –como señala H. Blumenberg- en la teoría de C. Schmitt habría que entender el término *secularización* como “analogía”.

C. Schmitt hablará de “cristianismo primitivo”, siguiendo la línea de algunos teólogos alemanes como Overbeck, quien también partía de la distinción entre “cristianismo primitivo” (*Unchristentum*) y “cristianismo mundanizado” (*verweltetes Christentum*). El primero vinculado a un cristianismo judeocristiano petrino y el segundo a un paganocristiano paulino. A partir de éstos establecía una historia de las fases de la Iglesia en la que el tiempo anterior a la Reforma era valorada positivamente y el posterior a la Reforma como negativo, en tanto que a partir de estos instantes la Iglesia se pierde en la *mundanidad*. Frente a una parte importante de la tradición de la secularización proveniente de Hegel, que valoraba en el ámbito alemán la Reforma como un punto fundamental, Overbeck y luego C. Schmitt valorarán este momento muy negativamente, pues como señalara W. Benjamín a propósito de Overbeck, en *Personajes Alemanes*: “*La verdadera cristiandad es para él una religión de incondicional negación del mundo (Weltverneinung)*”. Se observa con claridad ya en la teología del siglo XIX y desde Overbeck³⁷¹, la gestación de una reacción anti-hegeliana que en el siglo XIX recogerá Karl Barth o C. Schmitt.

Las tesis sobre la *teología-política* han encontrado un favorable campo de desarrollo en los estudios sobre la historia de la Iglesia y sobre el nacimiento del Estado, tanto en la teología como en el derecho, ya que Occidente parece estructurarse como el paso de un sistema eclesiástico a un sistema racionalizado, como el del Estado, fundamentado en el derecho; y así señalaba el propio C. Schmitt que “*en cuanto fueron transferidos de la teología a la teoría del Estado, convirtiéndose, por ejemplo, el Dios omnipotente en el legislador todopoderoso*”. Para él la centralidad moderna

³⁷¹ “El planteamiento que fundamentaba la reflexión overbeckiana pretendía herir el corazón del cristianismo secularizado en cuanto fundamento constructivo y legitimador de la Welgeschichte. El objetivo de la polémica era doble: por una parte, se trataba de reconducir toda la historia del cristianismo a la parábola de la Verweltlichung, que encontraba su cumplimiento en la teología histórica del tiempo; por otra, de aislar el núcleo salvífico del Urchristentum para reivindicar su radical impotencia en el mundo y su absoluta extrañeza a cualquier deseo de Iglesia secular” MARRAMAO, Giacomo. *Cielo e terra*. P. 50.

del derecho, que suele señalarse como la característica principal del proceso de racionalización y de secularización moderna como veíamos en M. Weber, no es más que la consecuencia de la trasposición del “Dios omnipotente” en “legislador todopoderoso”. Sin embargo, para C. Schmitt la modernidad ha olvidado u ocultado este origen teológico, construyendo como sustituto una especie de *mito constitucional* donde la dictadura del derecho y de las leyes conduce irremediabilmente a una *crisis*, al impedir al poder político actuar y tomar una *decisión* en momentos de *excepción*. Una *decisión* y una *excepción* que consistiría en la facultad de poder decidir sobre la suspensión de la constitución o de saltarse el ordenamiento jurídico; es decir, suspender la ley positiva, de forma semejante a como la ley divina puede suspender las leyes de la naturaleza a través del milagro. En ese instante –la *decisión*– lo teológico recuperaba el lugar usurpado por la supuesta *auctoritas* constitucional y legal, derivada del liberalismo, rompiendo también con esa religión sustitutoria del Estado propuesta por Hegel y revelando lo político como lo que es en verdad una *teología política*.

“El estado de excepción tiene en la jurisprudencia análoga significación que el milagro en la teología. Sólo teniendo conciencia de esa analogía se llega a conocer la evolución de las ideas filosófico-políticas en los últimos siglos. Porque la idea del moderno Estado de derecho se afirmó a la par que el deísmo, con una teología y una metafísica que destierran del mundo el milagro y no admiten la violación con carácter excepcional de las leyes naturales implícita en el concepto de milagro y producido por intervención directa, como tampoco admiten la intervención directa del soberano en el orden jurídico vigente. El racionalismo de la época de la Ilustración no admite el caso excepcional en ninguna de sus formas. Por eso la convicción teísta de los escritores conservadores de la contrarrevolución pudo hacer el ensayo de fortalecer ideológicamente la soberanía personal del monarca con analogías sacadas de la teología teísta”³⁷²

Es en el ámbito de la formación de las llamadas monarquías absolutas de los siglos XVI y XVII –también llamadas como *Soberanías*– donde C. Schmitt observa con claridad este fenómeno de la *teología política*, refutando con ello la tesis de la *secularización* y la idea de que se habría producido una ruptura entre política y religión en lo moderno. Con la *Soberanía* el monarca se inviste con poderes semejantes al de Dios y al del papado, pues el “*Soberano es quien decide sobre el estado de excepción*”³⁷³. El soberano sería por tanto el que no tiene ley por encima de él a la hora de actuar en momentos de excepción, siguiendo la definición dada por Bodino: “*Hablando en términos generales, afirma Bodino que el príncipe sólo está obligado frente al pueblo y los estamentos cuando el interés del pueblo exige el cumplimiento de la promesa, pero no lo está « si la nécessité est urgente »*”³⁷⁴. C. Schmitt ve en la *Soberanía* la trasposición del ideal de la *teología-política* que él defiende frente al liberalismo de su época y que está conduciendo la república de Weimar hacia su fracaso, precisamente, por la falta de un poder fuerte que sea capaz de tomar

³⁷² SCHMITT, Carl. *Politische Theologie I: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin, 1922. SCHMITT, Carl. *Politische Theologie II. Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie*. P. 37.

³⁷³ *Ibid.*, p. 13.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 15.

decisiones en situaciones de excepción³⁷⁵. Una incapacidad que para él arrancaría con el deísmo del liberalismo y el racionalismo político, que convierten lo político en la cúspide de una pirámide burocrático-normativa; situando también a la doctrina de Locke como inaugurador de esa política que excluye la excepcionalidad, concebida como algo inconmensurable³⁷⁶, pretendiendo erróneamente deducir la decisión racionalmente por el contenido de una norma. Frente a esta genealogía de la secularización vinculada al deísmo y al liberalismo y que en su época cree observar en la defensa del *derecho positivo* de H. Kelsen, C. Schmitt construye una línea alternativa que partiendo de J. Bodin llegaría a la convicción teísta del pensamiento católico de la contrarrevolución, representado por De Maistre, Bonald y Donoso Cortés, concluyendo que “*el Säkularisierungstheorem sirve así de factor de enlace específico entre teología política y decisión soberana*”³⁷⁷. A partir de esta problemática C. Schmitt intenta estudiar la *Soberanía* como una transposición directa de la *teología-política*, definiendo así la soberanía como “*poder supremo, originario y jurídicamente independiente*”³⁷⁸.

El concepto principal que habría permitido al poder secularizado afirmarse con entidad propia frente a la *teología política* y al dominio de la religión fue la *Soberanía*, la cual habría sido extraída precisamente de aquél poder religioso al que se enfrentaría el poder laico para cimentar su autonomía: la religión. Sin embargo, el propio Jean Bodin -y C. Schmitt lo reconoce así- define la *soberanía* sobre la existencia de una promesa, de una serie de pactos que vinculan al Rey con las instituciones a través de derechos de costumbre que es necesario regular. De este modo, la teoría del poder, como poder absoluto, es decir, sin norma jurídica a la cual ser sometido, parece ponerse en cuestión, quedando simplemente como un reducto de la *excepcionalidad* y del momento de *decisión*. Para el propio J. Bodin lo importante de la *Soberanía* es la articulación de estas “promesas” y no tanto la fundamentación de un poder-teológico del monarca, lo que lleva a estudiosos como J.-F. Spitz a cuestionar la centralidad de la *teología política* en la obra de J. Bodin³⁷⁹, quizás en exceso. Pero, incluso, C. Schmitt aspira a la posibilidad de redefinir jurídicamente la *Soberanía* y la *excepcionalidad*, pues la *Soberanía* nace precisamente de una

³⁷⁵ KENNEDY, Ellen. *Constitutional Failure: Carl Schmitt in Weimar*. Traducido por Pedro Lomba Falcón; Tecnos, 2012 (1ª edición, Duke University Press, 2004).

³⁷⁶ SCHMITT, Carl. *Politische Theologie I: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin, 1922. SCHMITT, Carl. *Politische Theologie II. Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie*. P. 18.

³⁷⁷ MARRAMAO, Giacomo. *Cielo e terra*. P. 70.

³⁷⁸ SCHMITT, Carl. *Politische Theologie I: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin, 1922. SCHMITT, Carl. *Politische Theologie II. Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie*. P. 22.

³⁷⁹ « le volontarisme théologique de Bodin semble [...] être un mythe pur et simple [...] Il n'est nullement nécessaire de faire appel à l'idée d'un Dieu tout-puissant pour expliquer la naissance du concept de souveraineté, et ce parallélisme prétendu n'est qu'un facteur de confusion et de travestissement [...] le prince bodinien ne peut vouloir que si sa volonté est gouvernée par la raison [...] il n'est législateur que si sa volonté est raisonnable ». SPITZ, Jean-Fabien. *Bodin et la souveraineté*. PUF, 1998, p. 25.

paradoja: la capacidad de trascender la norma y al mismo tiempo ser el presupuesto definidor de toda norma.

*“la apuesta schmittiana apunta hacia la posibilidad de redefinir jurídicamente la soberanía no como monopolio de la “sanción” o del mero “poder”, sino como “monopolio de la decisión última”; y, por tanto, hacia el hecho de que también el caso de excepción permanezca “accesible al conocimiento jurídico, ya que ambos elementos, tanto la norma como la decisión, permanecen en el ámbito del dato jurídico”.*³⁸⁰

En la misma época que C. Schmitt reflexionaba sobre los problemas de la *teología política*, E. Kantorowicz utilizaba el mismo término en su estudio *Los dos cuerpos del Rey. Ensayo sobre la teología política en la Edad Media*³⁸¹. Éste también se acercará a determinados términos políticos y fórmulas jurídicas como la *representación*, la *corporación* o el *sacrificio por la patria*, que teniendo un origen religioso continúan perviviendo hasta el siglo XX; sin embargo, E. Kantorowicz ofrecía un uso del término de *teología política* menos radical que el empleado por C. Schmitt. Aunque también Schmitt a la hora de estudiar los casos y la genealogía de cada concepto parece optar también por una concepción menos radical de secularización, en la línea de “transferencia” y no de la “analogía” anunciada al principio. No obstante, ambos autores coincidían en señalar que era en el ámbito del absolutismo monárquico donde se mostraba con mayor claridad esa transferencia de conceptos de origen religioso, así como los atributos divinos del monarca, a través de la analogía establecida entre Dios y el Príncipe, al tomar como modelo para su definición el poder pontificio. La analogía entre Dios y el monarca se definía en ambos a partir del modelo pontifical que se desarrolla durante las guerras entre el papado y el imperio durante el siglo XII y XIII. Un tema que E. Kantorowicz comienza a estudiar en su libro del año 1927 *El emperador Federico II*³⁸² y cuyos análisis se prolongarán en *Los dos cuerpos del Rey*. Igual que los teóricos de la teocracia pontifical fundamentaban la *plenitudo potestatis* del *soberano pontífice* sobre el estatuto de “vicario de Cristo”, la misma reivindicación llevarán a cabo los teóricos del absolutismo al representar al monarca como “vicario de Dios” sobre la tierra. Una teología del poder que se habría iniciado con Ockam y que la metafísica del siglo XVI y XVII desarrolla ampliamente³⁸³. Este modelo interpretativo fue también estudiado en época temprana en Francia de la mano de Marc Bloch en *Les Rois thaumaturges* (1924), convirtiéndose así en una constante de las interpretaciones sobre el absolutismo, como han señalado F. Cosandey y R. Descimon. En la misma línea de la *teología política* de Schmitt, E. Kantorowicz hablará de “religión estado” a propósito de las teorías del

³⁸⁰ MARRAMAO, Giacomo. *Cielo e terra*. P. 71.

³⁸¹ KANTOROWICZ, Ernst. *The King's two Bodies, a Study in Mediaeval Political Theology*. Traducido por Jean-Philippe Genet y Nicole Genet; en Kantorowicz. *Œuvres*. Gallimard-Quatro, 2000. 1ª edición, Princeton University Press, 1957.

³⁸² KANTOROWICZ, Ernst. *Kaiser Friedrich der Zweite*. Traducido por Albert Kohn; en Kantorowicz. *Œuvres*. Gallimard-Quatro, 2000. 1ª edición, Stuttgart, Klett-Cotta, 1927.

³⁸³ MONOD, Jean-Claude. *La querelle de la sécularisation, de Hegel a Blumenberg*. P. 123.

absolutismo y la equivalencia que en ellas existía entre *mysterium* y *ministerium*, que es definido como “pontificalisme”³⁸⁴.

« Ainsi, les Mystères de l'État sont une notion qui provient, de toute évidence, de ce monde que les juristes du XIIe et du XIIIe siècle –Placetin, Azon et les autres- nommaient *religio iuris*, « Religion du droit » appelée parfois *mysterium Iustitiae* dans l'entourage de Frédéric II. Il est vrai que l'empereur lui-même, dans ses constitutions siciliennes, ne mentionnait que le *ministerium Iustitiae* ou plutôt le *sacratissimum ministerium Iustitiae* qu'il confiait à ses fonctionnaires. Mais ces deux termes –*ministerium* et *mysterium*- étaient presque interchangeables depuis les premiers temps du christianisme et furent toujours confondus à l'époque médiévale »³⁸⁵

E. Kantorowicz define la voluntad absolutista en términos muy semejantes a los definidos por C. Schmitt sobre la *soberanía*, esto es, como una voluntad que no puede ser discutida y cuyas órdenes deben imponerse. Ambos autores cimientan esta voluntad sobre el derecho, en el cual el monarca aparece representado como “ley viva”, y donde éste está sometido al derecho como el Dios de la teología y cuya voluntad omnipresente no puede querer ningún mal³⁸⁶. Un tema de la “ley viva” que también encontramos en E. Kantorowicz, pero éste establecía influencias tanto clásicas como cristianas.

« Mais, quand l'influence du droit civil romain devint effective, le Prince n'apparut pas seulement comme l'oraculum du pouvoir divin: il devint lui-même la *lex animata*, la loi vivante ou animée, et finalement une incarnation de la Justice. Le concept du Prince “loi vivante” était étranger à la pensée juridique romaine. La notion elle-même de loi animée venait de la philosophie grecque; elle était mêlée à l'idée de l'empereur romain comme incarnation de toutes les vertus et de tout ce qui vaut la peine de vivre, et peut-être n'était-elle pas nos plus entièrement libre d'une influence chrétienne, au moins dans la forme sous laquelle Justinien appliqua finalement la métaphore à sa propre personne »³⁸⁷

Además del estudio sobre la voluntad del monarca, C. Schmitt se centrará en otros aspectos como la idea de la “representación”, que fundamentará la teoría moderna del Soberano y donde observa también un trasvase de la teología católica³⁸⁸. Ideas que ya se desarrollan en su texto *Römischer Katholizismus und politische Form* del año 1924. El problema de la *representación* se planteaba a partir de la necesidad de pensar la Iglesia y comprenderla como una encarnación y una representación de la crucifixión de Cristo. La Iglesia representaba por tanto a Cristo, en tanto que persona, como el Dios hecho hombre; lo que permitía a la Iglesia -institución a la vez mística y

³⁸⁴ « Le « Pontificalisme » royal semble donc reposer sur cette croyance légalement fondée que le gouvernement est un *mysterium* exercé par le roi –grand-prêtre seul et par ses fonctionnaires irrécusables, et les actions accomplies au nom de ces Mystères de l'État sont valides ipso facto ou es opere operato, indépendamment de la valeur du roi et de ses valets ». KANTOROWICZ, Ernst. “Mysteries of State. An Absolutist Concept and its Late Mediaeval Origins “. Traducido por Laurent Mayali en E. Kantorowicz. *Mourir pour la patrie et autres textes*, PUF, 1984, pp. 75-101, p. 85. 1ª edición, artículo aparecido en *The Harvard Theological Review*, 48 (1955), pp. 65-91.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 83.

³⁸⁶ SCHMITT, Carl. *Der Wert des Staates und die Bedeutung des Einzelnen*. Hellerau, Hegner, 1917, p. 96. (1ª edición, Tübingen, 1914).

³⁸⁷ KANTOROWICZ, Ernst. *The King's two Bodies, a Study in Mediaeval Political Theology*. P. 755.

³⁸⁸ “En el curso de los últimos años se ha encontrado numerosos nuevos casos de aplicación de la teología política. La “representación” de los siglos XV al XIX; la monarquía del siglo XVII, pensada de forma análoga al Dios de la filosofía del Barroco”. SCHMITT, Carl. *Politische Theologie I: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin, 1922. SCHMITT, Carl. *Politische Theologie II. Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie*. P. 11.

temporal- la construcción de la comunidad de fieles. Estas problemáticas características de las particularidades de la Iglesia cristiana, convertirán al problema de la representación en un concepto central de los procesos de secularización, no sólo a nivel político, como señala C. Schmitt, sino que define el modelo sobre el cual se asentará la época clásica; tal y como en otro sentido la definió M. Foucault al hablar de “representación clásica”.

« Le schème de l'incarnation et de la communauté des croyances instituée par cette médiation temporelle constituait pour l'Église une formidable ressource pour se penser elle-même, par une série d'analogies et de déplacement du corps mystiques individuel et immortel du Christ vers le corps mystique de l'Église, formé par la communauté totale des fidèles, déplacement du modèle christique de la « double nature », humaine et divine, vers la double nature de l'Église, historique et éternelle (dédoublément lui-même indéfiniment décliné, par exemple dans l'opposition entre Ecclesia militans et Ecclesia triumphans), modèle de l'eucharistie, etc.

Ce qui est ainsi offert à la pensée européenne, c'est un modèle extraordinairement plastique d'articulation du singulier et du collectif, d'incorporation des individus dans une institution qui se présente comme temporelle –et dotée de responsabilités séculières- en même temps que comme dotée d'une dignité supra-mondaine et supra-historique, la pensée d'un « corps » (collectif) dont la pluralité des membres qui le composent n'est jamais pleinement actualisée, dans la mesure où cette actualisation est sa tâche même. »³⁸⁹

Este problema de la representación en la *soberanía* y de la encarnación en el cuerpo del rey de determinados principios tomados del cuerpo de Cristo, serviría a los defensores de la *teología política* para afirmarse en sus tesis de partida y encontrar un trasfondo cristológico tras la figura del monarca absoluto, que construía su representación tomando por modelo la eucaristía para construir su noción de representación, como han señalado los estudios de Henri de Lubac³⁹⁰ y el propio Louis Marin³⁹¹. Por otro lado, el modelo de encarnación eucarística y las propias ideas de comunidad cristiana, habrían ofrecido un modelo para articular lo singular y lo colectivo, los *privado* y lo *público*, característico de la política moderna como recoge la tesis fundamental del libro de E. Kantorowicz sobre los dos cuerpos del rey. En ésta estudia la distinción entre *privado-público* a partir de un conflicto jurídico surgido en la monarquía inglesa de la dinastía Tudor; sobre si la propiedad y titularidad del patrimonio de la monarquía a partir de la muerte del regente eran de titularidad privada, perteneciendo al monarca, o pública, perteneciendo a la institución monárquica; distinguiendo a partir de ello entre los dos cuerpos del Rey: el cuerpo natural, sometido a las leyes físicas y el cuerpo místico, que no muere jamás. En esta obra, E. Kantorowicz analizaba además la política y la monarquía a partir de los modelos cristológicos de los dos cuerpos, hablando de una

³⁸⁹ MONOD, Jean-Claude. *La querelle de la sécularisation, de Hegel a Blumenberg*. P. 129.

³⁹⁰ HENRI DE LUBAC. *Corpus mysticum. L'eucharistie et l'Église au Moyen Âge*. Paris, Aubier, 1939.

³⁹¹ « Aussi la réflexion à la fois philosophique et historique que tente cet ouvrage sur les relations du pouvoir et de la représentation conduit-elle directement, dans les champs que cette relation articule, l'imaginaire et le symbolique politique du monarque absolu, à retrouver le motif eucharistique dont notre travail sur la Logique du Port-Royal avait montré le rôle central et détourné dans la théorie du signe et la philosophie pratique du discours qui la prolongue et la couronne [...] Une telle richesse signifiante ne pouvait manquer de fournir orientations de pensée et d'action, conceptions et paradigmes au long d'une histoire où s'élabore, à partir de la notion impériale et pontificale, l'État national et séculier dont la tête est le roi et les membres un appareil institutionnel de pouvoir. » MARIN, Louis. *Le portrait du roi*. P. 9.

“cristología real”³⁹². Estas ideas tendrás una gran acogida entre la escuela denominada de los “ceremonialistas” que estudiarán precisamente el ceremonial monárquico sobre las bases ofrecidas por la obra de E. Kantorowicz, tal y como representan los estudios de Ralph Giesey sobre los funerales de la monarquía francesa. La noción de *representación*, central en la definición de C. Schmitt de la *Soberanía* y de la mística corporal del cuerpo político, se convierte en el auténtico fundamento de lo político como señala C. Schmitt en su *Teoría de la constitución*, al señalar que: « *représenter signifie rendre visible et actuel un être invisible par le truchement d'un être publiquement présent [...] Des mots comme grandeur, éminence, majesté, gloire, dignité et honneur cherchent à rendre cette spécificité d'un être élevé et susceptible de représentation* »³⁹³

Por otro lado, la elección de las *querellas imperiales* medievales, sobre cuya base se construye la *teología política*, revelaba otra tensión dentro de ésta: la influencia imperial pagana. Los constantes trasvases entre las nociones imperiales paganas y las ideas imperiales cristianas, parecían demostrar que antes de la religión cristiana se habría formado un ideal imperial sobre el cual y con posterioridad se habría asentado la religión cristiana, produciéndose trasvases entre ambos. Ello obligaba a introducir otro hilo en la narración histórica: la influencia clásica, que venía a desbaratar ese hilo conductor en que se había convertido la religión cristiana; distinguiéndose entre las “secularizaciones paganas” y las “secularizaciones cristianas”. Entre ambas se oponían la autodivinización antigua del hombre a la teología cristiana de la caída y de la gracia³⁹⁴. Esta reactivación de los modelos antiguos se produce a partir del poder pontifical -arriba señalado- transferido a los reyes o a los emperadores, complejizando los propios procesos de secularización, que ya no pueden ser comprendidos ni estudiados de forma líneal, entrecruzándose las influencias y las evoluciones. La propia noción de *teología política* tal y como la empleaba C. Schmitt parecía tambalearse.

« *La méthode du quid pro quo (de l'analogie) – l'emprunt de notions théologique pour définir l'État – était employée depuis longtemps, tout comme, vice versa, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, on avait adapté la terminologie politique impériale et le cérémonial impérial aux besoins de l'Église.* »³⁹⁵

La idea imperial cuestionaba la tesis de la simple trasposición de elementos cristianos y de la Iglesia a la noción de Estado moderno; y, de este modo, el cristianismo habría tenido que amoldarse, primeramente, al mundo romano y a sus ideas imperiales. Por lo que para algunos

³⁹² « C'est effectivement une “christologie royale” qu'établirent les juristes, et qu'ils étaient d'ailleurs presque forcés d'établir à partir du moment où ils commençaient à interpréter de façon logique la relation entre le roi individuel et sa Dignité immortelle par le moyen de la métaphore des “Deux Corps” ». KANTOROWICZ, Ernst. *The King's two Bodies, a Study in Mediaeval Political Theology*. P. 958.

³⁹³ SCHMITT, Carl. *Verfassungslehre*. Traducido por L. Deroche *Théorie de la constitution*, PUF, 1989, p. 352. 1ª edición, Berlin, Duncker y Humblot, 1928. Citado por MONOD, Jean-Claude. *La querelle de la sécularisation, de Hegel a Blumenberg*. P. 131.

³⁹⁴ MONOD, Jean-Claude. *La querelle de la sécularisation, de Hegel a Blumenberg*. P. 135.

³⁹⁵ KANTOROWICZ, Ernst. *The King's two Bodies, a Study in Mediaeval Political Theology*. P. 666.

teólogos la *teología política* sería una noción de confusión nacida del imperialismo romano incorporado al cristianismo, tal y como objetaba E. Peterson³⁹⁶. Allí donde el propio cristianismo impedía la fusión entre mundo político y teológico, la conversión del Imperio romano al cristianismo, que la asume como religión de Estado, obliga al cristianismo a incorporar nociones políticas del mundo romano, a partir de las cuales elaborar diversas nociones como, por ejemplo, la propia noción de *teología política*. A partir del mundo medieval el problema se complicaba, pues no se sabe si estas nociones de la *teología política* serían realmente una trasposición de lo teológico a lo político o una pervivencia de elementos seculares provenientes del mundo clásico que habrían pervivido en las teorías cristianas. El propio E. Kantorowicz parece destacar este hecho cuando al hablar de “sacralidad secular” señala cómo dentro de la Iglesia se habría operado un proceso de sacralización de lo secular. Esta afirmación le obligaba a hacer un estudio pormenorizado de la genealogía de tal o cual concepto, en cada caso específico, concluyendo que no era posible hablar de forma generalizada de “secularización”; tal y como reflejaría en su trabajo sobre *mourir pour la patrie*, donde muestra una evolución compleja y de ningún modo lineal tras la noción de *patria*. La noción de patria mostraría pues los complejos entrecruzamientos y desplazamientos que entre los conceptos políticos y teológicos se van produciendo, complicando la posibilidad de hablar de “secularización” en el sentido de simple trasposición o en el sentido de analogía.

« montre en revanche la sinuosité du circuit qui a abouti à doter la nation de cette charge émotionnelle, quasi religieuse. Il faut admettre qu'après la désécularisation de la notion antique, la patria a connu une « resécularisation » -mais aussi la possibilité que le nouveau concept territorial de patria identifiée à la nation sacralisée soit moins une « descendance re-sécularisée de la tradition chrétienne » qu'un concept de provenance classique ayant été affecté par sa réinterprétation chrétienne avant son « retour » séculier. Autrement dit, note Kantorowicz, il faut se demander si « le nouveau patriotisme n'a pas aussi prospéré à partir des valeurs éthiques retransposées (transferred back) de la patria céleste aux « politia » terrestre ». »³⁹⁷

Ante esta complejización del relato histórico, C. Schmitt debía matizar sus nociones iniciales de “secularización”, pues, además, tras la noción de Estado nunca se ha podido encontrar una definición “absolu”. La “toute-puissance” del Estado aparece como una ficción teológico-política, seguido de ciertos e importantes efectos prácticos, que sin embargo jamás han tenido una trasposición exacta en la realidad. Tras los profundos estudios filológicos e históricos donde C. Schmitt descubría la noción de *Nomos* absoluto, parece descubrirse una nostalgia por la unidad perdida de religión y política. El *Nomos* absoluto, nacía pues de una nostalgia por la pérdida de una *auctoritas* que nace de la tierra como lugar principal de lo religioso, dando lugar a otras nostalgias: la ruptura con una supuesta religión civil arcaica que considera olvidada por el racionalismo

³⁹⁶ PETERSON, Erik. *Der Monotheismus als politisches problem, Ein Beitrag zur Geschichte der politischen Theologie im Imperium Romanum*. Traducido por Agustín Andreu, *El monoteísmo como problema político*, Trotta, 1999. 1ª edición Leipzig, Jakob Hegner, 1935.

³⁹⁷ MONOD, Jean-Claude. *La querelle de la sécularisation, de Hegel a Blumenberg*. Pp. 139-140.

ilustrado liberal, deísta. Su defensa de la *teología política* se construía por tanto sobre la antigua identificación entre Rey y Ley, representado por el *Basileus*, en su libro *Der Nomos der Erde*. Una genealogía cristiana en la que sin embargo E. Peterson ve la clara herencia griega, por ejemplo de Píndaro. Para E. Peterson la *teología política* aparece como una construcción de los teólogos-retóricos del imperio romano, como Eusebio de Cesarea, quienes vinculan cristianismo e Imperio para sus fines de expansión del cristianismo. Si para C. Schmitt se trataba de un antecedente y un reflejo de la existencia histórica de la *teología política*, sin embargo para Peterson no eran más que publicistas de lo teólogo-político. Una realidad que sólo habitaba como posibilidad en los discursos³⁹⁸. Para Peterson la *teología política* habría nacido de una instrumentalización por parte de los obispos de la corte -como Eusebio- para la predicación cristiana. La sacralización del soberano o del emperador nace de fuentes no cristianas que entroncan con el helenismo, el mundo judío y el mundo romano; siendo la lección política verdadera del cristianismo –siguiendo a San Agustín- el haber roto estos modelos de unidad a través del dogma trinitario y la interpretación de la *Pax Augusta* sobre la escatología cristiana³⁹⁹. E. Peterson descubría una interpretación pagana como fuente del cristianismo y de la idea de *teología política*, y, además, definía al cristianismo como teológicamente y esencialmente opuesto a la idea de *teología política*. Una tesis que C. Schmitt rechaza, aunque no podía evitar las sospechas que se cernían sobre su obra y su intento de trazar esa unidad de la *teología política* dentro del propio cristianismo-catolicismo. Para E. Peterson la *teología política* se entiende como un mito que provendría del luteranismo, tendente a sacralizar la autoridad del poder⁴⁰⁰. Una idea que chocaba con las tesis de Schmitt y que certifican la ruptura entre ambos. Para E. Peterson aquellos católicos que habían dado su apoyo a Hitler en el fondo se comportaban como luteranos, al dotar al poder político de componentes religiosos. Acusación de luteranismo que Schmitt le devolverá a Peterson en su *Teología-política II*. La doctrina católica - para E. Peterson- no podía consistir en el sometimiento del orden religioso al orden político como pretendía la *teología política* de Schmitt, pues nunca lo había sido desde San Agustín. Frente a la nostalgia de Schmitt sobre una época donde pudo darse la *teología política*, los teólogos de la época como Erik Peterson rechazan sus planteamientos del *Nomos* absoluto teológico-cristiano;

³⁹⁸ « De son côté, Peterson avait placé son ouvrage sur le monothéisme sous le patronage d'Augustin, et rejeté la série « un peuple, un Dieu, un chef » comme non-chrétienne : l'idée d'une monarchie divine est décrite par Peterson comme le fruit d'une réélaboration hellénistique de la foi juive par Philon, construction reprise comme « concept de propagande politique-théologique » par l'Église pour son extension dans l'empire romain, et par l'empire romain une fois celui-ci rallié au christianisme. La théologie politique serait née d'une instrumentalisation par des évêques de cour, comme Eusèbe, de la prédication chrétienne. La sacralisation du souverain ou de l'empereur, Peterson entend le démontrer en traçant la généalogie, à des sources non-chrétiennes (hellénistiques, juives et romaines), et la leçon politique véritable du christianisme serait plutôt d'avoir brisé ces modèles d'unité et ces confusions, à travers le dogme trinitaire, que d'avoir posé les bases d'une théologie politique. » *Ibid.*, pp. 173-174.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 174.

⁴⁰⁰ VILLACANA, José Luis. "La leyenda de la liquidación de la teología política". Epílogo en SCHMITT, Carl. *Teología política*, p. 151.

denunciando, además, los peligros de intentar reactivar en su época una autoridad total, donde la voluntad se hace ley para ella misma. Esta comprensión del cristianismo desvinculado de la unión con lo político, fundamentará además los principios del Concilio Vaticano II, que para Schmitt y Barion suponían el triunfo de los valores liberales del humanismo así como la dictadura de la ley jurídico-moral, disociada de cualquier fuente política-teológica, tal y como representan para él los derechos humanos, derivados de la idea de derecho natural⁴⁰¹.

Frente a estas críticas y siguiendo la teoría del *carisma* de M. Weber, C. Schmitt seguirá defendiendo la clara interrelación entre teología y política; intentando superar las críticas de Peterson y distinguiendo entre la tradición pagano-cristiana y la tradición judeo-cristiana. Buscaba con ello aclarar la confusión entre tradiciones y demostrar, además, los resultados perniciosos de la tradición judeo-cristiana, que encarnaba para él la figura de Espinosa. Un figura a la que Hermann Cohen y L. Strauss habían otorgado un papel preponderante para el desarrollo del pensamiento de las Luces. La obra de H. Cohen -quien lleva a cabo uno de los principales ataques a la religión judía-, utiliza a Espinosa para ilustrar y apoyar sus argumentos a favor de la Ilustración, estableciendo que la religión judía es una constante amenaza para la libertad de pensamiento, siguiendo –según él- al propio Espinosa. Leo Strauss, por el contrario, retoma a Espinosa señalando que H. Cohen habría sucumbido al antisemitismo de su época, estableciendo que los ataques del propio Espinosa hacia la *teología política* no se enfocaban tanto al judaísmo como al uso de la religión con fines políticos y a las trabas que impone a la libertad de pensamiento. Para L. Strauss su tratado no tendría tanto como objetivo enfrentarse a tal o cual religión, sino la exigencia de un Estado liberal que permite la libertad filosófica y, por tanto, que no fuera ni cristiano ni judío. Espinosa mostraría su oposición radical a la confusión de la *teología* y de la *política*, buscando solamente en las religiones un núcleo de verdad, que confirma a su vez lo que enseña la propia razón natural, racionalizando así la religión y sus principios naturales. Para Espinosa habría una verdadera religión que enseña que el reino de Dios es establecido allí donde la justicia y la caridad tienen fuerza de ley y de dirección, lo que supone, precisamente, dejar a la luz natural de la razón toda dirección. Es sobre esta convergencia entre religión y razón que L. Strauss ve en Espinosa, y en el propio liberalismo que anuncia Espinosa, la secularización de la doctrina de la moralidad bíblica; entendiendo así el liberalismo como la realización de una religión de la libertad largamente malinterpretada por la *teología-política*. Una libertad que solamente se ha hecho posible al término de un cierto combate contra la dominación de lo religioso sobre lo político. Para L. Strauss el liberalismo sería la culminación de ciertos principios de libertad inherente a lo religioso que sólo la definitiva separación entre política y religión habrían permitido desarrollar. Recordemos por contra que para la tradición de C. Schmitt el reino de la crítica y de la razón -tal y como representan las

⁴⁰¹ MONOD, Jean-Claude. *La querelle de la sécularisation, de Hegel a Blumenberg*. Pp. 160-161.

llamadas Luces- es precisamente el que pone en el horizonte la crisis⁴⁰², siendo el humanitarismo del liberalismo el principal camino hacia la guerra⁴⁰³.

Para C. Schmitt, desde un posicionamiento anti-semita, el pensamiento judío es claramente enemigo del Estado, como analiza en su estudio sobre el Leviatan de Hobbes. Pues sostiene y apoya la reivindicación de la libertad del pueblo en materia confesional, que luego sería reivindicada por los protestantes, en detrimento de la autoridad del Estado, que se ve así debilitado. Espinosa se presenta como uno de los protagonistas de este proceso y por tanto como una de las figuras centrales del liberalismo, donde las nociones de la teología se han visto sustituidas por la moral humanitaria, contaminando lo político, y donde el Estado secular suplanta a la Iglesia. Para C. Schmitt el nacimiento del Estado es fruto de una guerra civil religiosa y no de un pacto, ni de un contrato, ni es fruto de una libertad y una voluntad humana. Es por ello que fuerza su lectura de Hobbes, a quien considera malinterpretado por el pensamiento liberal-judío al situarle en la órbita del racionalismo liberal de la voluntad contractual. Es por tanto el pensamiento judío el que amenaza el Estado nacional y paraliza el poder político, imponiendo unos derechos imprescriptibles y una Ley trascendente (una Ley entendida como absoluta sin posibilidad de *excepción*) que no es más que su propia Ley sagrada secularizada. Contra la ilustración; contra el pensamiento liberal; contra el pensamiento judío y contra Espinosa; C. Schmitt opone su interpretación de la obra de Hobbes como sometimiento al orden y al poder del uno. Es por ello que defiende un poder político donde la voluntad del Rey crea la Ley y no se somete a ella. Es por ello que defiende la teología-política como un lugar donde religión y política se encontraba unidas y por ello donde el rey era a su vez la encarnación de la ley y la ley producto de su voluntad. Schmitt defiende el regreso a una forma de Estado fuerte que no reconozca la libertad de conciencia y de opinión; considerando que la unidad de la *teología política* del Estado-Leviatan no sólo mostraba la existencia y posibilidad de una *teología política*, sino que debía entenderse como una reacción a la ruptura radical entre política y teología de la Reforma. Para él, Hobbes se daría cuenta de la pérdida de la Iglesia de la potestad para hacer reformas y cómo esta potestad es transmitida a la política y al Estado. Un proceso que encarna la teología protestante que busca separar lo político y lo teológico; y que precisamente por ello es definida por Schmitt como “de la crisis”, pues conduce, en primer lugar, a una indecisión política y a una imposibilidad de tomar decisiones, y, en segundo lugar, a una visión racionalista y tecnocrática del mundo, que sólo confía en sus leyes.

C. Schmitt defiende la autonomía de lo político, en el sentido de recuperar la facultad de actuar y decidir frente a aquellos que defienden la autonomía de lo político para postrarlo ante otros aspectos como la economía, la moral o el derecho. Reivindica así la teología como fuente última de

⁴⁰² *Ibid.*, p. 185 y ss.

⁴⁰³ *Ibid.*, pp. 165.

lo político a la hora de afrontar la metafísica de la toma de decisión que, al final, siempre debe partir de un “credo”, frente a la indecisión racional del protestantismo y del liberalismo, que, además, denomina como “metafísica de la indecisión”; y que a la larga conduce a una crisis de proporciones profundas, como muestra el liberalismo parlamentario. C. Schmitt defiende la *decisión* soberana de una política fuerte que asuma la herencia de la *teología política*, pues la eliminación de ésta por parte de los teólogos como E. Peterson, supone la debilitación no sólo de la Iglesia (como sucederá en el concilio Vaticano II) sino de la política y del Estado mismo, que se ve deslegitimado también como instancia central y soberana, cuestionando así la sociedad homogénea y cohesionada auspiciando las sociedades del individualismo radical.

Diversas críticas al análisis de C. Schmitt han mostrado lo difícil de sostener un trasfondo secularizador-analogía tras las nociones de la política moderna como el *contrato social* o la *voluntad general*; lo que cuestiona que la *teología política* constituya la génesis principal para la comprensión de los conceptos políticos modernos, sobre todo porque en ocasiones hay una importante distancia entre los conceptos teóricos jurídicos y su aplicación real. Así H. Blumenberg le atribuye una “ontología de la historia substancialista”, que postula que toda novedad debe ser reapropiada como metamorfosis de una substancia histórica profunda. Una manera de actuar por parte de C. Schmitt que quizás pueda vincularse, como señala J.-Cl. Monod, a su fascinación por el modelo científico de la naturaleza como investigación de las constantes objetivas⁴⁰⁴, tal y como ha estudiado Cassirer en su libro *Sustancia y función*. Idea que en las ciencias del espíritu se observaría en el deseo de establecer una serie de arquetipos o estructuras que determinarían el devenir.

« L'idée d'une substance théologique qui résisterait à toutes les altérations apparaît bien comme une thèse métaphysique plutôt que comme une hypothèse de recherche, et il faut accorder à Blumenberg que dans de nombreuses formulations de Schmitt, notamment celles qui constituent le péché originel en axe central de toute anthropologie politique, on perçoit une telle « résistance providentielle » de l'élément théologique. L'omniprésence de la théologie politique, que ménage paradoxalement le théorème de sécularisation, est alors l'expression d'un acte de foi qui se dissimulera lui-même sous le masque de l'érudition. »⁴⁰⁵

A través de las controversias de la *teología-política* en C. Schmitt y en E. Kantorowicz, hemos podido observar cómo éstos debates derivados de la querella de la secularización han determinado la interpretación del concepto de *Soberanía* alumbrado tras las guerras de religión, interpretando la monarquía soberana como una afirmación teológica, cuando representa un deriva contraria; lo que además impide situar a la *desacralización* como el principal principio de los cambios que conducirán a la Revolución Francesa, como ha señalado una buena parte de la historiografía.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, pp. 154-155.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 156.

6.5. El individualismo y la modernidad. El mito económico de lo moderno.

Estrechamente unido al tema de la *modernidad* y al debate de la *secularización*, así como al problema religioso y político, nos encontramos el tema del *individualismo*. Otros de los grandes principios que permite encontrar una razón y un sentido a la historia moderna. Como señala H. Arendt en *La condición humana* la secularización define simplemente la separación entre Estado y Religión, pero no implica ni una desaparición de la fe ni un nuevo interés por las cosas del mundo. Para ella lo característico de la modernidad no es por tanto el proceso de *mundanidad* sino el principio de *interioridad*:

*“La moderna pérdida de fe no es de origen religioso —no puede derivarse de la Reforma y Contrarreforma, los dos grandes movimientos religiosos de la Época Moderna- y su alcance no está en modo alguno restringido a la esfera religiosa. Más aún, incluso si admitiésemos que la Época Moderna comenzó con un súbito e inexplicable eclipse de trascendencia, de creencia en el más allá, de ninguna manera se seguiría que esta pérdida devolvió el hombre al mundo. Por el contrario, la evidencia histórica demuestra que los hombres modernos no fueron devueltos al mundo sino a sí mismos. Una de las más persistentes tendencias de la filosofía moderna desde Descartes, y quizá su contribución más original a la filosofía, ha sido la exclusiva preocupación por el yo, diferenciado del alma, la persona o el hombre en general, intento de reducir todas las experiencias, tanto con el mundo como con otros seres humanos, a las propias del hombre consigo mismo [...] La alienación del mundo, y no la propia alienación como creía Max, ha sido la marca de contraste de la Época Moderna”*⁴⁰⁶

H. Arendt propone un análisis de la modernidad a partir del problema del Yo y la paulatina centralidad del *sí mismo*, como alienación del mundo y no como alienación de la persona, como señalaba Marx, hasta alcanzar eso que se ha definido como el *individualismo moderno*. Frente a esta genealogía del *individualismo* propuesta por H. Arendt, tal y como representará L. Dumont, acogiendo en sus tesis las grandes tradiciones de la filosofía y la teología alemana, el *individualismo* surgiría a partir de la alienación del mundo propio del *asceta*, que tras la Reforma quedará incorporado al mundo creando el *individualismo* moderno. El *individualismo* definía un origen de nuevo secularizado, que provenía del propio cristianismo y en particular del *asceta*.

A la hora de hablar sobre el individuo se impone la necesidad de distinguir entre “proceso de individuación” y “proceso de individualización”. Mientras el primero se refiere al proceso psicológico de definición de un sujeto como distinto y diferente; el segundo se refiere a un proceso sociológico que o bien puede ser definido en términos de distinción y diferenciación así como de igualación⁴⁰⁷. Este último proceso es el que denomina L. Dumont como “individualismo moderno”,

⁴⁰⁶ ARENDT, Hannah. *The human condition*. P. 284-283.

⁴⁰⁷ DUMONT, Louis. *Homo Aequalis I: genèse et épanouissement de l'idéologie économique*. Paris, Gallimard, 1985. 1ª edición, 1977.

frente al proceso de integración y jerarquización, denominado como *holista*, que ha estudiado a partir de sus estudios sobre las castas en la india⁴⁰⁸.

*“Así, cuando hablamos del “individualismo”, designamos dos cosas a la vez: un objeto que está fuera de nosotros y un valor. La comparación nos obliga a distinguir analíticamente estos dos aspectos: por un lado, el sujeto empírico, que habla, piensa y quiere, es decir, la muestra individual de la especie humana, tal como la hallamos en todas las sociedades; por otro, el ser moral independiente, autónomo y, en consecuencia, esencialmente no social, portador de nuestros valores supremos y al que encontramos, en primer lugar, en nuestra ideología moderna del hombre y de la sociedad. Desde este punto de vista, hay dos tipos de sociedades. Allí donde el Individuo es el valor supremo hablaré de individualismo; en el caso opuesto, en que el valor reside en la sociedad como un todo, hablaré de holismo.”*⁴⁰⁹

Una vez establecida esta distinción entre sociedad en holistas o jerárquicas, como son aquellas dominados por las formas religiosas, y sociedades individualistas, como la occidental, “el problema de los orígenes del individualismo” para L. Dumont consiste en poder establecer y comprender cómo a partir de una sociedad concebida holísticamente pudo desarrollarse un nuevo tipo que contradecía esencialmente la concepción común⁴¹⁰. Pregunta a la que intentará dar una respuesta a través de la *comparación antropológica*⁴¹¹ entre la sociedad occidental moderna, donde predominaría la ideología⁴¹² individualista, y la sociedad india, donde predominaría la ideología holista y jerárquica. L. Dumont propone así una aproximación antropológica que busca comprender la sociedad en su conjunto, a través de la comparación con otras sociedades –principalmente la india-, alejándose de una metodología individualista que puede producir equívocos, precisamente, por la temática tratada: el individualismo⁴¹³.

Si “el renunciante” es el que determina las transformaciones en la sociedad india, L. Dumont buscará en el “cristianismo primitivo” (término que ya encontramos en el teólogo alemán Overbeck⁴¹⁴) esta misma figura; encontrándola en las formas del *ascetismo*⁴¹⁵. Una forma de individualismo fuera-del-mundo que también estaba presente para Dumont en el mundo

⁴⁰⁸ DUMONT, Louis. *Homo hierarchicus. Essai sur le système des castes*. Paris, Gallimard, 1967.

⁴⁰⁹ DUMONT, Louis. *Essais sur l'individualisme*. P. 37.

⁴¹⁰ *Ibid.*, pp. 37-38.

⁴¹¹ “Para empezar, la perspectiva antropológica o comparada cuenta con una inestimable ventaja: nos permite ver la unidad de la cultura moderna”. *Ibid.*, p. 23.

⁴¹² “Entiendo por ideología un sistema de ideas y valores que se encuentra vigente en un medio social determinado. Llamo ideología moderna al sistema de ideas y valores característico de las sociedades moderna (la fórmula difiere de la precedente, como veremos en la conclusión)” DUMONT, Louis. *Op. Cit.*,

⁴¹³ “De una forma general, resulta equívoco, en ciencias sociales, afirmar como se ha hecho que los detalles, elementos o individuos son más comprensibles que los conjuntos. Veamos más bien cómo, a nuestro juicio, podemos captar objetos tan sumamente complejos como son las configuraciones globales de ideas y valores. Podemos captarlas si las contrastamos con otras [...] Es verdad que estamos lejos de una investigación antropológica en sentido estricto y, sin embargo, hemos tratado de conservar alguna de las virtudes antropológicas. También es cierto que hemos tomado por objeto textos, y no hombres vivos, y que, consecuentemente, no estamos en condiciones de completar el aspecto consciente con el aspecto observado desde fuera, ni lo ideológico con el “comportamiento”. *Ibid.*, pp. 26-27.

⁴¹⁴ MARRMAO, Giacomo. *Cielo e terra*. P. 49 y ss.

⁴¹⁵ “-el individuo-fuera-del-mundo- está indudablemente presente dentro del cristianismo y en torno a él a comienzos de nuestra era”. DUMONT, Louis. *Essais sur l'individualisme*. Pp. 38-39.

helenístico⁴¹⁶. El *asceta* se define como aquél que desarrolla su individualidad o liberación no en el mundo, sino precisamente fuera de él, en relación directa con Dios⁴¹⁷. Aunque siempre existen relaciones con el mundo. Si el *renunciante* indio y el *asceta* cristiano prefiguran una forma de *individualismo* en las sociedades holistas, sin embargo L. Dumont deberá encontrar las claves que le permitan explicar cómo este proceso de individualización del *asceta* fuera-del-mundo del cristianismo primitivo, se puede llevar a cabo en-el-mundo, teniendo en cuenta que el *asceta* niega el mundo. Para que este proceso se produzca -ya centrándose en el cristianismo- se tendrá que producir la incorporación de la divinidad al mundo, que ya observa también en el propio helenismo y en el pensamiento estoico del mundo romano, por ejemplo en Séneca. Así la postura del renunciante se ven poco a poco incorporada al mundo desde el mundo romano, aunque siguen definiéndose como “extranjeros al mundo”⁴¹⁸. Como señala Dumont “*el ejercicio continuado de búsqueda racional realizado por generaciones de pensadores, debe haber nutrido por sí mismo el individualismo*”⁴¹⁹. Este proceso de incorporación del mundo celeste al terrestre y la progresiva unidad entre religión y política –denominado más arriba como teología-política- se producirá para L. Dumont en los orígenes del cristianismo ya durante el mundo romano, cuando se producirá la superación de esta dualidad del cristianismo (siguiendo la obra de Ernst Troeltsch *Las doctrinas sociales de las Iglesias y grupos cristianos*⁴²⁰), gracias a la incorporación del cristianismo como religión política del Imperio Romano.

*“De las enseñanzas de Cristo y, después, de San Pablo, se desprende que el cristiano es un “individuo en relación a Dios”. Hay, como dijo Troeltsch, “individualismo absoluto y universalismo absoluto” en relación a Dios. El alma individual adquiere valor eterno a través de su relación filial a Dios, y en esta relación se basa asimismo la fraternidad humana: los cristianos se reúnen en Cristo, del que son los miembros [...] El valor infinito del individuo supone al mismo tiempo el rebajamiento, la devaluación del mundo tal como es.”*⁴²¹

El *individualismo* constituye uno de los principios básicos de la reflexión política moderna, así como uno de sus principales mitos “autofundantes”, sobre el cual el liberalismo construirá su ética individual, de libertad e igualdad, y económica⁴²². El debate sobre el *individualismo* se encuentra además estrechamente vinculado al problema de la *modernidad*, como vimos a propósito de Hegel; al debate sobre la *secularización*, como se apuntaba en la crítica marxista sobre la

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁴¹⁷ “En primer lugar, el camino de la liberación está abierto únicamente para aquel que abandona el mundo. La distanciación respecto al mundo social es la condición indispensable para el desarrollo espiritual individual” *Ibid.*, p. 38.

⁴¹⁸ “Este rasgo tan sorprendente para nosotros demuestra que, incluso cuando el estoico ha vuelto al mundo de manera ajena al renunciante indio, no se trata para él más que de una adaptación secundaria: en el fondo, sigue definiéndose como extranjero al mundo”. *Ibid.*, p. 40.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁴²⁰ TROELTSCH, Ernst. “*Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen*”. En *Gesammelte Schriften*, Tübingen, 1922, t. I (1ª edición, 1911).

⁴²¹ DUMONT, Louis. *Essais sur l'individualisme*. P. 42.

⁴²² MACPHERSON, Crawford Brough. *The political Theory of possessive individualism*. Traducido por Juan-Ramón Capella; Trotta, 2005. 1ª edición, Oxford University Press, 1962.

religión; y a las reflexiones sobre la *teología-política*, como vimos en la crítica de Schmitt y en su contestación por parte de Blumenberg. A partir de ello, el *individualismo* se podía comprender de diferentes formas en función del posicionamiento previo respecto a la *modernidad* y al proceso de *secularización*. En primer lugar, el *individualismo* es interpretado como un principio inherente a la propia tradición cristiana, aunque con importantes transformaciones durante el final del medievo y durante la reforma protestante, tal y como observaremos en Louis Dumont. En segundo lugar, se interpreta como la consecuencia de una *ruptura* propia de lo moderno que recoge a su vez una herencia respecto a la tradición teológica anterior, marcada también por la ruptura, principalmente del nominalismo medieval, como apuntaba H. Blumenberg, y, posteriormente, del protestantismo reformista. En tercer lugar, nos encontramos aquellos que definen el individuo como una ruptura propia de la modernidad, constituyendo un ejercicio propio de la racionalidad “autofundante” de la modernidad. Una tradición que ha buscado en la autoconciencia del *sí mismo* la base de un nuevo modelo de comprensión de la realidad que rompería con el mundo anterior y que tendría su manifestación en el desarrollo de una *subjetividad*. Mito de la “racionalidad” moderna, que algunos han planteado a partir de la recuperación del pensamiento científico griego y del logos clásico, que habría permitido el desarrollo de los modelos de racionalización y dominación de mundo, como había señalado M. Weber, y que, por contra, otros vinculan al *ascetismo radical* del protestantismo, que al radicalizar la separación entre divinidad y mundo terrenal, abren la posibilidad de la mundanización de éste. Podemos observar a través de todas estas posturas las estrechas deudas que presenta el debate del *individualismo* como los problemas de la *secularización*, por lo que entrar profundamente en él supondría volver a repetir muchas de las tesis desarrolladas más arriba sobre la *salida de lo religioso*.

*“algún aspecto del individualismo moderno se encuentra ya presente en los primeros cristianos y en el mundo que los rodea, pero no es exactamente el individualismo que nos resulta familiar. En realidad, la antigua forma y la nueva aparecen separadas por una transformación tan radical y compleja que fueron necesarios nada menos que diecisiete siglos de historia cristiana para completarla, y quizás todavía prosigue en nuestros días. La religión ha sido el fermento principal, primero en la generalización de la fórmula y después en su evolución. Dentro de nuestros límites cronológicos, la genealogía del individualismo moderno es, por así decirlo, doble: un origen o acceso de cierta especie y una lenta transformación en otra especie distinta.”*⁴²³

L. Dumont pone estos debates de la *secularización* claramente al servicio de comprender otro mito de la modernidad, principalmente construido por la *ideología liberal*, como es la relación entre el nacimiento del *individualismo* y el *principio económico*. Un *principio económico* que a ciertas corrientes de origen liberal, como el marxismo, le permitió a su vez construir otro mito de la modernidad: la *economía*, utilizándola como principio de intelección histórica, intentando presentar una visión materialista, despejando la religión, pero cuyo origen teórico se encontraba por el

⁴²³ DUMONT, Louis. *Essais sur l'individualisme*. P. 36.

contrario en los debates de la *secularización*. La progresiva centralidad del *hombre*, como había señalado Hegel, esto es, del individuo, será comprendida por L. Dumont como una consecuencia de la redefinición del pensamiento teológico a finales del medievo, en las polémicas entre la escolástica y el nominalismo, que conducirán finalmente a la emancipación del individuo. Proceso que culmina en el segundo gran hito de lo moderno: el protestantismo. Frente a la tesis de Polanyi, que identifica la modernidad con el liberalismo económico, explicando ésta como un proceso paulatino de independencia de la economía de su fundamento social, pero al mismo tiempo inspirándose en él, L. Dumont -siguiendo las ideas de M. Mauss- señala que más allá de haberse producido tal independencia de lo económico respecto a lo social, este fenómeno desarrollado por Polanyi lo que refleja más bien es un proceso de *individualismo*, por el cual es el hombre el que se habría alejado de lo social, siendo la economía un reflejo de este proceso. Es por tanto la ideología del individualismo el que habría permitido construir el mito económico de lo social.

La economía se presenta en su libro, *Hommo aequalis I*, como la expresión acabada de la ideología del individualismo. A partir de ello, plantea que toda sociedad tiende a la “jerarquía” y a establecer por tanto una predominancia de unos saberes sobre otros, como será el caso del *individualismo*, de la *economía* o, paradójicamente, de la *igualdad*. L. Dumont da cuenta, sin embargo, que occidente es muy reticente a utilizar el concepto de *jerarquía*, pues su historia reciente está precisamente fundamentada en la revolución contra las diferencias y las jerarquías, a favor de otro tipo de ideologías como la igualdad; también estrechamente vinculada al individualismo. Esta aparente paradoja entre individualismo e igualdad ha sido resuelta por él al definir la modernidad como dialéctica, esto es, tendente a establecer una ideología y su aparente contrario, tal y como representaba para él el holismo de los nazis. Éste venía a plantear una aparente paradoja entre un impulso *individualizador* y un impulso *igualador*, como si existiesen dos principios distintos definitorios de lo moderno, pero que, sin embargo, para él respondían a la misma ideología del *individualismo*, considerando así el *holismo* nazi como son consecuencia del pensamiento individualista⁴²⁴. Paradoja que toma de un texto de V. Descombes que analizaba la relación entre la sociología de Durkheim y Mauss con el totalitarismo⁴²⁵. La intención de la obra de L. Dumont es mostrar que la antropología occidental está determinada por una ideología o principio fundamental que explica todos los fenómenos: el individualismo; y que para superar estos hándicaps el mejor camino es utilizar el *comparativismo*, en su caso entre las sociedades indias y occidentales, para poder comprender la propia modernidad y descifrar esa ideología subyacente a lo

⁴²⁴ “todo pretendido retorno al holismo en el plano de la nación moderna se revela como una empresa de falsedad y de opresión, y el nazismo aparece como una mascarada. El individualismo es el valor cardinal de las sociedades modernas. Hitler no constituye una excepción a esta regla, y el ensayo que se refiere a él intenta demostrar precisamente que bajo su racionalización racista del antisemitismo subyace un individualismo profundo” *Ibid.*, p. 30.

⁴²⁵ DESCOMBES, Vincent. “Pour elle un français doit mourir”. En *Critique*, 366, noviembre de 1977, pp. 998-1027.

moderno⁴²⁶. Por otro lado, y para justificar su tesis del *individualismo* como el elemento definitorio de lo moderno, L. Dumont compara los tiempos modernos también con épocas anteriores, concluyendo que en otros momentos fueron principios como el de la *familia* los predominantes, aunque siguen perviviendo en la modernidad como ideologías anteriores⁴²⁷. Uno elementos pre-modernos que se oponen al *individualismo*, como también había analizado M. Weber a propósito del *carisma* o C. Schmitt a propósito de su noción de *katechon* (que él consideraba como aquellos elementos de resistencia a lo moderno sobre los cuales edificar el regreso a un tipo de modernidad diferente). Para L. Dumont, sin embargo, muchos de estos elementos de resistencia o de oposición son en realidad –como señala a propósito del holismo nazi- formas dialéctica creadas por la propia modernidad, como ya había señalado Polanyi a propósito de cómo el liberalismo también crea los sistemas de bienestar.

Para Dumont el individualismo moderno se presenta como un “fenómeno excepcional en la historia de las civilizaciones”. Si para unos ha estado presente siempre en todas partes, para otros en cambio aparece en el mundo clásico, o en el Renacimiento, o con el ascenso de la burguesía. Frente a estas tesis L. Dumont establece que el individualismo moderno no es producto de una conciencia “autofundante” de la modernidad, sino el resultado de un proceso que se gesta en el seno del propio cristianismo, otorgando así a la religión y al proceso de secularización un lugar central para la comprensión de la historia y los procesos de cambio modernos. Frente a la postura más radical de la secularización que hablaba de trasposición, Dumont reconoce esta herencia pero también la *ruptura*. Si el individualismo moderno guarda innegables influencias respecto a la religión cristiana, sin embargo, nace al mismo tiempos de una transformación profunda ocurrida primeramente con el nominalismo y en segundo lugar en el ámbito protestante, especialmente con Calvino. Observamos pues cómo L. Dumont, desde su pretendida antropología-comparativista desideologizada, se sitúa de lleno en el debate de la secularización y de la filosofía de la historia al preguntarse por el origen, la ruptura y el sentido de lo moderno, utilizando la religión como principal vehículo para dar una racionalidad a la Historia. Y así el mundo trascendente donde anteriormente encontraba refugio el hombre-asceta, desarrollándose su individualidad con la divinidad, pasa a ser encarnada por el

⁴²⁶ DUMONT, Louis. *Essais sur l'individualisme*. Pp. 22-23.

⁴²⁷ “¿De dónde proceden, en la ideología y, en sentido más amplio, en la sociedad contemporánea, los elementos, factores o aspectos no individualistas? Se deben en primer lugar a la permanencia o “supervivencia” de elementos premodernos más o menos generales, como la familia. Pero también se deben a que la propia aplicación de los valores individualistas ha desencadenado una dialéctica completa que ha dado lugar, en ámbitos muy diversos y, para algunos, a partir finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, a combinaciones en las que mezclan sutilmente con sus opuestos” *Ibid.*, p. 31.

propio hombre en su acción diaria en el mundo “*la extramundanía está ahora concentrada en la voluntad individual*”⁴²⁸.

“Si la extramundanía aparece ahora concentrada en la voluntad del individuo, podemos pensar que el artificialismo moderno como fenómeno excepcional en la historia de la humanidad no puede comprenderse más que como una lejana consecuencia histórica del individualismo-fuera-del-mundo de los cristianos, y que aquellos que llamamos el moderno “individuo-en-el-mundo” posee dentro de sí mismo, escondido en sus constitución interna, un elemento desapercibido pero esencial de extramundanía. Existe por lo tanto una mayor continuidad entre los dos tipos de individualismo de los que habíamos supuesto en principio, con la consecuencia de que una hipotética transición directa entre el holismo tradicional y el individualismo moderno ya no sólo resulta improbable, sino imposible.”⁴²⁹

A partir de este *individualismo en-el-mundo*, entendido como un proceso de larga gestación que afectará a otros ámbitos como el poder político, la interioridad protestante será comprendida como un proceso propio y característico del mundo cristiano que desde San Agustín conduce a Lutero y culmina en Locke. Camino que le permite vincular individualismo y la interioridad radical, como propone Ch. Taylor. Esta imposición o triunfo de la individualidad conllevará también un desarrollo de la razón y de la subjetividad, esto es, de la dualidad razón-pasión, que se erige también en otro de los principios del pensamiento político moderno y que se inscribirá, por tanto, en este proceso de individualismo. Una vez establecida la relación entre individualismo y religión, lógicamente, y como ha quedado apuntado en los debates sobre la *teología política*, este proceso también será observado por L. Dumont en el pensamiento político. Una política que paulatinamente se desvinculará de lo religioso y de su concepción política como *universitas* o *comunitas*, para definirse como *societas*, esto es, como un conjunto de individualidades. En este proceso la figura de Occam⁴³⁰ ocupa un lugar fundamental en tanto que fundador del positivismo y del subjetivismo en el Derecho, que “*representa una invasión espectacular del individualismo*”, siguiendo las ideas de Michel Villey⁴³¹. Siguiendo también a Figgis, L. Dumont sitúa en la Edad Media el momento donde se desarrolla el cambio que pondrá las bases para el desarrollo de la teoría moderna del Estado; el cual analiza a través de algunos hitos que han determinado la querella de la secularización como la propia querella de las investiduras, el conflicto entre papado e Imperio, etc. A través de ellas se habría gestando una comprensión contractualística de lo político, como *societas*, que estará en el origen liberal de la política; planteando su obra, también, como una búsqueda del *origen* del liberalismo político. Un liberalismo que se fundaría tanto en el individualismo como en el igualitarismo; lo que le permitirá trazar las dos principales vías de pensamiento político nacidas de él: el liberalismo individualista y el liberalismo colectivista o igualitarista. Para L. Dumont la elaboración del sistema moderno político como *societas*, fundamentado en el individualismo, ha

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 31

⁴²⁹ *Ibid.*, pp. 68.69

⁴³⁰ *Ibid.*, pp. 78-79.

⁴³¹ VILLEY, Michel. *La formation de la pensée juridique moderne. La Franciscanisme et le Droit*. Paris, PUF, 2003 (1ª edición, Paris, Les Cours de Droit, 1963).

determinado también, a causa de su origen en el holismo, un cuestionamiento de las jerarquías en favor del igualitarismo⁴³²; el cual tendría una procedencia religiosa que nuevamente se trasladaría a lo político desde lo religioso. La igualdad de la comunidad ante Dios, propia del cristianismo, se convertirá nuevamente en *igualdad-en-el-mundo* a través del proceso operado en el ámbito político. Destaca como antecedentes de este fenómeno el conflicto de los *levellers* en Inglaterra⁴³³, donde la forma de gobierno liberal encontraba sus principios fundamentales: individualismo, la libertad religiosa y la igualdad ante la ley, y una constitución que garantice ambas. La obra de L. Dumont acudía a todas las tradiciones de la *secularización*, para poder explicar los orígenes del *liberalismo* a través del *individualismo*, el cual se convertía a su vez en origen de elementos tan fundamentales de las sociedades modernas como el fundamento *económico* de lo social o el *igualitarismo*.

Conclusión.

A modo de conclusión de este capítulo cabría señalar que mi intención ha sido, sobre todo, justificar la elección de una *aproximación arqueología* como fundamento a una tesis de Historia del Arte. Con la intención de poder despejar aquellas racionalidades que acompañan la escritura histórica, especialmente en lo que he denominado como *historia de la modernidad*, y que condicionan el análisis e interpretación de la mirada del historiador así como de los documentos. Asimismo, esta aproximación arqueológica ha condicionado los propios objetivos de estudio; y, de este modo, he intentado penetrar en la historia de la pintura francesa entre 1680 y 1730 a través de los *acontecimientos discursivos* y no tanto de las *formas artísticas*, lo que ha sido justificado más arriba. Pues serían los discursos los que facilitarían la irrupción del historiador en el tiempo de la historia, aunque la materia tradicional de la que parte la Historia del Arte son los propios objetos artísticos. Sin embargo, y en tanto que el historiador intenta analizar las obras desde el lenguaje, en mi opinión, facilita la labor del historiador penetrar en ellas a través de los discursos y no directamente. Igualmente, la aproximación arqueológica que he propuesto ha determinado otro de los objetivos principales de la tesis, que será analizar las fuerzas que operan y ordenan los discursos condicionando los diferentes saberes, en nuestro caso el *saber artístico*, y las relaciones que pueden establecerse con otro tipo de saberes de su misma época. Todo ello me permitirá establecer, finalmente, posibles hipótesis entre el desarrollo de determinadas formas artísticas y los saberes de su momento, tomando los discursos y los discursos sobre el cuerpo como principal guía.

⁴³² DUMONT, Louis. *Essais sur l'individualisme*. P. 89.

⁴³³ "La reivindicación igualitaria fue extendida de la religión a la política en el curso de lo que podemos llamar la revolución inglesa (1640-1660). Y muy particularmente por aquellos a quienes se ha llamado los *Levellers* ("niveladores"). Fueron rápidamente derrotados, pero tuvieron tiempo de sacar plenamente las consecuencias políticas de la idea de igualdad de los cristianos". *Ibid.*, p. 92.

PARTE II

DE LA SOBERANÍA A LA GUBERNAMENTALIDAD

CAPÍTULO II. LO POLÍTICO, ENTRE ABSOLUTISMO Y SOBERANÍA.

1. Introducción.

A lo largo de la Metodología hemos diferenciado entre los términos *política* y *político*, que teniendo su origen en la obra de Carl Schmitt¹ ha sido recogido por varios autores posteriores como el propio M. Foucault; a partir del cual hemos redefinido ambos conceptos en un sentido diferente al planteado por el constitucionalista alemán. Con ambos términos se buscará distinguir en la tesis entre dos ámbitos. En primer lugar, aquella materia de la que habitualmente se encarga la *Historia política*: las formas teóricas de Estado y de gobierno; su materialización institucional, su forma jurídica, su nacimiento, su evolución; los conflictos internos entre los distintos grupos; los acontecimientos históricos tales como guerras, tratados de paz, matrimonios entre casas reinantes, alianzas entre reinos, etc. En segundo lugar, aquello que subyace tras *la política* y que ordena la totalidad de una sociedad y el conjunto de sus discursos: el poder. Mientras *la política*, en tanto que *saber político*, se encarga del gobierno de los hombres, interesándose la *Historia política* por las formas políticas que toma este poder en la historia, como estudiaremos a propósito del llamado *absolutismo*; *lo político* abarcaría el conjunto de la sociedad, englobando saberes tan dispersos como la medicina, la política, el arte, la economía, etc. *Lo político* se interesa por aquello que subyace tras estos saberes: el poder; el cual ordena los discursos en un momento dado con el objetivo principal de edificar una *verdad* lo más coherente posible, buscando lograr una *obediencia*. Intentamos abarcar con la noción de *lo político* el conjunto de los *discursos* que atraviesan una sociedad, destinados a la elaboración de un *poder-verdad*, de ahí que en *lo político* hablemos de *Representaciones*, distinguiendo en la tesis -y en esta segunda parte a partir del tercer capítulo- dos grandes representaciones de *lo político*: la *Soberanía* y la *Gubernamentalidad*.

Lo político “representa” ese *poder-verdad* que determina y ordena los saberes en un momento dado. Se presenta o define, por tanto, como una *Representación*, aglutinando principalmente aquellos discursos que tienen como finalidad prioritaria la modificación de las conductas o el control sobre los individuos, estableciendo, por ello, la forma de lo social. *Lo político* aparece así tras la construcción de un relato histórico; tras una estrategia médica de salud pública como la vacunación; tras una liberalización de la circulación de mercancías, etc. Sería el conjunto de *saberes* y *discursos* empleados en la acción política o de gobierno sobre los individuos. *La política*, en cambio, se refiere al pensamiento político y a su reflejo institucional, es decir, al saber codificado por las distintas tradiciones y *lenguajes políticos* sobre las ideas y formas de gobierno.

¹ SCHMITT, Carl. *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollariem*. Traducido por Rafael Agapito; *El concepto de lo político*; Aianza, 2009 (Edición, Berlin, Duncker & Humbolt, 1987, 1ª edición 1932).

La política sería por tanto un *saber*, como el saber médico o el saber artístico, que posee su propia *serie*, la cual sin duda se vincula a un *contexto*; y, de hecho, como señala Pocock en su historia intelectual de la política, las ideas políticas no pueden ser comprendidas sin ese contexto lingüístico-histórico. *Lo político* trasciende el ámbito del *saberes* e ideas políticas, para interesarse más bien por las “relaciones de poder” que intervienen y actúa sobre el *sí mismo*, conformando los individuos, la sociedad y, en general, el conjunto de la *Representación* en un momento dado; abarcando e incluyendo, al fin y al cabo, *la política*. Aunque en ocasiones tendamos a adscribir estas “relaciones de poder” a las *técnicas de gobierno* y a los *saberes* que las sustentan, confundiendo *la política* con *lo político*. *La política* tiene por fundamento y finalidad –en tanto que *técnica*- la conquista del poder y su conservación, a diferencia de la medicina o el arte que si bien producen poder, en tanto que discurso, no es su principal finalidad. Frente a *lo político*, *la política* estaría vinculada a la formulación de ideas políticas, a la promulgación de estrategias concretas y técnicas específicas para la ejercitación de ese poder, como encarnaría *El Príncipe* de Maquiavelo; pero sin poder revelar el poder mismo que lo constituye, que sólo puede descubrirse en las *discontinuidades* de su *serie*.

Estas ideas, estrategias y técnicas, para la conquista del poder, que definen *la política*, nacen -como señaló la Escuela de Cambridge- de un *contexto* que no debe entenderse como el simple “reflejo” de la estructura social, como si se tratase de una *ideología* en el sentido marxista; sino que estas ideas políticas son un *saber* que pertenece a su propia *serie*, ofreciendo en ocasiones “vagas correspondencias o ligeros paralelismos”² con la sociedad. A pesar de lo cual, es innegable que se vinculan a su época en tanto que discurso que nace de un *contexto lingüístico*³. Un *contexto* que como señala Foucault determina las propias *series* -como *la política*-, descubriendo con ello relaciones con otros *saberes* o -como lo define Pocock- “contextos lingüísticos”, como pueden ser los saberes médicos⁴, artísticos, literarios, filosóficos, etc., a través de las cuales *la política* también se define. Es esta complejidad de la noción de *política*, que además de su propia *serie* específica dialoga con otros saberes, formando *cuadros*, lo que intentamos aprehender con la noción de *lo*

² POCOCK, J.G.A. *Political Thought and History: Essays on Theory and Method*. Traducido por Sandra Chapparro Martínez; Akal, 2012, p. 32 (1ª edición, Cambridge, Cambridge University Press, 2009).

³ “Es importante que sepamos interpretar el pensamiento situándolo en el contexto de la tradición discursiva a la que pertenece, por dos razones. En primer lugar, nos permite hacer una lectura del pensamiento en tanto que conducta social, observar la relación de las mentes con su sociedad, a la tradición que la sustenta y a los demás miembros que forman parte de ella. En segundo lugar, entender los conceptos que maneja el pensador, y el lenguaje en el que se comunica con el resto de sus compañeros, mejora nuestra comprensión del pensamiento político. Debemos intentar averiguar qué decía exactamente y qué entendían los demás que decía [...] Parece, por lo tanto, recomendable que estudiemos a la filosofía política en el contexto de una tradición entendida como el conjunto de lenguajes que una sociedad dada utiliza para debatir sobre política” *Ibid.*, pp. 33- 34.

⁴ GAILLE-NIKODIMOV, Marie. *Conflict civil et liberté. La politique machiavéllienne entre histoire et médecine*. Paris, Honoré Champion, 2004.

político y mediante las *Representaciones* que abarcan los términos *Soberanía* y *Gubernamentalidad*. Ambos términos encierran dos niveles de significación. En primer lugar, aluden a nociones propias del *saber político*, en tanto que definen formas de gobierno, como puede ser la *Soberanía* definida por Jean Bodin o el *Gouvernement* que se convierte en un término frecuente durante la Revolución Francesa tras el vacío de poder dejado tras la huida del Rey en la noche de Varennes. En segundo lugar, aluden también a un conjunto de discursos y saberes que conforman una *voluntad de Verdad* en un momento dado, abarcando con ellos *saberes* muy variados, que trascienden el simple *saber político*. En este segundo capítulo nos centraremos sobre todo en las diferentes definiciones dadas de un término central del periodo: *absolutismo*, mediante el cual se intenta comprender la complejidad del siglo XVII y XVIII; y, por tanto, nos detendremos en primer lugar en un ámbito de estudio tradicional de *la política*.

Esta centralidad de *lo político* en nuestra tesis, así como la pretensión de comprender de forma amplia los diferentes discursos que interactúan en una época en tanto que *Representación*, no nos debe llevar a plantear que el resto de los saberes o discursos de una época, como la medicina o el arte, son la consecuencia directa de *lo político* o de *la política*, como una tradición historiográfica ha planteado a partir de la noción de *Represión*. En primer lugar, porque *lo político* no es un *saber* sino un conjunto de *saberes* que conforman una *verdad-poder* y por tanto no actúa como un *saber-poder* que se detenta y se ejerce. En segundo lugar, porque los *saberes* y el *orden de los discursos* no dependen de las fuerzas “políticas” ejercidas desde las instituciones, desde una persona o desde un grupo. Como señalamos en la metodología, cada *serie* mantiene su propia independencia, estando determinadas sus transformaciones por principios inherentes a la *serie*. No obstante, en ocasiones, actúan sobre estas *series* esas redefiniciones del *poder-verdad* exteriores, afectando al ordenamiento de cada *serie*, pudiéndose en ocasiones detectarse influencias externas a las *series*. Aunque esto no significa que sea *la política* la que está condicionando la *serie*; a pesar de que, incluso, determinados *saberes* estén albergados en instituciones directamente dependientes del poder político. En estas ocasiones los *saberes* sí pueden estar condicionados de alguna manera por *la política*, configurándose como *disciplinas*, como podemos observar a propósito del *saber artístico* respecto a la Academia Real de Pintura y de Escultura; con el *saber médico* respecto a *Jardin du Roi*; o en el *saber científico* respecto a la Academia de Ciencias. En estas ocasiones, si bien será posible establecer relaciones directas entre el poder político y el arte, siendo un ejemplo característico de la historiografía la figura de Louis XIV y el palacio de Versalles⁵, sin embargo no es nuestra intención estudiar este tipo de relaciones, sino comprender cómo esa *voluntad de verdad*

⁵ SABATIER, Gerard. *Versailles ou la figure du roi*. Paris, Albin Michel, 1999.

actúa sobre el *saber artístico*; es decir, no cómo *la política* determina el arte, sino cómo *lo político* está determinando el arte.

La centralidad de *la política* en este segundo capítulo, en el que estudiaremos las diferentes aproximaciones historiográficas al *absolutismo*, viene determinada porque *la política* tiende a abarcar de forma más amplia el conjunto de una sociedad, en tanto que *la política* se entiende como una síntesis de las diferentes acciones destinadas a la dominación y a la obediencia; mostrando de una forma privilegiada en sus *discontinuidades* la *voluntad de Verdad* de una época. A lo largo del presente capítulo - y en los siguientes- nos centraremos en dos aspectos. En primer lugar, intentaremos establecer mediante qué forma política ha sido estudiada la época que nos interesa analizar: el *absolutismo-Soberanía*. En segundo lugar, cómo ese *saber político* (sus definiciones teóricas, sus conflictos prácticos, sus tensiones y evoluciones, etc.) permiten descubrir un *orden de los discursos* que actúa en los diferentes *saberes* del momento, posibilitando finalmente elaborar una *Representación* propia de *lo político*, que denominaremos: *Soberanía y Gubernamentalidad*. A partir de ello, este capítulo segundo y el próximo –tercero- se encuentran estrechamente vinculados entre sí pues si bien en éste segundo buscamos comprender qué entender por *Absolutismo* a través de las diferentes definiciones dadas, sin embargo consideramos, al mismo tiempo, que estas aproximaciones, aunque determinadas ideológicamente, han sabido captar una serie de *discontinuidades* dentro de *la política* de la época, que revelan un *orden del discurso* que nos permitirá en el capítulo tercero definir qué entendemos por *Soberanía* y por *Gubernamentalidad*. En el tercer capítulo nos centraremos principalmente en comprender el paso de una *Representación* a otra, a lo largo del siglo XVII y XVIII, intentando no caer en las explicaciones ideológicas ofrecidas por la historiografía.

En este capítulo segundo comenzaremos analizando el término *Absolutismo*, con el que suele describirse los siglos XVII y XVIII; es decir, desde las guerras de religión a la Revolución Francesa, y donde se inscriben los límites temporales de la presente tesis: 1680-1730. La totalidad de este capítulo se dedicará al término *absolutismo* siguiendo el análisis de F. Cosandey y R. Descimon⁶, a partir del cual intentaremos mostrar cómo se trataría de un término forjado en el siglo XIX, tras la Revolución Francesa, justificando a continuación el porqué sería más adecuado la utilización del término *Soberanía* o, en tal caso, *absolu*; que sí responde al *lenguaje político* del momento, como observamos en la obra de Jean Bodin. El *absolutismo* se presenta, por tanto, como un término ambiguo, lleno de connotaciones ajenas al propio periodo que pretende describir, en muchas ocasiones provenientes de las distintas corrientes historiográficas del siglo XIX y XX y, por tanto, de las escrituras de la historia posteriores, que impiden finalmente comprender tanto la

⁶ COSANDEY, Fanny y Robert DESCIMON. *L'absolutisme en France. Histoire et historiographie*. Paris, Seuil, 2002.

política como *lo político* durante estos siglos. Una vez establecidas las diferentes aproximaciones historiográficas al término *absolutismo*, que han intentado ofrecer una definición tanto teórica como práctica; y una vez hemos justificado el porqué la monarquía constituye efectivamente el punto neurálgico de los discursos del momento; se irán revelando -tras la *ideología* histórica- una serie de *discontinuidades*, tras los diferentes modelos explicativos económicos, jurídicos, dialécticos, etc., que nos permitirán, finalmente, detectar unas fuerzas ordenadoras de los discursos en la mal llamada *monarquía absolutista*. Los diferentes modelos explicativos de la historiografía tradicional, incidían pues en una serie de cambios, analizados de forma parcial en función del principio donde se asentaba su discurso, que, sin embargo, permitían descubrir una serie de transformaciones de *la política* que al mismo tiempo permiten vislumbrar una transformación de *lo político*. No obstante, tras estas estos diferentes modelos explicativos M. Foucault encontraba un principio común explicativo, que partían de una comprensión común y errónea del poder y que ha resumido tras la noción de “*economicismo en la teoría del poder*”. Esta comprende el *poder* como algo que se intercambia, ya fuera jurídica o económicamente. Esta *aproximación economicista*, condicionaba asimismo el resto de las aproximaciones, que hemos unificado a su vez en dos grandes tipos de aproximaciones: una *aproximación jurídica* y una *aproximación administrativa*. Todo ello nos permitirá ir descubriendo la complejidad de la monarquía francesa a lo largo del siglo XVII y XVIII, comprendiendo, a partir de las distintas definiciones teóricas así como de las acciones prácticas, los distintos intentos por definir la *monarquía absolu* o la *soberanía-monárquica*, tanto en la historiografía como en la propia época, revelando con ello un *saber político*.

Desde las guerras de religión asistimos a un deseo por parte de los principales hombres del momento por definir teóricamente un poder político nuevo en gestación que está reordenando los *saberes* del momento, y que se denominará como *Soberanía*, sobre el cual pretenderá construirse la arquitectura del edificio monárquico. Pero sobre este intento de definición teórica, principalmente realizado desde lo jurídico, se producirán una serie de impedimentos como consecuencia de una *práctica*, que desdibujan esa pretendida claridad teórica de la *Soberanía*. El siglo XVII se nos presenta por tanto como una tensión constante entre el deseo de ofrecer una definición teórica clara de la *Soberanía* y una práctica que constantemente obliga a la política a redefinirse y a transformarse, impidiendo cualquier definición estable. Unas tensiones, entre teoría y práctica, a partir de las cuales intentaremos perfilar qué entender por *monarquía absolu* en estos instantes; tal y como ha buscado realizar la historiografía tradicional. A partir de ello, y como consecuencia de estos reposicionamientos constantes, a causa de una realidad que impone sus condicionantes, se producirán una serie de *discontinuidades* en la propia monarquía, que los historiadores han llamado cambios y que han explicado de diferentes maneras, concluyendo la progresiva mutación de la *monarquía absolu* hacia otra cosa a lo largo del siglo XVIII, recibiendo diferentes nombres. Nuestro

objetivo será intentar revelar estas *discontinuidades*, pero no a través de los modelos explicativos ofrecidos por la historiografía -aunque sin desechar sus hallazgos-, apoyándonos en los capítulos siguientes en las *discontinuidades* producidas en otros *saberes* como la economía, la medicina, etc., para poder comprender esas fuerzas que han transformado la faz de la *Soberanía*.

Una vez definida la *Soberanía monárquica*, nuestro discurso arrancará específicamente a partir de 1680, cuando se detecta una transformación de *lo político* que coincide con una transformación en *la política* de Louis XIV, que se revela asimismo en diferentes saberes, descubriéndose finalmente una nueva *Voluntad de Verdad*, que denominaremos como *Gubernamentalidad*. Una transformación que también se revelará en la pintura francesa entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Nuestro deseo de captar esta transformación huirá de las nociones de *origen* o *causa*, aplicando una *aproximación arqueológica* ya descrita. Igualmente huiremos de la noción de *paradigma*, que habitualmente ha sido aplicado al estudio de la política. El propio Pocock en *El momento maquiavélico*⁷ abandona el intento de aplicar la noción de *paradigma* a la política que había propuesto en sus artículos iniciales⁸, puesto que las comunidades científicas (en las que inscribe Th. Kuhn su noción de *paradigma*) y las comunidades políticas no son comparables en sus funcionamientos⁹. Esta imposibilidad de entender la política como un *paradigma*, debe alejarnos del intento por comprender esta transformación de la *monarquía absolu* como si un modelo político diera lugar a otro nuevo, que, a su vez, reordena el conjunto de los discursos, tal y como han planteado algunos historiadores al hablar de un modelo jurídico que se ve sustituido por un modelo administrativo. Lejos de interpretar la *Gubernamentalidad* como un principio que viene a sustituir a la *Soberanía* (pues ambas *representaciones* ponen en acción dos formas distintas de comprender el poder que conviven desde antiguo), la relación entre la *Soberanía* y la *Gubernamentalidad* debe comprenderse en términos de predominancia de una sobre la otra. Nuestra noción de *Soberanía* no puede definirse por tanto como un *paradigma político*, pues a diferencia de lo planteado por Th. Kuhn, tras ella no existe una función excluyente. En ella se dan cabida tanto a las formas políticas hegemónicas como a las que

⁷ POCOCK, J.G.A. *The Machiavellian Moment*. Traducido por Marta Vázquez-Pimentel y Eloy García; Tecnos 2002. 1ª edición, Princeton, Princeton University Press, 1975.

⁸ POCOCK, J.G.A. *Politics, Language and Time: essays on political thought and history*. New York, Atheneum, 1971.

⁹ “Ambos tipos de comunidades interactúan de forma diferente con las estructuras lingüísticas de control, o “paradigmas”, que surgen en las comunidades por el mero hecho de perseguir unas metas. La comunidad política no es esencialmente (aunque pueda serlo incidentalmente), una comunidad dedicada a la investigación, y los paradigmas que, de tanto en tanto, fórmula para definirse como una comunidad que se enfrenta a ciertos problemas desde una determinada estructura, tienen que abarcar un abanico tan amplio de situaciones conflictivas que no hay paradigmas que puedan excluir u obstruir por mucho tiempo las formulaciones rivales. De ahí que, necesariamente, deban coexistir muchos paradigmas que, con cierta frecuencia, compiten entre sí ofreciendo definiciones alternativas de la comunidad, sus problemas y sus métodos [...] que la investigación histórica es anti-paradigmática, en el sentido de que multiplica las situaciones de conflicto, contingencias y contextos de todo suceso histórico, sin límite teórico alguno.” POCOCK, J.G.A. *Political Thought and History*. Pp. 10-11.

no lo son; las cuales desempeñan un papel fundamental para la comprensión del sistema. Ello nos reafirma finalmente en nuestro posicionamiento inicial sobre la imposibilidad de hablar de *Absolutismo* como un modelo o sistema jurídico concreto y preciso, así como inmóvil y finalmente útil para explicar la política a lo largo del siglo XVII y XVIII, pues como señala Denis Richet: « *Leur défaut est de vouloir établir la cohérence dans ce qui fut un champ de forces mouvantes où les césures introduites par les conflits réels comptent autant que la longue durée.* »¹⁰. Rechazamos por todo ello la noción de *Absolutismo* pues *la política* y *lo político* nacen en Francia no de una definición, ni de una *idea* nueva introducida en la sociedad, sino -como ha señalado la “Escuela de Cambridge”- de un *contexto*¹¹ que está en constante transformación, haciendo mutar las ideas políticas, las instituciones, etc.; descubriéndose en esta mutación la forma de *lo político*.

Como se ha apuntado más arriba, la estructura de este capítulo segundo comienza cuestionando el término *absolutismo*; para, a continuación, justificar cómo *la política* se define en estos instantes en torno a la *monarquía*, que no es cuestionada por ningún grupo, articulándose en torno a ella los *lenguajes políticos*. Una vez que la *monarquía* abandona su definición *absolutista*, surge el problema de cómo se ha definido tanto por parte de la historiografía como como parte de los hombres de la época esta *monarquía*, destacando la noción de *Soberanía*, la cual parece responder mucho más adecuadamente que el término *absolutismo* al *saber político* de la época. No obstante pronto surgen el conflicto entre un deseo de definición teórica de la *Soberanía*, principalmente desde lo jurídico, y una práctica, que parece desdibujar los perfiles trazados por la teoría jurídica. Entre estas contradicciones, entre teoría y práctica, la historiografía ha establecido dos tipos de aproximaciones para, por un lado, ofrecer una definición de la *monarquía absolu* y, por otro lado, comprender los cambios históricos, ofreciendo una racionalidad histórica: *aproximación jurídica* y *aproximación administrativa*. Los epígrafes se construyen así entre esta tensión entre teoría y práctica, que ha condicionado las lecturas de la historiografía posterior.

¹⁰ RICHET, Denis. “La monarchie au travail sur elle-même ?”. En BAKER, Keith Michael. *The French Revolution and the creation of modern political culture. Volume I. The political culture of the Old Regime*. Pergamon Press, 1991 (1ª edición, 1987). P. 31.

¹¹ “En otras palabras, se trataba de averiguar en qué medida el contexto lingüístico determinaba las “intenciones” del autor y cómo influían estas, a su vez, en el contexto [...] Averiguar qué efecto produjo el actor y cómo lo produjo suponía que había que estudiar, no sólo en qué medida la langue determinaba a la parole, sino asimismo cómo entendían los lectores a los autores y cómo influían sobre el speech act o acto de habla original del autor que les había llevado a realizar su propio acto de habla [...] Autor, receptor y contexto lingüístico están constantemente sometidos a procesos de innovación e interpretación en los que ciertas acciones producen consecuencias indeseadas y parole y langue se ven sometidas a cambios voluntarios e involuntarios. Siempre pueden surgir nuevos universos lingüísticos, gradualmente o de forma súbita” POCOCK, J.G.A. *Political Thought and History*. P. 12.

2. Absolutismo o Soberanía. Los problemas terminológicos del absolutismo. Entre la teoría y la práctica.

Señala David Parker en *The Making of French Absolutism*¹² que el *absolutismo* siempre estuvo en proceso de creación y, por ello, nunca fue realmente llevado a cabo, determinando una tensión entre una aspiración teórica y los reposicionamiento que determinaban la práctica del poder. Es por eso que la historiografía actual tiende a renunciar al uso del término *absolutismo* para favorecer la comprensión global del régimen monárquico. Aunque, como veremos a continuación, esta globalidad histórica sólo puede lograrse al precio de eliminar la complejidad constituyente de lo histórico. Una de las principales problemáticas que encerraba el término *absolutismo* se refería a los límites cronológicos. Mientras para la escuela liberal del siglo XIX el absolutismo era la culminación de un proceso que se inicia con la monarquía feudal, continuado con la monarquía temperada y culminando con la monarquía absoluta; para los “tradicionalistas” como François Olivier-Martin la monarquía absoluta era un rasgo, una esencia de la monarquía francesa desde la Edad Media, que permanece inalterable durante todo el tiempo. Un conjunto de principios legales que no variarán y sobre los cuales se producirán transformaciones, sin que afecten realmente a estos principios esenciales. Esta visión ofrecida sobre todo por los teóricos del derecho es hoy en día puesta en entredicho, surgiendo diversas posturas sobre si con Louis XIV realmente culmina el *absolutismo* o, por el contrario, comienza su transformación mediante una progresiva racionalización administrativa, que finalmente lo transformaría profundamente a partir de las contradicciones internas del propio sistema financiero¹³. Esta primera tensión sobre si el *absolutismo* se transforma de manera constante o por el contrario se define como un modelo que permanece de forma eterna durante un largo periodo de tiempo, se revelará como incorrecta pues, como estudiaremos a continuación, no es posible hablar ni de una evolución lineal ni de un proceso en el que el *absolutismo* permanece fiel a su esencia, sino que más bien se trata de un sistema político en constante transformación en función de las circunstancias. Uno de estos principios transformadores de la monarquía, que impedirá hablar de *absolutismo* a lo largo del siglo XVII y XVIII, será el desarrollo de un *saber financiero*. La centralización del poder y los elevados gastos y necesidades que impone la guerra, requerían de una cada vez mayor presión fiscal, que rápidamente se traducirá en un mayor control administrativo sobre el territorio. Todo ello conducirá, finalmente, a una progresiva racionalización de la forma de gobierno, sobre todo a partir de las reformas emprendidas por Colbert; las cuales condicionarán la práctica de gobierno, transformando de forma

¹² PARKER, David. *The Making of French Absolutism*. Londres, Edward Arnold, 1983.

¹³ KWASS, Michael. *Privilege and the politics of taxation in Eighteenth-Century France. Liberté, Égalité, Fiscalité*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

constante su fisionomía. R. Mousnier en un análisis pionero de 1953 vinculará el *absolutismo* a una “revolución capitalista” como consecuencia del aumento de las necesidades constantes de dinero por parte de la monarquía para financiarse.

« Monarchie absolue et grand capitalisme apparaissent ainsi comme fonction l'un de l'autre. La monarchie absolue, avec ses domaines, avec ses impôts prélevés surtout sur l'agriculture, avec ses monopoles commerciaux, devient une sorte de grande entreprise capitaliste dont les techniciens, les partenaires et les fournisseurs sont les financiers »¹⁴

R. Mousnier irá matizando esta visión y, finalmente, será para él el desarrollo del aparato del Estado: las *instituciones*¹⁵, el que pasará a centrar sus reflexiones, favoreciendo una visión jurídica sobre la económica; intentando con ello superar las tensiones de los modelos socio-económicos y definiendo la monarquía a partir de las instituciones, de sus transformaciones y evoluciones. Este *capitalismo* o *racionalización administrativa* conducirá a algunos autores como Michel Antoine a hablar de *monarquía administrativa*, a través de la cual se explicaría la génesis y evolución del sistema. Ponía el acento sobre la *racionalidad* inherente al desarrollo del Estado moderno, en la línea ya apuntada por M. Weber. Una *racionalidad* que terminaría afectando a la dimensión mágica sobre la cual -y originalmente- se constituyó la monarquía, en estrecho diálogo con la Iglesia y la religión, favoreciendo con ello una visión secularizadora de la monarquía. La emergencia de nuevos saberes prácticos adscritos a la complejización financiera y administrativa mostraban así, para una buena parte de la historiografía, el nacimiento de un nuevo tipo de monarquía cuya esencia y evolución venía determinada específicamente por este impulso racionalizador, que manifestado en la proliferación de la administración afectaba al ritual cortesano, al ámbitos jurídico, etc. No vamos a entrar de nuevo en el principio *racional* como explicador de la dinámica histórica moderna, al que ya aludimos en la *metodología*, sin embargo es importante señalar cómo todos estos estudios revelaban una comprensión nueva de *lo político* en la *monarquía absolu*, que sin encontrar su explicación en el *racionalismo moderno* nos permitirá descubrir una *discontinuidad* respecto al poder manifestado por la *Soberanía* y que denominaremos como *Gubernamentalidad*. A partir de esta *racionalidad administrativa* podremos acceder, de forma arqueológica, a un tipo de conocimiento distinto sobre las transformaciones en el *orden del discurso* del momento.

La tesis de R. Mousnier intentaba definir el *absolutismo* como un paso intermedio entre las pervivencia medievales y el capitalismo moderno, mostrando así las tensiones, contradicciones y resistencia, entre ambas concepciones; tal y como planteará con su noción de *órdenes*. R. Mousnier descubría la pervivencia de un sistema feudal junto a un sistema moderno administrativo, describiendo el *absolutismo* como una modernidad en gestación, tal y como parece apuntar la

¹⁴ MOUSNIER, Roland. *Histoire générale des civilisations, vol 4. Les XVI^e et XVII^e siècles*. Paris, PUF, 1965, p. 106 (1ª edición, 1953).

¹⁵ MOUSNIER, Roland. *Les institutions de la France sous la monarchie absolue, 1598-1789*. Paris, PUF, 2005 (1ª edición, 2 Vol. 1974-1980).

conclusión del estudio de Robert Mandrou en *L'Europe "absolutiste"*, quien acentúa las resistencias así como las novedades, desde su perspectiva de las *mentalidades*. No obstante, frente a aquellos que todavía ponían el acento sobre la herencia feudal como definitorio del *absolutismo*, remontando su existencia y su realidad perenne desde la Edad Media, acentuando así su dimensión teórica; frente aquellos que plantean su evolución en diálogo con las realidades y circunstancias particulares que van sucediendo en la historia francesa: la violencia generada por las guerras de religión; la creciente necesidad de financiación; etc.; se encuentran aquellos otros que niegan la posibilidad de hablar de *absolutismo*. Estos últimos consideran que no existe una coherencia teórica, ni la permanencia de unos principios invariables, sino un constante cambio en función de las circunstancias y del propio monarca. Además, el análisis de los acontecimientos mostraría la limitación constante del poder del monarca, que impediría definir su poder como absoluto, lo que lleva, finalmente, a Nicholas Henshall (inscrito en el giro lingüístico de la historia anglosajón) a hablar del absolutismo como un “mito” construido a partir de la revolución inglesa y sobre todo por el siglo XIX¹⁶. En un sentido diferente, pero con una premisa semejante, algunos historiadores han hablado del *absolutismo* como una construcción o una fabricación llevada a cabo por la propia monarquía, para dar la imagen de una fuerza absoluta que sin embargo era incapaz de ejercer, como podemos observar en el clásico libro de Pierre Goubert, donde se enfrenta a la hagiografía de Louis XIV¹⁷. En una línea semejante encontramos los libros de Peter Burke, Louis Marin, Gérard Sabatier o J.-M. Apostolidès, quienes han mostrado la dimensión *representativa* del monarca absoluto. El poder absoluto era así el resultado de una *representación* construida por la monarquía misma.

« La période 1660-1674 voit la naissance et l'épanouissement d'un roi machiniste. Louis XIV suscite des spectacles à partir de son corps privé [...] Pour son entourage immédiat, il est machiniste, au sens théâtral du mot; que ce soit à la cour, où les fêtes gardent un certain aspect ludique, ou bien à la ville, où elles sont plus franchement politiques, Louis XIV est l'âme du spectacle. Sans sa présence, au coeur de l'Etat comme au coeur de la fête, il y aurait du jeu entre les pièces assemblées [...] donne l'occasion à la nation, par le contact direct qu'elle a avec le corps privé, d'être incluse dans le corps symbolique. Il lui donne davantage, la vie et l'être, puisque l'inclusion permet aux privilégiés des trois ordres d'accéder à une totalité nouvelle et signifiante. »¹⁸

Autores como James Collins¹⁹ o Hilton Root²⁰ han señalado que las limitaciones de la monarquía eran constantes, tal y como muestra varios de sus fracasos a la hora de aumentar los impuestos en determinadas provincias. Este fenómeno reflejaba también cómo el propio sistema político se asienta sobre redes clientelares que impiden la ejercitación de un poder sin límites, sobre

¹⁶ HENSHALL, Nicholas. *The Myth of Absolutism, Change & Continuity in Early Modern European Monarchy*. Londres, Longman, 1992.

¹⁷ GOUBERT, Pierre. *Louis XIV et vingt millions de Français*. Paris, Fayard, 1966.

¹⁸ APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *Le roi-machine*. P. 129.

¹⁹ COLLINS, James. *Fiscal Absolutism. Direct taxations in early Seventeenth-Century France*. Berkeley, University of California Press, 1988.

²⁰ ROOT, Hilton. *The Foundation of Privilege. Political Foundations of Markets in Old Regime France and England*. Traducido por Jacques Fauvè, *La construction de l'état moderne en Europe. La France et l'Angleterre*, PUF, 1994 (1ª edición, Berkeley, University of California Press, 1994).

todo porque este mismo poder se encuentra adscrito a estas redes; de ahí que, como ha señalado D. Richet, cada paso del absolutismo en un sentido de progreso racional era un paso hacia la disolución misma de la propia noción de *absolutismo*. Este proceso paulatino de *racionalización* de la monarquía, como apunta M. Antoine o D. Richet, irá vaciando de contenido esa otra dimensión *representativa* de la monarquía, que había construido la teoría jurídica y la tradición, y que E. Kantorowicz intentaba condensar en la metáfora de la doble corporalidad. Igualmente L. Marín ha señalado tras esta corporeidad del monarca un trasunto eucarístico -que será criticado por Port-Royal y por el jansenismo del siglo XVIII- sobre el que se cimentará la dimensión simbólica de la monarquía y que la progresiva disolución de la acción de gobierno en la administración cuestionará, haciendo desaparecer el propio cuerpo del monarca. No obstante, esta disolución del cuerpo rey en el cuerpo del Estado, convertido así en una “maquinaria estatalizada”, hará perder al *soberano*, progresivamente, su carácter excepcional, a favor de una monarquía administrativa que se prolongará a lo largo del siglo XVIII. La mayor parte de los estudios que se alejaban del intento por definir teóricamente al *absolutismo* desde lo jurídico y se centraban en el análisis de la práctica, de los conflictos entre *órdenes* y de la complejización administrativa, acentuarán las fuertes transformaciones, tendiendo a concluir que el *absolutismo* más que una realidad se trataba de un concepto construido a lo largo de la historia francesa por la propia historiografía para explicar diversos acontecimientos o legitimar y justificar determinadas acciones, que en ocasiones provocará distorsiones cuando se confrontaban a los propios acontecimientos históricos. Se revelaba así como un concepto especular que cada uno utilizará en su búsqueda de comprensión de los fenómenos; y razón por la cual preferiremos el término *Soberanía*.

2.1. La monarquía como principio de la política en el siglo XVII y XVIII.

Antes de iniciar el análisis del *saber político* del siglo XVII, definido tradicionalmente como *absolutismo*, cabría señalar, siguiendo el camino abierto por Pocock o Skinner, la diversidad de *lenguajes políticos* existente entre el siglo XVII y XVIII. Cada uno con visiones, discursos y representaciones de la política diferentes, lo que ahonda en la dificultad señalada al inicio de poder establecer una definición clara y coherente de *absolutismo*. Esta diversidad se pondrá de manifiesto en el siglo XVI, durante las guerras de religión, cuando los diferentes grupos que pugnan por imponer sus ideas y conquistar el poder: *monarchomaques*, *malcontents*, *políticos*, etc., plantean *lenguajes políticos* distintos que provienen de tradiciones -principalmente jurídicas- diferentes: romanas, escolásticas, humanísticas, “modernistas”, etc., que impide hablar de una única *representación* unitaria de la *política*, en el sentido dado por la *Historia de las mentalidades*. No obstante, todos parecen reflexionar a partir de las nociones monarquía, de Estado y de *Soberanía*.

Aunque estos términos no se encuentran claramente definidos en la época, pese a los esfuerzos teóricos de hombres como Jean Bodin; por lo que cada uno entendía la realidad política de forma muy diferente. Esta multiplicidad de ideas, conceptos y lenguajes caracterizará en general a todos los *saberes* en cada una de sus *series*; dificultando la posibilidad de hallar un *orden del discurso* en cada *serie*, como ocurre en este caso respecto al *saber político*, donde términos como *absolutismo* que han buscado lograr esa coherencia han sido cuestionados.

Esta diversidad de criterios políticos se puede observar –incluso– a la hora de definir la monarquía por los propios hombres de su época, discutiéndose sobre si ésta debe compartir o no su poder con otros grupos o instituciones, sobre el origen de su *legitimidad*, etc. Junto a estos grupos mencionados, que internamente no presentan una homogeneidad²¹, pueden señalarse otros muchos afines a las tradiciones italianas de Maquiavelo o a las tradiciones neoestoicas de Justo Lipsio, etc., que también aportan sus matices y tradiciones diferentes, confeccionando esa multiplicidad de *saberes políticos* de la época. No podemos perder de vista esta gran variedad de posturas y discursos a la hora de intentar establecer una *Representación Soberana*, pues a través de todos ellos se irá dibujando la forma teórica de la monarquía, siempre sobre una práctica, que nos hace descubrir tras el término *absolutismo*, utilizado por la historiografía, una noción compleja, poliédrica y en constante mutación²². Esta variedad de *lenguajes políticos* –en principio– impediría poder reducir este periodo a las formas de la monarquía, pues existen y han existido en la historia diferentes tipos de monarquía, así como de repúblicas, que continúan permaneciendo en los imaginarios de los hombres. Nos encontramos así distintas formas idealizadas de monarquía, algunas de ellas construidas en estos momentos, como por ejemplo representan las formas de gobierno mixtas, donde la monarquía gobernaba junto con la nobleza; las cuales se vinculan a la época de las invasiones bárbaras, tal y como defienden los *malcontents* o *monarchomaques*. También nos enfrentamos a tradiciones republicanas, provenientes tanto del mundo romano como de las repúblicas humanistas italianas, donde se gesta un nuevo lenguaje político como el de Maquiavelo. A pesar de ello, durante estos siglos, parece ser la monarquía el modelo a través del cual los propios hombres de la época se piensan y definen la identidad de lo francés, como refleja la noción del *roi très chétienne*²³. El galicanismo (que vincula el origen de la monarquía francesa a la defensa de la religión cristiana) así como la forma de estado monárquico parecen ser los principales determinantes de los *lenguajes políticos* del momento, pensándose a partir de ambos las distintas definiciones de monarquía; como la *Soberanía* que proponen los *políticos*. Es por ello que a la hora de reflexionar sobre *lo político* y sobre *la política* en el siglo XVII y XVIII nos centraremos en la

²¹ JOUANNA, Arlette. *Le devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'État moderne, 1559-1661*. Paris, Fayard, 1989.

²² JOUANNA, Arlette. *Le pouvoir absolu. Naissance de l'imaginaire politique de la royauté*. Paris, Gallimard, 2013.

²³ TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. Paris, PUF, 2002.

monarquía, ya que era el fundamento natural que los propios franceses identificaba con su historia, teniendo siempre presentes los principios de la política definidos por Aristóteles²⁴, quien diferenciaba entre distintos tipos de monarquía. En la época nos encontraremos por tanto diferentes discursos sobre la forma de gobierno que partían siempre de una concepción de Estado construido sobre la monarquía; proponiendo o bien una monarquía mixta o temperada, o una soberanía, o preguntándose sobre la forma más adecuada para alejarse de la monarquía-tiranía. Es a partir de la tradición política aristotélica sobre la cual la *época clásica* se piensa a sí misma, frente al llamado maquiavelismo, sin el cual, por el contrario no era ya posible pensar la política²⁵. Pero la Francia de estos momentos, en plena definición de su *sentimiento nacional*, tendrá una relación conflictiva con todo lo proveniente de Italia²⁶, aunque se asiente paradójicamente sobre ella, de ahí las fuertes corrientes anti-maquiavélicas²⁷. Por otro lado, este estrecho diálogo con la tradición clásica aristotélica no nos debe extrañar dentro de un *régimen de historicidad* predominante construido sobre el *parallèle*.

Francia se consideraba por tanto una monarquía; siendo esta tradición “nacional” monárquica fomentada por la Iglesia desde el medievo, como ha señalado C. Beaune²⁸. Una forma de Estado que no era puesta en cuestión por ninguno de los grupos políticos predominantes. Sería por tanto esta tradición que vincula el *sentimiento nacional* con la monarquía y con la cristiandad, la que se buscará afianzar y definir, desde distintas posturas, a partir del siglo XVI.

« Et ensuite, selon qu'il était congénitalement sanguin, flegmatique, colérique ou mélancolique, ils lui prescrivait le mode de vie ou la thérapeutique appropriés. L'expérience historique avait de même identifié parmi les nations quatre types possibles de gouvernement: monarchique, aristocratique, démocratique ou mixte. Les siècles découvraient auquel de ces régimes un peuple était informé et alors les structures politiques dont il était doté paraissaient découler naturellement de son identité. Or, l'histoire montrait que, sans interruption depuis Clovis, la France était gouvernée par des rois: c'était le signe que ce pays était monarchique par essence et que, puisqu'elles dérivait de cette nature intrinsèque, ses institutions étaient nécessairement les seules qui lui convinsent. »²⁹

Legitimada por su carácter natural -en tanto que de naturaleza divina- así como por la historia y la tradición, la monarquía constituirá el centro sobre el que girarán las reflexiones políticas en Francia en el periodo de tiempo estudiado; y, por tanto, donde deberemos centrar las

²⁴ ARISTÓTELES. *Política*. Biblioteca Gredos-RBA, 2007, Libro III, cap. VII, 1279 a-b, pp. 133-134.

²⁵ POCOCK, J.G.A. *The Machiavellian Moment*. Traducido por Marta Vázquez-Pimentel y Eloy García; Tecnos 2002 (1ª edición, Princeton, Princeton University Press, 1975); SKINNER, Quentin. *Machiavelli*. Oxford, Oxford University Press, 1981.

²⁶ WAQUET, François. *Le modèle française et l'Italie savante. Conscience de soi et perception de l'autre dans la République des lettres (1660-1750)*. Collection de l'École française de Rome, nº 117. Rome, École française de Rome, 1989 ; HELLER, Henry. *Anti-Italianism in Sixteenth-Century France*. Toronto, Toronto University Press, 2003.

²⁷ BIRELEY, Robert. *The Counter Reformation Prince: Anti-Machiavellianism or Catholic Statecraft in Early Modern Europe*. Chapel Hill- London, The University of North Carolina Press, 1990.

²⁸ BEAUNE, Colette. *Naissance de la nation France*. Paris, Gallimard, 1985.

²⁹ ANTOINE, Michel. “La monarchie absolue”. En BAKER, Keith Michael. *The French Revolution and the creation of modern political culture. Volume I. The political culture of the Old Regime*. Pergamon Press, 1991 (1ª edición, 1987). Pp. 3-4.

reflexiones sobre la política, pues, la monarquía -y la autoridad consiguiente del príncipe- se considera que encarna la “constitución” de la Francia³⁰. El discurso de Flagellation del 3 de marzo de 1766, mediante el cual Louis XV daba un golpe de autoridad frente a las críticas y la desestabilización política generada por los Parlamentos, y que también puede entenderse como su testamento vital, resume perfectamente, a ojo de M. Antoine, el *ideal teórico* de la monarquía francesa que se asentará desde finales del siglo XVI hasta el siglo XVIII.

« Entreprendre d'ériger en principes des nouveautés si pernicieuses, c'est faire injure à la magistrature, trahir ses intérêts et méconnaître les véritables loix fondamentales de l'Etat. Comme s'il était permis d'ignorer que c'est en ma personne seule que réside la puissance souveraine, dont le caractère propre est l'esprit de conseil, de justice et de raison. Que c'est de moi seul que les cours tiennent leur existence et leur autorité. Que la plénitude de cette autorité, qu'elles n'exercent qu'en mon nom, demeure toujours en moi et que l'usage n'en peut jamais être tourné contre moi. Que c'est à moi seul qu'appartient le pouvoir législatif, sans dépendance et sans partage. Que c'est par ma seule autorité que les officiers de mes cours procèdent non à la formation, mais à l'enregistrement, à la publication et à l'exécution de la loi, et qu'il leur est permis de me remontrer ce qui est du devoir de bons et fidèles conseillers. Que l'ordre public, tout entier, émane de moi. Que j'en suis le gardien suprême. Que mon peuple n'est qu'un avec moi et que les droits et les intérêts de la nation, dont on ose faire un corps séparé du monarque, sont nécessairement unis avec les miens et ne reposent qu'en mes mains. Je suis persuadé que les officiers de mes cours ne perdront jamais de vue ces maximes sacrées et immuables, qui sont gravées dans le cœur de tout sujet fidèle »

Sobre este *ideal* recogido por el discurso de Flagellation -en parte definido tempranamente en el siglo XVI por Jean Bodin- se desarrollará una *práctica* diferente; determinada por las adaptaciones y las transformaciones que impusieron las circunstancias y avatares durante tres siglos. La práctica modificaba así esa *representación teórica* o *ideal* construida por la propia monarquía a través del ordenamiento jurídico y de la tradición. En este siglo XVI, donde parecen confluír los diferentes *lenguajes políticos*, no sólo asistimos a la construcción de una tradición para superar los hechos presentes, sino que –como en toda construcción de una tradición- el pasado es también reconstruido e inventado para legitimar ese nuevo discurso del poder que representará la *Soberanía*, como estudiaremos a propósito de las *leyes fundamentales*.

Sin embargo, y respecto a esta centralidad de la monarquía a la hora de analizar este periodo de la historia de Francia, A. Tallon advertía que esta identificación de la historia de Francia con la institución monárquica constituía uno de los rasgos característico de la historiografía decimonónica desde Michelet³¹; para quien la historia de Francia era la historia de la formación del Estado-Nación

³⁰ « Décelé dans la constitution de la France, ce caractère "purement monarchique" possédait sa cohérence interne, une cohérence rigoureuse, impliquant des axiomes et des principes évidents par eux-mêmes. Entendu dans son sens strictement étymologique, le terme de "monarchie" identifiait donc une royauté où le souverain était prince et centre de toute puissance publique et de toute la législation. Avant tout, au-dessus de tout et indépendamment de tout, il y avait d'abord l'autorité du Roi. Une autorité "immortelle," incarnée successivement par des monarques l'exerçants non comme héritiers de leur prédécesseur, mais de par la constitution du royaume, c'est-à-dire par une sorte de décret de la nature, et donc de Dieu. La monarchie était un ordre naturel, où l'autorité royale était un fait d'évidence, qui se suffisait à lui-même. » *Ibid.*, p. 4.

³¹ « Sans doute le royalisme de cette interprétation était compensé par son aspect purement laïc [...] L'historiographe républicaine du XIX^e siècle, à commencer par Michelet, voulait bien concéder à la monarchie le rôle historique de construire la nation France [...] Après le Moyen Âge, l'Église ne subsistait plus que comme force obscurantiste et

y del papel desempeñado en él por la monarquía así como por el pueblo. Una monarquía que, progresivamente, se iría definiendo por su laicidad, inscribiéndola así dentro de un proceso *secularizador* que conducirá hasta la Revolución Francesa. Este estudio del poder monárquico constituirá -para A. Tallon- una de las principales preocupaciones de “la historiografía de la conciencia nacional francesa”, centrada en la génesis formativa del Estado. Esta historiografía si por un lado habría acentuado el proceso de racionalización secularizadora, por otro lado, habría tendido también a incidir en el análisis de la religión y de su estrecha relación con la monarquía, hablando de sacralización del Rey; acentuando así el carácter sagrado de *lo político*, favoreciendo las tesis de la *teología política*.

« Pouvoir on voit ici un des traits fondamentaux de l'historiographie de la conscience nationale française. Elle se concentre toujours sur l'État, ce qui n'est pas sans conséquences pour le propos de ce livre. Les travaux sur la genèse de la conscience nationale française et son évolution, qui se sont multipliés ces dernières années, ont presque tous traité de son rapport avec le sentiment religieux sous l'angle exclusif de la religion royale. Une telle focalisation se comprend : État et religion, réalités aussi abstraites que la nation, se rejoignent et s'incarnent dans la personne du souverain où se manifeste la dilection divine pour la France, au point finalement d'éclipser toute autre instance pouvant elle aussi incarner cette dernière. Cette vision historiographique d'une monarchie qui crée l'État et d'un État qui crée la nation a bien évidemment été défendue par le principal bénéficiaire, la royauté elle-même. Dès le XVII^e siècle, la plupart des historiographes limitent l'histoire de France à la seule histoire de la monarchie. Certains, comme Charles Sorel en 1628, vont même jusqu'à critiquer leurs prédécesseurs médiévaux pour avoir diminué la place des rois au profit de celle de l'Église. Ainsi Grégoire de Tours est accusé de raconter “ les affaires des Roys, comme si l'histoire de la Monarchie n'estoit mise dans son livre que par accident et pour servir d'intelligence à celle du cloistre ” »³²

Frente a una tradición que incide en el carácter progresivamente laico de la monarquía y frente aquella otra que incide sobre la estrecha relación entre monarquía y religión, A. Tallon ha planteado un camino intermedio. Considera que será durante las guerras de religión y sobre el sentimiento religioso donde se asentará tanto el *sentimiento nacional* como la afirmación de la monarquía francesa soberana, es decir, a partir de las tradiciones *galicanas* y del *roi très chrétienne*. Cuestionaba así el carácter secularizador con el que suele describirse el nacimiento de la monarquía, pero sin caer en la *teología política*. A. Tallon intentaba mostrar, además, cómo lo religioso trascendía el marco exclusivo del Estado-Monárquico, debiendo comprender la reformulación del sentimiento religioso en el conjunto de la sociedad, tal y como había remarcado Michel de Certeau; lo que impedía hablar de pérdida de lo religioso, pero también de una *teología política*. Establecía asimismo un vínculo claro entre el nacimiento de la *Soberanía*; el deseo del conjunto de la sociedad por definirse unitariamente en torno al Rey; y el deseo de la comunidad por definirse unitariamente en torno a lo religioso. De ahí que política y religión se encontrasen estrechamente unidas, fundamentándose el sentimiento nacional sobre el sentimiento religioso. Un deseo de unidad

fanatique, comme obstacle à dépasser pour parvenir enfin à la nation moderne » TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. Pp. 7-8.

³² *Ibid.*, p. 7.

religiosa -que define el *sentimiento nacional*- que no debía valorarse en exclusividad como el resultado del poder y de la acción ejercida desde el Estado y desde la monarquía; sino que, más bien, éstos serían a su vez resultado de esa *voluntad de unidad o de verdad* que se genera en la sociedad francesa durante las guerras de religión. Concluía A. Tallon que la Iglesia desempeñó una función primordial en la construcción de este *sentimiento nacional* habitualmente atribuido a la monarquía³³, distinguiendo en su estudio entre monarquía, galicanismo e Iglesia; siendo en el galicanismo –y no en la monarquía- donde se asienta preferentemente el *sentimiento nacional* francés. Como veremos más adelante, esta separación impedirá afrontar la época en términos de *racionalización secularizadora*, pues a ella se opone una monarquía construida sobre la religión; pero, al mismo tiempo, impediría hablar también de una *teología política*, pues, como señaló M. de Certeau, la religión dialoga cada vez más estrechamente con el poder político, convirtiendo a la monarquía en el centro de los *discursos políticos* del momento.

2.2. Problemas terminológicos del absolutismo.

El uso del término *absolutismo* nos enfrenta en la historiografía a una infinidad de ambigüedades que ha dado como resultado diversos posicionamientos. En primer lugar, están aquellos que plantean su no existencia, debido a cuestiones terminológicas; debido a las limitaciones constantes con las que se enfrenta la voluntad del monarca; y, finalmente, debido a las constantes transformaciones dentro del mismo, que impiden establecer un concepto estable. En segundo lugar, nos encontramos con otros que defienden su existencia y que –incluso- llegan a establecer su lugar y momento de nacimiento exacto entre 1598 y 1661, calificándolo de nacimiento dramático³⁴. Para Y.-M. Bercé la monarquía absolutista habría comenzado con el final de las guerras de religión, culminando con el ascenso al trono de Luis XIV. En tercer lugar, estarían aquellos que admitiendo su existencia, lo consideran o bien como un *ideal tipo* que tendería a su cumplimiento, pero que jamás llegaría a realizarse, como D. Parker; o bien como algo que nunca ha existido en la realidad, definiendo una *ideología* construida por el propio régimen de Louis XIV, quien buscaría erigir su propia tradición y una historia que legitimase su poder, como ha señalado P. Goubert. Por todo ello, una parte de la historiografía actual caracteriza el absolutismo como un *mito*, construido por un lado por la propia teoría política de la época, especialmente desde el siglo XVI, que busca edificarse simbólicamente de esta manera; y, por otro lado, por una serie de debates

³³ « La monarchie en effet n'est pas la seule institution qui assure l'unité du royaume de France, même si elle est la plus visible. L'Église de France est, elle aussi, une institution qui regroupe théoriquement tous les Français, au moins jusqu'aux premiers édits de tolérance. Elle a son autonomie par rapport à l'État et dispose même d'une organisation propre que surtout pour des raisons fiscales, la monarchie a dû lui concéder. » *Ibid.*, pp. 9-10.

³⁴ BERCÉ, Yves-Marie. *La naissance dramatique de l'absolutisme 1598-1661*. Paris, Seuil, 1992.

propios de la *modernidad* que han querido ver en ella la culminación de otro mito: la *teología política*.

Nuevamente es la ruptura revolucionaria y los problemas de la *modernidad* que de ella se derivan, los que determinarán en gran medida el sentido del término *absolutismo*; y, de este modo, el *absolutisme* aparece de forma temprana como un antónimo de la *democracia* o del *liberalismo*. En este sentido es empleado, por ejemplo, por los defensores de la monarquía constitucional en el siglo XIX, durante la revolución de Julio de 1830, aplicándose a muy diferentes ámbitos. En estos años post-revolucionarios, tanto los defensores de una monarquía liberal como los que están en contra, parecen admitir que la monarquía del Louis XIV constituía una derivación errónea de la monarquía, tal y como señalan las obras de B. Constant o de A. de Tocqueville. Estos, y en tanto que defensores de la monarquía constitucional, recogían los análisis de uno de los principales publicistas del Antiguo Régimen: Jacob Nicolas Moreau, quien había comprendido que era necesario condenar a Louis XIV para salvar la monarquía de Louis XVI³⁵. Tras la experiencia revolucionaria y la consiguiente reflexión sobre el Antiguo Régimen y la Revolución, durante el siglo XIX³⁶; y tras la experiencia del totalitarismo del siglo XX, el término *absolutismo* se ha connotado con significados anacrónicos ajenos a la propia época. También ha sido empleado para definir otra noción política fuerte como es la de *República*, estableciéndose como una pareja de opuestos.

A pesar de todo ello, y como se ha señalado, el término “*absolutisme*” no se extenderá hasta mediados del siglo XIX, utilizándose por vez primera a finales del siglo XVIII, entre los constituyentes de 1789, para definir lo contrario al régimen constitucional en gestación, describiendo un régimen arbitrario o despótico que identificarán con el Antiguo Régimen. Es por tanto a partir del *historicismo* cuando el *absolutismo* va a convertirse en una categoría central del análisis histórico que, unido a la variedad de definiciones dadas sobre la monarquía desde el siglo XVI, nos obligan a analizar las distintas tradiciones jurídico-políticas, sobre las cuales se define y construye la monarquía, desde una doble perspectiva. Por un lado, incidiendo en aquellas definiciones dadas por la propia monarquía y por los teóricos de su época; y, por otro lado, distinguiéndolos de los modelos interpretativos ofrecidos por la *historia moderna*. Es importante volver a remarcar que estas diferentes tradiciones jurídico-políticas que conviven en los siglo XVI,

³⁵ BAKER, Keith Michael. *Inventing the French Revolution*. Traducido por Louis Évrard, *Au tribunal de l'opinion. Essais sur l'imaginaire politique au XVIII^e siècle*, Paris, Payot, 1993. 1ª edición, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1990. GRUDER, Vivian R. “The Bourbon Monarchy: Reforms and Propaganda at the End of Old Regime”. En BAKER, Keith Michael. *The French Revolution and the creation of modern political culture. Volume I. The political culture of the Old Regime*. Pergamon Press, 1991 (1ª edición, 1987). Pp. 347-375.

³⁶ FURET, François. *La Révolution, de Turgot à Jules Ferry : 1770-1880*. Paris, Gallimard-Quatro, 2007 (1ª edición, Paris, Hachette, 1988). FURET, François y Mona OZOUF (eds.). *The French Revolution and the creation of modern political culture. Volume III. The transformation of political culture 1789-1848*. Pergamon Press, 1989.

XVII y XVIII, y que han generado a su vez diferentes modelos interpretativos en la historiografía, surgen -como ha señalado D. Richet- de una contradicción entre la *teoría* y la *práctica*, en ocasiones olvidada por los historiadores posteriores. Debemos tener presente que la descripción teórica dada por un jurista del siglo XVI no tenía porqué ser una descripción real y fiel de la práctica política, sino que en muchas ocasiones eran contradictorias entre sí, no pudiendo construirse un retrato de la *monarquía absolu* a partir de las teorizaciones de un grupo o una persona.

« trop souvent l'on néglige d'éclairer les rapports entre théorie (et par théorie j'entend non seulement les définitions juridiques mais les justifications idéologiques et l'environnement socio-culturel) et pratique politique [...] Ni une construction harmonieuse et logique, ni un magma irrationnel, mais la résultante de forces en perpétuelle mutation »³⁷

Definir un régimen por lo que él piensa o escribe sobre sí mismo o por lo que tardíamente escriben o piensan sus sepultureros, nos expondría a problemas terminológicos difíciles de salvar. Es por ello que a continuación nos detendremos en las diferentes aproximaciones historiográficas al concepto de *absolutismo*, intentando comprender el origen del término y el uso de otros conceptos con los que ha sido tradicionalmente vinculado, como puede ser: *despotismo*, *tiranía* o, incluso, *totalitarismo*; buscando seguidamente ofrecer una descripción lo más veraz posible sobre el *saber político* del momento, donde la noción de *Soberanía* se presenta más adecuada respecto al *absolutismo*. Aunque la noción de *Soberanía* presenta también sus propias problemáticas³⁸. Tal y como señalábamos más arriba, el *absolutismo* se ha visto profundamente determinado por las definiciones gestadas tras la Revolución Francesa, donde nace propiamente el término; junto a otras nociones como las de Antiguo y Nuevo Régimen³⁹. Posteriormente también se ha visto condicionado por los *totalitarismos* europeos del siglo XX que, en ocasiones, han sido utilizados de plantilla para el estudio de la monarquía francesa. Es por tanto que deberemos distinguir, en primer lugar, entre lo dicho por los hombres del momento de lo aportado por los hombres de otra época; y, en segundo lugar, entre la afirmación teórica y los acontecimiento prácticos; con el objetivo de llegar a comprender las fuerzas ordenadoras que actúan sobre tales discursos y las diferencias que se presentan entre la *Soberanía* y la *Gubernamentalidad*. Por lo dicho hasta aquí, queda claro que el término “absolutisme” fue una creación de finales del periodo revolucionario, “transformando en sistema lo que no era más que una construcción política contingente”⁴⁰; que sin embargo nace de otro término que sí era empleado en la época: “absolu”. Éste proviene de *ab solutus*, que se utiliza

³⁷ RICHET, Denis. *La France moderne: l'esprit des institutions*. Paris, Flammarion/Champs, 2009 (1ª edición, 1973). P. 40.

³⁸ KALMO, Hent and Quentin SKINNER (Ed.). *Sovereignty in Fragments. The Past, Present and Future of a Contested Concept*. Cambridge. Cambridge University Press, 2014.

³⁹ « Née de l'historiographie libérale et révolutionnaire, l'image de l' « Ancien Régime » n'est qu'une esquisse vague dépourvue de toute fermeté dans la couleur, de toute rigueur dans le dessin ». RICHET, Denis. *La France moderne*. Pp. 6-7.

⁴⁰ BOUCHER, Jacqueline. « Absolutisme, Pouvoir Absolu ». En JOUANNA, Arlette, Jacqueline BOUCHER, Dominique BILOGHI, Guy LE THIEC. *Histoire et Dictionnaire des Guerres de Religion*. Paris, Robert Laffont, 1998, p. 630 y ss.

frecuentemente para definir al Rey de Francia en el siglo XVI, con un sentido etimológico diferente al que tendrá posteriormente; refiriéndose al Príncipe que se libera de las leyes: *Princeps legibus solutus est*. Máxima que se apoyaba frecuentemente sobre otra: *Quod principi placuit, legis habet vigorem* (lo que quiere el príncipe a fuerza de Ley). Ambas máximas son frecuentemente utilizadas por los medios jurídicos franceses desde el siglo XIII, especialmente entre aquellos juristas que buscan fortalecer la figura emergente de los reyes frente a los poderes temporales del Emperador y del Papado. La monarquía se definía pues, desde sus comienzos, sobre la tesis de que el Rey es quien convierte su voluntad en Ley, de ahí *ad solutus*; lo que entraría en aparente contradicción con aquellas otras tradiciones políticas de juristas que hablan de la existencia de unas *leyes fundamentales*, que limitaban la voluntad del monarca. Una tradición que sobre todo se desarrollan tardíamente en el siglo XVI. Ambas tradiciones: la voluntad del Rey convertida en Ley y el fundamento legal de su poder; van a determinar a lo largo del siglo XVI que el poder “absolu” del príncipe sea considerado sólo para momentos de excepcionalidad, como reconocerá el propio Jean Bodin al definir la *Soberanía*; quien, por un lado, reconocía al Rey su soberanía sobre la Iglesia o las leyes, pero también reconocía, por otro lado, los pactos que limitaban el poder del Rey. A partir de ambas tradiciones el poder *absolu* del monarca se describe por unos como un poder ilimitado y por otros como un poder limitado por las leyes y las instituciones. Dos tradiciones que confluyen en la Francia del siglo XVI, generando una aparente contradicción que se reflejará en los diferentes *lenguajes políticos* que encontramos. Contradicciones que algunos juristas buscarán solventar, como E. Pasquier, hablando de la “bienveillance natural” (benevolencia natural) de los reyes a la hora de observar y obedecer las leyes. A partir de estos diversos *lenguajes políticos*: la tradición jurídico-política romana, canónica y humanista; y a partir de las diferentes soluciones dadas desde el siglo XVI sobre una práctica; surgirán finalmente las distintas teorías y maneras de describir la monarquía francesa, que en una buena parte han llegado hasta hoy día, como ha resumido de forma esquemática el propio D. Richet:

« On comprend, dans ces conditions, la diversité des schémas proposés par les historiens contemporains. De ces schémas, je retiendrai les trois plus répandus. Le premier présente l'absolutisme comme un type d'autocratie qui s'est imposé au moment où les États Généraux cessent de participer au pouvoir, « une sorte de monarchie des États... dans laquelle les représentants des ordres ne sont plus consultés ». Schéma doublement trompeur, dans la mesure où la consultation des États (dont le devoir était de conseiller le souverain) n'a jamais en droit du moins, porté atteinte à la prérogative royale, et où, dans les faits, elle a surtout répondu à la conjoncture politique, c'est-à-dire à un certain moment des rapports de forces. Second schéma : celui de Roland Mousnier. Pour lui l'absolutisme est un régime où la puissance de l'État, absolue et indivisible, d'incarne dans un Roi dont le pouvoir n'est pas sans limites, mais s'exerce sans contrôle. Les limites, ce sont les lois fondamentales. L'absence de contrôle, c'est le principe selon lequel le roi ne partage pas sa souveraineté. Absolutisme s'opposerait ainsi à éparpillement féodal. La principale critique que l'on peut faire à ce modèle –bien plus riche que le précédent- est qu'il suppose une fixité, une immuabilité d'un système qui a duré plus de trois siècles et sous-estime l'impact des circonstances, des luttes réelles, en un mot de la pratique sur le fonctionnement des institutions. Plus sensible à ces données, Pierre Mesnard suggérerait de distinguer deux types correspondant à deux étapes : la

monarchie royal ou monarchie pure –je dirais pour ma part : monarchie tempérée- celle du XVIe et du début du XVIIe siècle, l'absolutisme où cessent de jouer contre le pouvoir du monarque les freins établis par la coutume (de Richelieu à Louis XVI). L'inconvénient de cette hypothèse, c'est que, sur le plan des principes, ces freins n'ont jamais été oubliés. Mais son gros avantage est de poser la nécessité d'une périodisation. »⁴¹

Tal y como lo resume este texto, las diversas corrientes historiográficas se mueven entre aquellos que consideran que el *absolutismo* no tiene límites y aquellos que aceptando que tuvo un control, consideran a su vez que, o bien se trataron de límites realmente efectivos, recogidos en una especie de *leyes fundamentales*, temperando así el *absolutismo*; o bien que el poder se ejerció sin límites pero no sin control, como señala R. Mousnier. Ya desde Polibio o en la *Política* de Aristóteles se advierten las degeneraciones del sistema monárquico recto (aquel sustentado en leyes y que mira al interés común) hacia la *monarquía absoluta*⁴², hacia la *tiranía* o al *despotismo*. Esta descripción ofrecida por Aristóteles determinará que en el siglo XVI se utilicen también los términos de *tiranía* o de *despotismo* para referirse a la monarquía. Aunque siempre intentando distinguir -como hace el propio Aristóteles- entre la *monarquía recta* (que no es cuestionada como principio político en Francia) y sus degeneraciones, que son las que recibirán las críticas. De este modo, cuando en los textos se habla de monarquía absoluta, de tiranía o de despotismo, se hace siempre en relación no a la monarquía en sí, sino a determinadas derivaciones o formas de actuación degeneradas. Por otro lado, y como reconoce el propio Aristóteles, existen diferentes formas de *monarquía recta*, en función de las tradiciones y de los pueblos. Distinción que también tendrán muy presentes los textos del siglo XVI, los cuales se posicionan a favor o en contra de cada una de ellas, en función de sus propias tradiciones, circunstancias, etc.; dando así lugar a concepciones de la monarquía diferentes. Mientras para unos pueden ser valoradas ciertas soluciones de forma positiva, para otro, en cambio, serán descritas como tiránicas o absolutas; tal y como ocurrirá con la *Soberanía* propuesta por J. Bodin, quien retoma la propia definición aristotélica de la quinta forma de monarquía:

“Estas son las formas de monarquía, cuatro en número: una, la de los tiempos heroicos (ésta se ejercía con el asentimiento de los súbditos, pero en asuntos determinados: el rey era general y juez y dueño soberano en los asuntos de los dioses); la segunda, la de los bárbaros (éste es un poder despótico y legal basado en la estirpe); la tercera, es la que llaman aisymneteía (ésta es una tiranía electiva); y la cuarta, la de Laconia (está es, para decirlo brevemente, un generalato vitalicio basado en la estirpe). Estas formas difieren una de otras de esa manera.

Pero hay una quinta forma de monarquía cuando un solo individuo es soberano de todo, como cada pueblo y cada ciudad lo es de los asuntos de la comunidad. Esta clase está situada en el mismo rango que la administración doméstica, pues como la administración doméstica es una especie de monarquía de la casa, así la monarquía de una ciudad o de un pueblo es una administración de uno o de varios”⁴³

⁴¹ RICHET, Denis. *La France moderne*. Pp. 38-39.

⁴² ARISTÓTELES. *Política*. Libro III, cap. 16, 1287a, pp. 157 y ss.

⁴³ ARISTÓTELES. *Política*. Libro III, cap. 14, 1285b, pp. 153-154.

Tanto la tradición clásica como los propios teóricos del siglo XVI distinguían con claridad diferentes formas de monarquía, utilizando los términos con sentidos muy concretos y específicos que, sin embargo, parte de la historiografía ha empleado de forma confusa, no diferenciando entre *absolutismo*, *despotismo* o *totalitarismo*. En el caso del segundo, la evolución del término *despotismo*⁴⁴ (ya empleado en la propia época, a diferencia del *absolutismo* o del *totalitarismo*) muestra que durante el siglo XVI y XVII se aplica a aquellos regímenes *tiránicos* precisamente contra los cuales se habría desarrollado y nacido la *monarquía absolu* o *soberana*. Si para Aristóteles el gobierno del Uno casi siempre es negativo, sin embargo diversas tradiciones desde el mundo romano y cristiano, especialmente desde los problemas conciliares del siglo XI (cuando comienza a gestarse un pensamiento monárquico), han visto en ella una forma positiva de gobierno. Incluso, para algunos teóricos, la *monarquía absolu* habría nacido precisamente para garantizar las libertades, como señalaba Charles Dumoulin: « *Vivre sous un souverain Roy c'est la suprême liberté.* »⁴⁵. Una idea del *rey protector* que se gesta en el medievo, en el momento en que se están definiendo las monarquías a partir de las lecturas bíblicas, principalmente del *Deuteronomio*⁴⁶, y que de forma constante puede observarse también entre los teóricos y magistrados parlamentarios del siglo XVI, que nunca cuestionarán la *monarquía absolu*. Una identificación entre *monarquía absolu* o *soberana* y *libertad* que se mantendrá a lo largo de los siglos siguientes, hasta que la revolución inglesa y los acontecimientos revolucionarios en Francia comienzan a transformar la noción de *absolu* en *absolutismo*, identificándolo con la *tiranía*. Así podemos leer en las *remonstrances* que dirige el parlamento de París a Francisco I contra el concordato de Boloña de 1516:

« *Le royaume de France a toujours été libre et est tenu et réputé le plus ancien, le plus noble et le plus excellent royaume de tous les autres, principalement pour la grande liberté qui a toujours été et est en la justice et administration d'icelle. Laquelle liberté de justice les roys ont toujours gardée et confirmée, tellement que, pour cette cause, ledit royaume a été et est en admiration merveilleuse entre tous les autres nations, non seulement chrétiennes, mais aussi barbares et étrangères* »⁴⁷

El fundamento jurídico con el que nace la monarquía francesa⁴⁸ imposibilitaría describirla con el término *despotismo*, definiéndose la *monarquía absolu* en la época precisamente como lo

⁴⁴ RICHT, Denis. "Autour des origines idéologiques lointaines de la Révolution française : élites et despotisme". *Annales E.S.C.*, 24/1, 1969.

⁴⁵ DUMOULIN, Charles. *Traicté de l'origine, progrès, et excellence des Royaume et Monarchie des Français* (1561). Citado en RICHT, Denis. "La monarchie au travail sur elle-même ?". P. 31.

⁴⁶ SENELLART, Michel. *Les arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*. Paris, Seuil, 1995. P. 104.

⁴⁷ Citado en COSANDEY, Fanny y Robert DESCIMON. *L'absolutisme en France*. P. 243.

⁴⁸ "El derecho no fue simplemente un arma manejada hábilmente por los monarcas; fue el modo de manifestación y la forma de aceptabilidad del sistema monárquico. A partir de la Edad Media, en las sociedades occidentales el ejercicio del poder se formula siempre en el derecho. Una tradición que se remonta al siglo XVIII o al XIX nos habituó a situar el poder monárquico absoluto del lado del no-derecho: lo arbitrario, los abusos, el capricho, la buena voluntad, los privilegios y las excepciones, la continuación tradicional de estados de derecho. Pero eso significa olvidar el rasgo

contrario, esto es, como un espacio de defensa de las libertades, en tanto que se consideraba que ésta se construía sobre la defensa de las *leyes fundamentales*⁴⁹, encontrándose su poder limitado, tanto a nivel teórico como a nivel práctico. Una tesis que claramente se recoge en *Los Seis libros de la República* de Jean Bodin -considerado por muchos como el principal teórico del *absolutismo*- quien definía la *monarquía real* o *monarquía legítima* como aquella que: « *laisse la liberté naturelle et la propriété des biens à chacun.* »⁵⁰. Sin embargo, esta definición no nos debe llevar a identificar la *monarquía absolu* como un régimen pre-liberal, como han llegado a plantear algunos historiadores, sobre todo en ciertas corrientes restauradoras post-revolucionarias de la III República del siglo XIX. La noción de “libertad” que se emplea en esta época deriva de dos tradiciones, principalmente “romana” y “gótica”, como ha señalado Q. Skinner, a partir de las cuales debe comprenderse el término “libertad”. Más allá de estas cuestiones sobre la noción de “libertad”, mediante la cual se intentan definir la autoridad del monarca y que nada tendrán con la *libertad* del liberalismo, autores como M. Antoine, influenciados por las corrientes liberales, han señalado que gracias a esta *autoridad absolu* del monarca se produjeron los cambios hacia un Estado Moderno; identificando éste con un proceso paulatino de *racionalización* del poder en el que el monarca tiende a identificarse-diluirse en el Estado, y donde lo jurídico da paso a una comprensión administrativa del poder.

« *L'autorité absolue du Roi avait donc permis à la monarchie de passer progressivement d'une gestion judiciaire à une gestion plus moderne, de plus en plus administrative. Cette évolution n'était pas pleinement accomplie vers 1789, car son achèvement dépendait de la solution de deux questions, dont la seconde était beaucoup plus épineuse que la première.* »⁵¹

Esta interpretación dada por M. Antoine debe ser matizada, pues identifica los cambios históricos directamente con la *monarquía absolu*, como si ésta fuera un *sistema*, provisto de una *racionalidad* y como si las transformaciones fueran la consecuencia de una voluntad o de una *esencia* de la *monarquía absolu* que conduciría las reformas del mundo medieval hacia el Estado moderno administrativo. M. Antoine se encontraba así determinado por ciertas interpretaciones del liberalismo del siglo XIX, como la de A. de Tocqueville, quien buscaba en su texto *L'Ancien*

histórico fundamental: las monarquías occidentales se edificaron como sistemas de derecho, se reflejaron a través de teorías del derecho e hicieron funcionar sus mecanismos de poder según la forma del derecho”. FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*. Traducido por Ulises Guiñazú ; Siglo XXI, 1978, pp. 106-107. (1ª edición, Paris, Gallimard, 1976).

⁴⁹ « Ce roi de Versailles n'a jamais dit "L'Etat c'est moi," il a dit, par contre, sur son lit de mort: "Je m'en vais, l'Etat demeure." L'on pourrait multiplier les citations où s'affirme son respect des principes chrétiens, des lois humaines-propriété, c'est-à-dire liberté-et des lois du royaume. En deux occasions seulement, il a voulu, ou dû, transgresser les lois fondamentales. L'une, dont j'ai déjà parlé, c'est l'édit de 1702 appelant ses bâtards à la succession royale en cas de disparition des descendants légitimes de Saint-Louis: mais la déclaration de 1717 cassa cette décision de circonstance. L'autre lui fut imposée par l'Angleterre et la Hollande lors du traité d'Utrecht: elle imposait à Philippe d'Anjou devenu roi d'Espagne la renonciation à ses droits à la couronne de France. » RICHET, Denis. “La monarchie au travail sur elle-même ?”. Pp. 33-34.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁵¹ ANTOINE, Michel. “La monarchie absolue”. P. 21.

Régime et la Révolution minimizar la ruptura revolucionaria y comprender el Estado administrativo decimonónico dentro de una larga evolución que ya estaría presente en el propio *Estado absoluto*, donde se define un impulso hacia la centralización y la racionalidad administrativa que establecen los rasgos del Estado burocrático francés durante el siglo XIX. Que las transformaciones acontecidas durante el periodo de tiempo en que predominaba la *monarquía absolu* fueran semejantes a las ocurridas posteriormente en el siglo XIX –hecho que pondremos en cuestión–, no significa que las transformaciones que acontecieron durante el siglo XVII sean la consecuencia directa del poder político y de la voluntad del absolutismo, es decir, del *sistema político*, que portaría dentro de sí el germen de un modelo de Estado que culminaría en el siglo XIX. Por otro lado, cabría aclarar que esta preocupación por la forma de *gobierno* que fundamentará nuestra definición de *Gubernamentalidad*, y que podría coincidir aparentemente con algunas de las conclusiones dadas de M. Antoine, ni será la consecuencia de un impulso racionalizador de lo moderno, ni consecuencia del Estado moderno, ni de la *monarquía absolu*; sino el resultado de una transformación de la *voluntad de Verdad* que afecta a muy diferentes ámbitos de saber. Esta postura de M. Antoine nos llevaría asimismo a un reduccionismo sobre la acción política, frecuente en cierta *Historia política*, que interpreta las transformaciones a partir de la política, dejando de lado unas transformaciones más profundas que afecta a la esencia de *lo político*: el poder; que interactúa sobre el conjunto de los discursos de una época.

Tanto para Jean Bodin como para el pensamiento de los siglos XVI y XVII la *monarquía absolu* y el *despotismo* eran esencialmente incompatible; tal y como todavía podía leerse en Montesquieu en el siglo XVIII: « *Les fleuves vont se mêler dans la mer; les monarchies vont se perdre dans le despotisme.* » Éste consideraba el *despotismo* como una desviación natural o irremediable de la *monarquía*, siguiendo las reflexiones de Aristóteles sobre la sucesión de los sistemas políticos; tal y como era predominante durante el siglo XVI y XVII, y como se mantiene a lo largo del siglo XVIII, como podemos leer en Réal, quien publica entre 1751 y 1764 una: « *Science du gouvernement -huit volumes- où l'on retrouve la distinction traditionnelle entre le pouvoir arbitraire, propre aux pays d'Asie, et le pouvoir absolu, respectueux des lois divines, humaines, et fondamentales, qui avait toujours existé en France* ». Es importante tener en cuenta que esta obra se inscribe ya en un contexto político diferente, revelándonos el claro intento por parte de la *monarquía* de contrarrestar la *publicidad* jansenista y parlamentaria a mediados de siglo; tal y como unos años más tarde, durante el reinado de Louis XVI, hará Jacob Nicolas Moureau, ahondando en esta distinción entre *monarquía*, *despotismo* y *tiranía*:

« *Suivre les loix de la nature, et jouir tranquillement des bienfaits du Créateur, voilà la liberté, voilà les droits de l'homme. Maintenir l'exécution de ces lois saintes, protéger, conserver, étendre la jouissance des biens qu'elles nous assurent, voilà la dette des rois [...]* S'il n'y a point de loi sans la volonté du souverain, toute volonté du souverain est-elle une loi pour ses sujets? ... Une telle opinion dans un Prince serait le germe du despotisme le plus barbare [...]

Les conseils sont de l'essence de la monarchie [...] Le pouvoir est absolu, mais il est des forces tempérantes [...] Les trois pouvoirs qui, suivant nos loix fondamentales, sont réunies sur la tête du Roi sont la puissance législative, l'autorité de juridiction, le pouvoir d'administration. Mais dans tous les actes émanés de ces trois pouvoirs, il n'y a qu'une chose qui appartienne essentiellement et exclusivement au Roi, c'est le pouvoir. »⁵²

En este siglo XVIII también encontramos descripciones sobre la monarquía que sin embargo no hablarán tan claramente de los límites jurídicos de ésta, como es el caso del canciller d'Aguesseau, quien escribe en 1720:

« lorsqu'on examine attentivement la nature du gouvernement françois, ébauché sous la première race de nos rois, perfectionné sous la seconde et pleinement affermi dans la troisième, on reconnaîtra que toute sa substance est comme renfermée dans ces deux points principaux: l'un, que le gouvernement est purement monarchique et que les rois y exercent une domination absolue qui réside dans leur personne et dont ils ne rendent compte qu'à Dieu seul; l'autre, que cette puissance suprême y est tempérée uniquement par les lois qu'ils se dictent à eux-mêmes comme à leurs peuples. »⁵³

El texto d'Aguesseau se produce en un momento conflictivo, de debilidad de la monarquía, durante la Regencia de Philippe d'Oréans, en el que vuelven a enfrentarse los partidarios de una afirmación *absolu*, retomando los argumentos de J. Bodin, frente a las críticas jansenistas, parlamentarias y aristocráticas, y los partidarios de un poder temperado. A través de las palabras d'Aguesseau se descubren los variados posicionamientos e interpretaciones de la época sobre la monarquía, así como los diferentes *lenguajes políticos* y, por tanto, representaciones diferentes del poder que coexistieron en ese momento; y, en todos ellos, existe un deseo de fundamentar jurídicamente el poder del monarca, siendo una constante desde las guerras de religión que opone la *monarquía absolu* al *despotismo*.

La noción de *monarquía absolu* era incompatible también con la noción de *tiranía*, como puede leerse en los teóricos jurídicos del siglo XVI, tales como los de Le Bret o los de Claude de Seyssel, quien en 1519 en su *Monarchie de France*⁵⁴ señalaba: « *La puissance absolue du prince et monarque, laquelle est appelée tyrannie quand on en use contre raison, est réprimée et réduite à civilité* ». Si la idea de *despotismo* y de *tiranía*, tal y como se empleaba en la época, se consideraba opuesta al poder *absolu*, igual podría decirse en el caso de la noción de *totalitarismo*, que además no existía en la época, siendo una creación del siglo XX⁵⁵. Asimismo, la distinción entre sociedad y Estado en la *monarquía absolu* impediría describirlo como un *totalitarismo*⁵⁶. De hecho, algunos

⁵² MOREAU, Jacob-Nicolas. *Les devoirs du Prince réduits à un seul principe*. Versailles, 1775; *Maximes fondamentales du gouvernement françois*. Paris-Versailles, 1789; *Exposition et défense de notre constitution monarchique française*. Paris, 1789. Citado en RICHET, Denis. "La monarchie au travail sur elle-même ?". P. 37.

⁵³ D'AGUESSEAU. *Fragmens sur l'origine et l'usage des remontrances*. En *Oeuvres complètes du chancelier d'Aguesseau*. Paris, Pardessus, 1819, 10:23. Citado en ANTOINE, Michel. "La monarchie absolue". P. 4.

⁵⁴ SEYSEL, Claude de. *La Monarchie de France* (1519).

⁵⁵ ARENDT, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. Traducido por Guillermo Solana; Taurus, 1974 (1ª edición, Nueva York, 1951).

⁵⁶ « Si l'absolutisme n'est pas un totalitarisme, c'est pour deux raisons également fondamentales : d'abord, parce que l'idée de justice pénètre profondément le discours politique et la pratique administrative de la royauté ; ensuite, parce que la monarchie absolue n'a pas mis en œuvre un processus d'identification entre pouvoir et société. Au contraire, il

autores observan en ella –incluso– el comienzo de la separación entre *público* y *privado*, como destaca E. Kantorowicz a propósito del derecho. Para ciertos historiadores esta progresiva distinción entre *privado* y *público*, esto es, entre sociedad y Estado, tendría también su reflejo tanto en el desarrollo de una serie de espacios independientes de la soberanía del monarca, así como en el desarrollo de derechos individuales⁵⁷ que la monarquía siempre preservaría⁵⁸, como fueron los derechos de propiedad⁵⁹; lo que impediría finalmente hablar de *totalitarismo*. Es importante señalar contra esta tradición *modernista* y *liberal* que plantea el inicio de la distinción entre *privado* y *público* con el desarrollo de la *monarquía absoluta* (reflejada, como señala E. Kantorowicz, en la teoría de los *dos cuerpos del Rey*), que ambos términos continuarán siendo pensados de forma conjunta a lo largo del siglo XVII. Un hecho que se demuestra tras la noción patriarcal de *monarquía absoluta* (como definía Aristóteles a propósito del quinto modelo de monarquía), donde predominará la noción de *dominio* para describir el espacio de posesiones de las que se compone el reino. A partir de ello puede concluirse que no es posible encontrar todavía una concepción política moderna que distinga entre la esfera *privada* y *pública*, o entre la persona del rey y la institución monárquica. *Lo privado* es todavía pensado sobre el modelo patriarcal del *oikos* (lo doméstico o económico)⁶⁰; lo que a su vez le permitirá al monarca actuar sobre diferentes ámbitos de la esfera privada de la sociedad, como la familia, la economía o la distribución alimentaria. Esta esfera privada, además de seguir controlada por la monarquía, lo estará también por la Iglesia, lo que hace difícil pensar en una distinción real –en la práctica– entre ambas esferas. Por otro lado, la identificación entre el derecho privado y las costumbres, hace también difícil poder establecer una distinción real entre *privado* y *público*, la cual no se desarrollará hasta finales del siglo XVIII, durante la Revolución⁶¹. Temas sobre el que volveremos, al estudiar el siglo XVIII.

Hemos intentado mostrar brevemente hasta aquí cómo el término *absolutismo*, en un sentido de poder ilimitado del monarca, teniendo un origen en ciertas corrientes teóricas en momentos

a poussé à la distinction entre l'État et la « société civile » en favorisant trois évolutions : la différenciation sociale en créant de nouveaux groupes professionnels (comme la noblesse de robe ou les gens de finances) ; le développement d'activités humaines, comme les lettres et les sciences, qui répondaient à leurs propres normes ; le maintien d'une distance transcendante entre le roi et les extensions de la personne publique, tels que le Conseil ou même les corps de magistrats, et les sujets. » COSANDEY, Fanny y Robert DESCIMON. *L'absolutisme en France*. P. 271.

⁵⁷ "But beyond protest or escape lies another strategy, which is to invest the seemingly insignificant areas of life that the authorities do not control with the maximum amount of meaning. From this perspective, the task facing citizens without sovereignty is to take an inventory of the disparate spaces that remain free and to order these spaces into a coherent whole, an imaginary sphere in which virtue and autonomy acquire meaning in relation to the activities that are possible." GORDON, Daniel. *Citizens without Sovereignty. Equality and sociability in French thought, 1670-1789*. Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 3.

⁵⁸ MASTELLONE, Salvo. *Venalità e machiavellismo in Francia (1572-1610)*. Florence, Olschki, 1972.

⁵⁹ KAISER, Thomas E. "Property, Sovereignty, the declaration of rights of Man, and the Tradition of French jurisprudence". En VAN KLEY, Dale K. (ed.). *The French idea of freedom. The old regime and the declaration of Rights of 1789*. Stanford, Stanford University Press, 1994.

⁶⁰ COSANDEY, Fanny y Robert DESCIMON. *L'absolutisme en France*. P. 261 y ss.

⁶¹ RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 22.

puntuales de la Historia, siempre se encontró con distintas limitaciones, teóricas y prácticas, que hacen en la práctica imposible la utilización del término en este sentido, como despotismo, tiranía o totalitarismo; siendo definida la monarquía como lo opuesto a ello. A continuación nos centraremos en las distintas aproximaciones teóricas y prácticas al término, para continuar valorando su utilidad historiográfica.

2.3. El absolutismo, entre teoría y práctica.

D. Richet al enfrentarse a las ambigüedades del término *absolutismo* -arriba señaladas-, concluía la imposibilidad de hablar de un poder *absoluto* puesto que el monarca además de apoyarse en un sistema institucional y jurídico, que lo limitaba de por sí, al menos teóricamente; éste ejercía su acción de gobierno, en la práctica, a través de un sistema de redes clientelares y de amistad; “*ces réseaux parallèles assuraient mieux que les institutions officielles la continuité de l'État*”⁶². Estas redes clientelares impedían hablar de un poder absoluto, aunque sin duda son un ejemplo claro de la concentración del poder⁶³ al hacer depender finalmente del Rey las distintas instituciones y los nombramientos de los cargos. Asimismo, y como ha destacado R. Mousnier, si bien la monarquía absoluta se encontraba conformada por diferentes cuerpos que eran inseparables de él -como en el medievo-; al mismo tiempos estos *cuerpos* como la nobleza, los parlamentos, la administración de justicia, etc.; tenían intereses diversos y enfrentados, actuando -de nuevo en la práctica- de freno a la propia voluntad de la monarquía. Por otro lado, y junto a estas redes clientelares y de estos cuerpos, para R. Mousnier, M. Antoine o D. Richet, el monarca se apoyaba para gobernar sobre unas *leyes fundamentales* que debía observar y que, finalmente, le impedían actuar conforme a su exclusiva voluntad, esto es, de forma absoluta.

Desde una visión jurídica, y desde el derecho como principio de análisis⁶⁴ de la monarquía de Antiguo Régimen, pero teniendo en cuenta el reflejo deformado que ofrece éste sobre la sociedad: « *Si le droit est un reflet de la société, c'est toujours un reflet déformé.* »⁶⁵; D. Richet nos ofrece

⁶² *Ibid.*, p.80.

⁶³ LEWIS, Peter S. “Reflexions on the role of Royal clientèles in the construction of the French Monarchy (mid-XIVth / mid-XVth centuries”. En En BULST, Neithard, Robert DESCIMON y Alain GUERREAU (eds). *L'État ou le roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e-XVI^e siècles)*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996. Pp 51-67. GREENGRASS, Mark. “Functions and limits of political clientelism in France before cardinal Richelieu”. En En BULST, Neithard, Robert DESCIMON y Alain GUERREAU (eds). *L'État ou le roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e-XVI^e siècles)*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996. Pp. 69-82.

⁶⁴ « Pourquoi aborder la France Moderne par le biais de son droit public? Disons le d'entrée de jeu : ce n'est nullement- et les pages qui suivent le confirmeront- qu'on surestime l'influence du droit dans les facteurs de l'évolution historique » RICHET, Denis. *La France moderne: l'esprit des institutions*. Paris, Flammarion/Champs, 2009 (1ª edición, 1973). P. 21.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 23.

una visión teórica y práctica de la monarquía como limitada, a partir de las propias definiciones teóricas de la monarquía ofrecidas en su época. Así establecía que la monarquía se fundamentaba sobre unas *leyes fundamentales* que demostraban la supeditación del Rey a las leyes; las cuales se remontaban a las construcciones jurídicas del siglo XVI, en donde se distinguiría claramente entre, por un lado, las instituciones y el poder del rey de hacer las leyes, y, por otro lado, las leyes fundamentales o constitución. Todo ello impediría finalmente hablar de *absolutismo*.

« *Le premier président du Parlement de Paris, Achille de Harlay, rappelait à Henri III, en 1586, cette distinction: "Nous avons, Sire, deux sortes de loix, les unes sont les loix et ordonnances des rois, les autres sont les ordonnances du royaume, qui sont immuables et inviolables, par lesquelles vous êtes monté au throsne royal. Si devez-vous observer les loix de l'Estat du royaume, qui ne peuvent être violées sans révoquer en doute votre propre puissance et souveraineté." Les souverains-même après 1630 ont toujours accepté ce principe, et leurs apologistes également* »⁶⁶

A partir de estos principios teóricos, mediante los cuales define la monarquía, D. Richet plantea una transformación del absolutismo desde dentro⁶⁷, desde sus propias instituciones y desde los “cuerpos” que la componen, así como a partir de los desafíos que se le presentan en la práctica de gobierno, en cada momento, al monarca. Estos constantes reposicionamientos y redefiniciones teóricas, desdibujaban los intentos de delimitación y definición del propio absolutismo sobre sí mismo; ahondando en esa dificultad de poder establecer la existencia de un *absolutismo*, al encontrar una contestación interior a su poder; llegando a crear un “anti-sistema”⁶⁸ que le obligan a cambiar de rostro constantemente. Al igual que habían planteado los estudios de M. Antoine y R. Mousnier, son los conflictos internos del propio sistema, entre los diferentes “cuerpos” y entre las diferentes representaciones del poder que ellos llevan consigo, los que determinarán las transformaciones y, finalmente, el colapso de la monarquía absoluta; demostrando que el monarca siempre se encontró con numerosos frenos a su poder; obligando a analizar la monarquía desde la práctica y no sólo desde la dimensión teórica construida o no por ella misma.

Para M. Antoine, sin embargo, estos cambios constantes dentro de la *monarquía asbolu* no provendrán tanto del enfrentamiento entre grupos, *órdenes* o *clases sociales*, o a causa de la crisis económica, como la *Historia social* habitualmente ha señalado; sino por la evolución y las contradicciones internas del propio sistema, esto es entre teoría y práctica. Sin olvidar, como plantea D. Richet, el surgimiento de nuevas ideas filosóficas, científicas, etc.; finalmente es la imposibilidad de la monarquía –entendida como el conjunto de sus instituciones y cuerpos–, para poder asumir las novedades la que conduce a una contradicción irresoluble que conduce a su

⁶⁶ RICHET, Denis. “La monarchie au travail sur elle-même ?”. P. 29.

⁶⁷ « les contestations, on l’a vu, furent inhérentes au système: non des corps étrangers introduits subrepticement dans un organisme sain, mais une des composantes de cet équilibre mouvant sur quoi reposait la France moderne » RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 127.

⁶⁸ « la crise commença, seulement quand, à partir de 1750, la convergence des critiques, l’élaboration d’un anti-système, le contraste entre le réel et le possible, tout aboutit à une véritable révolution, dans les esprits d’abord, dans les conduites ensuite » *Ibid.*, p. 128.

colapso. Este fenómeno de contradicción interna estará desencadenado, sobre todo para M. Antoine, por el proceso paulatino de “racionalización” jurídica y administrativa que acompaña el nacimiento del Estado y que ya estaba en su propio origen formativo; pues recordemos que para D. Richet el surgimiento del *absolutismo* se identificaba, precisamente, con el surgimiento del Estado moderno. Este proceso de racionalización iría acompañado, a su vez, de una progresiva separación del poder político respecto a la religión (tal y como propuso la obra de M. Weber con el término *desencantamiento*), como se manifestaría en el propio J. Bodin⁶⁹; que, finalmente, mostraría un proceso de disolución de la monarquía en el Estado-administrativo -como afirma de forma rotunda M. Antoine-, determinando a la larga la crisis de la autoridad del monarca. Ya hemos cuestionado en la *metodología* el principio del *desencantamiento* aplicado al Estado y que comprendía éste dentro de un proceso de racionalidad administrativa y de su paulatina laicización, por lo que no volveremos sobre ello. Esta identificación entre el surgimiento del Rey y el del Estado, determinará para D. Richet un doble proceso de “sécularisation” y de “nationalisation” del Estado frente a las fuerzas supranacionales (Papa y Emperador) e infranacionales (feudalidad, compartimentación señorial y urbana). No obstante y al mismo tiempo, este esquema clásico es a su vez matizado por el propio D. Richet, pues la monarquía se asentará sobre el principio de la “république chrétienne”⁷⁰ que entiende la monarquía como universal, tras el cual -como ha señalado A. Tallon- existirá un sentimiento nacional formulado a través del sentimiento religioso, elaborado por el galicanismo y del cual emergerá la monarquía soberana⁷¹.

Todos estos intentos de definición de la *monarquía absolu* por parte de R. Mousnier, M. Antoine o D. Richet, reflejaban una tensión constante entre varios principios, en ocasiones contradictorios. En primer lugar, entre la teoría y la práctica, que les obligaba a emanciparse de los estudios jurídicos tradicionales a favor del análisis práctico. Esto les permitirá entender el *absolutismo* como un poder limitado teóricamente, por las leyes fundamentales, y en la práctica por

⁶⁹ « Je pense surtout qu'il y a chez Bodin, malgré une vision chrétienne, une certaine laïcisation, une certaine rationalisation de la notion d'Etat. Sans être dépouillée de ses fondements mystiques, la monarchie est identifiée à l'Etat, dont la souveraineté et l'indivisibilité ne doivent pas être remises en question. A long terme, c'était une pensée révolutionnaire. » RICHET, Denis. “La monarchie au travail sur elle-même ?”. P.34.

⁷⁰ RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 40.

⁷¹ « Cette identité gallicane n'est pas à opposer à la communion monarchique, mais elle n'est pas non plus à confondre avec elle. Le grand débat de la fin du XVI^e siècle pour savoir si l'Eglise est dans l'Etat ou l'Etat dans l'Eglise semble s'achever au profit des partisans de la première assertion. Mais il ne nous faut pas oublier que les tenants de ces deux positions opposées avaient finalement raison les uns comme les autres. L'Eglise gallicane s'enorgueillit de son rôle de premier pilier de la monarchie, quand celle-ci met en avant la primogéniture du roi, fils dévoué de l'Eglise. La vraie question débattue lors des guerres de religion est finalement de savoir si l'Eglise et l'Etat se confondent. C'est ce que peut souhaiter la Ligue radicale, dans un rêve théocratique qui n'est pas, loin de là, celui de tous les ligueurs. C'est aussi le fait d'une toute petite minorité. La majorité des catholiques française, même dans ces années de tension extrême, sont en réalité d'accord sur le fait que l'Eglise gallicane est à la fois dans et au-dessus de l'Etat. La complexité de cette imbrication permet de sortir de la vieille identification entre nation et Etat : la réalité nationale s'applique dans d'autres domaines que le strict domaine politique et ne relève plus alors du contrôle de l'Etat. » TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. P. 10.

sus propias instituciones y cuerpos, que no sólo determinan su forma real, sino las tensiones internas que determinan su evolución y colapso final. Aunque, junto a estas fuerzas internas también existen unas externas que vincula al proceso de *racionalización* del Estado. En segundo lugar, entre la pervivencia del mundo medieval y el desarrollo de un Estado moderno, tal y como había apuntado R. Mousnier, que se reflejaría en la noción de *órdenes*. En tercer lugar, entre un impulso racionalizador y el fundamento cristiano de la monarquía. Todas estas tensiones nacidas, por un lado, de la multiplicidad discursiva de la época y, por otro lado, de las diferentes racionalidades históricas aportadas por las distintas corrientes historiográficas, hacen que finalmente se defina un modelo explicativo determinado por las *contradicciones* –finalmente irresolubles- como principio del cambio. Un modelo frecuente en aquellas teorías que buscan incluir a su vez las principales corrientes anteriores sin decantarse claramente por una. De ahí que en ellos se den cita modelos de luchas de clases, transformados en lucha de *ordens*; modelos nacidos de las definiciones jurídicas junto a modelos nacidos del análisis y evolución de las instituciones y de las tensiones de gobierno; modelos que apuestan por la racionalización del Estado, la administración y la secularización, al mismo tiempo que destacan la pervivencia religiosas. A partir de estas contradicciones, unas existentes en la época y otras como resultados de teorías historiográficas diferentes, buscaremos hallar un *orden de los discursos*.

A la hora de acercarnos al término *absolutismo* llama la atención la variedad de usos y significaciones que encierra, en ocasiones contradictorios, mediante los cuales se buscará definir una misma realidad: política, jurídica, filosófica, etc.; que sin embargo parece remitir a realidades completamente opuestas. Estas contradicciones nacen en un primer momento de las diferentes metodologías teóricas de estudio, las cuales podrían dividirse en dos grandes grupos. En primer lugar, estarán aquellos que tiende a centrarse en los aspectos prácticos. En segundo lugar, estarán aquellos otros que lo hará sobre los aspectos teóricos. Así, mientras unos intentan definir el absolutismo exclusivamente desde la teoría política o jurídica, como si entre la teoría y la realidad no hubiera distancia (postura próxima a esa filosofía política criticada por Pocock); otros, en cambio, intentan definir el *absolutismo* desde el análisis de la práctica: el funcionamiento y forma de las instituciones, las revueltas de los cuerpos que la conforman, las tensiones con los parlamentos y las reacciones de la propia monarquía, etc. En el primer grupo podríamos situar la visión jurídica del absolutismo propuesta por François Olivier-Martin, quien tiende a establecer a partir del derecho unos principios fijos sobre los que definirá el *absolutismo* y sus instituciones, considerando que a través del derecho se podría llegar a conocer su génesis y establecer su evolución. Un *absolutismo* que una vez definido se mantendría inamovible prácticamente en sus principio fundadores a lo largo del siglo XVII y XVIII; como también se apunta en Roland Mousnier en *Les*

institutions de la France sous la monarchie absolue 1598-1789. Frente a esta visión, M. Antoine señalaba que si bien era posible hallar una serie de principios constantes de la monarquía absoluta que se habrían mantenido de forma invariable desde el siglo XVI al siglo XVIII, como lo definen los propios juristas y las instituciones (tal y como señalamos a propósito del discurso de Flagellation), sin embargo la monarquía a partir de estos principios se habría mostrado con una gran capacidad de flexibilidad, adaptación y transformación, en función de las circunstancias, tal y como propone B. Hours⁷² a propósito de la monarquía de Louis XV:

« *Droit divin de la royauté, absence de responsabilité du prince devant ses sujets, concentration en sa personne d'un pouvoir souverain limité mais non contrôlé: ces règles inflexibles avaient comme un caractère intemporel et semblaient jouir de la pérennité des dogmes. L'étrange secret de l'Ancien Régime est d'avoir allié à la rigidité de ces maximes fondamentales une souplesse étonnante dans la pratique du pouvoir et une grande facilité d'adaptation aux temps et aux circonstances.* »⁷³

A partir de esta división inicial entre una *perspectiva teórica*, como la de F. Olivier-Martin y una *perspectiva práctica*, como la defendida por M. Antoine o D. Richet, nos encontramos, a su vez, que mientras que para unos el *absolutismo* representaría una *idealidad teórica* imposible de materializarse en la práctica, para otros, en cambio, esa práctica era tan variada, compleja y se transforma tanto en función de las circunstancias que imposibilidad *de facto* poder hablar de un único sistema político, bien definido y coherente, que pudiera definirse como *absolutismo*. Estos autores intentaban demostrar además que el *absolutismo* en modo alguno podía ser considerado como una esencia propia de lo francés desde el medievo (como parecía señalar F. Olivier-Martin, afín a Maurras y los posicionamientos de *Action Française*); sino que, por el contrario, se trataría más bien de una construcción que hace la monarquía sobre sí misma a lo largo de un largo periodo de tiempo. Una imagen teórica sustentada a nivel jurídico sobre la influencia de los diferentes derechos que se gestan desde los siglos XII y XIII, mediante los cuales parece apuntarse la autoridad del monarca⁷⁴ y que evolucionará de forma constante en función de los condicionantes con los que se va encontrando. Está práctica cambiante en el que no sólo influye la evolución de las propias instituciones, sino también los propios contextos sociales, impedirá hablar finalmente de algo así como un *absolutismo*.

« *Le travail de la monarchie, j'ai tenté de le montrer, a été surtout une succession de réponses à des données mouvantes. Ni un plan rationnel ni un empirisme à courte vue. Mais la société française-les peuples et non la nation, comme l'écrivait Moreau-a imposé ses lois. Les Constituents n'ont pas été les fossoyeurs d'un Ancien Régime. Ils en ont été les exécuteurs testamentaires.* »⁷⁵

⁷² HOURS, Bernard. *Louis XV et sa cour. Le roi, l'étiquette et le courtisan. Essai historique*. Paris, PUF, 2002.

⁷³ ANTOINE, Michel. "La monarchie absolue". P. 9.

⁷⁴ RICHEL, Denis. *La France moderne*. Pp. 25 y ss.

⁷⁵ RICHEL, Denis. "La monarchie au travail sur elle-même ?". P. 38.

Finalmente se hace imposible poder separar *teoría* y *práctica*, al hablar del *absolutismo*, estando la primera innegablemente determinada por los *contextos*, los problemas sucesorios y las guerras de religión, como ha señalado la *Historia Intelectual política*.

« peut-on séparer un travail théorique, tel qu'il s'est exprimé dans les harangues prononcées par les Rois, dans les préambules d'ordonnances et d'édits préparés par leurs conseillers, dans les écrits des apologistes, du fonctionnement même du gouvernement et de l'administration, bref des modifications imposées par les circonstances (guerres civiles, guerres étrangères, ou les deux à la fois)? Ce furent les crises dynastiques du XIV^e siècle qui imposèrent une pénible élaboration d'un droit coutumier concernant ces règles de succession à la couronne. Ce furent les guerres de religion, qui, en mettant en péril l'existence même de nos princes, suscitèrent un effort de réflexion théorique, dont Jean Bodin est le meilleur témoin. »⁷⁶

A pesar de lo cual, y si bien D. Richet defendía el análisis de un poder absoluto desde la práctica, sin embargo también defendía la existencia del *absolutismo* a nivel teórico, como un conjunto de definiciones legales que se habría ido definiendo desde el siglo XIII hasta el siglo XVII⁷⁷, y donde se asumía que la base del derecho eran las disposiciones reales: *« Du XIII^e au XVI^e siècle, ce fut l'ordonnance royale qui devint la base essentielle du droit public commun, comme le rappelait Etienne Pasquier »* Y, de este modo concluía Richet: *« Monarchie absolue? Oui, si l'on suit l'étymologie "Princeps solutus legibus": le Prince est délié des lois. Non, si l'on pense aux limites et aux freins que la monarchie a toujours voulu reconnaître. »⁷⁸*

3. Dimensión teórico-jurídica del absolutismo. El poder "absolu" y sus limitaciones. Las diferentes tradiciones jurídicas de la Soberanía.

La definición común de *absolutismo* se refiere a una concentración de todos los poderes bajo la figura del Rey, considerando que fue con Louis XIV con quien llega a su culminación y perfecta delimitación. Esta idea se ha desarrollado sobre todo entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, entre historiadores como Lavissee⁷⁹ y Lacour-Gayet⁸⁰, apoyándose en los escritos de Cardin le Bret, de Richelieu, de Louis XIV y de Bossuet, etc.; a través de los cuales se observaría una transformación profunda de los principios tradicionales de la monarquía, que convierten el sistema a partir de Louis XIV en una *monocratie*. Este modelo ha sido matizado sin embargo por aquellos que no ven interrupciones a partir de Louis XIV, sino unos principios constantes desde el medievo o desde el siglo XVI, según las corrientes historiográficas, tendiendo a minimizar esta *ruptura* o *nacimiento dramático del absolutismo*, establecido por Y.-M. Bercé. Diluyen así el *absolutismo* de

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁷⁷ « Ce fut entre la fin du XIII^e et le premier tiers du XVII^e siècle que s'élaborèrent progressivement, à travers les problèmes posés par la succession de la couronne, puis par les ruptures religieuses du XVI^e siècle, à la fois un droit, une pratique, et des théories qui ont fondé, non sans ambiguïtés, ce qu'on appelle l'absolutisme. » *Ibid.*, p. 28.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁹ LAVISSE, Ernest (dir.). *Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution*. Paris, Hachette, 1901.

⁸⁰ LACOUR-GAYET, Georges. *L'éducation politique de Louis XIV*. Paris, Hachette, 1888.

Louis XIV dentro de un proceso más amplio que se inicia a finales del siglo XVI y finaliza abruptamente en el siglo XVIII. D. Richet señala los tres temas que son habitualmente establecidos por los partidarios de la ruptura y del nacimiento del absolutismo con Louis XIV: la absorción del Estado por el soberano (*monocracia*), divinización del soberano (monarquía de derecho divino) y supresión de las oposiciones tradicionales (en cuanto a las personas como en cuanto a las leyes fundamentales). Tres principios que contestará de forma clara:

« Or jamais Louis XIV n'a prononcé le fameux « l'État c'est moi » qu'on lui attribue. Tout ce qu'il a dicté témoigne qu'il a toujours eu conscience de la priorité et de la pérennité de l'intérêt de l'État. De « droit » divin, la monarchie l'avait toujours été en un sens, mais comme toute forme d'état (« tout pouvoir vient de Dieu »). Et si, à deux reprises (Richelieu d'abord, puis Louis XIV en 1682 avec la Déclaration des 4 articles), on tenta, dans une optique gallicane, de faire proclamer comme loi fondamentale l'indépendance totale du roi à l'égard du Pape, ce fut un échec. (En 1693, Louis XIV désavoua la Déclaration de 1682), Quant aux « freins » et aux lois fondamentales, si on en parlait moins, on ne les oublia jamais. La seule violation caractéristique d'une de ces règles fut l'édit de Juillet 1714 par lequel Louis XIV ordonnait que ses bâtards légitimés succéderaient à la couronne en cas de disparition des descendants mâles issus de Saint Louis. »⁸¹

No obstante, D. Richet señalaba, a propósito de la monarquía de Antiguo Régimen, que existía en ella un impulso teórico por definirse y construirse como un poder absoluto, aunque en la práctica nunca llegará a materializarse. Una construcción absoluta de la monarquía que era el resultado de un trabajo sobre sí misma, tal y como reflejarían las nuevas ideas que están elaborándose en la época sobre el Estado, la *Soberanía* o la *Razón de Estado*. Esto ha determinado que algunos historiadores valoren la época como un momento de cambio y de ruptura, sobre todo, en torno al primer tercio del siglo XVII, en el que proliferan los textos sobre la buena y mala razón de estado⁸². Más adelante estudiaremos cómo la *razón de Estado* si bien nace con la afirmación del Príncipe para favorecer su control y dominio, sin embargo descubre una noción de lo político diferente a la *Soberanía*, que a la larga terminará por cuestionar, al menos en Francia. Esta construcción absoluta de sí misma -hecha por la propia monarquía- se realizará a lo largo de varios siglos; llevándose a cabo en un primer momento, a nivel teórico, con la ayuda de los juristas, los cuales se apoyan, a su vez, sobre diversas tradiciones jurídicas del pasado: romana, canónica, escolástica y humanista. A través de ellas el monarca irá perfilando su figura y asentando su poder sobre las otras fuerzas que componían la sociedad: Iglesia, nobleza, parlamentos, etc.

El *absolutismo* o más bien la *Soberanía* (si tomamos la definición dada por Jean Bodin en *Los seis libros de la república*) tendrá una larga gestación jurídica tras de sí⁸³, que se remonta a los

⁸¹ RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 58.

⁸² THUILLIER, Etienne. *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*. Paris, Albin Michel, 2000 (1ª edición Armand Colin, 1966).

⁸³ FELL, A. London. *Origins of legislative sovereignty and the legislative state*. 1983-2010, 8 Vol. MARCEL, David. *La souveraineté et les limites juridiques du pouvoir monarchique du IX^e au XV^e siècle*. Paris, Dalloz, 1954. WILKS, Michael. *The Problem of Sovereignty in the Later Middle Ages: The Papal Monarchy with Augustinus Triumphus and the*

teóricos del derecho del siglo XII. Aunque algunos lo definen como un término propiamente moderno⁸⁴. En estos momentos se recuperan diversos instrumentos del derecho romano utilizados ahora para defenderse del poder de los papas, tanto por parte del emperador como por parte de las monarquías nacientes; utilizándose nociones como: *rex est imperator un regno suo* (el Rey es emperador en su reino). En el siglo XIV esta máxima se entiende como que el rey tiene el imperio bajo sus soberanos, asimilándose el rey al *princeps* romano, determinando que toda rebelión contra él es punible, a partir de la *lex Julia*, entendiéndose como *lesa majestad*. De este modo, el uso del término *Soberanía* -que de forma tímida comienza a formarse en el medievo- se definirá en torno a estos principios del derecho romano, así como en función de las tesis de ciertos juristas reales que elaboran una serie de prerrogativas para que el rey pueda luchar contra las pretensiones de los señores feudales, como fue la *souveraineté et dernier ressort*. Sin embargo, la idea de *dominio* contribuyó a que no se desarrollara la noción de *Soberanía* durante el medievo, ya que según ésta cada señor es dueño de su señorío; y, de este modo, la superioridad del Rey se concibe todavía en función de su *suzeraineté*, manifestado a través del respeto y el servicio de los vasallos, e inscrito en una especie de contractualismo. Otro hecho que impedía que la *Soberanía* medieval se comprendiese en el sentido dado a partir del siglo XVI, es que en el medievo estaba extendida la idea de que el rey era la cabeza de un organismo investido colectivamente de la fuerza pública (*res-publica*), como se observa en el *Policratus* (1156) de Jean de Salisbury⁸⁵. Esto fue comprendido en ocasiones en el sentido de *soberanía del pueblo*, sobre todo por ciertos juristas influenciados por el derecho romano de la república; lo que impedirá, también, desarrollar una noción de *soberanía* en el sentido de poder absoluto.

“El Estado “Respublica” es un cuerpo, escribe [Jean de Salisbury] “ El príncipe ocupa en el Estado el lugar de la cabeza, está sometido al Dios único y a quienes son sus lugartenientes en la tierra, ya que en el cuerpo humano la cabeza también está gobernada por el alma. El senado ocupa el lugar del corazón, que da sus impulsos a las buenas y a las malas obras. Las funciones de los ojos, de las orejas y de la lengua las llevan a cabo los jueces y los gobernadores de las provincias. Los “oficiales” y los “soldados” (oficiales y milites) pueden compararse a las manos. Los asistentes regulares del príncipe con los costados. Los cuestores y los escribanos –no hablo de los directores de prisiones, sino de los “condes” del tesoro privado–, precisa “evocan la imagen del vientre y de los intestinos, que, si se llenan de una aidez demasiado grande y si retienen con excesiva obstinación su contenido, engendran innumerables e incurables enfermedades y a través de sus vicios puedan acarrear la ruina de todo el cuerpo. Los pies que se adhieren siempre al suelo son los campesinos. El gobierno de la cabeza les es tanto más necesario cuanto que se ven enfrentados a numerosos vuelcos en su marcha sobre la tierra al servicio del cuerpo y necesitan del apoyo más justo para mantener todo el pie, apoyar y mover la masa entera del cuerpo. Separad del cuerpo más robusto el apoyo de los pies y no avanzará con sus propias fuerzas, sino que o bien se arrastrará de

Publicists. Cambridge, Cambridge University Press, 1964. ULLMANN, Walter. “The development of the medieval idea of sovereignty”. En *The English Historical Review* 250, janvier 1949, pp. 1-13.

⁸⁴ CAZZANIGA, Gian Mario y Yves Charles ZARKA. *Penser la souveraineté à l'époque moderne et contemporaine*. Edizioni Ets/ Librairie philosophique J. Vrin, 2001, 2. Vol.

⁸⁵ STRUVE, Tilman. “The importance of the organism in the political theory of John of Salisbury”. En WILKS, Michael (Ed.). *The World of John of Salisbury*. Oxford, Blackwell, 1994, pp. 303-318.

forma vergonzosa, pesadamente y sin éxito sobre las manos, o bien se desplazará a la manera de las bestias brutas”⁸⁶

El pensamiento político de Jean de Salisbury es importante por su relación con Tomas Becket⁸⁷, principal defensor de los derechos y privilegios de la Iglesia y sus jerarquías, frente al poder del rey. Opuesto por tanto a la pretensión de Enrique II de Inglaterra de eliminar tales privilegios. Defensor en un primer momento de la monarquía, las pretensiones del Rey le situarán en un segundo momento en contra de su orden y de la Iglesia, a favor del Papa Alejandro III, inscribiendo sus pensamientos -así como los de Jean de Salisbury- en el marco de las tensiones entre el Rey y el Papado sobre la *auctoritas* de la Iglesia y la *potesta* de la Ley; esto es, sobre el principio de la *Soberanía*, que remite siempre a la pregunta sobre dónde reside el poder. Este acontecimiento mostraría, por otro lado, la pronta incorporación de las metáforas corporales al debate político, que veremos posteriormente de forma constante, por ejemplo, en los Estados Generales de Tours de 1484 con Philippe Pot. Esta comprensión organicista del poder, volverá a darse de nuevo durante las guerras civiles y bajo la pluma de los *monarchomaques*, aquellos que combatían precisamente contra la concentración del poder. Aunque estos emplearán ya un lenguaje jurídico, sin utilizar tantas metáforas organicistas como en el medievo. Estos teóricos, en gran parte protestantes, como François Hotman -quien escribe uno de los textos principales del momento *Franco-Galia* (1574)- o Théodore Bèze, afirmaban que la *Soberanía* del pueblo, entendiendo por ésta los “cuerpos” representados por los Estados Generales (tal y como las metáforas corporales medievales habían puesto de manifiesto), tenía como principales atribuciones en la Asamblea elegir a los reyes, los oficiales y magistrados; en el caso de los reyes y los grandes nobles controlar la transmisión hereditaria; y finalmente decidir también sobre la paz y la guerra, así como sobre los impuestos. Definían la *Soberanía* como un poder que limitaba el poder del monarca.

Estos hugonotes como F. Hotman o Duplessis-Mornay, defenderán -sobre todo el primero- la idea del pacto, pero en vez de a través de la Historia a través de la justificación bíblica. Nos encontramos en ello el tema bíblico del Antiguo Testamento del doble contrato entre el pueblo hebreo y Dios, del cual resultaría que toda monarquía era la consecuencia de dos pactos o contratos en las que en una parte se encuentra Dios y en la otra el Rey y el pueblo. Tal y como lo expresaba Duplessis-Mornay en su primeras obras *Traité de la vérité de la religion chrétienne contre les athées, épicuriens, payens, juifs, mahométans et autres infidèles* (Antwerp, 1581) o en *Vindiciae contra tyrannos* (1579), en un primer pacto señalaba que Dios se despoja de su autoridad en las manos del rey « *à condition que le peuple demeure toujours le peuple de Dieu* ». En el segundo pacto, se garantiza por Dios el contrato entre el Rey y el pueblo, así el pueblo promete obedecer al

⁸⁶ LE GOFF, Jacques y Nicolas TRUONG. *Une histoire du corps au Moyen Âge*. P. 138.

⁸⁷ DUGGAN, Anne. “John de Salisbury and Thomas Becket”. WILKS, Michael (Ed.). *The World of John of Salisbury*. Oxford, Blackwell, 1994, pp. 427-438.

rey y éste promete obedecer a las leyes de Dios y de la humanidad. Otro de los temas frecuentes de estos teóricos hugonotes, defensores de una *Soberanía* que hundía sus raíces en las tradiciones romanas reelaboradas por la tradición bíblica frente a la Soberanía de la monarquía defendida por lo *políticos*, será la teoría sobre la *tiranía* y el *tiranicidio*. Ésta es construida principalmente por los hugonotes del arsenal, a partir de los escolásticos del siglo XII y XIII, quienes buscaban aunar las enseñanzas de Cristo y de Aristóteles, como vemos en Jean de Salisbury o en Santo Tomás de Aquino. A partir de ellos desarrollarán la idea de que en ciertos casos era lícito matar al *tirano*, esto es, al Rey. Vemos así como la contestación hugonote al sistema soberano defendido por lo *políticos* se sustentará sobre la idealidad de la *monarquía temperada* y sobre una idea de *Soberanía* proveniente de otras tradiciones; caracterizándose asimismo por la idea del contrato y de la obediencia condicionada. Consideraban así que el pueblo soberano habría delegado su fuerza al rey por un contrato original, renovado en cada evento real cuando el juramento solemne de lo sagrado. El rey recibe la obediencia en cuanto se compromete a mantener los compromisos alcanzados con el pueblo. De lo contrario, éste podía levantarse contra el tirano político, esto es, aquél que viola las leyes del reino; y así Théodore de Bèze invoca una *Soberanía* que es representada por los Estados Generales. Otro texto importante de las guerras de religión será el conocido como *Vindicae contra Tyrannos* (1579) donde se señala: « *le souverain, c'est tout le peuple, o coeur qui le représentent* ». Algunos de estos mismos principios serán tomados por los miembros de la *Liga católica* que también proviene de una tradición escolástica; si bien, estos no distinguen entre tiranía religiosa y política, pues defienden la unidad de lo espiritual y lo temporal. Frente a esta crítica hugonote nos encontramos el radicalismo de la Liga⁸⁸ que si bien trata los mismos temas que los protestantes: el tema del doble contrato, la referencia a los estados generales o al tiranicidio, utilizando fuentes similares, los posicionamientos finales, en cambio, fueron muy diferentes⁸⁹. En el caso del tiranicidio eliminaban cualquier restricción, como sí existía en el mundo hugonote. Defendían además la catolicidad del monarca, apelando a la tradición *très chrétienne* de éste, vinculando la obediencia a la unidad religiosa del monarca y sus súbditos; y que nos devolvía a la nostalgia del viejo sueño medieval de la *république chrétienne*.

A causa de los problemas que conllevaba el derecho romano, como acabamos de ver a propósito de las formas distintas de comprender la noción de *Soberanía*, abriendo la posibilidad de defender una supuesta *soberanía popular*, la herencia romana es oficialmente relegada por los jurisconsultos; mostrando su deseo de fundar la monarquía sobre otras bases nuevas; “*mais cette thématique de la relégation est une sorte de ruse de la raison absolutiste, ruse bien rondée et assez*

⁸⁸ CONSTANT, Jean-Marie. *La Ligue*. Paris, Fayard, 1996.

⁸⁹ RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 134 y ss.

opérante pour que, aujourd'hui encore, certains tombent dans le piège"⁹⁰. A pesar de lo cual, el derecho romano -como se refleja en el siglo XIV- continuará siendo una fuente constante de inspiración para la elaboración de principios absolutistas, aunque "afrancesada" bajo el nombre de *mos gallicus*; siendo los jurisconsultos monárquicos quienes utilizan y transforman los términos en función de sus necesidades. Los jurisconsultos medievales y modernos que trabajan para el rey poco a poco van distanciándose también de la teología, que también había sido fuente de legitimación de la autoridad de la Iglesia y de los Papas sobre los emperadores y reyes. Aunque estos jurisconsultos seguían haciendo como los teólogos, trabajando sobre la acumulación de comentarios y citas sobre lo ya dicho por otro, las cuales utilizaban para ratificar sus argumentos.

El derecho romano es una fuente constante para la construcción de nuevos principios jurídicos que ayudarán a legitimar la monarquía francesa, manipulando los *exempla* romanos en su propio beneficio y buscando un sentido interesado, como ocurría con el antiguo adagio *Princeps solus conditor legis...* que se traduce ahora como que "el rey no está vinculado a las leyes"; y mediante el cual se pretende justificar el monopolio que ejerce el rey sobre la Ley. *Rex solutus legibus est* o *Quod principi placuit legis habet vigorem*, son también algunas de las máximas más frecuentes, a través de las cuales el Rey buscará ser definido como *lex animata*. Fórmula justinianeas que viene siendo aplicada de forma constante desde 1158, como observamos en la dieta de Roncaglia y que adaptará Francia. La ley había sido siempre concebida o bien como natural o como divina, siendo el Rey simplemente su expresión y no su autor, pues todo poder viene de Dios. Sólo a través de la naturaleza vicarial del rey, Dios se expresa a través de éste, su vicario en la tierra. Ahora, y a partir de fórmulas tales como *Princeps id est lex, les digna Vos*, los juristas buscan una interpretación que distinga la *monarquía absolu* del tirano, precisamente, mediante la vinculación del monarca a la ley; considerando, sin embargo, que éste está sometido a la Ley no por obligación, como el resto de los hombres, sino por su propia voluntad. Una idea que de forma constante veremos entre los teóricos de la *monarquía absolu* en el siglo XVI cuando E. Pasquier describe la relación entre monarca y ley como de "bienveillance naturel". No obstante, esta *lex regia* será censurada por algunos juristas, al ser algo ambigua a la hora de poder ser aplicada en favor del rey, en un sentido *absolu*; pues podía ser comprendida también en un sentido diferente, como fuente para la definición de la *soberanía popular*. De este modo, Henri Morel señala que la voluntad del emperador es ley porque el pueblo lo había querido así, quien le había conferido el *imperium* y la *potestas*. « *Pour tous les glossateurs, sans exception, il est hors de doute que le pouvoir réside originairement dans le peuple qui l'a, par la suite, transmis à l'empereur. Mais ils diffèrent*

⁹⁰ COSANDEY, Fanny y Robert DESCIMON. *L'absolutisme en France. Histoire et historiographie*. P. 27.

d'opinion sur les conséquences de ce transfert »⁹¹. Estos principios serán recuperados por los *monarchomaques* durante el siglo XVI –como hemos señalado más arriba- para apoyar, frente a la tesis de un poder monárquico fuerte, un poder compartido entre el Rey y los Estados Generales⁹².

Los últimos glosadores de la Edad Media acentuaron, sobretodo, el rol de Dios como principio del poder, en detrimento del Papa y del pueblo, por lo que no es de extrañar que los juristas monárquicos vayan también vinculando poco a poco la figura del Rey con Dios, como principio a partir del cual emana la legitimidad del poder, esto es, la *auctoritas*. Así juristas como Balde, en el siglo XIV, señalan a propósito de la *lex regia* que ha sido promulgada por la voluntad divina y que el poder imperial proviene de Dios. Mientras otros autores como André Alciat, fundador del *mos gallicus* en la primera mitad del siglo XVI, y a propósito de la *lex regia*, acentúan sin embargo el consentimiento del pueblo, mostrando la ambigüedad con la que eran interpretadas las máximas romanas; y, de este modo, desde la Edad Media y hasta la Fronda se mantendrá la idea de un contrato entre Dios y el pueblo, a partir del cual emanaba la autoridad del rey⁹³. De hecho, este argumento se convertirá en uno de los principios fundamentales que se utilizarán durante las guerras de religión -como observamos en F. Hotman- para defender una forma de gobierno mixta y limitada, respecto a las tendencias tiránicas de la monarquía. Para lo cual se reivindica el papel del *pueblo* y de los sistemas de “representación” como la Estados Generales.

« Ce qui s'était modifié, c'était le climat intellectuel dans lequel baignait la monarchie traditionnelle. Au lendemain de la Saint-Barthélémy, la polémique protestante se fondait à la fois sur une reconstruction historico-légendaire de l'histoire de France, sur le thème biblique des deux contrats-Dieu et le Roi; Dieu, le peuple et le roi-et sur la distinction aristotélicienne, enrichie par la scholastique du XIIIe siècle entre tyran d'origine (l'usurpateur) et tyran d'exercice (un prince légitime qui transgresse ses limites). Ce fut chez Hotman, et sa vision de l'histoire de France, que l'on trouve les idées les plus originales. Il voulait prouver que dès l'époque gauloise, et en passant par les Mérovingiens, le pouvoir royal avait toujours été électif, toujours soumis au contrôle d'une assemblée: du placitum mérovingien jusqu'aux Etats-Généraux, il y avait continuité parfaite. Et si, à une époque récente, le Parlement de Paris avait favorisé la déviation absolutiste, c'était au prix d'une véritable usurpation. Rejetant entièrement la conception romaine de l'imperium, Hotman estimait que seul un contresens intéressé avait conduit les gens du roi à traduire placitum par la formule "car tel est notre plaisir," "au lieu (écrit-il) qu'il fallait traduire: car telle est notre résolution ou arrêt pris avec le conseil de nos Etats." »⁹⁴

A lo largo del siglo XVI y del siglo XVII -y en líneas generales en lo que concierne a las grandes decisiones de gobierno- los reyes no admitieron jamás compartir mínimamente su autoridad.

⁹¹ MOREL, Henri. “La place de la *lex regia* dans l'histoire des idées politiques ». Citado en COSANDEY, Fanny y Robert DESCIMON. *L'absolutisme en France. Histoire et historiographie*. P. 31.

⁹² JOUANNA, Arlette. *Le devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'État moderne, 1559-1661*. Paris, Fayard, 1989, p. 166.

⁹³ « Les Dominicains du XIIIe siècle utilisés, on le verra, pendant les guerres de religion du XVIe-avaient érigé en principe l'idée d'un double contrat initial: entre Dieu et le peuple, entre le peuple et le roi. Bref: la royauté était une institution divine, par le canal du peuple. Per populum: intervention originelle du peuple déléguant sa souveraineté au roi. Cette vieille notion scolastique ne disparut jamais, mais, après l'échec de la Ligue, elle perdit tout intérêt. » RICHET, Denis. “La monarchie au travail sur elle-même ?”. P. 32.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 34.

Aunque los Estados Generales aspiraban a participar del poder del monarca, no queriéndose limitar a la función de consejeros, lo que implicaba más deberes que derechos. Es por ello que reivindicarán su función en diferentes momentos de la historia: en 1484 en Tours; en 1560 en Orleans, donde se demandan la elección de los consejeros directos del Rey; en 1614 en Paris, donde se reclama una periodicidad para la reunión de los Estados Generales (cada cinco o diez años) así como la prohibición de disolverse en tanto que no se hubieran satisfecho sus “doléances” (quejas), etc. A pesar de sus constantes reivindicaciones los Estados Generales y sus miembros tuvieron que adaptarse al desarrollo de los intereses de la monarquía; por lo que, en líneas generales, desde finales de la Edad Media se observa una tendencia a definir teóricamente la monarquía de forma absoluta, aunque no sin conflictos y limitaciones en la práctica.

El uso de máximas romanas por parte de los jurisconsultos monárquicos comenzará a ser cuestionada en los inicios del humanismo, donde autores como Cujas critican las malas traducciones y distorsiones que se han hecho para adaptarlas y construir un derecho que sirviera a los intereses del Príncipe. Frente a aquellos que defendían que el derecho romano fuera aplicado a la teoría política actual, como observamos en Guillaume Budé, estaban otros como el propio Cujas que consideraban el derecho romano como algo pasado, que no podía aplicarse a un presente completamente diferente del mundo romano. Establecía así una diferencia entre las máximas extraídas del derecho romano y los nuevos desafíos del Príncipe, rechazando con ello utilizar las máximas romanas para la construcción de la monarquía. Sin embargo, es la posición de Budé, la utilización interesada de las máximas extraídas del derecho romano, la que terminará por imponerse en paralelo a la progresiva consolidación de un poder monárquico cada vez más fuerte. La obra de Jean Bodin completará este proceso de incorporación del derecho romano a la construcción de la figura del monarca, haciendo una serie de desplazamientos en los conceptos, como es el caso de la *Soberanía* -en latín *majestas*-, que los identificará con los conceptos romanos de *imperium*, *jurisdictio*, *dominium*, etc. De este modo, triunfa una interpretación política que intentaba aplicar de forma ortodoxa el derecho romano (aunque realmente no fuera así) para defenderse de los ataques filológicos de aquellos que -como Cujas- buscaban la pureza del derecho romano; revelando asimismo una tensión entre lo antiguo y lo moderno que definirá -como se estudiará más adelante- a la *época clásica*. Con esta operación de maquillaje se buscaba preservar el nuevo derecho de inspiración romana, de ciertos principios del propio derecho romano que sin embargo no interesaban aplicar, como la *Lex Regia* de los romanos, por la cual era el pueblo el que transfería su poder a los reyes. Un principio que se ve sustituido por otras “costumbres”, como aquella que señala Louis Servin en sus *Vindiciae secundum libertatem ecclesiae gallicanae* (1590). Abogado general bajo Enrique IV, éste señalaba que era por Dios y por el derecho hereditario y no por el

sufragio del pueblo ni por la elección del rey, como el Rey adquiere su poder. Se observa pues en numerosos autores como Pierre de Marca o Jean Ferrault un “afrancesamiento” de la *lex regia* de los romanos; siendo vinculada por éste último vincula a la ley sálica, ya en los inicios del siglo XVI, que pasará a convertirse en una especie de *ley fundamental* del reino.

Ya hemos señalado como desde el siglo XIII se observa una progresiva teorización sobre la superioridad del Rey sobre la Ley, que vemos imponerse en los siglos siguientes, generando diversas tensiones como se observa en el siglo XVI en el marco de las guerras de religión. Algunos autores han señalado que durante la Edad Media esta facultad de hacer las leyes por parte del monarca era sobre todo una cuestión teórica, pues en la práctica eran los derechos de costumbre los que terminaban predominando sobre esta facultad. Será principalmente con J. Bodin, cuando esta facultad legislativa se situará en el centro de la reflexión sobre las facultades del Rey, refiriéndose lógicamente a las leyes positivas, excluyendo lo que se considera como leyes naturales y leyes divinas. Consideraba por tanto que el poder del monarca para elaborar sus propias ordenanzas coexistía con otras leyes que impedían que cayese en la “tiranía”. Además de la *lex regia* se desarrollarán otras fórmulas como la *certa scientia regis*⁹⁵ que definía un poder pleno, a través del cual por una causa justa se podía derogar las leyes comunes, actuando de forma absoluta sin que nadie pudiera objetar nada. Esta fórmula que aparece en 1303 fue utilizada por la Iglesia para definir el poder absoluto del Papa contra las teorías conciliaristas⁹⁶, siendo utilizada también posteriormente por los teóricos de la monarquía; aunque no hay que ver en ello el desarrollo de una *teología política*. Es importante remarcar que el poder del sacerdote y el del rey siempre se mantuvieron diferenciados en el mundo cristiano, como reconocía el propio texto de Gelasio de 494 en una carta dirigida al emperador Anastase: « *Ce monde est principalement dirigé par deux puissances: l'autorité du sacerdoce et le pouvoir du roi* ». A raíz de lo cual Alain Guéry señalaba: « *dans le monde chrétien, et c'est son originalité, le pouvoir que donne l'autorité du prêtre et celui que détient le prince sont toujours distingués, ce qui, pour autant, ne signifie pas qu'ils sont complètement séparés* »⁹⁷. Concluía J. Krynen, a propósito de su libro sobre la formación absoluta del monarca moderno, el origen canónico medieval de la monarquía absoluta, a su vez tomadas del

⁹⁵ KRYNEN, Jacques. “De nostre certaine science...”. Remarques sur l'absolutisme législatif de la monarchie médiévale française”. En GOURON, André y Albert RIGAUDIÈRE. *Renaissance du pouvoir législatif et genèse de l'État*. Montpellier, 1988, pp. 131-144.

⁹⁶ OAKLEY, Francis. *Natural Law, Conciliarism and Consent in the Late Middle Ages. Studies in Ecclesiastical and Intellectual History*. London, Variorum Reprints, 1984; BURNS, John H and Thomas M. IZBICKI (Ed.). *Conciliarism and Papalism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997; OAKLEY, Francis. *The Conciliarist tradition. Constitutionalism in the Catholic Church 1300-1870*. Oxford, Oxford University Press, 2008 (1ª edición, 2003).

⁹⁷ GUÉRY, Alain. “Le Roi est Dieu, le Roi et Dieu”. En BULST, Neithard, Robert DESCIMON y Alain GUERREAU (eds). *L'État ou le roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e-XVI^e siècles)*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996. Pp. 28.

derecho romano, situando el origen de la monarquía absoluta en el derecho canónico y en los principios desarrollados para legitimar el poder del Papa.

« Au vrai, les juristes royaux ont suivi la démarche que les juristes de l'Église avaient adoptée avant eux pour fonder les principes de la souveraineté pontificale [...] affirmer qu'une des données majeures de l'élaboration du droit royal française fut la préoccupation de ses théoriciens de prendre au droit romain « tout son miel » [...] Dans cet esprit, et puisque l'essentiel était la définition d'un roi, comme le pape, *verus imperator*, il était indifférent que les raisons invoquées pour ce faire soient extraites du Code de Justinien, du Décret ou des décrétales, ou encore des civilistes, des décrétistes ou des décrétalistes. La dogmatique du pouvoir pontifical était trop imprégnée de notions impériales d'origine justinienne pour que les juristes royaux ne lui empruntent pas au besoin directement [...] Dans la formation du droit public monarchique, l'ascendant du droit canonique le dispute à celui du droit romain [...] L'apport des canonistes au droit séculier ne s'est pas limité à la théorie de l'office ou à celle de l'universitas. *Auctoritas ecclesiae, utilitas publica, privilegium...*, le vocabulaire du droit canonique médiéval préfigure même les expressions du droit administratif moderne ». ⁹⁸

Frente a la tesis romanista y frente a la tesis de J. Krynén, sobre el origen medieval y canónico de la tradición “absolutista” de la monarquía francesa, los *modernistas* defenderán la *ruptura*. Una postura que argumentarán a partir del desarrollo de nuevos términos que si bien pueden remitir al pasado muestran, sin embargo, una elaboración reciente, tal y como para ellos representará la noción de *Soberanía* a la que se dedican los publicistas modernos. De hecho, autores como Olivier Beaud⁹⁹ señalan que antes de Jean Bodin no es posible hablar de *Soberanía*, siendo además con éste donde se fundamenta la *monarquía absolu*. Para O. Beaud la definición *absolu* en relación al poder soberano se desarrolla a partir del siglo XVI, demostrándose para él la tesis de que el *absolutismo* se gesta con la *soberanía*, así como con la formación de la noción de Estado. J. Bodin aparece entonces como la culminación de un proceso de legitimación jurídica y de racionalización del poder monárquico que arranca en la Edad Media, pero que al mismo tiempo se presenta cómo el inicio de una ruptura epistemológica que definirá el Estado moderno; entendiendo la monarquía absoluta como un paso intermedio, en ese proceso de racionalización estatal, tal y como apuntaba R. Mousnier. Quizás por ello en la clásica obra de Quentin Skinner sobre los fundamentos del pensamiento político moderno, se obvia este momento francés de Jean Bodin, prefiriendo saltar desde el renacimiento florentino y del momento maquiavélico al norte de Europa, situando en la Reforma la ruptura propia de lo moderno. En su obra el mundo francés quedaba como simples herencias del medievalismo y relecturas del mundo italiano. A pesar de lo cual, J. Bodin aparece como una figura capital en Francia a la hora de estudiar el pensamiento político de la época, debiéndose comprender como una respuesta a las guerras de religión que desangran Europa en la segunda mitad del siglo XVI. Debe ser leído en su propio *contexto* y no en clave de *novedad*, *ruptura*, etc. Jean Bodin elabora su noción de *Soberanía* ante la necesidad y ante la demanda de un poder monárquico fuerte que permita superar los conflictos religiosos, presentando por un lado la

⁹⁸ KRYNEN, Jacques. *L'empire du roi. Idées et croyances politiques en France XIII^e-XV^e siècle*. Pp. 388-389.

⁹⁹ BEAUD, Olivier. *La puissance de l'État*. Paris, PUF, 1994, p. 30 y ss.

monarquía como un poder trascendente de naturaleza religiosa, que provendría -como señala A. Tallon- de la particularidad del *gallicanismo francés* y del rey como “*très chrétien*”; pero, por otro lado, presentado también como un poder nacido del derecho canónico y del derecho romano. Estas fuertes conexiones tanto con el medievo como con el pensamiento teológico político, así como su oposición a ciertas tesis de Maquiavélico, explicarían el silenciamiento que ha sufrido su obra por parte de aquellos que sitúan a Maquiavelo y a la ruptura con la moral aristotélica, la escolástica y la teología, como lo definitorio de la ruptura moderna de lo político. A pesar de definir la *Soberanía* como un poder supremo, no puede describirse como un régimen arbitrario, pues en ella se encuentra una teorización jurídica profunda, que le inscribía en los problemas de la *legitimidad*, frente a los diferentes grupos en tensión y, por tanto, nacida de una racionalización jurídica. Aunque como señalaba M. Weber existían también otras formas de legitimación¹⁰⁰. La *Soberanía* centraba principalmente sus reflexiones sobre el poder político, sin embargo no se preguntaba tanto por la esencia del poder monárquico, como todavía observamos durante en el medievo en relación a la *Soberanía-majestas*, sino sobre la propia forma del Estado, es decir, sobre la distribución y la residencia del poder, esto es, por el *lugar* donde reside el poder. Es el Estado y su forma lo que constituye el centro de la preocupación de la *Soberanía* teorizada por Jean Bodin, ocupando el derecho un lugar esencial, pero sin ser el núcleo principal que define la *Soberanía*. Es en este sentido que Jean Bodin define un camino fundamental de la política moderna para algunos teóricos como Jean Mesnard, reflejado, precisamente, en cómo la *Soberanía* se centraba en la forma del Estado y sobre todo en el interés por definir el lugar donde reside el poder supremo dentro este Estado, así como en la manera de legitimarlo.

Si bien la *Soberanía* parece ocupar un lugar fundamental durante finales del siglo XVI y a lo largo del siglo XVIII, sin embargo a partir de los regímenes constitucionales nacidos con la Revolución Francesa, donde predomina el Estado y la Nación, ya no será posible hablar de *Soberanía*. Aunque, de hecho, se siga hablando de *soberanía popular*, como hace Rousseau para describir su concepción política; y aunque la concepción política de la *Soberanía* sigue perviviendo en algunas formas de la *Gubernamentalidad*. A partir de estos instantes, y del desarrollo de la *Gubernamentalidad*, es la acción de gobierno y la pregunta sobre la forma de gobernar lo que

¹⁰⁰ “De acuerdo con la experiencia ninguna dominación se contenta voluntariamente con tener como probabilidades de su persistencia motivos puramente materiales, afectivos o racionales con arreglo a valores. Antes bien, todas procuran despertar y fomentar la creencia en su “legitimidad” [...] Existen tres tipos puros de dominación legítima. El fundamento primario de su legitimidad puede ser:

1. De carácter racional: que descansa en la creencia en la legalidad de ordenaciones estatuidas y de los derechos de mando de los llamados por esas ordenaciones a ejercer la autoridad (autoridad legal).
2. De carácter tradicional: que descansa en la creencia cotidiana en la santidad de las tradiciones que rigieron desde lejanos tiempos y en la legitimidad de los señalados por esa tradición para ejercer la autoridad (autoridad tradicional).
3. De carácter carismático: que descansa en la entrega extracotidiana a la santidad, heroísmo o ejemplaridad de una persona y a las ordenaciones por ellas creadas o reveladas (llamadas) (autoridad carismática). WEBER, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft, Grundriss der Vertehenden Soziologie*. Pp. 170 y 172.

fundamenta los sistemas liberales; lo cual ya nada tendrá que ver con la pregunta que plantea la *Soberanía* sobre la residencia del poder superior. Sobre todo porque el poder ya no es jerárquico, sino definido por los contrapoderes propios de las constituciones, como apuntaba Montesquieu, que impide situar el poder en un lugar concreto. Las preguntas sobre el poder a la que conducen la *Soberanía* y la *Gubernamentalidad* son diferentes, por lo que considerar a J. Bodin como principio de la política moderna debe ser matizado. Aunque sí supone un avance respecto al medievo, en tanto que comienza a pensar en términos de Estado y ya no sólo en función de la persona del Rey. Estas diversas tradiciones que confluyen en la obra de J. Bodin ha determinado que sea estudiada de muy diferentes formas, bien como una manifestación del absolutismo; bien como el inicio de un pensamiento liberal; o bien como una continuidad con el “constitucionalismo medieval”; mostrando con ello la complejidad a la hora de definirla.

Otro de los principios teóricos con los que suele ser definido el *absolutismo* será la *plenitudo potestatis*, que provendrá nuevamente de una reflexión teológica trasladada al ámbito político. Bajo ella se reúnen dos principios: la *potestas ordinaria* y la *potestas absoluta*, que establecen, por un lado, que el poder del monarca se encuentra sometido a las leyes y, por otro lado, que el monarca tiene la capacidad de no someterse y por tanto de no estar sometida a la ley. Esta teorización se observa sobre todo en el siglo XV en las reflexiones de autores como Balde o Bartole, que Francis Oakley estudia para el caso inglés, pero que también aparece en J. Bodin en Francia. De este modo, señalaba Baldus de Ubaldis en el siglo XV en *Commentaria in corpus juris civilis*:

« Le prince doit vivre selon les lois. Parce que sa propre autorité dépend de la loi. Comprends que ce mot doit être compris comme une dette d'honnêteté, dont la perfection doit résider dans le prince ; mais elle n'est pas comprise au pied de la lettre, parce que la puissance suprême et absolue du prince n'est pas soumise à la loi. Donc cette loi concerne la puissance ordinaire, non la puissance absolue »¹⁰¹

Esta reflexión partía de la tesis de que Dios crea las leyes de la naturaleza dejándolas actuar, sin embargo puede saltárselas a través de los milagros, suspendiendo así la ley natural. De igual forma el Papa sigue la ley de la naturaleza, sin embargo la *plenitudo potestatis* le facultaba para realizar milagros pontificales. De tal modo que esta distinción entre *potestas ordinaria* y *potestas absoluta*, nacida de las comparaciones entre Dios y la figura del Papa, posteriormente será aplicada también a los poderes temporales del emperador y del monarca. A partir de la analogía con los Papas, este sometimiento a la ley y al mismo tiempo de no sometimiento se desarrollará también entre los monarcas, pero en relación al derecho positivo. Esta *plenitudo potestatis* recuerda al *estado de excepción* que recoge Jean Bodin en su *Soberanía*, pues el monarca si bien actúa conforme a las leyes se reserva el derecho, en un momento de excepcionalidad, para saltárselas, como por ejemplo

¹⁰¹ Citado y traducido del latín en COSANDEY, Fanny y Robert DESCIMON. *L'absolutisme en France*. P. 45.

por *necessitas regis et regni*. Si bien no puede calificarse de *teología política*, como planteo C. Schmitt, sí que existe una clara trasposición del ámbito teológico, ya que fue elaborado principalmente en el ámbito de los papas contra el conciliarismo. Ésta permite al monarca dotarse de instrumentos para actuar conforme a su voluntad saltándose la ley, aunque al mismo tiempo esta facultad se encontraba jurídicamente justificada. No podemos olvidar, pese a estas facultades excepcionales de la *Soberanía* que, como reconoce el propio J. Bodin, el Estado y el Soberano se fundamentan en unas leyes. La *monarquía absolu* no sería comprensible así sin las reflexiones jurídicas nacidas del conciliarismo, aunque este trasvase sigue siendo problemático, como ha señalado John H. Burns¹⁰². Además de la *plenitudo potestatis*, existían otra serie de argumentos que fueron empleados para justificar el poder del monarca para derogar las leyes en caso de necesidad, como la amenaza exterior: *necessitas regis et regni*, ya citada.

Todo este recorrido por algunas de las principales máximas, nacidas de los distintos derechos: romanos y canónicos; serán recogidas y redefinidas por la *monarquía absolu*, mostrando cómo ésta se intentaba definir a partir de una legalidad, que limitaba -o al menos esa era su pretensión- el poder *absolu* del monarca; cuya tendencia era precisamente a construir un poder con los menores límites posibles.

3.1. La limitación del poder absolu. Las leyes fundamentales del reino y el mito constitucional.

Frente a los jurisconsultos de la monarquía que tienden a defender esta *plenitudo potestatis*, trasvasando las fórmulas del papado y del imperio a la monarquía, otros grupos como los *monarchomques*, por ejemplo Étienne Pasquier en su *Recherches de la France* (1587), defenderán un poder del monarca asentado sobre un *derecho común*. Una especie de *leyes fundamentales* en la que se daban cabida las ordenanzas reales, multitud de costumbres de provincias, *arrêts* generales, proposiciones morales de larga tradición, etc.; que habrían existido en Francia desde antiguo, pero que sin embargo no serán redactadas hasta finales del siglo XVI. Estas ideas, que aparecen ya en torno a la quinta guerra de religión, son visibles también entre los llamados *malcontents*, quienes planteaban como negativa la existencia de una excesiva influencia del derecho romano, la cual vinculaban a Italia y al pensamiento del maquiavelismo en la Corte de los Medicis, acusándola de buscar la subordinación servil de la nobleza al Rey; reivindicando como contrapartida estas *leyes fundamentales*. Unas leyes que se remontaban a un pasado remoto, a través de las cuales los *malcontents* buscan un fortalecimiento de sus reivindicaciones frente a la *Soberanía* desarrollada por los *políticos*, reivindicando así una *Soberanía* compartida, del Rey con el Consejo y los Estados

¹⁰² BURNS, John H. *Lordship, Kingship and Empire. The idea of Monarchy, 1400-1525*. Oxford, Clarendon, 1992.

Generales. Esta especie de *monarquía temperada* se consideraba como propiamente francesa, frente al pensamiento italiano de carácter maquiavélico, el cual hundía sus raíces en la época de las invasiones bárbaras, donde se asentaron las primeras leyes del reino. Pero esta herencia romana – como se ha visto – no es sólo vivida negativamente por la influencia del maquiavelismo, sino porque a través del derecho romano –y sobre todo desde las querellas imperiales desarrolladas por ciertas corrientes medievales– se apuesta por el poder fuerte del monarca en detrimento, precisamente, de la nobleza. Recordemos que unos de los principales teóricos de los *malcontents* Innocent Gentillet, escribe su célebre *Anti-maquivel* en 1576. Michael Stolleis ha cuestionado sin embargo la interpretación clásica de Meinecke que definía al mundo francés, y a J. Bodin o I. Gentillet en particular, como anti-maquiavélicos, considerando que la obra de ambos debe interpretarse más que como una reacción y oposición contra la obra de Maquiavelo, como un desplazamiento y un intento de reinscripción de sus ideas dentro de las nuevas problemáticas políticas alumbradas por la noción de Estado y las guerras de religión¹⁰³. Asimismo, esta reacción anti-maquiavélica constituirá para M. Foucault la base del surgimiento de la *Razón de Estado* y de una comprensión del poder diferente a la soberanía-jurídica que representaría, precisamente, el Príncipe de Maquiavelo. Una comprensión del poder que no se pregunta por la legitimidad, origen y lugar del poder, sino por la forma del *buen gobierno*; oponiendo con ello a la *Soberanía* una concepción del poder distinta que denominará como *Gubernamentalidad*.

La posible existencia de unas *Leyes fundamentales*, como planteaba E. Pasquier, ha generado diversos posicionamientos entre los historiadores. En primer lugar, nos encontraremos con aquellos que afirman su existencia siguiendo textos como los de E. Pasquier, intentando establecer sus orígenes. En segundo lugar, y en una línea semejante a la anterior, otros tienden a interpretarlas como una creación escrita del siglo XVI pero que de modo similar a la constitución no escrita inglesa habría existido también en Francia desde antiguo. En tercer lugar y finalmente, habrá otros historiadores que las consideren una invención del siglo XVI, bien como una estrategia por parte de aquellos que buscan limitar el poder del monarca, o bien como una estrategia de la propia monarquía para consolidar su poder sobre el ámbito privado. D. Richet ha señalado que las *leyes fundamentales* se referían casi en exclusividad a las reglas de devolución de la corona y al dominio real¹⁰⁴. Mientras que para otros prácticamente sólo se podrá considerar como *ley fundamental* la *ley sálica*. E. Pasquier señalaba que los reyes observaban estas leyes en función de una « *bienveillance naturelle qu'ils portent à leurs sujets, réduisant leur puissance absolue sous la civilité de la loi*,

¹⁰³ STOLLEIS, Michael. “ « L'idée de la raison d'Etat » de Friedrich Meinecke et la recherche actuelle”. P. 18.

¹⁰⁴ « En réalité ne doivent être considérées comme fondamentales que des lois fondées sur un précédent, acceptées par la tradition, reposant sur le consensus général. Il en était de deux sortes : les unes concernaient les règles de dévolution de la couronne, les autres le domaine royal » RICHEL, Denis. *La France moderne*. Pp. 46-47.

obéissent à leur ordonnance »¹⁰⁵. E. Pasquier no cuestionaba la monarquía absoluta, sino que la reafirmaba, pues señalaba que estas *leyes fundamentales* no sometían al monarca, aunque consideraba que éste las seguía por « *bienveillance naturelle* ». A través de este intento por establecer unas *leyes fundamentales* se observa en la época un deseo de remarcar que la *monarquía absolu* se encontraba limitada por una serie de leyes, aunque al mismo tiempo se defendiese la *plenitudo potestatis*, tal y como reconocía Enrique IV : « *la première loi du souverain est de les observer toutes* ». Idea que continuará en el propio Louis XIV « *la parfaite félicité d'un royaume est qu'un prince soit obéi de ses sujets et que le prince obéisse à la loi* ». A partir de estos ejemplos, concluía D. Richet que a finales del siglo XV los elementos para la creación de un derecho público común estaban listos, construyendo el *monarca absolu* su poder a partir del debilitamiento de las pretensiones eclesiásticas y señoriales, con la ayuda de « *un petit monde légistes, fiers de leur culture, ambitieux d'associer leur fortune et leur carrière à une dynastie menacée mais prometteuse. En face: rien, sino le vide* »¹⁰⁶. Estas *leyes fundamentales* aparecen a ojos de D. Richet como la construcción legal sobre un derecho común de una monarquía que necesitaba construir su propia tradición para legitimarse. Eran por tanto la consecuencia del trabajo de la monarquía sobre ella misma y no respondían a un derecho común antiguo que limitaba el poder del monarca, como sin embargo pretendían señalar algunos juristas de la época opuestos al poder del monarca.

Frente a aquellos que definen la existencia de un pluralismo legal al margen de la monarquía a partir de estas *leyes fundamentales*, J. Krynen sostiene una tesis opuesta, señalando que la redacción de estas costumbres es un claro reflejo de la progresiva injerencia de la monarquía en la esfera del derecho privado¹⁰⁷. El monarca busca con ello conformar la población, tal y como ha señalado Norbert Elias, quien planteaba, además, cómo desde *la corte* se ejerce un papel conformador de la sociedad hasta en sus más mínimas costumbres. J. Krynen negará así la existencia de un “pluralismo jurídico” en Francia, pues las normas de costumbres que efectivamente se redactan, provienen de los Parlamentos, los cuales -al ser representantes del monarca- reflejarían un origen regio de estas leyes. La expresión “lois fondamentales” se desarrolla por tanto de forma tardía, entorno al año 1580, por Théodore de Bèze –sucesor espiritual de Calvino- en *Du droit des magistrats*, 1574, obteniendo su éxito con François d'Anjou, hermano de Enrique III, y de los teóricos *malcontents* como Innocent Gentillet quien escribe su *Anti-Machiavel* (1576); es decir, entre aquellos grupos que se oponen al poder *absolu* del monarca. Paulatinamente la noción irá abandonando su definición inicial a favor de la noción *leyes del reino*, mostrando con ello su

¹⁰⁵ PASQUIER, Étienne. *Les recherches de la France*. 1665. Citado en RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 28.

¹⁰⁶ RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 29.

¹⁰⁷ KRYNEN, Jacques. “Voluntas domini regis in suo regno facit jus. Le roi de France et la coutume”. En FERREIRÓS, Iglesia, *El dret comú. Catalunya*, Actas del VII simposio internacional, Barcelona, Fundacio Nogeira/Associacio Cataluna d'història del dret, 1998, pp- 59-89.

progresiva incorporación y dependencia de la monarquía. Este proceso restringe pues la posibilidad de hablar de un derecho positivo fuera de la voluntad del monarca, como si existieran una serie de reglas no trascendentes ajenas al Príncipe. Pese a ello autores como R. Mousnier creían poder establecer distintas fuentes para poder definir estas *leyes fundamentales*, señalando incluso que Francia poseía una verdadera *constitución*. Aunque, al mismo tiempo, reconocía la inexistencia de unas garantías esenciales -semejantes a la de las constituciones contemporáneas-, no existiendo ninguna sanción para quienes las violasen; lo que para algunos autores impediría realmente hablar de *leyes fundamentales* que obligasen al monarca.

« Contentons-nous, avec Roland Mousnier, de rappeler que ces lois purement coutumières se rattachent à trois sources : des principes chrétiens (le roi de France, par exemple, s'engage par le serment du sacre à lutter contre l'hérésie), des embryons d'un droit naturel non élaboré (le roi doit être juste, avoir en vue l'utilité publique, protéger la propriété de ses sujets, etc.), des règles positives enfin, définissant les conditions de la succession du trône, de l'utilisation du domaine royal. Mais en dépit des belles affirmations du président de Harlay ces lois « fondamentales » étaient dépourvues de la garantie essentielle qu'offrent nos constitutions contemporaines : aucune sanction positive n'était permise contre qui les volait »¹⁰⁸

A partir de esas fuentes R. Mousnier deducía cinco leyes fundamentales: la ley sálica; los juramentos sagrados; la mayoría de edad del rey a los trece años; el edicto de 1403, por el cual el rey era llamado a reinar por su vocación hereditaria sin necesidad de lo sagrado; y la inalienabilidad del dominio. Otros autores en cambio, como Gastón Zeller¹⁰⁹, sólo han señalado dos: la ley sálica y la conservación del dominio. De hecho, la propia C. Beaune señala que “*casi todos los principios fundamentales del derecho público francés tienden a remontarse a la ley sálica*”, la cual se rodeará de aspectos míticos, como plantearán los *ceremonialistas* americanos. La « *lex Salica (loi des Francs Saliens)* » se trataría de una ley de procedencia germánica, elaborada en torno a los siglos VI y VIII, esto es, durante el final del reinado de Clovis, inspirándose en el derecho tradicional oral, aunque haya sido escrito en latín. Después de estos instantes fue varias veces revisada y ampliadas, como por ejemplo con Carlomagno, con quien pasa de sesenta y cinco artículos a cien, tratando temas diversos en relación a la sucesión de la monarquía¹¹⁰. Su aparición coincide por tanto con la irrupción de la propia monarquía, intentando demostrar así la existencia -entre los franceses- de un poder separado del Imperio romano, capaz de legislar de forma autónoma: el monarca; convirtiéndose en *ley fundamental* cuando la monarquía busca definirse en el siglo XIII de forma independiente respecto al emperador y al papado¹¹¹. Será a partir de los Valois, con sus necesidades de legitimación dinástica en sus luchas contra Inglaterra, cuando se producirá su recuperación. Momento en el que adquiere ese sentido tradicional de exclusión de las mujeres y sus descendientes

¹⁰⁸ RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 28.

¹⁰⁹ ZELLER, Gastón. *Les institutions de la France au XVI^e siècle*. Paris, PUF, 1948.

¹¹⁰ BEAUNE, Colette. *Naissance de la nation France*. Paris, Gallimard, 1985, p. 264 y ss., IX, « La loi salique première loi des Français ».

¹¹¹ *Ibid.*, p. 266.

del derecho de herencia al trono¹¹². A partir del siglo XV se convierte en una ley constantemente mencionada, fijándose el texto precisamente en esos años, en torno al año 1435-1450, en el que se interpreta la *terra salica* como *reino*, y de este modo el *Grand Traité de 1450* afirma: « *La terre salique est le royaume, le pouvoir royal qui ne dépend de nul et n'est soumis à personne à la différence des autres terres* »¹¹³. La ley sálica “cambia de esencia y pasa de la redacción de una costumbre a la promulgación real de un estatuto”; es decir, deja de ser una costumbre para pasar a ser una ley del reino. Como señaló también J. Krynen, en el momento en que las costumbres pasan a fijarse, abandonando su carácter de costumbre, adquieren un sentido dictado desde la monarquía; y, por tanto, en modo alguno pueden entenderse como limitadores del poder de éste, sino que constituirán su lugar de afirmación; siendo a partir del 1500, cuando la ley sálica se convierte en un “mito” sobre el origen de la monarquía francesa. Momento en que se convierte en una ley del reino, “sacralizándose”, como ha señalado R. Giesey.

« Vers 1500, le passage au mythe était donc chose faite. La loi salique, quasiment inconnue vers 1450 mais qui avait fait l'objet depuis d'un intense travail juridique et d'une vulgarisation croissante, était devenue la base et la règle de l'organisation politique du royaume. On y voit l'un de ses privilèges, le premier monument de son génie et de son indépendance juridique. C'est la loi successorale du royaume, destinée à assurer à celui-ci stabilité et permanence. On y voit aussi parfois l'origine du Parlement et du Conseil dans les sages qui entourent Pharamond. L'orgueil d'un Parlement où l'esprit de corps s'affirme s'y enracine, bien plus que dans les références au Sénat romain. Grâce à elle, le royaume est préservé de sa naissance à sa fin. Tout cet ensemble de conceptions reflète l'importance nouvelle dans la société politique du temps des juristes et des officiers royaux, plus sensibles que d'autres à l'originalité juridique et politique de la nation »¹¹⁴

A partir de estos instantes, a comienzos del siglo XVI, ley sálica se convierte en una de las principales leyes de la monarquía y de su legitimación como poder *absolu* o soberano, lo que ha llevado a Ralph E. Giesey a acentuar el carácter fundamental de la ley sálica como soporte del resto de leyes¹¹⁵; es decir, de lo que los juristas van a definir como “lois fondamentales”. Considera además que a partir de esta ley se conformarían las restantes, así como todos los rituales y ceremoniales de la monarquía, que se comprenden como una justificación de la ley sálica. Su importancia, reflejada en los distintos momentos de la historia de Francia ya mencionados, volverá a aparecer de forma constante a lo largo del siglo XVII y del siglo XVIII, por ejemplo, a propósito del testamento de Louis XIV y del nombramiento de sus bastardos como sucesores en 1715. No obstante, su principal desarrollo –como apuntaba C. Beaune– se producirá a partir de los conflictos dinásticos del siglo XIV de los Valois, entre la monarquía inglesa y francesa, en el contexto de la guerra de los cien años; así como, durante las guerras de religión del siglo XVI, cuando de nuevo los problemas dinásticos determinarán el nacimiento de la noción de “príncipe de sangre”. A lo

¹¹² *Ibid.*, p. 267.

¹¹³ *Ibid.*, p. 278.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 289.

¹¹⁵ GIESEY, Ralph E. *Le rôle méconnu de la loi salique. La succession royale, XIV^e-XVI^e siècles*. Traducido por Franz Regnot, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

largo del siglo XVI la ley sálica y la sangre se convertirá en uno de los principales elementos de la legitimidad sucesoria¹¹⁶ y del poder, provocando la exaltación de los linajes, transformándose el concepto de nobleza¹¹⁷, así como la propia noción de historia; afectando incluso al propio arte, como muestra la tradición del retrato dinástico en Francia desde la escuela de Fontainebleau¹¹⁸. R. Giesey concluía cómo la noción de ley sálica elaborada en el siglo XVI se construía a partir de muy diferentes orígenes jurídicos: de la ley divina, provendrá la legitimidad dinástica; del derecho canónico derivará la noción de *dignitas*; del derecho feudal la primogenitura; de la costumbre, la idea de sucesión automática; del derecho germánico el texto fundacional de la ley sálica; del derecho romano la noción de *suitas*, sobre los derechos sucesorios del padre. La ley sálica concitaba así diversos debates historiográficos sobre si realmente existían unas *leyes fundamentales* que limitaba el poder del monarca y que se perdían en el origen del reino francés; o, por el contrario, representaban la afirmación de la propia *monarquía absolu*, revelándose tras estas *leyes fundamentales* un *mito* construido por los debates políticos durante las guerras de religión, especialmente por aquellos grupos afines a la monarquía soberana.

En líneas generales los poderes del rey, salvo en periodos de crisis, fueron superiores a los que reconocían los juristas. Entre finales del siglo XV y los inicios del siglo XVI los juristas tenían la costumbre de enumerar las *regalia* o derechos del Rey. Barthélemy de Chasseneuc señala en 1529 en su “*catalogus gloriae mundi*” doscientos ocho derechos. No obstante, a partir de este momento se observa una tendencia a su disminución, lo que se interpreta como un descenso de las limitaciones del poder del monarca al tender a reducirse la codificación de las atribuciones del rey. De este modo, en época de Loyseau en su *Traité des Seigneuries* de 1605, escribía que los reyes se reservaban « *cinq actes de haute ou suprême souveraineté, à scavoir, faire loix, créer officiers, arbitrer la paix et la guerre, avoir le dernier ressort de la justice et forger monnoye... Aucuns y adjoustent la levée des derniers et subsides* »¹¹⁹ Vemos así como los teóricos del siglo XVII le atribuyen al rey poderes tanto ordinarios como extraordinarios, que dificultan mucho el poder hablar de una limitación del poder por parte de un derecho escrito, dificultando asimismo el poder hablar de la existencia de unas *leyes fundamentales*. No obstante, y como se ha visto, para una parte de la historiografía estas *leyes fundamentales* serán comprendidas como una especie de

¹¹⁶ LEWIS, Andrew W. *Royal succession in Capetian France: studies on familial order and the state*. Traducido por Jeannie Carlier, Paris, Gallimard, 1986. 1ª edición, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

¹¹⁷ SCHALK, Ellery. *From Valor to Pedigree: Ideas of Nobility in France in the Sixteenth and Seventeenth Century*. Traducido por Christiane Travers, *L'épée et le sang. Une histoire du concept de noblesse (vers 1500-vers 1650)*, Seyssel, Champ-Vallon, 1996. 1ª edición, Princeton University Press, 1986.

¹¹⁸ KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*. Traducido del alemán por Aude Virey-Wallon y Jean-Léon Muller, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2008. 1ª edición, 2001.

¹¹⁹ RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 52.

“constitucionalismo” de la monarquía francesa. Describen así una monarquía que se encontraría limitada por una serie de leyes que no podría trasgredir. Este modelo de interpretación arranca de los historiadores del derecho como Maurice Duverger¹²⁰ o François Olivier-Martin¹²¹, quien hablan de “constitución”. Éste último se encontraba próximo a los monárquicos de *Action française*, por lo que a través de la monarquía constitucional buscaba oponerse al republicanismo francés de la tercera república al que *Action française* responsabilizaba de los males de Francia.

Para los constituyentes de 1789, como para los líderes de la Revolución, el “absolutismo” se definía por oposición al régimen constitucional que se había logrado imponer. En reacción a esta definición, donde el término constitución sólo puede emplearse en los términos dados por el siglo XVIII, historiadores como R. Mousnier han señalado que la Francia del siglo XVII había tenido una constitución, eso sí, no escrita -al modo inglés- sustentada sobre unas reglas de costumbres¹²². La tesis del *constitucionalismo monárquico* también la encontramos entre los herederos de la historia política de R. Mousnier como Arlette Jouanna. Sin embargo, y pese a que A. Jouanna emplea el término “constitución”¹²³, lo hace en el sentido de “leyes fundamentales” o “leyes del reino”, refiriéndose a la pretensión de *malcontents* y *monarchomaques* de construir una *monarquía mixta*. Señalaría así que serían precisamente estos jurisconsultos los que habrían creado nociones como “leyes fundamentales” o “leyes del reino” a lo largo del siglo XVI, reconociendo efectivamente que nunca habrían usado en la época el término “constitución”¹²⁴ y que su uso es anacrónico y se emplea con anterioridad al siglo XVIII¹²⁵.

¹²⁰ DUVERGER, Maurice. *Les Constitutions de la France*. Paris, PUF, 1944.

¹²¹ OLIVIER-MARTIN, François. *Histoire du droit française des origines à la Révolution*. Paris, Domat-Montchrestien, 1948.

¹²² Para un análisis crítico de la postura de R. Mousnier ver RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 30 y ss.

¹²³ « Leur combat exprime la conviction que cette forme nouvelle de gouvernement qu'on a appelée l'absolutisme dénature gravement les traditions juridiques de la France, ces traditions mi-coutumières, mi-écrites, qu'ils nomment les “lois du Royaume”, ses “status”, ses “constitutions”, sa “police”. Violer ces traditions, c'est rompre avec la sagesse du passé, c'est défigurer l'identité nationale patiemment construite par l'histoire; c'est aussi attenter aux droits imprescriptibles des sujets. » JOUANNA, Arlette. *Le devoir de révolte*. P. 9.

¹²⁴ « Ne parlons pas-du moins jusqu'à !'Esprit des lois de 1748- d'absolutisme ni de constitution: ces substantifs n'existaient pas. Le vocabulaire n'est pas seul en cause: les concepts n'étaient pas nés. Lois du royaume? Ce furent des règles coutumières, établies par un précédent, justifiées par le consensus, mais à qui manquait l'aspect essentiel de nos constitutions contemporaines (écrites ou non écrites): la *sanction*, en cas de violation de la loi. » RICHET, Denis. “La monarchie au travail sur elle-même?”. P. 31. Frente a ello Michel Antoine parece señalar una tesis contraria al indicar: « La constitution de la monarchie! Cette expression a suscité des controverses entre historiens, les uns affirmant que la France n'a pas eu de constitution avant 1791, les autres soutenant qu'elle avait une constitution coutumière. Ce débat est sans objet, car on rencontre couramment chez les Français des XVIIe et XVIIIe siècles des allusions et des références à “la constitution du royaume.” Il suffit de pénétrer ce qu'ils entendaient par là ». Aunque M. Antoine se refiere a un uso « ontológico » y no político de la noción de constitución: « Il ressort que lorsque les Français parlaient de “la constitution,” ils désignaient non pas d'éventuels fondements légaux de l'Etat, mais la complexion congénitale et immuable du pays, sécrétant les principes, les modes et les organes spécifiques de gouvernement. La constitution monarchique de la France était donc de nature ontologique avant que d'être de nature politique ». ANTOINE, Michel. “La monarchie absolue”. P. 3.

¹²⁵ « Pourtant, le mot Constitution ne s'imposa pas, et ne figure pas dans les textes nobiliaires du XVIe et du XVIIe siècle; son emploi ne se répandra vraiment qu'au XVIIIe siècle. On continua d'utiliser les expressions extrêmement

Toda esta confusión sobre si el poder absoluto era ilimitado o estaba limitado por diferentes normas, leyes fundamentales o constituciones, nace pues del siglo XV y del siglo XVI, cuando los juristas deben elaborar una imagen jurídica que sustente la monarquía; tanto por parte de aquellos que defienden una *monarquía limitada* como por parte de aquellos que defienden una *monarquía absolu*. Aunque en líneas generales y como se ha señalado, nadie cuestiona la *monarquía absolu*, la cual se consideraba una forma de poder “recta”, como señalaba Aristóteles. El problema surgía a la hora de cómo comprender el término “absolu”. Mientras que los *políticos* defensores del poder soberano del monarca hablan de normas y costumbres a las que debía adecuarse el monarca pero defendían su *plenitudo potestatis*; otros grupos como *malcontets* o *monarchomaques* defendía -de forma diferente- la existencia de órganos consultativos o de leyes fundamentales que limitaban el poder absoluto del monarca. Partiendo de la distinción entre “monarquía real” y “monarquía señorial” (*depotikos*), que constituye como se ha señalado el principio de la reflexión jurídica desde J. Bodin a Montesquieu, las distintas tradiciones políticas buscarán presentar una imagen de la monarquía real acorde a sus propias ideas teóricas, que consiga esa legitimidad y obediencia social. Es por ello que todos hablan de forma constante de leyes, aunque la relación entre la monarquía y éstas varía según cada uno; y, sobre todo, en función de la práctica. A pesar de todas estas diversas tradiciones podemos concluir que la *Soberanía* se sustentaba sobre la *ley* o *el derecho* como principio del poder y en modo alguno tenía la pretensión de estar fuera de la Ley. No obstante hablar de una teoría constitucional es imposible, pese a que a partir de este mito de las *leyes fundamentales*, se edificará con posterioridad, ya en el siglo XIX y XX, el “mito constitucional” que llevará a algunos teóricos a hablar de la existencia de una constitución “no escrita”. Como en el caso de la inglesa, estudiada por Pocock¹²⁶. La existencia de una constitución durante el antiguo régimen, basada en la tradición y en las costumbres, será una construcción tardía, de aquellos que como E. Burke se oponen a la ruptura revolucionaria en favor de la tradición, así como entre aquellos defensores de la monarquía constitucional y de su restauración como B. Constant; y que heredan las confusiones publicitarias elaboradas por Jacob-Nicolas Moureau a finales del siglo XVIII.

variées dont il vient d’être donné un aperçu. Cette diversité est en elle-même révélatrice de la complexité de la réalité exprimée, qu’un seul mot ne saurait suffire à désigner. Elle montre que les “status du Royaume” ne peuvent pas être assimilés à ce que nous appelons aujourd’hui une constitution, c’est-à-dire les textes fondamentaux (au double sens de fondateurs et essentiels) qui déterminent la forme d’un gouvernement, et qui s’accompagnent des garanties indispensables prévoyant des sanctions en cas de violation. C’était plutôt un ensemble de pratiques et de règles consacrées par la coutume et par le temps, incarnant le génie propre de la “nation France”, et auquel le corps politique partiellement ou totalement rassemblé en la personne de ses représentants, unis à leur tête, le roi, pouvait donner une expression écrite [...] Puisque les textes justificatifs des révoltes nobiliaires, surtout dans leur phase la plus dynamique de la seconde moitié du XVI^e siècle, se réfèrent tous aux lois et status du Royaume. » JOUANNA, Arlette. *Le devoir de révolte*. P. 317.

¹²⁶ POCK, J.G.A. *The Ancient Constitution and the Feudal Law: a study of English Historical Thought in the Seventeenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1957.

« La “constitution” de la monarchie absolue doit donc être prise pour une allégorie, comme dans ce pamphlet royaliste de 1591, « De la vraie et légitime constitution de l’Etat ». C’est en ce même sens que Bossuet dit au Dauphin : « Aussi n’y eut-il jamais une plus belle constitution d’État que celle où vous verrez le peuple de Dieu ». Les auteurs filent ainsi une métaphore corporative selon laquelle le royaume est le corps, le roi « le chef » (la tête). Elle forme une matrice qui nourrit aussi bien le discours juridique savant que le discours rituel des cérémonies. La constitution, dans la sémantique de l’ancienne France, est donc pensée comme « naturelle », dans la mesure où les théoriciens filent la métaphore organiciste du corps. C’est peut-être Emmer de Vattel qui, dans son « Droit des gens », en 1758, donna la première définition moderne de la constitution politique. »¹²⁷

El sentido constitucional, como ha señalado A. Jouanna, se vincula en el Antiguo Régimen a la concepción corporativa del rey y del reino, como la que se observa en el mundo medieval en la obra del jurista Jean de Terrevermeille¹²⁸. Sobre la idea del *corpus mysticum* del reino (tomadas a su vez de las reflexiones teológicas sobre la Iglesia que son trasladadas a la reflexión monárquica) se concibe una organización de éste como un conjunto orgánico en el que la cabeza y los miembros participan de una indisoluble unidad que fomenta la obediencia y autoridad de esa cabeza que es el Rey, ofreciendo una imagen “constitucionalista” del reino, en tanto que cuerpo “constituido” por una cabeza principal. Se define así como una teoría constitucional de la monarquía para afirmar su poder, pero que hace referencias a las teorías organicistas medievales. Frente a esta concepción de “constitución” vinculada a los cuerpos que conforman el reino, la noción moderna de constitución surge como algo completamente opuesto, sufriendo la noción de constitución a lo largo del siglo XVIII un complejo proceso de mutación de significado, perviviendo dos concepciones diferentes de constitución¹²⁹. Esta diferencia impide que sea posible describir las “leyes fundamentales” como una constitución y que se pueda definir el antiguo régimen como un sistema constitucional¹³⁰. Sin embargo, estas ideas se han visto constantemente cuestionadas por una tradición anglosajona inaugurada por Howard McIlwain y William Church¹³¹, que realmente interpretan esas *leyes fundamentales* y los poderes parlamentarios como auténticos poderes constitucionales que limitan el poder monárquico y lo van transformando a lo largo del siglo XVII y XVIII. Tesis que ha quedado ampliamente cuestionada.

¹²⁷ COSANDEY, Fanny y Robert DESCIMON. *L’absolutisme en France*. P. 67.

¹²⁸ BARBEY, Jean. *La Fonction royale. Essence et légitimité d’après les Tractatus de Jean de Terrevermeille*. Paris. NEL, 1983. LE GOFF, Jacques y Nicolas TRUONG. *Une histoire du corps au Moyen Âge*. Pp. 142-143.

¹²⁹ VALENSISE, Marina. “La constitution française”. En BAKER, Keith Michael. *The French Revolution and the creation of modern political culture. Volume I. The political culture of the Old Regime*. Pp. 441-469.

¹³⁰ « Le ensemble de ces lois fondamentales ne constituait pas, on le voit, une véritable constitution, même coutumière. Entre les freins dont Seyssel et Bodin lui-même idéalisait l’efficacité, et ces quelques principes concernant la transmission de la couronne et la gestion de son domaine, l’écart est immense. C’est pourquoi l’on ne peut, si l’on ne veut abuser des mots, parler d’une constitution monarchique, moins encore d’un régime constitutionnel » RICHET, Denis. *La France moderne: l’esprit des institutions*. P. 52.

¹³¹ McILWAIN, Charles Howard. *Constitutionalism and the changing world*. Cambridge, Cambridge University Press, 1939. CHURCH, William. *Constitutional Thought in Sixteenth-Century France*. Cambridge, Harvard University Press, 1941.

3.2. Las leyes fundamentales y la teoría de los dos cuerpos del Rey. La Escuela ceremonialista.

Estas ideas sobre la existencia de unas *leyes fundamentales*, definidas por algunos como *constitucionales*, que no sólo fundamentarían la legitimidad sino que limitarían el poder del Rey, han influido en los estudios de los denominados como *ceremonialista* americanos, como se ha señalado a propósito de la Ley Sálica. Estos han planteado sus tesis, sin embargo, a partir de la *teoría de los dos cuerpos del Rey* de E. Kantorowicz; estableciendo a través de ella la existencia de un principio constitucional en la *Soberanía* moderna que tendría su origen en la *teología-política* medieval y en la mística corporal cristiana, y que se expresaría con claridad en el ceremonial monárquico. Estas *leyes fundamentales* teniendo un origen teológico, sin embargo habrían sufrido un proceso paulatino de racionalización y laicización jurídica, que culminaría con la elaboración de la teoría de *los dos cuerpos del Rey*. Recordemos que para E. Kantorowicz esta teoría marcaba el paso de la teología medieval a la política moderna, explicando principalmente a través de ella el nacimiento del Estado (entendida como una comprensión abstracta del poder), así como el origen del parlamentarismo y del constitucionalismo inglés; estableciendo, al mismo tiempo con ella, una continuidad entre el mundo medieval y el moderno, frente a la idea de *ruptura*¹³², situándolo con claridad en los debates de la *secularización*.

E. Kantorowicz buscaba presentar a través de su obra, el nacimiento del Estado moderno y el proceso histórico que permite la definición de una naturaleza abstracta e inmortal del poder político, donde el Estado se hace posible. Esta naturaleza abstracta del poder se habría expresado primeramente para él en el ritual monárquico, a través por ejemplo de la expresión “*le roi ne meurt jamais*”¹³³; que tomarán los *ceremonialistas* para el desarrollo de sus estudios. Unos ceremoniales que se habrían gestado entre finales del medievo y los inicios de la edad moderna, revelando a nivel del ritual lo que se estaba articulando al mismo tiempo a nivel jurídico, como eran las nociones de Dinastía y de Corona. Nociones sobre las cuales posteriormente y a través de un proceso de racionalización inherente al propio *ceremonial*, se identificará con la noción moderna de Estado¹³⁴.

¹³² « Le livre explique la naissance de l'État au début de l'âge moderne par une construction médiévale assez improbable qui ordonne l'idée d'un continuité souveraine de l'institution politique autour de la figure concrète d'un monarque doté de deux corps : l'une, naturel, souffre et meurt, l'autre, immortel, se transmet surnaturellement au successeur. » BOUREAU, Alain. « Histoires d'un historien, Kantorowicz ». P. 1225.

¹³³ GIESEY, Ralph E. *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*. Traducido por Dominique Ebnöther, *Le roi ne meurt jamais, Les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, Paris Flammarion, 1987. 1ª edición, Genève, Droz, 1960.

¹³⁴ « La perpétuité de la tête du royaume et le concept d'un rex qui nun quam moritur, “un roi qui ne meurt jamais”, dépendaient principalement de l'interaction de trois facteurs: la perpétuité de la Dynastie, le caractère corporatif de la Couronne, et l'immortalité de la Dignité royale. Ces trois facteurs coïncidaient vaguement avec la succession

De este modo, esta naturaleza abstracta del poder, que en un primer momento se identificaría con la naturaleza inmortal del Rey y que parecía referirse a la dinastía y a la corona, posteriormente terminará por identificar al Pueblo y a la Nación; entendiéndose finalmente por Estado la encarnación jurídica de la Nación. Un proceso que habría comenzado a gestarse para E. Kantorowicz en la *teología política* medieval y que quedará claramente articulado en la teoría de los *dos cuerpos del Rey* definida por los juristas ingleses:

« Selon Common Law, aucun Acte que le roi fait en tant que roi ne sera invalidé par le fait qu'il n'est pas d'âge. Car le Roi a en lui deux Corps, c'est-à-dire un Corps naturel et un Corps politique. Son Corps naturel, considéré en lui-même, est un Corps mortel, sujet à toutes les infirmités qui surviennent par Nature ou Accident, à la faiblesse de l'enfance ou de la vieillesse, et aux déficiences semblables à celles qui arrivent aux corps naturels des autres gens. Mais son Corps politique est un Corps qui ne peut être vu ni touché, consistant en une société politique et en un gouvernement, et constitué pour la direction du peuple et la gestion du Bien public, et ce Corps est entièrement dépourvu d'Enfance, de Vieillesse, et de tous autres faiblesses et défauts naturels auxquels est exposé le Corps naturel, et pour cette raison, ce que fait le Roi en son Corps politique ne peut être invalidé ou annulé par une quelconque incapacité de son corps naturel »¹³⁵

Para E. Kantorowicz este proceso de *racionalización* de la *teología política* medieval, que estará representado por la paulatina centralidad de lo jurídico y del Estado -tal y como se trasluce tras la doble corporalidad real- vendría determinado, a su vez, por varios factores. En primer lugar, sería la consecuencia de una progresiva complejización del sistema feudal, como reflejaría el sistema de impuestos¹³⁶, sobre el cual se asentará la *Soberanía* y el *Estado* posterior. Una necesidad de ingresos e impuestos determinada en gran parte por el monopolio de la guerra. En segundo lugar, otro de los factores que van a determinar el impulso de racionalización será la introducción de una temporalidad diferente que producirá la readaptación de las temporalidades teológicas medievales a la nueva naturaleza y temporalidad del poder¹³⁷. Esta transformación del modelo temporal¹³⁸, de circular a lineal, permitirá a través de este trasvase de la corporalidad cristiana a la doble corporalidad política-jurídica moderna el desarrollo de las nuevas nociones de *continuidad*

ininterrompue de corps naturels royaux, la permanence du corps politique représenté par la tête et les membres, et l'immortalité de l'office, c'est-à-dire de la tête seule. » KANTOROWICZ, Ernst. *The King's two Bodies*. Pp. 869.

¹³⁵ PLOWDEN, Edmund. *Commentaries or Reports*. Londres, 1816, 212. Citado en KANTOROWICZ, Ernst. *The King's two Bodies*. P. 658.

¹³⁶ « Il fut considéré comme le signe distinctif de la souveraineté et, par un renversement complet de l'ordre originel, on pouvait dire que "le fisc représente l'État et le Prince". » *Ibid.*, p. 790.

¹³⁷ « Au lieu de rechercher les caractères transférés du spirituel au séculier, nous devrions nous demander: de quel point de vue était-il impossible de transférer ou même d'appliquer indirectement le concept des "deux corps du Christ" à la tête du corps mystique de l'État? Quelle est la faille dans l'analogie? La réponse sera assez facile, une fois que nous reconnaissons que le principal problème impliqué est un problème de temps. La tête du corps mystique de l'Église était éternelle, puisque le Christ est à la fois Dieu et homme [...] l'éternité que le Christ, dans le langage de la théologie, possédait "par nature" devait parvenir au roi d'une autre source. Sans un certain caractère aeternitatis, il ne pouvait être doté d'un caractère angelicum et, sans une certaine valeur inhérente d'éternité, il ne pouvait avoir "deux corps" no avoir un "surcorps" distinct de son corps naturel mortel [...] Mais la valeur d'immortalité ou de continuité, grâce à laquelle les nouveaux gouvernements fondés sur la *politia* allaient prospérer, était assignée à l'universitas "qui ne meurt jamais", à la perpétuité d'un peuple, d'une *politia* ou d'une patria immortels, dont le roi en tant qu'individu pourrait être séparé, mais non la Dynastie, la Couronne, et la Dignité royale. » *Ibid.*, pp. 841-842.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 844 y ss.

*institucional*¹³⁹, preludio de la noción abstracta de Estado. Esta nueva idea de *continuidad institucional* permitirá la elaboración de la noción abstracta de Reino o de Corona¹⁴⁰, las leyes sucesorias, la recaudación de impuestos y, finalmente, de Estado. Esta dimensión inmortal e inalienable del poder y de la monarquía, E. Kantorowicz lo pondría en relación también con la noción de *corpus mysticum*, a través de la cual explica el paso de la corporeidad medieval a la nueva corporeidad moderna gracias a otro tercer factor: la introducción del pensamiento organicista corporal en la política¹⁴¹.

Finalmente para E. Kantorowicz es dentro de la propia Iglesia donde ya se habría comenzado a distinguir entre la dimensión política y la dimensión religiosa, que posibilita el nacimiento de lo moderno. Tesis que el discurso de la *modernidad* había achacado al carácter particular del cristianismo. Es por tanto que considera que fue en el medievo cuando se habría elaborado una teoría a partir de diversos préstamos donde se buscaba, en general, distinguir y delimitar la figura del Rey respecto a las funciones de la Iglesia. Un derecho que se remontaría principalmente a la teoría de la doble corporeidad de Cristo, que, a su vez, permitirá el desarrollo de nociones como *gemina persona*, germen de la *doble corporalidad*. Entre estos juristas y teólogos del siglo XII se mostraría un claro deseo por desvincular a la monarquía del poder de la Iglesia¹⁴², perviviendo estas fórmulas medievales en las nociones jurídicas modernas. El Estado moderno nacía pues de esta separación entre el poder del monarca y el de la Iglesia, de la teología y de la política; tal y como se mostraría en la distinción entre *público* y *privado*, subyacente a la *doble corporalidad*, realizada por los juristas ingleses de la época Tudor y que para E. Kantorowicz tendría sus antecedente en el siglo XII en Jean de Salisbury¹⁴³. No obstante, y pese a estos antecedentes medievales, E. Kantorowicz se salía de las nociones de la *teología política* a favor de

¹³⁹ « Par ailleurs, pourtant, les besoins pratiques des communautés et des royaumes conduisirent à la fiction d'une continuité quasi infinie des institutions publiques –une continuité, certes, d'une allure beaucoup moins philosophique. La maxime de l'inaliénabilité du domaine royal ainsi que l'idée d'un fisc impersonnel "qui ne meurt jamais" sont des jalons importants d'un nouveau concept de continuité institutionnelle inspirée principalement, semble-t-il, des deux droits, romain et canon. Le facteur temps, cependant, commença à s'infiltrer à d'autres points de vue, dans la technique quotidienne de l'administration publique, financière et juridique –phénomène qu'il vaut la peine d'esquisser ici rapidement par quelques exemples éclairants» *Ibid.*, pp. 850.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 788.

¹⁴¹ « Cependant, le changement terminologique par lequel l'hostie consacrée était devenue le corps naturel, et le corps social de l'Église était devenue le *corpus mysticum*, a coïncidé avec ce moment dans l'histoire de la pensée occidentale où les doctrines de la structure organique et corporative de la société ont commencé à envahir à nouveau les théories politiques de l'Occident et à façonner d'une façon très significative et décisive la pensée politique, au haut et au bas du Moyen Âge (p. 797) [...] Celaveut dire que l'organisme de l'Église devint un corps mystique dans un sens presque juridique: une corporation mystique. Ce changement de terminologie ne s'est pas fait au hasard [...] Indéniablement, l'ancien concept liturgique de *corpus mysticum* ne s'efface que pour être transformé en une notion sociologique, organiciste ou juridique assez fade (p. 799) » *Ibid.*, p. 797 y p. 799.

¹⁴² « Le concept du roi *gemina persona*, humain par nature et divin par grâce, était l'équivalent haut-médiéval de la vision postérieure des Deux Corps du Roi, et aussi son annonciateur. La théologie politique de la haute époque était encore canalisée par la structure générale du langage liturgique et de la pensée théologique, puisqu'une "théologie politique" séculière indépendante de l'Église ne s'était pas encore développée. » *Ibid.*, p. 729.

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 733-734.

la tesis de la *secularización*, inscribiendo el nacimiento del Estado dentro de un proceso de laicización y racionalización, tanto jurídica como administrativa, logrando a través de la teoría de los dos cuerpos del Rey “armonizar” el derecho antiguo y el derecho moderno¹⁴⁴. Esta separación le permitirá finalmente establecer el nacimiento de la noción abstracta de Estado, en el que se habrían trasvasado la inmortalidad de las instituciones eclesiásticas e imperiales.

« C'est à ce moment que la “communauté du royaume” prit conscience de la différence entre le roi, seigneur lige personnel, et le roi, administrateur supra-individuel d'une sphère du public –un domaine du public qui incluait le fisc “qui ne meurt jamais” et qui était éternel puisque le temps ne s'écoulait pas pour lui [...] L'idée de la royauté liturgique s'effaçait graduellement, pour laisser la place à une nouvelle structure de royauté centrée sur la sphère du droit, qui ne manquait pas de son mysticisme spécifique. Le nouveau halo commença à entourer l'État séculier et national naissant, dirigé par un nouveau pater patriae, quand l'État revendiqua pour son propre appareil administratif et pour ses institutions publiques une permanence ou perpétuité qui n'avaient jusque-là été attribuées qu'à l'Église et, pour le droit romain et les civilistes, à l'Empire romain. Imperium semper est (L'Empire existe toujours). De toute évidence, la dichotomie médiévale du sacerdotium et du regnum fut remplacée par la nouvelle dichotomie du Roi et du Droit. À l'âge de la jurisprudence, l'État souverain réussit à sacraliser son essence indépendamment de l'Église –bien que parallèlement à elle- et s'appropriait l'éternité de l'Empire romain, tandis que le roi devenait “empereur en son royaume”. Mais cette sacralisation du status regis et regni, des institutions et des services d'État, des nécessités et des dangers publics, serait restée incomplète si ce nouvel État n'avait pas lui-même été considéré comme équivalent à l'Église également sous ses aspects corporels, en tant qu'un corpus mysticum.»¹⁴⁵

La metáfora corporal y, sobre todo, la irrupción de las teorías organicistas sobre el cuerpo, como había señalado el propio E. Kantorowicz, se habían convertido en una de las claves que permitirían comprender los trasvases entre la *teología política* medieval y la política moderna que dará lugar al Estado; siendo el cuerpo y sus metáforas, por tanto, la clave para rastrear este proceso, en especial la metáfora de la doble corporalidad monárquica. La utilización de metáforas corporales aplicadas a la política se extiende sobre todo a lo largo del siglo XII, en el seno de la escuela de Chartres, adscrito al tema del “hombre-microcosmos”, en un momento en que triunfa la astrología y el aristotelismo. El cuerpo se convertía así en el centro de las metáforas del universo, tal y como se observa en diversos tratados como el de Bernard Silvestri *De mundi universitate sive megacosmus et microcosmus*¹⁴⁶; y, de este modo, señalaba Le Goff y Truong: “es en la Edad Media, de todos

¹⁴⁴ « Maitland lui-même était parfaitement conscient que ce théorème, pour le moins, fournissait une importante fiction heuristique qui permettait aux juristes, à une certaine époque, d' « harmoniser le droit ancien et le droit moderne », ou de faire accorder le personnel avec les concepts plus impersonnels de gouvernement. Grand médiéviste comme il l'était, Maitland savait fort bien que la curieuse fiction de la « majesté duale » avait une très longue tradition et une histoire complexe qui nous « ferait remonter au plus profond de la pensée juridique et politique du Moyen Âge. » *Ibid.*, p. 655.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 791-792.

¹⁴⁶ “El tema del “hombre-microcosmos” se desarrolla plenamente en la filosofía del siglo XII, en el seno de la escuela de Chartres, con el tratado de Bernard Silvestre *De mundi universitate sive megacosmus et microcosmus* (*Del universo del mundo o megacosmos y microcosmos*), con la extraordinaria abadesa Hildegarda de Bingen y la no menos sorprendente Herade de Landsberg, con Hughes de Saint Victor, con Honorius Augustodunensis. Este tema lo heredará la literatura enciclopédica y didáctica del siglo XIII. En el mundo sublunar procedente de Aristóteles y bajo la

modos, cuando arraiga el uso de la metáfora del cuerpo para designar una institución. La Iglesia como comunidad de fieles está considerada como un cuerpo cuya cabeza es Cristo”¹⁴⁷. Las diferentes tensiones entre la Iglesia y los Reyes, a lo largo del siglo XII, reflejarán la incorporación de las metáforas corporales al pensamiento político, tal y como observamos en el *Policratus* (1156) de Jean de Salisbury. Esta obra reflejaba, a su vez, las tensiones entre la Iglesia de Tomas Becket y las pretensiones del rey Enrique II de Inglaterra, ya apuntadas. El siguiente hito en la utilización política de las metáforas corporales se situará en el paso del siglo XIII al siglo XIV, en el marco del conflicto que opuso al rey de Francia Felipe IV “el hermoso” con el Papa Bonifacio VIII; deudor asimismo de las tensiones entre el Imperio y el Papado, de los *Libelli de lite*, propios de la *querelle* de las Investiduras de los siglos XI y XII e inscrito en las tensiones entre los reyes y el Papa. En estos instantes aparecerá un tratado anónimo: *Rex Pacificus* (1302), partidario del Rey (a diferencia del texto de Salisbury), que defiende la separación de ambos poderes: Iglesia y monarquía, y que aparece metaforizado en el “circuito sanguíneo” y en el “circuito nervioso”, tomadas claramente de San Isidoro de Sevilla, y en el que comienza a reflexionarse sobre la Soberanía (todavía en un sentido medieval), a través de las metáforas corporales:

“Según este tratado, el hombre microcosmos de la sociedad tiene dos órganos principales: la cabeza y el corazón. El Papa es la cabeza que da a los miembros, es decir, a los fieles, la verdadera doctrina y los conmina a cumplir las buenas obras. De la cabeza parten los nervios, que representan la jerarquía eclesiástica que une los miembros entre sí y con su jefe, Cristo, cuyo lugar ocupa el Papa y que garantiza la unidad de la fe. El príncipe es el corazón del que parten las venas que distribuyen la sangre. Del mismo modo, del rey proceden las ordenanzas, las leyes, las costumbres legítimas que transportan la sustancia nutritiva, es decir, la justicia, a todas las partes del organismo social. Dado que la sangre es el elemento vital por excelencia, el más importante de todo el cuerpo humano, las venas son más valiosas que los nervios y el corazón domina sobre la cabeza. El rey, pues, superior al Papa”¹⁴⁸

El tratado del cirujano de Felipe “el hermoso” Henri de Mondeville reflejará a la perfección el mundo de saberes médicos que recoge el texto de *Rex Pacificus*, mostrando cómo la centralidad adquirida por el corazón, suponía una metáfora política en favor de la monarquía; mostrando con claridad como el rey ha pasado al centro de la reflexión políticas y de la *societas*, en detrimento de Cristo. Esta centralidad de aquellos órganos identificados con el rey y prioritarios para el mantenimiento de la vida en la medicina de la época como el corazón o el cerebro, proliferarán a medida que avanzan los siglos, en paralelo al afianzamiento de la monarquía. De este modo, ya en el siglo XV, encontramos numerosos tratados que sitúan la cabeza: el Rey, en el centro del cuerpo político, como muestra el jurista Jean de Terrevermeille, uno de los principales teóricos de la monarquía a través de su *Tractatus* (1418-1419). Escrito para apoyar la legitimidad del delfín Carlos, futuro Carlos VII, y que servirá, nuevamente en el siglo XVI, a la causa de Enrique de

influencia de los astros desarrollada por una astrología triunfante, el cuerpo se ha convertido en la metáfora simbólica del universo” LE GOFF, Jacques y Nicolas TRUONG. *Une histoire du corps au Moyen Âge*. P. 130.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 129.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 140.

Navarra. Su obra sostiene que el cuerpo místico o político del reino debe obedecer a la cabeza, que representa el principio de unidad esencial y garantiza el orden en la sociedad y en el Estado, debiendo estar los otros órganos supeditados a éste, pues una sociedad con dos cabezas -en clara alusión a la Iglesia-, sería monstruosa. Como ha señalado Jean Barbey, con este tratado se asienta la concepción corporativa del rey que daría lugar a la noción de *Soberanía*. No obstante, E. Kantorowicz establece que la reflexión “organicista” del poder, si bien está en el origen de las metáforas corporales posteriores, sin embargo no puede ser considerada como el fundamento principal del pensamiento bicorporal que alumbrará la teoría jurídica moderna y que permitirá el nacimiento del *Estado-Soberano*. De este modo, si la *doble corporalidad del Rey* puede tener como antecedentes este pensamiento organicista medieval, sin embargo respondería a un pensamiento propiamente jurídico y moderno. Pues para E. Kantorowicz el pensamiento organicista impediría el concepto de separación y, por tanto el establecimiento de una bicorporalidad del rey, al fomentar una metáfora del cuerpo como un todo orgánico. Los dos cuerpos del Rey no podían tener su origen, por tanto, en estas teorías organicistas, que tienden a establecer la patria y el rey como un todo homogéneo. Por otro lado, este uso metafórico del cuerpo responde a partir del siglo XVI a otros parámetros respecto a los usos de la antigüedad y del medievo, al abandonarse en estos instantes la *analogía* (como ha señalado también M. Foucault en *Las palabras y las cosas*). Ello no significa que las metáforas políticas corporales medievales desaparezcan, como podemos leer entre los teóricos de las guerras de religión, sino que éstas se redefinen sobre unos parámetros políticos nuevos; que reflejan el paso de la *analogía* a la *Representación*. De este modo, las metáforas corporales utilizadas a partir de la Edad Moderna, como plantea E. Kantorowicz, se definen a partir del surgimiento de la reflexión políticamente moderna, es decir, en torno al problema de la *Soberanía*. Serían metáforas corporales que ya nada tendrían que ver con el cristianismo, pues se habría operado sobre ellas un proceso de *secularización-racionalización*, aunque hereden de él la forma. El sí pero no con el que E. Kantorowicz trata las metáforas corporales cristológicas o las teorías organicistas medievales, descubríamos la tensión que atraviesa su texto entre herencia y ruptura, inherente al término *secularización*. Es por ello que plantea por un lado la herencia de metáforas corporales de la Edad Media y de la “bicorporalidad” de Cristo en la imagen y ritual de la monarquía moderna, y por otro lado acentuado la reformulación propia del saber moderno.

A. Boureau ha señalado que la indudable centralidad que el cuerpo ocupa en estos instantes en todos los rituales del siglo XVII y que determina la *Representación clásica*, no reflejaría una pervivencia de la tradición de los dos cuerpos del Rey, ni debía interpretarse como la identificación entre Dios y el Rey; pues la sacralidad de los reyes de Francia era imposible. A. Boureau presenta al final de su estudio toda una relación de hechos que demostraban que la progresiva centralidad del cuerpo en lo político -desde finales de la Edad Media- no era tanto la consecuencia de una tradición

cristológica trasvasada a lo político, que permitía hablar de la *teología política*, sino la consecuencia de diferentes fenómenos como: las oleadas de pestes del siglo XIV y XV; las guerras de los cien años, del siglo XIV y XV, y de religión del siglo XVI; fenómenos como la humanización de la figura de Cristo, también entre mediados del siglo XIV y mediados del siglo XVI¹⁴⁹; el desarrollo de la disección anatómica a partir del siglo XIV; el desarrollo de la violencia y la tortura sobre los cuerpos en la justicia; etc. Todo ello reflejaría cómo la progresiva importancia del cuerpo del Rey en los rituales políticos, desde el siglo XV, como los estudiados por R. Giesey, revela una comprensión del cuerpo humano cada vez menos mística¹⁵⁰, opuesta a la ficción jurídica de los dos cuerpos del rey. Esta centralidad de lo corporal durante el siglo XVII y XVIII responderá como señaló M. Foucault, a propósito de *Naissance de la clinique*, a una redefinición de lo *visible* y lo *invisible*, que revela un nuevo *orden del discurso* y un nuevo *poder-verdad*, tras la cual se descubre un progresivo interés de la época clásica, precisamente, por lo *invisible*, de ahí el desarrollo anatómico, ocupando el cuerpo un lugar privilegiado. Una *discontinuidad* que también se manifiesta en muy diversos ámbitos estudiaremos a propósito del *proyecto clásico* con la centralidad de las pasiones; con el desarrollo de la elocuencia ciceroniana y de la *actio*; o con la emergencia de un saber económico. Toda esta centralidad de los cuerpos revela en definitiva una *voluntad de Verdad* que definiremos como *gubernamentalidad*, que se descubrirá tras la preocupación por las necesidades e intereses de las poblaciones.

A través de la doble corporalidad del rey, de su naturaleza inmortal y mortal, E. Kantorowicz explicaría, además del nacimiento del Estado moderno, el nacimiento de diferentes principios jurídicos fundamentales para comprender el desarrollo de aquél y el desarrollo de una concepción liberal de lo político, como son la distinción entre *público* y *privado*. Intentaba establecer así los antecedentes de estos fenómenos políticos modernos, planteando asimismo un origen medieval y teológico. Algunos de sus alumnos de la llamada *Escuela ceremonialista*, como R. Giesey, buscarán reflejar igualmente este mismo proceso; pero en vez de analizar la evolución de los términos o nociones jurídicas, partirán del estudio del ceremonial de la monarquía. A través del estudio de los rituales medievales y modernos de afirmación dinástica, de la transformación del ritual con la afirmación del poder absoluto de la monarquía, etc. Intentaban demostrar que esa especie de principio constituyente del poder moderno: *la doble corporalidad*, era el principio sobre el cual se asentaba jurídicamente y simbólicamente la monarquía, como si de una especie de Constitución se tratase. Unos principios que quedarían demostrados a través del análisis del propio

¹⁴⁹ STEINBERG, Leo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Chicago, University of Chicago, 1983.

¹⁵⁰ BOUREAU, Alain. *Le simple corps du roi. L'impossible sacralité des souverains français XV^e-XVIII^e siècle*. Paris, Les Éditions de Paris, 1988, pp. 62-63.

ceremonial monárquico, el cual se limitaría a *representar* estas leyes, pero de modo simbólico, es decir, de modo que fueran comprendidas por todos. Toda la *monarquía absolu* se asentaba, explicaba o fundamentaba, tanto jurídicamente como simbólicamente, a través de ese principio constituyente de la *doble corporalidad*.

Siguiendo sus reflexiones, los *ceremonialistas* americanos remarcarán también estos orígenes medievales y teológicos de los principios jurídicos, aunque racionalizados por el propio ritual monárquico; considerando que estas tradiciones medievales pervivirán –incluso– en los rituales de la monarquía absoluta, especialmente en los funerales, en las entradas reales, en el *lit de justice*, etc.; planteando igualmente una tensión entre las herencias medievales y las rupturas modernas. A través del análisis de estos ceremoniales de la *Soberanía*, los *ceremonialistas* no sólo buscan mostrar cómo se afirma el poder dinástico del Rey a través del propio ritual, sino demostrar que a través de ellos la propia *Soberanía* intenta legitimarse asentándose en una serie de leyes no escritas que el propio ritual ponía de manifiesto, a través de una serie de símbolos que claramente remiten a la teoría de la doble corporalidad. Esta teoría se convertía por tanto en la clave de lectura que permitía desentrañar simbólicamente estos rituales y ceremonias del poder, permitiendo asimismo descubrir esas *leyes fundamentales* constituyentes de la *monarquía absolu*. Los *ceremonialistas* buscaban establecer por tanto un vínculo entre la práctica ceremonial moderna y la teoría jurídica moderna a partir de los dos cuerpos del rey. Como si lo simbólico: la doble corporalidad, representase lo real: las normas jurídicas, la teoría de la Soberanía, etc.; planteando, al mismo tiempo, una continuidad temporal entre el presente y el pasado. Unos supuestos orígenes medievales de la *teología política* todavía *supervivientes* en la *Soberanía*.

Esta teoría jurídica de los dos cuerpos del rey se convierte pues en un principio constituyente de lo moderno, que no sólo permitirá comprender la formación de la noción de Estado, sino comprender la naturaleza de la monarquía y sus orígenes medievales. Se descubría tras ella una norma jurídica –con una larga genealogía tras de sí– que algunos convertirán en una especie de *Constitución*, como señala Sarah Hanley¹⁵¹. Ésta centraba su estudio en uno de los principios fundamentales del ritual del poder en la *Soberanía*: el *Lit de Justice*. Tras él descubría, como principio rector o fundamento, la Ley Sálica, lo que le revelaba no sólo como una *ley fundamental* sino como el principal elementos constituyente de la monarquía, esto es, como el principal principio constitucional de Francia. A través del *Lit de Justice* se descubren los principios jurídicos donde se asienta la dinastía y se afirma la naturaleza inmortal del Rey; pudiéndose a partir de él interpretar toda la monarquía. El *Lit de Justice*, la *Ley Sálica* y la teoría de *los dos cuerpos del Rey* se daban la mano; convirtiéndose asimismo la bicorporalidad del Rey en el principio para desentrañar el

¹⁵¹ HANLEY, Sarah. *The lit de justice of the Kings of France. Constitutional ideology il Legend, Ritual and Discours*. Traducido por André Charpentier; Aubier, 1991. 1ª edición, Princeton University Press, 1983.

significado del *Lit de Justice*. Esta teoría de la doble corporalidad se revela pues como la clave del ritual y del ordenamiento jurídico, infiriendo de ella una *teoría constitucional*¹⁵². Una especie de constitución no escrita, como la inglesa, en la que la mística del poder se transforma en un principio jurídico, como ya había planteado E. Kantorowicz.

La escuela americana reunida en torno al alumno aventajado de E. Kantorowicz: R. Giesey, estaría representada principalmente por las figuras de Richard Jackson¹⁵³, Lawrence Bryant¹⁵⁴ o la mencionada Sarah Hanley, donde « *le cérémonie s'est dès lors transformé en un véritable rite de pouvoir, capable d'effectuer des transferts et des partages réels ou symboliques de souveraineté.* »¹⁵⁵ A. Boureau cuestionaba su pretensión de encontrar en la práctica y tras las principales ceremonias reales unos principios teóricos como el de la doble corporalidad¹⁵⁶. El cual nunca llegó a convertirse en un principio tan fundamental como propone aquellos. Al mismo tiempo cuestiona que el ritual pudiera ser considerado como la principal expresión del poder y de los principios teóricos de éste; negando el hecho de que constituyeran el fundamento de la *Soberanía* y del estado moderno o la expresión del principio de la doble corporalidad. R. Giesey en sus análisis del ceremonial ponía el acento sobre cuatro aspectos: lo sagrado; las entradas en la ciudad¹⁵⁷; el “lit de justice” y los funerales. No obstante, estos rituales parecen entrar en crisis con los borbones a finales del siglo XVI, mostrando, como ha señalado S. Hanley, una simplificación del ceremonial. Para ésta la aparente crisis del ceremonial más que interpretarse como un abandono de los principios medievales, reflejaría una “racionalización” o “secularización” de éstos, característica del ceremonial moderno. No obstante, estos rituales básicos pervivirán en los nuevos rituales creados por la propia *Soberanía*, como es el caso de los denominados por M. Fogel *las ceremonias de la información*. En éstas y mediante *Te Deum* seguirían perviviendo estos principios constitutivos del poder monárquico expresado por los dos cuerpos del Rey, pero adaptándose a las nuevas necesidades modernas, en este caso del control territorial¹⁵⁸. Asimismo, otros rituales, como los cortesanos, también se transforman en un sentido de refinamiento. Tanto S. Hanley, con el *Lit de Justice*, como M. Fogel, con las *ceremonias de la información*, intentan mostrar cómo unos rituales que nacen de la doble corporeidad -y cuyo origen se remonta al mundo medieval- se transforman paulatinamente en lo moderno, convirtiéndose en un instrumento de la *Soberanía*, adaptándose a las

¹⁵² HANLEY, Sarah. “L'idéologie constitutionnelle en France: le lit de justice”. *Annales ESC*, 37/1, 1982, p. 32-63.

¹⁵³ JACKSON, Richard A. *Vivat rex. Histoire des sacres et de couronnements en France, 1364-1825*. Paris, Ophrys, 1984.

¹⁵⁴ BRYANT, Lawrence M. *The King and the city in the Parisian royal entry ceremony : politics, ritual, and art in the Renaissance*. Genève, Droz, 1986.

¹⁵⁵ BOUREAU, Alain. “Ritualité politique et modernité monarchique”. En BULST, Neithard, Robert DESCIMON y Alain GUERREAU (eds). *L'État ou le roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e-XVI^e siècles)*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 10.

¹⁵⁶ BOUREAU, Alain. “Ritualité politique et modernité monarchique”. Pp. 9-25 ; GUÉRY Alain. « Principe monarchique ou roi très chrétien ? Les funérailles du roi de France ». *Revue de Synthèse*, 112/3-4, 1991, p. 443-454.

¹⁵⁷ GUÉNÉE, Bernard y François LEHOUX. *Les entrées royales françaises, 1348-1515*. Paris, CNRS, 1968.

¹⁵⁸ FOGEL, Michèle. *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI^e au XVIII^e siècle*. Paris, Fayard, 1989.

necesidades del Estado. A pesar de sufrir un proceso de simplificación-racionalización, tras estos rituales seguiría perviviendo la fórmula de la doble corporeidad.

A través del ceremonial: « *Giesey propose un schéma évolutionniste de la cérémonie: une idée (la théorie des deux corps) s'incarne progressivement dans le réel* »¹⁵⁹; y, de este modo, el ceremonial, a partir de la *modernidad*, abandona su dimensión simbólica y se reinscribe en la realidad, reflejando ese proceso de *secularización en-el-mundo* característico de lo moderno. Los *ceremonialistas*, como R. Giesey y sus seguidores, convertirían una teoría jurídica: la doble corporalidad, en una práctica bien codificada, representada con claridad en diversos rituales como los funerarios. Se convertía en una especie de principio o *estructura* de todos los rituales modernos, manifestándose en todas las afirmaciones hechas desde el poder y subyacente a toda *representación* del poder soberano. A partir de estas ideas la *monarquía absolu* se comprendía como la consecuencia y evolución de la *teología política* medieval, que sufre un proceso de secularización hasta culminar en el *absolutismo*, siendo el ceremonial el hilo conductor que permite revelar y descubrir estas causalidades, racionalidades y sentidos de la Historia. Convertida la doble corporalidad en un principio de significación histórica que permite comprender el origen y la evolución, E. Kantorowicz a partir de ella establece dos evoluciones políticas diferentes: mientras Francia evoluciona hacia el *abolutismo*, Inglaterra lo hará hacia el parlamentarismo, siendo en ésta donde más claramente es visible la articulación de los dos cuerpos del Rey. Explicaba así la política moderna gracias a esta teoría.

« *Partant des facteurs historiques donnés à toutes les nations européennes et par conséquent communs à toutes, seule l'Angleterre a échafaudé une théorie politique ou juridique logique des "Deux Corps du Roi", comme la notion apparentée de "corporation unique" est un procédé purement anglais. Certes, d'autres nations européennes ont nourris dans leur pensée constitutionnelle des idées proches; cependant, elles prenaient une forme tout à fait différente. La France, par exemple, bien que pleinement consciente des diverses manifestations de la Dignité immortelle et du roi individuel, en arriva à une interprétation de la royauté absolue telle que les distinctions entre aspects personnels et aspects suprapersonnels étaient rendues floues, voire éliminées.* »¹⁶⁰

La crisis de los ceremoniales a finales del siglo XVI, así como la pervivencia simplificada de algunos de ellos, como el *Lit de justice* o las *ceremonias de la información*, mostrarían para los *ceremonialistas* cómo el paso de la Edad Media a la Edad Moderna estaba determinado por un progresivo aumento y simplificación de los rituales; justificando con ello la tesis secularización-racionalización. A partir del estudio de la codificación de estos rituales hacia 1498, con los funerales de Carlos VIII, consideran que la monarquía buscaría ir afirmando progresivamente su poder mediante el ritual, que se convierte en la máxima expresión del poder del monarca. Un proceso que culminará con el monarca absoluto en la *Soberanía* y, sobre todo, en el sistema cortesano. El ceremonial se comprendía así a modo de un lenguaje y de un texto codificado que

¹⁵⁹ BOUREAU, Alain. *Le simple corps du roi*. P. 27.

¹⁶⁰ KANTOROWICZ, Ernst. *The King's two Bodies*. P. 958.

debía ser leído y comprendido por todos. Aunque el propio R. Giesey reconoce al mismo tiempo que no todos estaban familiarizados con el ritual de los dos cuerpos del Rey. A. Boureau resumía este modelo ceremonial y su evolución, propuesto por R. Giesey, a través de un proceso triple¹⁶¹, caracterizado por la progresiva *ritualización* del poder, tras el que subyace una *racionalización* del mismo. Frente a la aparente crisis del ritual, claramente visible en los funerales monárquicos donde predominarán los rituales de carácter jurídico¹⁶², como el *Lit de Justice*, a partir del siglo XVII los *ceremonialistas* observarán un aumento del ritual pero en un sentido distinto. Señalan una progresiva “ritualización” de la monarquía y un impulso de “textualización” o de codificación. Un impulso que fomentaría, además, una comprensión textual de la imagen, favorecida sin duda por la codificación de las ceremonias, que se ve acompañado de un impulso de simplificación. Este proceso de simplificación y codificación del ritual culminaría en la corte versallesca, desde la cual se impone al resto de la sociedad.

Este proceso de ritualización donde toda acción política aparece como un texto codificado, susceptible de ser leído y comprendido como una puesta en acción del poder del *Soberano*, terminaba por reducir la monarquía a una pura *representación simbólica*; la cual intentaba traer a la presencia un poder soberano del monarca, a imagen y semejanza de Dios, tal y como denunciaba el propio Pascal. Como han señalado algunos teóricos como L. Marin (sin duda a partir de ciertas lecturas de los ceremonialistas) esta ritualización de lo político transformaría finalmente la política y el poder en un puro ceremonial, donde el cuerpo físico del rey poco a poco se diluiría en una madeja simbólica o *representativa*, a favor de la dimensión abstracta y finalmente administrativa, característica del Estado moderno. La *Soberanía* quedaría reducida poco a poco a ser expresión de un ceremonial y de una teoría jurídica subyacente, siendo a través del código ofrecido por los dos cuerpos del rey cómo debía ser descodificada, comprendida y, en definitiva, leída. Junto a este proceso de “ritualización” de lo político, se producirá un segundo proceso de “simplificación” del ritual. Visible por ejemplo en los ceremoniales sucesorios, donde lo sagrado se margina progresivamente en favor del *Lit de Justice*, donde el poder sagrado de antaño se ha visto convertido en derecho. Este proceso de secularización-racionalización se explicará a través del

¹⁶¹ « Le processus est triple : les cérémonies royales connaissent une expansion quantitative et qualitative continue : la monarchie capétienne ne connaît guère que le sacrement et couronnement; les Valois y ajoutent graduellement les entrées joyeuses et les funérailles, selon un processus lent dont Ralph Giesey a bien marqué les étapes. Le lit de justice, selon Sarah Hanley, n'a d'existence rituelle qu'à partir de 1527. Puis la ritualité, au XVII^e siècle, semble envahir la totalité des relations de pouvoir : Michèle Fogel voit naître les «cérémonies de l'information », et, pour Ralph Giesey: la Cour elle-même devient le cérémonial majeur de la monarchie absolutiste. » BOUREAU, Alain. “Ritualité politique et modernité monarchique”. P. 10.

¹⁶² « Le second processus de l'actualisation monarchique se place du côté de la succession, du remplacement. Les formes rituelles ne s'accumulent pas, mais plutôt se relaient : le sacre et couronnement se marginalisent progressivement, comme le marque l'avènement de Louis XIII, où le sacre n'intervient que de longues semaines après le lit de justice. Selon l'école américaine, les funérailles jouent un rôle de transition par rapport au lit de justice, lui-même effacé par la ritualité immanente de la Cour. » *Ibid.*, p. 11.

tercer proceso que inscribe este ritual moderno bajo la imagen de la laicización de los rituales monárquicos¹⁶³.

El modelo ceremonialista implicaba una percepción teleológica de la construcción de la monarquía, entendida ésta como un proceso de perfeccionamiento y simplificación -en un sentido ritualístico- donde el ritual termina por englobar y explicar toda la acción del poder y donde, por tanto, el ritual mágico es abandonado en un sentido cada vez más racional o *desencantador*; tal y como reflejaría una *Soberanía* progresiva centrada en lo jurídico. Un proceso caracterizado asimismo por la integración del monarca en el Estado, de ahí la racionalización y la predominancia del Estado; dando lugar a un proceso que podría ser denominado como de *estatalización*.

« Tout d'abord, le modèle cérémonialiste implique une perception téléologique de la construction monarchique: la forme parfaite de la cérémonie est celle qui absorbe le plus complètement la transcendance religieuse de la liturgie. Les différents rites convergent vers l'absolutisme royal, aboutissement nécessaire et univoque de l'histoire [...] La modernité monarchique est aussi celle de l'État : alors que les cérémonies construites par l'école américaine tendent continûment à illustrer la proposition « L'État, c'est moi », il faudrait faire place à celles qui disent, ailleurs, mais en même temps : « L'État, c'est nous » [...] En somme, la vision cérémonialiste correspond à une conception très traditionnelle et institutionnelle de la monarchie, qu'elle consolide. Le danger n'est pas mince ni nouveau : on sait, depuis les analyses d'Alain Guerreau! les dégâts considérables provoqués, dans l'histoire sociale du Moyen Âge, par une fascination identique pour la forme parfaite (et fantasmatique) du rituel chevaleresque: la reconstruction d'une cérémonie d'hommage pratiquée en certaines régions de l'Europe du XI^e siècle est devenue l'illustration achevée d'un système féodal, chargé d'expliquer toutes les relations de pouvoir au Moyen Âge. »¹⁶⁴

Este proceso de “ritualización”; de “simplificación”; de “laicización”; de “racionalización”; y de “estatalización”; suponían tanto para los ceremonialistas como para historiadores como M. Antoine, una progresiva identificación de la monarquía y del Estado, manifestada para los primeros en el ritual jurídico-simbólico y para el segundo a nivel administrativo. Esta estatalización del poder, que comenzaría en la *teología-política* medieval, tendría como consecuencia una progresiva identificación-disolución del monarca en su propio ritual, como ya había apuntado N. Elias; determinando una identificación entre monarquía-Estado, que sería expresado por Louis XIV en la frase “*L'État c'est moi*”. Esta conclusión sobre la disolución del Rey en el Estado la encontramos también en la obra de Louis Marin o J.-M. Apostolidès, quienes hablan de disolución del cuerpo físico del monarca en su propio ritual, fagocitado por sus propias *representaciones*, como señala el primero, o por la maquinaria administrativa, como indica Apostolidès; planteando, finalmente, una escisión entre el cuerpo real y el cuerpo imaginario en favor de éste último. El cuerpo físico del rey se ve vaciado paulatinamente en favor de una dimensión imaginaria, representativa o ceremonial,

¹⁶³ « Ce second processus s'explique apparemment par le troisième : la laïcisation et la récupération des rites monarchiques chrétiens. Le sacre est marginalisé parce qu'il demeure irrémédiablement clérical. Les funérailles se développent par leur part profane: l'inhumation à Saint-Denis et la messe ne constituent plus, au XV^e siècle, qu'une petite partie de la cérémonie. Enfin, les formes ultérieures (lits de justice, cérémonies de gloire, Cour) ne doivent plus rien au modèle ecclésiastique. En un mot, la modernité se manifeste par l'annexion progressive d'une sacralité arrachée à l'Église. » *Ibid.*, p. 11.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. p. 11-12.

que se identificará con esa dimensión abstracta de la monarquía como Corona o Estado, y que a la larga favorecerá el nacimiento de la Nación. La monarquía convertida así en pura representación (en tanto que pretendía traer a la presencia el cuerpo del rey), se transformara paulatinamente en una especie de maquinaria simbólica o administrativa donde la representación y la presencia física del Rey era cada vez más débil, convirtiéndola a ojos de muchos en sustituible, ya en los umbrales revolucionarios.

*« Ce qui est nouveau, dans les dernières vingt années du siècle, c'est le rapport entre corps réel et corps imaginaire. Le second s'est accru au détriment du premier; il tend de plus en plus à l'annihiler. Les peintures ou les sculptures de Louis XIV vieillissant, comme son portrait en costume du sacre que réalise Hyacinthe Rigaud en 1701, le représentent avec un corps glorieux: son visage, figé comme celui d'une momie, ne subit plus les atteintes de l'âge [...] A mesure que le règne touche à sa fin, le corps imaginaire fonctionne sans l'énergie que lui imprimait jadis le corps réel. Le premier devient un fantôme que se disputent les groupes et les administrations rivales. La place du roi est une place vide; l'image du prince importe davantage à la noblesse politique que sa présence physique, puisque ordonner "au nom de roi" suffit pour se faire obéir. »*¹⁶⁵

Frente a la acentuación de las herencias del pasado, común a E. Kantorowicz y a los “ceremonialistas”, Alain Boureau remarcaba el peso del contexto y de las circunstancias en la formación de los rituales de la monarquía. Se oponía así a aquella tesis de quienes señalan la existencia de un ritual sutil, propio de la tradición místico-política, que se habría configurado en función de las lógicas derivadas de la doble corporalidad y que se habrían mantenido de forma constante desde el siglo XV hasta principios del siglo XVII, permitiendo con ello narrar el paso de la Edad Media a la Edad Moderna. A. Boureau planteaba que el ritual no era tanto la expresión clara de estas ideas sino la consecuencia de azares y circunstancias particulares de cada reinado que, en ocasiones, han terminado por devenir en costumbre durante un tiempo o que terminaban con el propio monarca. En modo alguno puede pretender establecerse un ceremonial perfectamente codificado, a través del cual podía inferirse una teoría jurídica no escrita de la monarquía; sino que la monarquía nacía precisamente de una práctica. En oposición también a estos teleologismos para explicar la evolución de la monarquía, A. Boureau señala la necesidad de relativizar la importancia y centralidad del ceremonial y comprender éste como una forma de acción entre otras, no pudiéndose ser considerada como la esencia del poder mismo, donde este se expresa con claridad y de manera inequívoca, como si el poder político actuase principalmente y exclusivamente mediante mecanismos de *Representación*. Para A. Boureau el ceremonial estaba vinculado a muy diversas formas de acción y estaba determinado por múltiples influencias, por lo que cada uno lo interpretaba a su manera, impidiendo hablar de una clara e inequívoca comprensión. Un fenómeno que se trasluce de forma constante entre las memorias de los cortesanos a lo largo del siglo XVII y XVIII, como plantea J.-F. Solnon a propósito de las memorias del duque de Luynes y las

¹⁶⁵ APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *Le roi-machine*. Pp. 138-139.

transformaciones en el ceremonial de la corte de Louis XV¹⁶⁶. Todo ello le hace concluir a A. Boureau la más que probable debilidad del ritual en la modernidad monárquica, contrario a lo que pensaban los ceremonialistas. Sin duda, desde un punto de vista histórico el ritual aparece como una construcción gradual dado por la Iglesia en relación a la actividad política¹⁶⁷, pero ésta se presenta como algo abierto y en constante transformación¹⁶⁸.

En este epígrafe hemos podido estudiar cómo tras las distintas tradiciones jurídicas y tras los intentos por establecer unas *leyes fundamentales* o *constitución*, algunas corrientes historiográficas han dado predominancia a las influencias teológicas, a partir de las cuales se habrían producido los principales principios jurídicos que habrían permitido la elaboración de lo moderno. Unos principios fundamentales metaforizados en la teoría de los dos cuerpos del Rey que se habrían convertido, asimismo, en el elemento constituyente del ritual monárquico. A continuación intentaremos analizar el peso que estas tradiciones teológicas han tenido realmente en la formación de la *Soberanía*, para las diferentes corrientes historiográficas.

3.3. Divinización o Sacralización de la monarquía absolu. La imposibilidad de la teología política.

La *monarquía absolu* ha sido definida de forma jurídica, sobre todo a partir del derecho positivo romano y canónico, no obstante la teoría de *los dos cuerpos del Rey* había remarcado las deudas con la *teología política* medieval, aunque finalmente definía lo moderno sobre la racionalización jurídica. A continuación estudiaremos la relación entre la *monarquía absolu* y el derecho divino que constituye para algunos uno de los principios fundamentales donde se sustenta la autoridad de la *Soberanía*; aunque, como se ha señalado, constituye una cuestión controvertida si realmente la monarquía se comprendió o definió de forma divina¹⁶⁹. A menudo diversos escritos de los *políticos*, como los de Pierre Belloy o Michel Hurault de l'Hospital, definen la *Soberanía* por un lado a partir de los textos de J. Bodin pero, por otro lado, también, a partir de la antigua concepción medieval del derecho divino, mediante la cual se intentaba desvincular el poder del monarca de la legitimidad popular, esto es, de la *lex regia* romana, en un claro proceso de despolitización de la

¹⁶⁶ SOLNON, Jean-François. *La Cour de France*. Paris, 1987.

¹⁶⁷ Frente a la tesis de A. Bureau sobre la influencia del ritual eclesiástico en el ritual político de la monarquía, y como es frecuente en los debates sobre la teología-política señalados en la segunda parte, Alain Guéry plantea una influencia inversa, de los rituales imperiales a la Iglesia, que determinarán la tradición imperial de los reyes: « L'Église elle-même s'inspire peu à peu des rites et des pratiques cérémonielles qu'elle a contribué à transformer dans le culte impérial pour régler nombre de ses propres cérémonies, de ses propres symboles. Ce n'est pas la liturgie ecclésiastique qui a inspiré le cérémonial monarchique, mais très précisément l'inverse. » GUÉRY, Alain. "Le Roi est Dieu, le Roi et Dieu". P. 38.

¹⁶⁸ BOUREAU, Alain. "Ritualité politique et modernité monarchique". Pp. 21-22.

¹⁶⁹ BOUREAU, Alain y Claudio-Sergio INGERFLOM (dir.). *La Royauté sacrée dans le monde chrétienne (Colloque de Royaumont, mars 1989)*. Paris, EHESS, 1992.

sociedad, como ha señalado D. Crouzet¹⁷⁰. Para Crouzet tras las guerras de religión la dimensión divina del monarca se acentúa para contrarrestar -por parte de los teóricos monárquicos y los políticos- las reivindicaciones de *monarquía mixta*, tanto de *monarchomaques* como de *malcontents*. De este modo, rituales como la aclamación popular dejan de tener una función legitimadora de la monarquía, para adquirir una dimensión retórico-simbólica, es decir, ceremonial; reinscribiéndose en los procesos de construcción de la *monarquía absolu*, sin ningún tipo de fuerza legitimadora, como se refleja en la coronación de Louis XV en Reims donde se prescinde de la presencia popular y de la *aclamación*. El ceremonial, tal y como habían señalado los *ceremonialistas*, se convertía así en una especie maquinaria de *desencantamiento* que racionalizaba los elementos mágicos, que eran puestos al servicio de la *Soberanía*. Señala J. Revel que entre la historiografía se tiende a comprender la figura del Rey de dos maneras¹⁷¹. En primer lugar, como una figura con un origen y una dimensión divina, sin la cual no sería posible la comprensión de la misma, como señalaba en un estudio comparativo Alain Guéry¹⁷². En segundo lugar, para aquellos cuyas lecturas derivan de las problemáticas de E. Kantorowicz, se trataría de un préstamo coyuntural, en función de las circunstancias y necesidades jurídicas, principalmente al servicio de la afirmación del Estado, reformuladas por la racionalidad moderna. Las influencias divinas se ven así transformadas, dependiendo de las circunstancias, habiendo sido construidas en su origen por los juristas medievales. Esta postura llevaba a A. Boureau a señalar:

« Pourtant, la théorie des deux corps n'engendre aucune sacralisation réelle du corps royal, précisément parce qu'elle n'est qu'une formation discursive, qui permet d'exprimer, de penser, d'argumenter, sans donner à croire, ni même à voir. Pour Kantorowicz, la théorie consiste en une série de fictions articulées (théologiques, juridiques, philosophiques). La fiction fonde le pouvoir dans et par le langage, non pas dans le réel empirique ou spirituel (la croyance). »¹⁷³

E. Kantorowicz se inscribía dentro de una concepción secularizadora, valorando lo moderno como un proceso progresivo de “laicización”, como se reflejaba en su teoría de los dos cuerpos del rey, donde se mostraría el paso de una dimensión teológica de lo político a una dimensión secularizada característica del Estado, cuyo fundamento pasaría a estar en lo jurídico. La naturaleza

¹⁷⁰ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion (vers 1525- vers 1610)*. Seyssel, Champs Vallon, 2005 (1ª edición, 1990).

¹⁷¹ « On reconnaîtra sans difficulté, dans les études qui constituent ce recueil, deux acceptions de la royauté sacrée qui, bien sûr, se recoupent parfois, mais qui sont conçues et construites très différemment. Pour les uns le sacré est une dimension inséparable de tout pouvoir monarchique et la tâche de l'historien est d'en reconnaître et d'en expliquer les modalités, les traductions expressives, les codes, l'efficacité symbolique. Pour les autres, qui s'inscrivent plus ou moins explicitement dans la problématique des Deux corps du roi, il est le produit, si l'on ose dire, d'un agencement particulier et provisoire, soumis à des déplacements et à des reformulations majeurs que sont venues transcrire des conceptualisations sophistiquées, inscrites dans des registres profondément différenciés (théologique, juridique, politique), qui leur ont à chaque fois imposé une logique et des contraintes particulières. » REVEL, Jacques. « La Royauté sacrée. Éléments pour un débat ». P. 8.

¹⁷² GUÉRY, Alain. « La dualité de toutes les monarchies et la monarchie chrétienne ». En BOUREAU, Alain y Claudio-Sergio INGERFLOM (dir.). *La Royauté sacrée dans le monde chrétienne (Colloque de Royaumont, mars 1989)*. Paris, EHESS, 1992, p. 40.

¹⁷³ BOUREAU, Alain. *Le simple corps du roi*. P. 19.

divina del monarca se mantendría así como algo residual, más de carácter simbólico que real. De este modo, el ordenamiento jurídico se construiría sobre la ficción argumental de *los dos cuerpos del Rey*, cuyo origen teológico reviste un cuerpo principalmente jurídico, aunque sus antecedentes se encuentren efectivamente en la teología cristológica¹⁷⁴ y en el derecho romano¹⁷⁵; de hecho, para A. Boureau la sacralidad de la monarquía queda reducida a una cuestión “estética” de la modernidad¹⁷⁶. El interés de los años 20 del siglo XX por las figuras carismáticas y por la mística del poder, así como por los problemas de la *teología política* y de la *secularización*, que parecían guiar las reflexiones de E. Kantorowicz sobre el Emperador Federico II, publicada en 1927 en fecha próxima al estudio de M. Bloch sobre *Los reyes taumaturgos*, condujo también a M. Bloch a reflexionar sobre la dimensión sagrada del monarca. Sin embargo, M. Bloch intentaba separarse del poder carismático que a sus ojos parecía guiar el trabajo de E. Kantorowicz sobre la figura del gran emperador de Sicilia. Un trabajo guiado además -según él- por el interés despertado por los nacionalismos emergentes en esos años en Europa. M. Bloch señalaba en *Les rois thaumaturges*, frente a la visión secularizada de la monarquía absoluta que presentará posteriormente E. Kantorowicz, que la monarquía se convirtió en una auténtica religión monárquica. Una tesis que influirá en determinadas corrientes del mundo francés, como veremos a continuación. Como argumento principal de su tesis M. Bloch estudiará ciertas fórmulas o rituales del mundo medieval como tocar las escrófulas, intentando demostrar con ello cómo la monarquía recupera las concepciones mágicas y milagrosas del poder, las cuales parecían otorgar al Rey la capacidad de obrar milagros, a imagen y semejanza de Dios o de los Papas. Una capacidad de obrar milagros que

¹⁷⁴ « Le souveraineté occidentale, au début du second millénaire, cherche à installer une transcendance, difficilement articulable dans un monde féodal et chrétien, où la force et la foi occupent le terrain du pouvoir et de l'autorité. Avant l'essor du droit médiéval, à partir de l'école bolonaise du XII^e siècle, le seul outil disponible provient de la liturgie chrétienne. Kantorowicz montre que la souveraineté (essentiellement l'Empire) se centre alors sur la personne christique. De façon encore sommaire, la transcendance monarchique imite la royauté christique, divinement fondée et éternelle, humainement incarnée dans une forme individuelle et périssable. Cette tentative n'a guère de force, car elle parasite la liturgie sans grand fondement théologique sérieux, en un temps où l'Église, avec la réforme grégorienne, au sommet de sa puissance temporelle et foncière, affirme avec éclat sa domination sans partage ». *Ibid.*, p. 17-18.

¹⁷⁵ « Cependant, la “théologie impériale de gouvernement” de Frédéric, bien qu'imprégnée de pensée ecclésiastique, colorée par le discours du droit canon et revêtue d'un langage quasi christologique pour exprimer les mystères du gouvernement, ne reposait plus sur l'idée d'une royauté fondée sur le Christ. Les principaux arguments de Frédéric et de ses conseillers juridiques venaient du droit ou étaient déterminés par le droit –plus exactement par le droit romain. En fait, la fonction duale de l'empereur, “Seigneur et ministre de la Justice”, provenait de la *lex regia* ou lui était apparentée, comme le passage cité du *Liber augustalis* le montre dans aucun ambiguïté; c'est-à-dire qu'elle venait de cette loi célèbre par laquelle les Quirites des temps anciens conféraient au princeps romain 'imperium, en même temps qu'une capacité limitée à créer le droit, et à exempter de la loi. Et, par là même, une idéologie strictement fondée sur le droit commence à se déposer sur la couche de quasi-mystère de la christomimesis prédominante aux siècles précédents. » KANTOROWICZ, Ernst. *The King's two Bodies*. Pp. 737-738.

¹⁷⁶ « Cet aboutissement pose la question du niveau de pertinence de la théorie des deux corps. On pourrait dire brutalement que le grand raffinement d'élaboration juridico-théologique décrit par Kantorowicz n'a de pertinence qu'esthétique : la théorie donne une forme plus belle, plus élégante à l'institution de l'État moderne, qui n'a pas besoin d'elle puisqu'il développe sa propre logique économique-politique » BOUREAU, Alain. *Le simple corps du roi*. Pp. 19-20.

parecía haber sido desarrollada por algunos juristas monárquicos a propósito de las querellas conciliares entre Papado e Imperio y que habían dado lugar a máximas como la *plenitudo potestatis*; retomando, además, ciertas ideas de la Alta Edad Media¹⁷⁷, de la época carolingia y otoniana, sobre la divinización del Rey. M. Bloch señalaba que a partir de la dinastía capeta -que recibe la herencia carolingia y otoniana- se va a iniciar entre el siglo X y XIII una colaboración con la Iglesia que conducirá a la construcción de una auténtica religión real. Ésta se presentaba por tanto como el resultado de una política deliberada de la propia monarquía, que tomaba para elaborarla una gran cantidad de fuentes simbólicas recogidas de muy diferentes tradiciones. Sin embargo, esta promoción del *rex christianissimus* tenía sus límites y, de este modo, tras el ritual milagroso de las escrófulas o de la figura milagrosa del Rey de San Louis era en realidad la Iglesia quien dirigía el ritual. Por lo que puede concluirse que la Iglesia nunca consideró al rey como una encarnación divina. Esta tensión entre una monarquía que busca encarnar el mito de la *teología política* y por tanto investirse con los rasgos de la divinidad, como había hechos los Papas, y una Iglesia que está dispuesta a aceptar ciertos rasgos divinos en el monarca siempre y cuando sea la propia Iglesia la que media entre Dios y el Rey, mostrará a lo largo de los siglos una tensión entre la teoría y la práctica. La cual ha dado lugar a múltiples malentendidos, debiendo diferenciar entre *divinización* de la figura real y *sacralización*; que se refiere a la atribución de rasgos divinos por parte de la Iglesia.

« Mais surtout, l'Église carolingienne -et avant tout l'archevêque de Reims Hincmar - construit une nouvelle théorie et une nouvelle pratique du pouvoir royal, qui fait de l'intime collaboration entre le roi et l'Église la structure essentielle du pouvoir. Sacré par elle, le roi protège l'Église, l'associe au pouvoir, est soumis à son contrôle. La frontière est abolie entre le sacré et le profane, le religieux et le laïc au niveau du pouvoir. Le roi, que l'onction divine accomplie par l'Église transforme en un nouveau David, est la tête d'une théocratie chrétienne où, sans tomber dans un régime de césaro-papisme de type byzantin, il n'en a pas moins un caractère sacré et des fonctions religieuses [...] Les rois capétiens ont patiemment et victorieusement construit une religion royale et se sont affirmés, pour faire référence au cadre indo-européen des trois fonctions défini par Georges Dumézil et émergeant dans la pensée de l'Occident médiéval, dans le champ de la première fonction, celle du sacré. [...] Mais ils n'ont pu le faire que grâce à un compromis avec l'Église et en limitant à des attributs nettement en deçà du domaine ecclésiastique leurs ambitions sacerdotales [...] Seul Saint Louis a réussi à étendre jusqu'à la sainteté son caractère sacré et religieux. Mais il n'a pu le faire qu'à titre individuel, non transmissible, à titre posthume (même si certains l'ont appelé saint de son vivant, il n'a accompli - en dehors du toucher institutionnel des écrouelles - de miracle qu'après sa mort) et en vertu de critères généraux (ses miracles sont des miracles «normaux», sa sainteté est celle de son époque, comme l'ont bien montré André Vauchez et Robert Folz). Et la canonisation n'intervient que vingt-sept ans après la mort du roi. »¹⁷⁸

Frente a la tesis de M. Bloch sobre a la divinización de la figura monárquica y frente a la tesis de su sacralización que señalaba Le Goff, donde la religión divina es comprendida como un

¹⁷⁷ OAKLEY, Francis. *Empty Bottles of Gentilism. Kingship and the Divine in Late Antiquity and the Early Middle Ages (to 1050)*. New Haven, Yale University Press, 2010.

¹⁷⁸ LE GOFF, Jacques. « Aspects religieux et sacrés de la monarchie française du X^e au XIII^e siècle ». En BOUREAU, Alain y Claudio-Sergio INGERFLOM (dir.). *La Royauté sacrée dans le monde chrétienne (Colloque de Royaumont, mars 1989)*. Paris, EHESS, 1992, pp. 25-27.

ritual construido por la propia monarquía y limitado por la Iglesia; la obra clásica de E. Kantorowicz proponía también una naturaleza teológica en el propio nacimiento de la monarquía - en la Edad Media- de donde derivará las nociones modernas de la doble corporeidad, pero racionalizadas jurídicamente y secularizadas, quedando así como un simple recuerdo en el ritual de la *Soberanía*. Si bien construía su teoría de la bicorporalidad a partir del cuerpo de Cristo, excluyendo cualquier influencia del mundo pagano¹⁷⁹, sin embargo esta *teología política* habría sido interrumpida en la edad moderna con la construcción del Estado, que suponía un alejamiento de las nociones cristológicas¹⁸⁰. El origen teológico era señalado para remarcar *de facto* un gesto secularizador definitorio de lo moderno¹⁸¹. La divinización de la monarquía se comprendía más bien como un constructo jurídico-teórico por parte de la monarquía que una realidad; en un contexto en que estaban sucediendo profundos cambios que favorecían una racionalización del poder en detrimento de su dimensión mágico-carismática: el desarrollo de la espiritualidad franciscana; la humanización de la figura de Cristo; la complejización administrativa-fiscal del reino, que obliga a diferenciar entre una doble naturaleza, física y eterna, de la monarquía; la transformación temporal que introduce la continuidad como nuevo *régimen de historicidad*; etc. Tras la noción de *teología política* de E. Kantorowicz, nos encontramos ante un proceso claro de secularización o laicización subyacente, centrada en lo jurídico¹⁸² que impedía hablar de una divinización del poder absoluto;

¹⁷⁹ « Car, en dépit de tous les parallélismes, ressemblances et “antécédents” de l’époque classique, il y a néanmoins un détail qui suffirait d’emblée à exclure une origine païenne de la formule Tudor; c’est le concept du roi doté de deux Corps. Il n’y a apparemment rien dans la pensée païenne qui puisse justifier cette expression et, par conséquent, quand les érudits modernes appellent parfois l’empereur romain une “corporation unique”, cela sonne faux. » KANTOROWICZ, Ernst. *The King’s two Bodies*. P. 998.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 732.

¹⁸¹ « Il serait cependant tout à fait faux de supposer que les valeurs transcendantales qui singularisaient l’exercice du pouvoir à l’époque liturgique furent simplement abandonnées à l’époque suivante, où les théories politiques commencèrent à se cristalliser autour de la jurisprudence savante [...] Les modèles et les concepts médiévaux de royauté ne furent pas purement et simplement évacués, ni par Frédéric II, ni par d’autres: pratiquement toutes les anciennes valeurs survécurent –mais elles furent traduites en nouveaux modes de pensée séculiers et essentiellement juridiques et ainsi survécurent par translation dans un cadre séculier (p. 746) [...] Par conséquent, ce fut par l’intermédiaire des juristes que quelques-uns des anciens attributs et des parallèles les plus appréciés sur la royauté – le roi inspiré par Dieu, le roi sacrificateur, le roi prêtre- survécurent à l’époque de la royauté liturgique et fondée sur le Christ, et furent adaptés au nouvel idéal de souveraineté fondée sur une jurisprudence scientifique [...] Mais on peut néanmoins dire que les juristes sauvèrent une bonne part de l’héritage médiéval en transférant certaines propriétés, spécifiquement ecclésiastiques, de la royauté dans un contexte juridique, préparant par là même le nouveau halo des nouveaux États nationaux, et, pour le meilleur ou pour le pire, des monarchies absolues (p. 754)» *Ibid.*, p. 746 y p. 754.

¹⁸² « Dans la sphère politique, il en résulta le remplacement du concept plus christologique –liturgique par une idée du gouvernement plus théocratique- légaliste, tandis que du divin modèle –que les monarques ultérieurs prétendaient imiter- s’effaçait graduellement l’“humanité” de la divinité et, avec elle, l’essence quasi sacerdotale et sacramentelle de la royauté. Ou, autrement dit, par opposition à la royauté “liturgique” antérieure, la royauté “de droit divin” de la fin du Moyen Âge était modelée sur le Père au Ciel plutôt que sur le Fils sur l’Autel, et axée sur une philosophie du droit plutôt que sur la physiologie –encore antique- du Médiateur à deux natures [...] Les aspects ontologiques antérieurs d’une christomimesis (imitation du Christ) royale, inhérents au concept de la *gemina persona* du roi, s’étaient peut-être affaiblis, mais, fonctionnellement, l’idéal de la duplication quasi gémellaire du Prince était encore vivace; il devint évident dans les nouvelles relations du roi avec le Droit et la Justice, qui remplacèrent son statut précédent à l’égard du Sacre et de l’Autel» *Ibid.*, pp. 732-733

sino más bien de una divinización del Hombre, que abría, a su vez, la vía hacia el humanismo constitutivo de la modernidad que encarnará el *individualismo*. Este proceso y esta secuencia explicativa nos recuerda a la tesis del “desencantamiento del mundo” de M. Weber, que subyacerá sin duda tras su reflexión sobre la *teología política* que tratará en las dos conferencias dadas en Oxford en 1934, y cuyo tema era la secularización del mundo en la Edad Media¹⁸³. Para A. Boureau la *teología política* en E. Kantorowicz no se entendía tanto como un arma construida por el poder político para legitimar su autoridad absoluta, sino que era el claro ejemplo de cómo a través del fenómeno de la encarnación del pensamiento cristiano se afirma la dignidad del Hombre, aquí abajo, determinando el proceso moderno que explicará la formación del Estado; mostrando las claras influencias de la teoría hegeliana de la Historia. De este modo, la *teología política* construida por los jurisconsultos de la monarquía implicaría no tanto un endiosamiento del Rey, sino un proceso contrario de divinización progresiva del hombre-Rey, que luego retomará el humanismo italiano y de ahí hasta hoy en día¹⁸⁴. En todo este proceso el vínculo social de la religión, característico de la comunidad cristiana como había planteado F. Tönnies, se ve sustituido por el vínculo de la ficción creada por el hombre, ya sea a través del derecho u otras formas de la religión, como el Estado, que se transformaría en una religión sustitutoria. Así, frente a la teoría de la *divinización* se produce una reapropiación de la monarquía soberana de ciertos símbolos de la divinidad y de la Iglesia, que puede ser definido como simple *resacralización*.

A. Boureau se opone igualmente a la tesis de la divinización de la monarquía francesa, no sólo en relación a la *Soberanía* moderna sino también en relación a la época medieval, tal y como proponen la tradición derivada de la obra de M. Bloch. Señalaba así, a partir de sus análisis de la sociedad medieval, que era imposible hablar de una divinización de la monarquía, pues en todo momento el contacto con la divinidad por parte del Rey se encontraba mediado por la Iglesia, como se reflejaría en el propio poder taumatúrgico. El cual derivaba de la unción del coronamiento que era seguido de una gracia religiosa transmitida por el sacramento y no tanto por el cuerpo mismo del rey¹⁸⁵. El monarca realmente sólo por medio de la Iglesia podía acceder a la divinidad y obrar

¹⁸³ BOUREAU, Alain. « Histoires d'un historien, Kantorowicz ». P. 1239.

¹⁸⁴ « En fait Kantorowicz inverse le sens de la notion schmittienne: la théologie politique ne fournit pas l'arme autoritaire aux souverains profanes, car ils la possèdent déjà ; elles les contraignent à jouer sur le modèle de l'incarnation (la coprésence de l'immortel et du mortel) pour donner une forme pensée à leur pouvoir. La théologie politique utilise le moment de l'incarnation comme modèle d'une fiction libératrice qui affirme l'inaliénable et sacrée dignité de l'homme en deçà et au-delà de son existence naturelle. Les juristes de la fin du Moyen Âge font passer le fonctionnement de la fiction religieuse dans le domaine profane. C'est en ce sens que l'aboutissement possible du processus est déjà inscrit dans l'humanisme de Dante, qui suggère la coprésence d'une nature perpétuelle (l'idée d'homme) et d'une nature mortelle (l'individu). Kantorowicz restitue aux juristes royaux ou impériaux la grande fonction libératrice du droit romain : créer des fictions qui arrachent l'homme aux pressions directes de la nature, de la force du groupe [...] À l'inverse, la théologie politique de Kantorowicz définit l'homme comme un être capable d'émettre un langage fondateur, créateur. Le lien social se constitue par la fiction, dans le langage de la rationalité, inspirée du modèle intellectuel, et non substantiel de la religion » *Ibid.*, p. 1307.

¹⁸⁵ BOUREAU, Alain. *Le simple corps du roi*. P. 23.

milagros como propone la curación de las escrófulas¹⁸⁶. Si durante la Edad Media el rey se inviste con rasgos sagrados, ello no constituyó nunca un ritual claro y bien codificado, sino atribuciones que la Iglesia le habría ido concediendo¹⁸⁷. P. Brown ha señalado las razones por las cuales el cuerpo –y el cuerpo del Rey– no podía ser comprendido de forma divinizada en el cristianismo occidental, tal y como mostraría las reticencias hacia la teología del icono Oriental, mostrando, además, la fuerte jerarquización que se desarrolla en relación a la divinidad, donde la Iglesia se reserva el exclusivo ámbito de intermediación. No obstante, durante las *querelles* de las Investiduras, en el siglo XI, la monarquía intentó controlar políticamente el cristianismo, a lo que la Iglesia occidental se opuso de forma constante. Un momento de lucha entre el Papado, el Imperio y el Monarca, que coincidirá con las grandes ceremonias de coronación real y donde el pontificado toma cuidado de señalar que la unción real no es un sacramento verdadero. A partir de tales acontecimientos, A. Boureau muestra una distancia entre una teoría que parece postular la divinización y la *doble corporeidad del rey*, entendida en un sentido de *teología política*, y una realidad y una práctica que muestra lo contrario: « *la réalité et montre que le corps du souverain reste constamment et désespérément simple, sans aucune assumption du corps naturel par le corps politique, indépendamment du dynamisme propre de la théorie.* »¹⁸⁸ Frente a esta imposibilidad de hablar de una naturaleza divina del monarca, R. Giesey, miembro destacado de lo *ceremonialistas* americanos, interpretaba los funerales de Carlos VIII de 1498 a partir de las teorías de E. Kantorowicz, distinguiendo entre una naturaleza mortal y una naturaleza sobrenatural, divina, abstracta, del rey; lo que confirmaría a sus ojos la existencia de un *teología política*. Tesis confirmada en los rituales funerarios que se habrían iniciado en 1422 y finalizado en 1610 con Enrique IV. Frente a esta tesis A. Boureau señalaba que era lógico que fuera en los funerales cuando se pusiera en juego la dimensión religiosa de la monarquía, pues, al fin y al cabo, la muerte implica poner en juego tales mecanismos. Pero de ello no podía deducirse la existencia de una dimensión divina de la monarquía, extrapolable a todos los momentos y a todos los rituales más allá de los funerales¹⁸⁹.

¹⁸⁶ BOUREAU, Alain. « Un obstacle à la sacralité royale en occident. Le prince hiérarchique ». En BOUREAU, Alain y Claudio-Sergio INGERFLOM (dir.). *La Royauté sacrée dans le monde chrétienne (Colloque de Royaumont, mars 1989)*. Paris, EHESS, 1992. P. 29.

¹⁸⁷ REVEL, Jacques. « La Royauté sacrée. Éléments pour un débat ». En BOUREAU, Alain y Claudio-Sergio INGERFLOM (dir.). *La Royauté sacrée dans le monde chrétienne (Colloque de Royaumont, mars 1989)*. Paris, EHESS, 1992. P. 11.

¹⁸⁸ BOUREAU, Alain. *Le simple corps du roi*. P. 23.

¹⁸⁹ « Le caractère surnaturel du corps royal ne peut jouer qu'au moment de la mort, précisément parce que trépas disjoint les deux corps. La fiction au second degré se transformerait alors en une sacralisation momentanée, de type liturgique. De même que l'eucharistie ne produit la visibilité miraculeuse du corps christique que dans l'intervalle rituel de l'acte sacramentel, compris entre la consécration et la consommation de l'hostie, de même le surnaturel du corps royal ne se manifesterait visiblement qu'au temps des funérailles, saisi comme une longue messe centrée sur l'hostie-effigie dont la consommation (l'inhumation finale) assurerait la transmission sacrée du corps perpétuel au corps naturel du successeur [...] Cette conception de la sacramentalisation royale, qui peut s'appuyer sur l'analyse fortement argumenté et documenté de Ralph Giesey, ne convainc pas totalement, parce qu'elle tend à recouvrir le

A propósito de estos enfoques tan distintos¹⁹⁰ y a propósito de la *teología política* no podemos olvidar, como señalaba el teólogo E. Peterson cuestionando las tesis de C. Schmitt, que en el cristianismo siempre ha distinguido entre el poder de Dios y el de los reyes, tal y como había señalado Gelasio en el siglo V. No obstante, ello no impedía que los Reyes, en tanto que encomendados a garantizar el cristianismo entre el pueblo, buscasen participar de la Iglesia y del poder de Dios. Pero este fenómeno, en el que el Rey busca participar del poder divino, fue acentuado por los propagandistas de la monarquía con el beneplácito de la Iglesia, que veían en ello un apoyo para extender su poder. A pesar de lo cual nunca condujo o se tradujo en una divinización de la figura del Rey¹⁹¹, a excepción de algunos monarcas carolingios entre el siglo IX y XI¹⁹². Estos parecían poner en entredicho la conclusión de A. Boureau o de A. Guéry: “*C’est pourquoi l’Europe échappe à la théocratie et amorce une longue histoire de rapports entre l’Église et État, religion et droit, qui n’est pas confusion des unes avec les autres, mais relations et relations inégales*”¹⁹³. La *teología política*, de existir en la Historia, fue en tal caso entre los Papas, pero nunca entre los reyes. De hecho, cuando C. Schmitt habla de *teología política* a propósito de la *Soberanía* en J. Bodin, lo hace ambiguamente, sin plantear una divinización del rey; sino que, más bien, que para que éste pueda tomar *decisiones* debía creer, pues la política no era razón sino en último extremo un problema teológico; remarcando así el carácter intermediario del Rey respecto a la divinidad, como había sido defendido durante la Edad Media. Es en este sentido que defiende la *teología política*, esto es, como una política inscrita en la teología sin la cual no sería posible la comprensión de lo político.

Tal y como habían puesto de manifiesto los *ceremonialistas* con el ascenso de la nueva dinastía borbón se planteó una problemática doble que debían resolver. Por un lado, como planteaba R. Giesey, el ceremonial funerario parecía ponerse en crisis así como gran parte del discurso simbólico-teológico asociado. Pero, por otro lado y al mismo tiempo, se producía una reformulación y aumento del número de ceremoniales monárquicos, acentuándose en ello los principios jurídicos, como ha señalado S. Hanley. Todo ello coincidía, a su vez, en un momento en el que la nueva casa dinástica se encontraba con la necesidad acuciante de construir una *nueva tradición* que legitimase

réal (et non plus la discours) du voile de la fiction. Elle dilate un objet historique partiel aux dimensions d’une totalité dogmatique tout en évitant de poser le problème central de la croyance » *Ibid.*, p. 25.

¹⁹⁰ REVEL, Jacques. « La Royauté sacrée. Éléments pour un débat ». P. 8.

¹⁹¹ « Dans ces conditions, la religion chrétienne ne pouvait pas diviniser le roi, ce qu’elle n’a pas fait, quand bien même certains de ses propagandistes les plus autorisés ont comparé le roi à un dieu. » GUÉRY, Alain. “Le Roi est Dieu, le Roi et Dieu”. P. 30.

¹⁹² HUBEŇAK, Florencio. *Roma, el mito político*. Buenos Aires, Ediciones Ciudad Argentina, 1997; ULLMANN, Walter. *Principles of Government and Politics in the Middle Ages*. Traducido por Graciela Soriano; Alianza, 1985 (1ª edición, New York, Barnes and Noble, 1961); BOUSSARD, Jacques. *Charlemagne et son temps*. Traducido por Jaime Zarraluqui; Guadarrama, 1968 (1ª edición, Hachette, 1968).

¹⁹³ GUÉRY, Alain. “Le Roi est Dieu, le Roi et Dieu”. P. 43.

su acceso al trono. Una legitimidad que no sólo debía sustentarse en la *potestas* o legitimidad jurídica, sino en la *auctoritas*: en la legitimidad carismática y en la tradición. Para lo cual debía asumir ciertos rituales y símbolos de la tradición monárquica pretérita o, al menos, mostrar los nuevos rituales ante los súbditos como una tradición ancestral, construyendo así la tradición. Este fenómeno de construcción de la tradición jurídica ya ha sido señalado a propósito de las guerras de religión, cuando se crean diversas tradiciones jurídicas, que coincidieron también con un momento de *resacralización* y de asunción de cierta simbología religiosa por parte de la monarquía, proveniente de diferentes fuentes, entre ellas el *galicanismo*. La nueva dinastía además de acentuar aquellos rituales vinculados a la sangre para fortalecer su dinastía, como la Ley Sálica, tal y como se reflejaría también en el desarrollo de la genealogía, acentuará también el carácter *galicano* y *très chrétienne* del monarca francés, invistiéndose el *soberano* con ciertos rasgos sagrados que han determinado en gran medida la tesis sobre la *divinización* de la *Soberanía*. Es importante tener en cuenta que nos encontramos en plena salida de las guerras de religión, con el rechazo de la *Liga católica* a la existencia de un rey protestante como Enrique IV. Así, mediante esta tradición *très chrétienne*, característica del *galicanismo*, y que se remontaba a la Edad Media, se habría buscado la aproximación del Rey y la nueva dinastía a la divinidad, a través de la figura del hombre santo¹⁹⁴, en este caso el *rey-santo*. A pesar de lo cual esta estrategia no estuvo a salvo de conflictos:

« *Médiateur entre les hommes et Dieu, le roi n'est donc pour autant ni une sorte de nouveau Christ - cette affirmation, malgré les comparaisons du Christ au roi, serait de l'ordre du blasphème -, ni un saint - un roi peut l'être, saint Louis en donne un exemple repris jusqu'à la fin de la monarchie en France, mais non pas parce qu'il est roi-, ni même un prêtre, au sens strict du mot - et pourtant il reçoit l'onction, comme le prêtre, et communie sous les deux espèces, lors de son sacre. S'il y a du divin en lui, l'arsenal théologique du christianisme ne permet pas vraiment de le reconnaître, sans contorsions de raisonnement difficilement acceptables.* »¹⁹⁵

No es de extrañar que en este contexto de conflictos religiosos, como el que está atravesando Francia en el siglo XVI, se produjera un proceso de *resacralización* de la monarquía, en unos instantes donde las fuerzas parecen inclinar la balanza hacía el protestantismo hugonote con la elección de Enrique IV y donde la distinción hugonote entre política y religión parecía romper con lo que se entendía como uno de los principales referentes de la *tradición* de la monarquía francesa: su defensa de la Iglesia. Recordemos que algunos de los principales representantes teóricos hugonotes defienden la distinción entre religión y política, a partir de la cual patrocinan la idea de profesar una religión protestante y obedecer a un Rey católico, o viceversa, como forma de superar el conflicto. Frente a esta postura se opondría la tradición *galicana* y *très chrétienne* del monarca francés -que recogían los *políticos* y la *Liga católica*- la cual se había convertido en una constante sobre todo desde el siglo XVI; culminando un proceso fomentado por la propia monarquía y sus

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 32.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 33.

historiadores ya desde el siglo XII, como señalaba C. Beaune¹⁹⁶ (momento en que comienza a gestarse una historia nacional como muestra la Abadía de Saint Denis). Desde época temprana observamos, por tanto, el deseo de la monarquía francesa de construir su tradición entorno a los símbolos religiosos y, sobre todo, en torno a los reyes santos, como Saint Louis. Este *galicanismo* francés habría permitido a la monarquía, en primer lugar, afirmarse frente a las injerencias del papado y Roma, sobre todo a partir del siglo XV; y, en segundo lugar, le habría permitido también asegurar la unidad territorial y política, característica del Estado moderno. Razón por la cual A. Tallon ha hablado de “conciencia nacional” y lo ha vinculado al “sentimiento religioso”, frente a una acepción estricta del término Nación como el empleado por A.M. Thiesse¹⁹⁷.

« la conscience nationale est formée par une pluralité de liens qui unissent une communauté humaine large, pluralité qui crée le sentiment d'une communauté de destin. L'insiste sur la nécessaire diversité de ces liens, politiques, géographiques, ethniques, culturels, religieux, et sur l'importance relative pour chaque époque et pour chaque nation de l'un de ces éléments. Sous l'Ancien Régime par exemple, en France au moins, le fait de partager la même langue ne paraît par un élément essentiel pour créer une conscience nationale. Au contraire, partager la même religion semble indispensable à l'immense majorité des habitants du royaume de France pour pouvoir vivre ensemble. »¹⁹⁸

A. Tallon estudia así cómo el *galicanismo*, estrechamente vinculado al sentimiento religioso, permite a la monarquía soberana afirmarse frente a otros poderes y potencias del momento, incluso por encima de la Iglesia, aglutinando en torno a sí a las diversas fuerzas de un territorio que comienza también a delimitarse y comprenderse como un *reino* o *dominio real*. No es de extrañar por tanto que en un momento en que la nueva dinastía borbónica busca dotarse de nuevos instrumentos simbólicos para asentar su poder en muy diferentes ámbitos: políticos, artísticos, etc.; romper con la Iglesia romana, como hubiera supuesto la admisión al trono de un hugonote, hubiera supuesto un cuestionamiento profundo de los principios sobre los cuales la monarquía francesa había venido afirmándose simbólicamente; por lo que la nueva dinastía borbón –originalmente hugonote– buscará reafirmarse en los símbolos sagrados, a través de los cuales se perfilará la *Soberanía*, eso sí sobre un trasfondo jurídico, perfilando con ello las dos nociones donde debe asentarse todo poder: la *potestas* y la *auctoritas*.

¹⁹⁶ « L'abbaye de Saint-Denis joua un grand rôle dans cette évolution. À la fin du XIIe siècle, y prit naissance la première *Historia regum Francorum*, et, à la fin du XIIIe siècle, le Roman des rois que Primat commença à écrire à la demande de Saint Louis mit à la portée de tous en langue vulgaire un récit cohérent des origines nationales jusqu'à Saint Louis [...] Le *deuxième livre* est consacré aux rapports de la France et de son Dieu. La France se situe géographiquement dans la chrétienté latine [...] pour une époque où chrétien et Français sont quasiment synonymes. Le sacré est, croit-on, la seule racine possible de l'être et la France peuple élu de Dieu ne peut que s'y enraciner, s'y justifier et y trouver une essence atemporelle ». BEAUNE, Colette. *Naissance de la nation France*. Pp. 10-11.

¹⁹⁷ « La véritable naissance d'une nation, c'est le moment où une poignée d'individus déclare qu'elle existe et entreprend de le prouver. Les premiers exemples ne sont pas antérieurs au XVIIIe siècle : pas de nation au sens moderne, c'est-à-dire politique, avant cette date » THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*. Paris, Seuil, 1999.

¹⁹⁸ TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. Paris, PUF, 2002. P. 4-5.

Ante la dificultad para poder hablar de nación antes del siglo XVIII y de los acontecimientos revolucionarios, como planteaba Thiesse, A. Tallon -retomando la idea de Beaune¹⁹⁹- hablará de Nación como de un concepto de larga gestación y duración; lo que le permitirá afrontar el estudio de la *conciencia nacional* en el siglo XVI, vinculándola al sentimiento religioso. A partir de ello, define el *sentimiento nacional*, propio del galicanismo como la gestación de un sentimiento de pertenencia a una comunidad específica, materializado en la idea de un destino común, como algo propio de toda comunidad (recogiendo una acepción de nación que recordaría a E. Renan). Este *sentimiento nacional* parece cobrar especial fuerza en el siglo XVI, a partir de los debates de la soberanía monárquica, durante las guerras de religión. De este modo, el debate sobre el sentimiento común de la comunidad se dará en el siglo XVI, principalmente, en torno a la religión, tal y como señalaba Michel de L'Hospital, en 1560, antes los Estados Generales de Orleans: « *La division des langues ne fait la separation des royaumes, mais celle de la religion et des loix, qui d'un royaume en fait deux* »²⁰⁰. La religión era por tanto el lugar principal donde nace un deseo por construir una conciencia nacional que permita aglutinar los diferentes elementos que se están configurando como esenciales en la sociedad del momento y todo ello en torno a un poder monárquico que lo fundamente; asentado a su vez sobre una herencia y una tradición cristiana.

« *Si en effet il n'est pas de nation sans sentiment d'une communauté de destin, le temps de la Renaissance et des guerres de religion a avant tout conçu de destin en termes religieux, celui de l'histoire sainte d'un peuple élu par Dieu, qui, sous la houlette du fils aîné de l'Église, devait accomplir une mission universelle. Cette lecture du passé, mais aussi de l'avenir, est héritée du Moyen Âge, mais elle doit se confronter au XVI^e siècle cette incroyable réalité : les Français ne sont plus unis par la même la nation française [...] L'impossibilité pour l'immense majorité des Français de séparer lien religieux et liens politique, social, culturel explique que la dissolution du premier entraîne celle de tous les autres.* »²⁰¹

A. Tallon se enfrenta así a aquellos que definen lo moderno como la “salida de lo religioso”, esto es, definida por la separación entre política y religión, señalando, por el contrario, la imposibilidad de establecer tal distinción en estos momentos: « *Faire une analyse distinguant nettement religieux et politique serait appliquer au XVI^e siècle une certaine schizophrénie, qui est*

¹⁹⁹ « La France capétienne est aux prises en cette fin du Moyen Âge avec une grave crise économique et démographique. La guerre, la famine et la peste y entretiennent pour des décennies l'insécurité physique et psychologique. À l'extérieur du royaume, s'écroulaient tous les grands magistères: l'Empire brisé par sa lutte avec le Sacerdoce doit accepter l'indépendance des nouveaux États, la papauté a perdu ses prétentions théocratiques depuis l'affrontement avec Philippe le Bel. À l'intérieur, la crise n'est pas moindre. Certes, tous les habitants du royaume sont théoriquement sujets du roi. L'État et la nation coïncident et la centralisation et la bureaucratisation son précoce. Mais la légitimité des Valois est contestée par le roi d'Angleterre qui prend plus prochaine de Saint Louis. La noblesse battue à Courtrai, à Crécy, à Verneuil est déconsidérée. Le prestige du clergé est atteint par la résidence de la papauté à Avignon puis par le Grand Schisme au cours duquel on vit deux puis trois papes. C'est l'ère des désarrois, un douloureux vacillement des valeurs traditionnelles. La valeur de la nation, en formation depuis le début du XII^e siècle, surgit dans une sorte de vacuité et d'incertitude du champ des valeurs. Elle est nécessaire pour ressouder une société ébranlée, y créer des solidarités autres, mieux adaptées à la dureté des temps » BEAUNE, Colette. *Naissance de la nation France*. P. 9.

²⁰⁰ L'HOSPITAL, Michel de. *Discours pour la majorité de Charles IX et trois autres discours*. Paris, Imprimerie nationale, 1993, p. 84.

²⁰¹ TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. P. 5.

certes caractéristique de notre société, mais qui ne fait qu'apparaître alors. »²⁰² Para él la reordenación del poder se realizará en estos instantes en torno a los símbolos cristianos, lo que no significa que pueda hablarse de *divinización* de la monarquía; sino que esta tradición galicana y religiosa de la monarquía francesa va a determinar la recuperación de ciertos símbolos de una tradición cristiana anterior. Una tradición que sin embargo parece ser más reciente de lo que podría pensarse en un principio, afirmando sobre todo el carácter mediador entre el rey y Dios, pero en un sentido muy diferente al que había sucedido en la Edad Media. Un proceso que ya la Iglesia medieval habría visto con buenos ojos ya que lo entendía como una incorporación del monarca a la Iglesia²⁰³; constituyendo a partir del siglo XV una de las bases de la construcción nacional como ha estudiado C. Beaune, a propósito de la importancia que adquiere Saint Denis, Saint Louis, Saint Michel, el obispo Aeropagita:

*« En France, où l'émergence nationale est particulièrement précoce, la nation se fit d'elle-même une image très religieuse et s'attribua une place de choix dans le plan de Dieu. La France est le peuple élu qui a remplacé les juifs dans l'alliance avec Yaveh, la nation très chrétienne qui n'a jamais connu ni schisme ni hérésie, « la race sainte des Francs que Dieu a élue comme son peuple et son héritage », écrit-on dès la fin du XIIe siècle [...] Le roi très chrétien échappe à l'excommunication, il va au paradis et il est facilement considéré comme un saint. Son sang sacré le met au-dessus des autres princes, le dispense selon certains du sacre et de l'adoubement, lui donne pouvoir de créer des regalia et de faire miracles [...] Alors qu'en Angleterre les rois règnent de fait ou par le consentement parlementaire, les rois très chrétiens sont rois de droit. Dieu l'a voulu ainsi et cela leur est une force singulière. La fin du XVe réinterprète cette notion de très chrétienne. Elle y voit non plus seulement un effet de la volonté divine mais aussi la constatation de la spécificité nationale. Être très chrétienne, c'est être autre que les autres nations et rois et cette altérité est évidemment une supériorité »*²⁰⁴

Si en la Edad Media la monarquía buscó investirse con los rasgos del sacerdocio, incorporando ciertas reflexiones de los Papas y fomentando la intermediación entre Dios y el pueblo, sin embargo a partir del siglo XV – y desde el galicanismo- la monarquía buscó construir la imagen de una relación directa con la divinidad, alcanzando su culminación a lo largo del siglo XVII²⁰⁵, como señalaba el propio M. Bloch: *« jamais époque n'a plus nettement et, peut-on dire, plus crûment que le XVIIe siècle, accentué la nature quasi-divine de l'institution et même de la personne royale. »*²⁰⁶ Aunque, no se tratará de un fenómeno generalizado entre todos los teóricos de la monarquía, como se ha señalado más arriba, pues habrá algunos autores que frente al camino de la divinización, defendían el carácter *excepcional* de la monarquía, enfocando su poder desde la *potestas* y no tanto desde la *auctoritas*; señalando el carácter electivo de la monarquía y remontándose a la *lex regia* romana. Así se expresaba Du Hallain, historiógrafo de Charles IX y Henri III:

²⁰² *Ibid.*, p. 6.

²⁰³ BLOCH, Marc. *Les Rois thaumaturges*. P. 354.

²⁰⁴ BEAUNE, Colette. *Naissance de la nation France*. P. 82.

²⁰⁵ GUÉRY, Alain. "Le Roi est Dieu, le Roi et Dieu". P. 44.

²⁰⁶ BLOCH, Marc. *Les Rois thaumaturges*. P. 351.

« il faut noter que jusques à Huguet Capet, tous les rois de France ont été esleus par les Française, qui se réservèrent ceste puissance d'eslire, bannir, et chasser leurs Roys [...] Quelques-uns se scandalisent de ce que nous disons que nos premiers Rois ayent esté esleus et electifs, comme s'ils fussent nés d'eux mesmes de la terre, sans aucune cause première et mouvante, qui est l'élection que les peuples ont faite d'eux. Et n'y a au monde aucune Monarchie ou autre principauté hereditaire, qui premièrement n'ait esté elective, pour ce que les peuples sont devant les Monarques, et les ont faits, choisis et esleus, et en après ont rendus leurs estats hereditaires, ou l'on souffert par la puissance des Princes esleus. »²⁰⁷

Observamos pues diferentes *lenguajes políticos* divergentes en la época, que nos impiden hablar de un proceso lineal y homogéneo, como el pretendido por los ceremonialistas y otras corrientes historiográficas que acentúan el proceso de *divinización* de la monarquía, vinculado a su vez a un proceso de *ritualización* o de *secularización*, afirmando la *racionalización* del ritual. Así, esta crítica a la *divinización* de la monarquía que algunos hombres del propio siglo XVI pretenden, es cuestionada por numerosos autores como el propio Etienne de la Boétie en *Le discours de la servitude volontaire*. En él se enfrentaba al poder del Uno en favor del pueblo, llegando a señalar en su *Mémoire sur la pacification des troubles* la necesidad de retornar a la Iglesia católica, por parte del conjunto del pueblo cristiano, para que regrese la paz; cuestionando, sin embargo, esos préstamos de la Iglesia de los tiempos imperiales que desea suprimir y que para él han transformado el paisaje político de su época. Negará finalmente la construcción política efectuada por la propia monarquía sobre sí misma a propósito de la *teología política*, negando asimismo al monarca un fundamento religioso, definiendo la divinización de la monarquía como un imposible. No obstante, y frente a esta disparidad de criterios en la época, la *Soberanía*, y sobre todo la nueva dinastía borbónica, buscará establecer un vínculo con estas tradiciones pasadas que señalaban la naturaleza sagrada del Rey. Es por ello que la dinastía borbónica acentúa la genealogía, buscando emparentarse con los grandes reyes cristianos franceses, muchos de ellos santos, así como con los santuarios y sitios tradicionalmente vinculados a esta dimensión *très chrétienne* del monarca. Incluso la propia Academia francesa, durante el reinado de Luis XIII honra al santo rey: San Luis, con un panegírico anual. Esta acentuación de los símbolos y discursos religiosos por parte de la *Soberanía*, tendrá su reflejo en los rituales y ceremoniales, que también parecen vivir una eclosión, aunque siempre controlados desde la Iglesia; lo que reflejaría cómo esta construcción sagrada de la monarquía era el resultado de una construcción sobre sí misma. D. Richet observaba, a partir de 1630, tras la acentuación de esta dimensión divina de la monarquía, una estrategia de fortalecimiento de la figura real ante el cuestionamiento a las políticas desarrolladas por Richelieu, surgiendo un auténtico culto a la monarquía:

« Les choix de Richelieu, après 1630, c'est-à-dire la guerre, le tour de vis fiscal –au risque calculé de révoltes incessantes–le maintien, en France même, d'une minorité protestante s'inscrivent dans une nouvelle ambiance culturelle. A-t-elle renforcé ou affaibli la monarchie traditionnelle? Gros problème dont il faut soigneusement distinguer les effets immédiats et les aspects différés. Le plus apparent, ce fut la divinisation du Roi. Les origines chrétiennes, on l'a

²⁰⁷ Citado en GUÉRY, Alain. "Le Roi est Dieu, le Roi et Dieu". P. 45.

vu, ne sont pas en cause. Ce qui l'est, c'est l'exaltation du roi comme image de l'autorité et du Savoir de Dieu. Prend naissance un culte monarchique qui, faisant du roi une image de Dieu, s'est ainsi superposé au respect de la tradition. Le roi n'était pas le mandataire de Dieu, il était Dieu lui-même. En 1625, l'évêque de Chartres, parlant au nom du clergé, écrivait: "Les prophètes annoncent, les apôtres confirment, et les martyrs confessent que les rois sont ordonnés de Dieu; et non pas seulement cela, mais qu'eux-mêmes sont des dieux." Plus tard Bossuet, parlant à Louis XIV: "Vous êtes des Dieux." Les protestants contribuèrent à cette exaltation du pouvoir monarchique [...] Pouvoir et Savoir: un imprudent compromis entre le christianisme et l'absolutisme, un écart par rapport à la tradition. En ce sens, la divinisation du souverain préparait sa disparition »²⁰⁸

Sin duda el nuevo poder político alumbrado tras las guerras de religión: la *Soberanía*, busca investirse con la legitimidad que otorga la tradición, especialmente, la tradición religiosa galicana, con la que la nueva dinastía busca especialmente vincularse; y que nos ayudará a comprender esos rituales mágicos de divinización del Rey en estos instantes más que como una *teología política* como un proceso de sacralización en ciertos aspectos. No obstante, la política parece definirse en estos instantes sobre otros principios que rompían tanto con la tradición teológica como moral y que algunos han querido resumir a través del principio de racionalización jurídica y administrativa, que representaría la nueva noción de *Razón de Estado* que analizaremos a continuación.

3.4. La racionalización de lo político: la Razón de Estado contra la Soberanía.

La afirmación soberana de la monarquía se sustentaba -como se ha visto- en diversas estrategias jurídicas y simbólicas destinadas a la consolidación del poder del Rey-Soberano, que algunos han llegado a describir como de *teología política*. A pesar de lo cual para una buena parte de los historiadores la política moderna, nacida a la sombra del Estado y del Príncipe, será interpretada dentro de un proceso más amplio de racionalización de lo político, sin negar, como había hecho W. Weber la existencia de momentos de *reencantamiento*, pero siempre en un panorama general de *racionalización*. Vinculado a este proceso de racionalización de lo político y adscrito a la construcción del Estado suele señalarse la irrupción de la *Razón de Estado*. Término a través del cual se describe una comprensión instrumental de la política puesta al servicio de la conservación del poder del Estado-Soberano. No obstante y como intentaremos mostrar a continuación la gran proliferación del término desde mediados del siglo XVI nos hace observar varias y diferentes nociones del mismo, dependiendo de la tradición y del *lenguaje político* al que se adscriba. En líneas generales no será hasta el siglo XVII cuando a partir de la obra de G. Botero se intente distinguir entre una *mala razón de Estado* y una *buen razón de Estado*, momento en que se perfila con mayor claridad qué entender por *Razón de Estado*. Frente a lo señalado por autores como M. Viroli donde la razón de Estado se comprende unida a la los deseos particulares del

²⁰⁸ RICHET, Denis. "La monarchie au travail sur elle-même ?". Pp. 34-35.

Príncipe²⁰⁹ y puesta al servicio de la *dominación*, intentaremos mostrar por el contrario la complejidad que encierra un término tan ambiguo, al mismo tiempo que ampliamente difundido y utilizado. De hecho, y frente a una interpretación de los maquiavelianos que buscan definirla como una pragmática del poder, nos encontramos en G. Botero -y en algunos de sus seguidores- un intento de reinscribir la acción política, una vez ha entrado en crisis los ideales cívicos, en la *Razón de Estado*, en la moral y en la religión; oponiéndose así a la vía abierta por Maquiavelo. Un fenómeno de reinscripción de la política en la moral que coincidirá con la reformulación simbólica de la monarquía en el siglo XVI. La *Razón de Estado* se impondrá en Francia tras las guerras de religión, en un contexto donde se ha impuesto ya la noción de Estado así como la Soberanía, esto es, el gobierno del Príncipe; pero lejos de representar un proceso de “racionalización” de lo político y de vincular la acción política a la voluntad particular de éste, algunos teóricos muestran un deseo por moralizar la política, aunque ya no al servicio de la *res-publica* y de la comunidad, sino del *Príncipe*; lo que convierte a la *Razón de Estado* en una categoría clave que descubre una *discontinuidad* que permite analizar las tensiones entre dos concepciones del poder distintas: la *Soberanía* y la *Gubernamentalidad*.

La *Razón de Estado* no puede valorarse por tanto, tal y como se ha venido haciendo desde la clásica obra de Meinecke²¹⁰, como una forma derivada del *maquiavelismo* y, por tanto, como un ejemplo de la acción pragmática e instrumental del Príncipe, es decir, de la política reducida a una simple técnica²¹¹ y al servicio de la preservación del Estado, donde se justifica cualquier acción política por parte del Príncipe. En tal caso, esta tradición de la *Razón de Estado* será contra la que reaccionarán algunos teóricos como Botero o Ammirato, definiéndola como *mala razón de Estado* y proponiendo una *buena razón de Estado* que pretende, por el contrario, definirse en oposición –al menos aparentemente- tanto a Maquiavelo (que como ha señalado M. Viroli se inscribe dentro del pensamiento político de la república cívica humanista) como al maquiavelismo (comprendido como el conjunto de escritos que se consideran deudores de sus ideas y que en gran parte lo falsifican); y en oposición, por tanto, a la reducción de la política a mera acción instrumental.

“En el medio siglo siguiente a la publicación del Della ragion di Stato, filósofos, historiadores, juristas y teólogos se impusieron la tarea de enmendar o redefinir la noción de razón de Estado para que acabara siendo compatible con las leyes naturales y divinas y no tuviera connotaciones de mal gobierno. Escipión Ammirato, uno de los estudiosos de la obra de Botero más influyentes, elaboró una nueva definición de razón de Estado a partir de la jerarquía normativa: el clásico principio legal que permitía la infracción de la ley basándose

²⁰⁹ VIROLI, Maurizio. *From politics to reason of state. The acquisition and transformation of the language of politics, 1250-1600*. Traducido por Sandra Chaparro Martínez; Akal, 2009, p. 275 y ss. 1ª edición, Cambridge University Press, 1992.

²¹⁰ MEINECKE, Friedrich. *Die Idee der Staatsräson in der neueren Geschichte*. München u Berlin, R. Oldenbourg, 1924. A este respecto ver el artículo de STOLLEIS, Michael. “« L'idée de la raison d'Etat » de Friedrich Meinecke et la recherche actuelle”. En ZARKA, Yves Charles (dir.). *Raison et Dérason d'État*. Paris, PUF, 1994, pp. 11-39.

²¹¹ VASOLI Cesare. “Machiavel inventeur de la raison d'Etat?”. En ZARKA, Yves Charles (dir.). *Raison et Dérason d'État*. Paris, PUF, 1994, p. 47.

en una norma o ley de rango superior. “Razón de Estado”, afirma, debería significar “derogación de una ley ordinaria por el bien público, es decir al amparo de una norma más universal o de mayor rango”.

La definición de razón de Estado en términos de derogación permitió distinguir entre una razón de Estado buena y una mala. Es buena la razón de Estado cuando deroga una ley por el bien común; es mala cuando el motivo es el interés particular.”²¹²

Es importante tener en cuenta que en la obra de Maquiavelo no nos encontramos ninguno de los conceptos y nociones principales que definirán la política moderna de la que nace la *Razón de Estado*, como es la idea de Estado (que poseía una acepción negativa como opuesto a la *respública* en tanto que gobierno de uno) o de Soberanía. Términos que por el contrario sí aparecerán a partir de la obra de Jean Bodin o de G. Botero, quienes, a su vez, son incomprensibles sin la obra de Maquiavelo. Por todo ello parece difícil establecer una relación directa entre el humanismo cívico de Maquiavelo y la *Razón de Estado*, que nacen de *lenguajes políticos* diferentes, con diferentes acepciones de Estado, libertad, justicia, etc., así como de mundos políticos también distintos. Una diferencia que señala el propio Campanella, a partir del siglo XVI, quien denuncia, precisamente, el intento de vincular entre sí ambas corrientes: *Razón de Estado*, que él valora de forma negativa, y *Razón política*²¹³. Es importante señalar respecto a la noción de *Razón de Estado* que la noción de Estado que la acompaña en su nacimiento dista mucho de la impersonalización moderna de Estado desarrollado en el siglo XIX. Esto nos conducirá a una importante discusión historiográfica sobre si la noción de Estado que se da en estos momentos alude ya a una definición impersonal y abstracta del poder, como veíamos plantearse en E. Kantorowicz a propósito de la noción de *los dos cuerpos del Rey*. Una idea de Estado moderno que veíamos también bajo las nociones de funcionarización y burocratización de autores como M. Antoine, quien señala un proceso paulatino de impersonalización de la figura del monarca, diluida en la acción de gobierno, progresivamente centrado en los aspectos administrativos. Así su obra se inscribía dentro de una visión teleológica del Estado como motor y sentido del cambio histórico. A pesar de ello, esta impersonalización del Estado que supondría la exclusión de toda personificación Real, es impensable en estos momentos, tal y como han mostrado los *ceremonialistas* sobre los rituales de la monarquía o la teoría de la

²¹² VIROLI, Maurizio. *From politics to reason of state*. Pp. 309-310.

²¹³ “En 1631, Campanella afirmaba, con desagrado, que en sus días se hablaba de razón de Estado, cuando antes se hablaba de razón política (*Ratione demum politica*). En ese mismo año escribía: llamamos razón de Estado a la razón política (*ratio politica*) que antes se identificaba con la equidad y la justicia. De hecho, recalca Campanella, la razón de Estado es una falsa política, una degeneración de la política auténtica (*falsam illam politicam, quam vocatis de statu rationem*).

También señala Campanella en sus *Aforismi politici* que conviene no confundir a la antigua razón política (*ratio politica*) con el moderno concepto de razón de Estado (*Ratione status hodierna*). La primera es equidad y permite que se violente la letra de la ley (si bien no su razón de ser) para alcanzar mejor el bien común o apuntar a un bien común más elevado. La segunda es un invento de los tiranos (*inventio tyrannorum*) que justifica el interés de quienquiera que esté en el poder. Tampoco son iguales el legislador de verdad y el político astuto (*astutissimus politicus*) que se limita a imitarle para ganarse el favor del populacho.” *Ibid.*, pp. 302-303.

Soberanía, siendo en estos instantes imposible de plantear²¹⁴. Si bien puede hablarse de una tendencia hacia la construcción abstracta de la monarquía, en un sentido moderno de Estado (como representan acciones tales la conversión de Enrique IV al catolicismo o como se reflejaría en el triunfo de la *Razón de Estado*), sin embargo el Estado sigue siendo impensable sin la figura del Rey. Lo que ha generado una tensión entre los *dos cuerpos del Rey* a lo largo de los siglos siguientes y razón por la cual A. Boureau ha preferido hablar del *le simple corps du Roi*, aludiendo a que esta dimensión abstracta e impersonal del poder, como había planteado E. Kantorowicz, no era posible encontrarla en estos instantes.

Sin duda no puede comprenderse la *Razón de Estado* sin Maquiavelo, pero sus ideas se han visto desplazadas y transformadas por los acontecimientos ocurridos en Europa durante las guerras de religión. Un momento en que sus planteamientos políticos, todavía adscritos al humanismo cívico, se ven transfigurados en función de nuevas nociones como la *Soberanía*. Es un contexto, como hemos destacado, en el que la *Razón de Estado* se define además –sobre todo en Francia- en oposición al propio Maquiavelo y donde las propias nociones políticas, como la de *razón*, se transforman²¹⁵. Así, cuando entre los teóricos medievales se aludía ya a la *Razón de Estado* se referían a una noción muy diferente de razón a la que se referirá el mundo moderno; mientras aquellos inscribían la razón en la ley natural y divina, ahora responde –según M. Viroli- a la razón de los hombres y a la voluntad del Príncipe²¹⁶. La imagen del teórico florentino a lo largo del siglo XVI se ha ido transformando y distorsionando tras años de constantes críticas a sus ideas, por

²¹⁴ « Autre précision indispensable, dans l'autre sens, non plus cette fois du côté du passé, mais du futur: apparition d'un concept formé de l'Etat ne signifie pas le déploiement complet et définitif du concept, il s'en faut de beaucoup. L'aboutissement est en même temps commencement - le commencement d'une histoire qui ne trouvera son débouché que tard dans le XIXe siècle. Il n'y aura rien de plus difficile à penser, en fait, pour la philosophie politique classique que cet « Etat » dont elle possède une notion claire et familière, mais auquel, pour des motifs de fond que je ne puis qu'à peine effleurer, elle est incapable de faire place - la réticence des auteurs devant l'emploi du terme vaut à cet égard symptôme. Qui dit une idée de l'Etat développée dans toutes ses conséquences dit en effet, sur la base même des prémisses que nous avons dégagées, une impersonnalité de principe du pouvoir - et par conséquent, entre autres choses, l'exclusion de toute personnification royale. Il dit par ailleurs encore une séparation de l'instance politique fort problématique à assumer pour une pensée dont la grande affaire est l'établissement de la concordance de droit entre le mode de composition du corps politique et le mode d'exercice de l'autorité » GAUCHET, Marcel. "L'État au miroir de la raison d'État : La France et la chrétienté". Pp. 203-204.

²¹⁵ "La "razón" que forma parte del concepto de política es una razón ciceroniana, la *recta ratio*, que nos enseña los principios universales de la equidad que deben presidir nuestras decisiones a la hora de legislar, deliberar, gobernar y administrar justicia. En el caso de la razón de Estado, "razón" adquiere connotaciones instrumentales, se refiere a la capacidad de calcular los medios adecuados para conservar el Estado". VIROLI, Maurizio. *From politics to reason of state*. P. 38.

²¹⁶ "Por otro lado, la moderna razón de Estado era la antítesis de la noción de política entendida como el arte del gobierno justo. Hemos visto cómo se elabora, precisamente para justificar la derogación de las leyes y la justicia en interés del Estado encarnado en la persona pública del príncipe. De hecho, los juristas y canonistas medievales, cuando debatían en torno a la posibilidad de violar las leyes en casos de emergencia o necesidad para salvar un bien superior (el bienestar o el interés de la república, el reino o la Iglesia), siempre lo hacían buscando justificación moral en la ley natural o divina. Los autores del Renacimiento debatían sobre algo muy distinto: la violación de las leyes humanas o naturales por parte de aquellos príncipes o gobernantes a los que sólo preocupaba la conservación de sus Estados; de Estados cuya legitimidad provenía de la fuerza o el dinero". *Ibid.*, p. 309.

considerar algunos que habría separado la religión de la política, lo que le condujo a la condena de la Iglesia. Una tesis que ha sido cuestionada por M. Viroli²¹⁷, quien refuta visiones como las de I. Berlin según la cual Maquiavelo sería un pagano que habría opuesto dos ideales de vida posibles y dos códigos morales diferentes, uno ético y otro político²¹⁸. A pesar de las críticas de M. Viroli muchas de las lecturas de su época que se oponían a Maquiavelo, lo hacían precisamente por considerar que iba en contra de la moral cristiana.

*“La tâche des théoriciens de la raison d'Etat est au contraire liée à la justification théorique et à la détermination pratique d'un pouvoir qui a des origines et des fondements très différents de ceux sur lesquels se sont constituées les auctoritates de l'Antiquité et la figure à la fois sacrée et politique du roi et de l'empereur médiévaux. La subtilité de leur casuistique, leur insistance sur la « bonne raison d'Etat » à mettre en œuvre pour la sauvegarde d'une souveraineté considérée comme l'essence même de l'organisation étatique, l'appel qu'ils font à critère de la nécessité suprême qui délie le souverain des normes institutionnelles de l'éthique et du droit, peuvent peut-être révéler des influences plus machiavéliques que machiavéliennes. De même, leur langage peut adopter des cadences, des formules et des expressions révélatrices d'une lecture méditée du Prince. Mais il s'agit d'affinités plus apparentes que réelles.”*²¹⁹

Si bien la *Razón de Estado* parece desarrollarse a raíz de la crisis de las repúblicas humanistas y en el contexto de afirmación del Estado y de la *Soberanía*, sin embargo para los teóricos franceses implicaría una comprensión de lo político alejada de la *Soberanía* y de Maquiavelo, como puede leerse en el propio Jean Bodin o en Giovanni Botero. La *Razón de Estado* supondría por tanto una comprensión de lo político no encaminada a la legitimidad y al fortalecimiento del Príncipe, sino que estaría encaminada a la *dominación*²²⁰ por medio de la comprensión de las necesidades de las poblaciones y de sus intereses. A través de la comprensión del principio racional que fundamenta el *buen gobierno*, buscaría finalmente el *bien común*, pero a través del Príncipe soberano y de las artes de gobierno; pudiéndose considerar como un lugar de *discontinuidad* que permitirá comprender la irrupción de una comprensión política nueva: la *gubernamentalidad*. Unas finalidades de la razón, del *buen gobierno* y del *bien común*, que no pueden ser halladas sin la ayuda de la divinidad. Razón por la cual esta *Razón de Estado* en Francia reintroduce las teorías de la *teología política* medieval dentro de la noción moderna de *Soberanía*, tal y como había señalado aquellos que analizando los ceremoniales y rituales de la monarquía había detectado la afirmación de cierta simbología teológica, hablando incluso de *resacralización*. Esta comprensión de la *Razón de Estado*, vinculada a las ideas del *buen gobierno* y del *bien común*, defendida por el propio G. Botero, parece oponerse a la definición descrita por el propio M. Viroli

²¹⁷ VIROLI, Maurizio. *Il Dio di Machiavelli e il problema morale dell'Italia*. Roma-Bari, Laterza, 2005.

²¹⁸ BERLIN, Isaiah. “The originality of Machiavelli”. En GILMORE, Myron P. *Studies on Machiavelli*. Florencia, Sansoni, 1972, pp. 147-206.

²¹⁹ VASOLI Cesare. “Machiavel inventeur de la raison d'Etat?”. P. 50.

²²⁰ “la política [...] ya no era ese arte de gobernar la república, sino mera razón de Estado, es decir, el arte del manejo de los medios que permitían conservar el dominio ejercido sobre las gentes.” VIROLI, Maurizio. *From politics to reason of state*. P. 36.

en su prólogo a la edición española, donde resume la tesis principal de su obra de la siguiente manera:

“El hilo resumido del argumento es el siguiente: en la Italia del siglo XIII surgió un lenguaje político que bebía tanto de la tradición aristotélica como de la ciceroniana y definía a la política como un arte especial pensado para lograr el bien común. Este arte era, por tanto, el arte práctico más excelente ejercido por los seres humanos. A finales del siglo XVI esta idea se sustituyó por otra cuyos defensores proclaman que la política era “razón de Estado” y su meta conquistar y conservar el poder.”²²¹

Como han señalado autores como Y.-Ch. Zarka, la *Razón de Estado* de G. Botero y los *anti-maquiavelos* franceses, pretendía recuperar la dimensión moral-religiosa de la *teopolítica* medieval, recuperando también las preocupaciones del humanismo cívico sobre el *bien común*. Aunque a través de un modelo político diferente al planteado por el mundo medieval, pues éste se alcanzará ahora a través del *Príncipe*. Una finalidad que para los herederos del humanismo cívico -y para el propio Viroli- sería imposible. Esto hacía imposible comprender la *Razón de Estado* en Francia como el producto exclusivo de una *razón instrumental* al servicio del dominio absoluto del Príncipe, frente al *bien común* de la *respublica* del pensamiento humanista, como la define Viroli. En oposición a Maquiavelo, pero también en oposición a la *Soberanía*, la *Razón de Estado* -al menos aquella que se define como *buena razón de Estado*- presentará una comprensión de *lo político* que buscará la *dominación* a través de la comprensión racional de las necesidades e intereses de las poblaciones, aunque ello sea puesto al servicio del Estado y del Príncipe, esto es, de la *Soberanía*. Esta aparente contradicción entre la visión de Maurizio Viroli o de Y.-Ch. Zarka podría resolverse si -como señala Marcel Gauchet- aceptamos que en la época se dieron muy diferentes discursos sobre la *Razón de Estado*, provenientes de tradiciones políticas distintas. Así propone M. Gauchet que existan diferentes tradiciones políticas que entendían de forma diferente una noción como la de *Razón de Estado* que por otro lado todo el mundo utilizaba; y, por tanto, diferentes formas de comprenderla y aplicarla; que generaría, finalmente, esta aparente contradicción entre dos nociones tan diferentes, una próxima a la comprensión pragmática y técnica de lo político, y otra vinculada a la comprensión de lo político como *bien común* y *buen gobierno*. Aunque esta última es valorada por M. Viroli como el producto de un ejercicio retórico del poder político en Francia, a partir del triunfo del Príncipe-Soberano, sin una trasposición práctica en la acción política. Conclusión que no compartimos.

Si la conservación de la *dominación* constituye el principio que sostiene las formas de Estado²²² y por tanto a la *Soberanía* y a la propia *Razón de Estado*, sin embargo en ésta última el

²²¹ *Ibid.*, p. 27.

²²² “En la historia que intento reconstruir se hace una clara distinción entre la política como el arte de conservar la *respublica* (entendida como una comunidad de individuos que comparten una idea de justicia) y la política considerada como el arte de conservar el Estado. En este segundo caso, cuando se habla, por ejemplo, del *stato* de los Medicis, se trata de velar por la conservación del poder que ejerce una persona, o un grupo de personas, sobre las instituciones públicas [...] Cuando un ciudadano lograba crear una red clientelar merced a la cual era capaz de

ejercicio del poder se presenta de forma diferente respecto a la *Soberanía*, tal y como lo diferencia el propio Jean Bodin (considerado como el gran teórico de la *Soberanía*) al distinguir entre *Soberanía* y *Gobierno*: « *Il y a bien difference de l' estat et du gouvernement : qui est la règle de police qui n'a point esté touchee de personne [...]. L'estat d'une République est different du gouvernement et administration d'icelle.* ». Mientras en la *Soberanía* el objetivo es la preservación de la fuerza del Príncipe, hablando de *Razón de Estado* en el sentido de justificación de cualquier acción al servicio de este fin; en la *Razón de Estado* -tal y como es definida por G. Botero- es precisamente el diálogo entre *moral* y *racionalidad* lo que rigen la acción de gobierno, aproximándose a esa dimensión administrativa del Estado que el propio Jean Bodin definía como *gouvernement*. Consideramos, por ello, que la *Razón de Estado* en G. Botero, estando adscrita a la *Soberanía* busca desarrollar también esa dimensión de *gouvernement* que señalaba Bodin, no pudiéndose de este modo identificarse en exclusiva con la *Soberanía* del Príncipe; sino que, por el contrario, debía interpretarse como una forma distinta de comprender la acción política como gobierno. Para lo cual tomaba como principio de reflexión la *población*, la cual poco o nada tenga que ver ya con la noción de la comunidad republicana del humanismo cívico. Puede concluirse, finalmente, siguiendo las reflexiones de M. Foucault o de Y-Ch. Zarka, que no puede identificarse en exclusiva la *Razón de estado* y el desarrollo de la *Soberanía*, pues aunque relacionados entre sí, portarían diferentes modelos de comprensión de *lo político*. La *Soberanía* representa el fortalecimiento del poder del Príncipe, reflexionando sobre el origen del poder y la preservación del poder y dominio de éste. La *Razón de Estado* –en su estrecho vínculo con el *gouvernement*- buscaría más bien la preservación del dominio del Príncipe a través de la comprensión de las necesidades de las poblaciones, para lo cual se hace necesario racionalizar la acción de gobierno, que permita finalmente la definición del *buen gobierno*.

Que el objetivo de la *Razón de Estado* sea el propio Estado, como la define M. Viroli, no significa que el objetivo de la *Razón de Estado* deba identificarse con el Príncipe soberano; pues tras ese Estado que define Jean Bodin tras su noción de *Razón de Estado* se encuentra también la noción de *gobierno* -diferenciado de la *Soberanía* y de la acción del Príncipe. Esto significa que ya en J. Bodin comienza a operarse una distinción entre la acción del Príncipe y su acción de gobierno sobre un *medio*. De este modo, el Estado no podía identificarse en exclusiva con el Príncipe, separando así la acción del Príncipe de la acción de gobierno; entendiendo por esta última el conjunto de saberes que definen a la población en su conjunto. Una distinción que sólo a la larga dará lugar a las nociones abstractas de Estado o de Nación. Este matiz importante que ya se

controlar el gobierno y a los magistrados, ya no cabía pensar que los ciudadanos gobernaban una ciudad que había dejado de ser una república para pasar a ser el Estado de alguien, un artificio fruto de la aplicación del arte del Estado, no de la política". *Ibid.*, p. 37.

encuentra en Jean Bodin es cuestionado sin embargo por M. Viroli al señalar que: “*El objeto de la política es la república, el de la razón de Estado el Estado, al margen de sus orígenes o su legitimidad. Y ahí donde la política intenta conservar mediante la justicia y la razón, la razón de Estado admite cualquier medio que resulte útil para lograr sus fines.*”²²³

Frente a esta comprensión de la razón de Estado como mera “razón instrumental” al servicio del Estado-Príncipe, insistimos en la interpretación señalada por el propio Y-Ch. Zarka, quien distingue entre Estado y *Razón de Estado*, adscribiendo esta última a los problemas del *gobierno*, que pone en acción una serie de problemáticas y finalidades diferentes a los problemas puestos en acción por la *Soberanía*; y, finalmente, una concepción de la política y de lo político con naturalezas diferentes.

« *Souveraineté et gouvernement sont des concepts liés mais distincts. Déjà Bodin établissait une distinction entre Etat et gouvernement : « Il y a bien différence de l'etat et du gouvernement : qui est la règle de police qui n'a point esté touchée de personne [...]. L'etat d'une République est différent du gouvernement et administration d'icelle. » Sans être aucunement lui-même un théoricien de la raison d'Etat, Bodin fournit pourtant une différenciation conceptuelle qui jouera un rôle important dans l'élaboration des doctrines de la raison d'Etat. En effet, si la souveraineté définit le concept juridique de l'autonomie du pouvoir et de la volonté politiques s'exerçant sur un territoire, elle laisse la porte ouverte à la mise en place de diverses conceptions du gouvernement et de l'administration des hommes et des biens qui forment la matière sur laquelle s'exerce l'action du prince.* »²²⁴

Como se ha destacado ya los teóricos de la *Razón de Estado*, tales como G. Botero nacidos a la sombra de las guerras de religión, muestran un claro deseo de reinscribir la política en la moral-religiosa, planteando así sus teorías en oposición al *maquiavelismo* y la *mala razón de Estado*; esto es, a la separación entre moral y política. G. Botero retomaba así como modelo la *teopolítica* medieval “*una empresa moral basada en la sociabilidad y la naturaleza, originalmente bondadosa, de los seres humanos*”²²⁵. No obstante, nos encontramos en esta *buena Razón de Estado* con una tensión constante entre dos polos. En primer lugar, un deseo de retornar a los principios políticos-morales que habían constituido la política antes de Maquiavelo, tal y como se expresaba en los “Espejos de Príncipes” del mundo medieval²²⁶, sintetizados por las reflexiones de Santo Tomás y que parecen ser recuperados en las repúblicas italianas como refleja el realizado por Rosello a

²²³ *Ibid.*, p. 38.

²²⁴ ZARKA, Yves Charles. “Introduction. Philosophie politique et raison d'Etat”. Pp. 1-2.

²²⁵ CHAPARRO, Sandra y Rafaél del Águila. “Estudio preliminar. Maurizio Viroli y su obra”. En VIROLI, Maurizio. *From politics to reason of state*. P. 5 y ss.

²²⁶ « La conception du gouvernement était insérée, dans le *De regimine principum* de saint Thomas d'Aquin, dans la cadre d'une conception éthico-théologique du politique où, d'une part, la plus grande vertu était exigée du roi et où, d'autre part, le gouvernement royal était défini en fonction d'une relation d'imitation avec le gouvernement divin du monde, ainsi que, à un autre niveau, avec le gouvernement domestique [...] l'antimachiavélisme de Botero consiste ici à restituer un sens et une valeur politiques aux vertus que Machiavel avait rejetées dans la seule sphère morale en soulignant leur nocivité politique. On ne saurait pourtant en conclure que Botero revienne à une conception prémachiavélienne des vertus princières. En effet, le principe qui sous-tend toute son analyse n'a aucunement en vue la définition d'un idéal éthique, mais l'acquisition par le prince d'une réputation qui lui assure la fidélité de ses sujets. Autrement dit, les vertus ne valent pas par elles-mêmes et absolument, mais comme moyens » ZARKA, Yves Charles. “Raison d'État et figure du prince chez Botero”. Pp. 115 y ss.

propósito de Cosimo de Medici (interpretado por M. Viroli como esa razón de Estado destinada a la preservación del poder del Príncipe a través de la sabiduría). En segundo lugar, una comprensión de la política como la acción del Príncipe sobre las necesidades de las poblaciones; volviendo a la preocupación medieval por la comunidad en detrimento del individuo. Se expresaba así en la *buen Razón de Estado* una tensión entre un deseo de moralización-religiosa y de racionalización de la acción de gobierno, que se mantendrán a lo largo de los siglos siguientes.

« Concernant plus spécifiquement Botero, l'entrecroisement de ces trois ordres de problèmes aura une triple implication. La première consiste en une tension entre l'effort de justification éthico-théologique de l'action des princes et la rationalisation effective de l'Etat comme matière. Cette tension tient à ce que justification et rationalisation sont soutenues par des principes très différents les uns des autres. Tout se passe donc comme si le discours botérien de la raison d'Etat se jouait sur deux plans différents. La seconde concerne la rapport à Machiavel. Ce que nous avons dit antérieurement suffit sans doute à rendre compte des raisons pour lesquelles Machiavel n'a pas formulé une doctrine de la raison d'Etat, et ne pouvait le faire. Mais on ne peut s'arrêter à cette constatation et se satisfaire de l'idée d'un antimachiavélisme de Botero. En effet, les positions de Machiavel ont eu un double effet direct et indirect dans l'élaboration des doctrines de la raison d'Etat. L'effet direct consiste dans la reprise déplacée, transformée, voire même travestie de certains préceptes machiavéliens. L'effet indirect est aussi considérable, il tient au fait qu'il n'est plus possible de penser, après Machiavel, une théorie de l'art de gouverner dans les termes qui prévalaient avant lui. Machiavel a en effet brisé le miroir des princes où la royauté s'est réfléchi, selon des modalités évidemment diverses, au cours du Moyen Age et de la Renaissance humaniste, dans l'image exemplaire et idéalisée du prince parfait et à travers une homologie entre le gouvernement du monde, le gouvernement de soi, le gouvernement domestique et le gouvernement de la communauté politique »²²⁷

G. Botero intentará la reconstrucción de los fragmentos de esos Espejos de Príncipes medievales que ha hecho estallar Maquiavelo, de ahí la tendencia de los teóricos de la *Razón de Estado* a la definición de las virtudes del Príncipe. Si la *teopolítica* medieval delimita los fines de la acción política así como los medios moralmente lícitos, el humanismo cívico italiano –como vemos en Maquiavelo– delegaba estos límites en la comunidad política misma; lo que no implicaba, en principio, la inexistencia de consideraciones sobre el bien común o la justicia. Aunque la crisis del republicanismo cívico convirtió la política en innoble y depravada. La finalidad principal de este esfuerzo de la *Razón de Estado* de G. Botero no es un retorno al pasado, sino devolver a la acción política un principio moral. Situación que determina una nueva comprensión de la teoría y la práctica política en la cual el antiguo ideal del perfecto gobernante ya no tiene lugar, pero donde emerge sin embargo como eco la idea del *buen gobierno* del Príncipe. La justificación ético-religiosa y la racionalización de la práctica gubernamental son dos de los aspectos principales de la doctrina de G. Botero sobre la *Razón de Estado*, aunque uno y otro se sustentarán sobre principios diferentes. En el caso del primero, se exige la conformidad del arte de gobernar, esto es, la *razón de Estado*, no a la razón humana sino a la ley divina, que la religión permite conocer. En el caso del segundo, la racionalización de la práctica gubernamental es definida en términos de dominación, de

²²⁷ *Ibid.*, pp. 103-104.

interés y de fuerza. La tensión de su obra nace de cómo estos dos aspectos, que para Maquiavelo eran contradictorios, pueden articularse entre sí.

« Commençons par la justification de l'art de gouverner. Celle-ci est énoncée dès l'ouverture du traité Della Ragion di Stato comme motif principal de sa rédaction. Contre Tacite et Machiavel qui ont, selon Botero, promu des manières tyranniques de gouverner, il s'agit de rétablir une subordination du politique à la loi divine [...] Fonder une conception de la raison d'Etat sur la mise à l'écart de la faculté qui nous permet de distinguer le bien et le mal dans les affaires privées et publiques, c'est à la fois corrompre le gouvernement et introduire le désordre et le scandale dans l'Etat, l'église et la chrétienté. Dans une pensée politique qui prend pour objet la question des moyens de conserver l'Etat - donc présuppose son existence - et qui n'entend nullement fonder la rectitude du gouvernement sur le consentement, la justification ne peut venir que du côté de la religion : « La religion est le fondement de toute principauté. Car toute puissance venant de Dieu, et ne s'acquérant la grâce et la faveur de Dieu autrement que par la religion, tout autre fondement sera ruineux. »²²⁸

La legitimación de la acción de gobierno se produce para Botero mediante la subordinación del Estado a la Iglesia:

« Le prince donc se doit humilier, de tout son cœur, devant la majesté divine et reconnaître d'elle le royaume et l'obéissance de ses sujets. Et plus il est élevé par-dessus les autres, plus il se doit abaisser devant Dieu et n'entreprendre aucune chose qu'il ne soit assuré être conforme à la foi de Dieu. »²²⁹ Esto conllevará: *« que le prince ne mît aucune chose en délibération au conseil d'Etat qui ne passât premièrement au conseil de conscience auquel furent assemblés docteurs excellents en théologie et droit canon »²³⁰.*

Se demuestra así que la justificación ético-religiosa de la política no responde solamente a una dimensión retórica del discurso, como en ocasiones se ha planteado en relación a la resacralización de la monarquía en estos momentos, sino que existe un profundo convencimiento sobre la dimensión religiosa de la política que explicaría –entre otros fenómenos- el porqué de la *resacralización* de la monarquía desde mediados del siglo XVI, tal y como había señalado M. Bloch. Un fenómeno que siempre estará en tensión con esa otra comprensión de la política como racionalidad, revelando las tensiones de los diferentes *lenguajes políticos* que conviven de forma constante. Esta subordinación de la política a la Iglesia, puede contrastar con las declaraciones del mismo Botero sobre la “utilidad” de la religión a la hora de gobernar, como un instrumento de *dominación*.

« Ce que nous disions antérieurement concernant la présence simultanée chez Botero d'une conception de la religion comme instrument politique prépondérant du maintien de l'obéissance des sujets, et donc de la domination, ne contredit pas la subordination du politique au religieux sur le plan de la justification [...] Le prince doit donc s'employer à introduire et à propager la religion à la fois parce qu'elle justifie son pouvoir et en permet la reproduction. En ce sens la subordination du temporel au spirituel est la condition de la stabilité du temporel lui-même [...] Le procès de justification éthico-religieux n'est pas propre à Botero, on le retrouve dans des doctrines postérieures de la raison d'Etat. Ainsi, la définition donnée par Ammirato de la raison d'Etat enveloppe également une justification religieuse de l'art de gouverner [...] Ammirato repense le concept de raison d'Etat pour le définir en termes de dérogation à la raison ordinaire et au droit commun quand la nécessité et le bien commun le requièrent. On comprend donc qu'il reproche à Botero d'avoir confondu raison d'Etat et politique: la raison d'Etat ne concerne pas tout l'art de gouverner mais seulement sa dimension extraordinaire [...] « La raison d'Etat n'est autre chose qu'une contravention aux raisons

²²⁸ *Ibid.*, pp. 105-106.

²²⁹ *Ibid.*, p. 106

²³⁰ *Ibid.*, p. 106.

*ordinaires, pour le respect du bien public, ou pour le respect d'une plus grande et plus universelle raison. »*²³¹

Como hemos visto hasta aquí se hace difícil poder hablar de *racionalización*, de *secularización* o de *laicización* del poder, a partir del desarrollo de la *Razón de Estado*, tal y como señalaba Meinecke o Thuau. En estos instantes continúa existiendo una tensión entre religión y política, buscándose desde Maquiavelo separar la lógica política de la religiosa²³². No obstante y aunque la *Razón de Estado* hable de la reinscripción de la política en la Ley divina, lógicamente, no supondrá una vuelta al medievo, ni puede interpretarse como una *teología política*, sino que deberemos entenderlo más bien como una redefinición de la relación entre la religión, la Iglesia y la política, dentro de la nueva concepción de ésta como *Soberanía*. Si durante las guerras religiosas el Estado es definido por algunos como imparcial respecto a las creencias de su pueblo, en la línea de las reflexiones políticas de Calvino, siempre rechazadas por la *Liga católica*, en poco tiempo se impondrá una idea contraria, sobre la confesionalidad y unidad religiosa del Estado, tal y como muestra la presencia de las ideas *galicanas*; lo que implicaría una comprensión diferente de la relación entre el poder y la religión. Sin embargo, esta redefinición de la relación entre Estado-Soberanía y Religión, como ha señalado M. de Certeau, no debe interpretarse en un sentido de separación de ambas, sino que debe inscribirse dentro de un proceso de relación entre ambas, en la que la *experiencia religiosa* se invisibiliza, visibilizándose al mismo tiempo una nueva relación política de lo religioso, que podría definirse como *estatalización de lo religioso*; como señalará Pierre de Belloy en 1585: « *La République n'est pas dans l'Eglise, mais au contraire l'Eglise est dans la République.* »²³³. Se produce así una transferencia de la religiosidad sobre el Estado y con ella el Estado-Soberano adquiere una finalidad religiosa innegable, que sin duda es puesta al servicio de la finalidad terrestre que acompaña al reino-nación a través del Rey. El Estado-Soberano se define por tanto religiosamente, pudiéndose hablar por ello de una sacralización y de una acentuación del poder divino de la monarquía; estableciendo dos objetivos principales. Por un lado, buscará evitar la mediación eclesiástica; y, por otro lado, buscará en la religiosidad un fundamento de la monarquía que la ayudase a legitimarse (de ahí la importancia del galicanismo), y que al mismo tiempo ofreciese un principio para la acción de gobierno²³⁴.

²³¹ *Ibid.*, p. 106.

²³² *Ibid.*, p. 114.

²³³ Citado en GAUCHET, Marcel. "L'État au miroir de la raison d'État : La France et la chrétienté". P. 207.

²³⁴ « Et ce qui va l'emporter avec Henri IV, ce n'est pas platement le point de vue laïc de l'Etat, c'est un Etat devenu une fin religieuse en lui-même. Cela dans le cadre d'un basculement global vers une religion de la réalisation terrestre -l'accomplissement du royaume-nation par l'opération roi-Etat dont la thèse magistrale de Denis Crouzet a si lumineusement fait ressortir la puissance d'apaisement. L'Etat reçoit son nom, autrement dit, en même temps qu'il devient l'objet d'une véritable religion, prenant le relai de la religion royale qui s'était de plus en plus ostensiblement déployée au cours du dernier Moyen Age et de la Renaissance. La doctrine du droit divin dont on évoquait un peu plus

M. Gauchet vincula esta sacralización del Estado, de la *Soberanía* y de la *Razón de Estado*, a un proceso de impersonalización del Estado, propio de la modernidad, que se apunta ya con Enrique IV, cuando el rey toma la resolución política de hacerse católico, uniendo con ello al rey y la Corona. La religión se convierte así en un elemento que no sólo afecta al rey como cuerpo físico y particular, sino al Rey-Estado, en tanto que cuerpo abstracto y como Corona. Frente a esta tendencia hacia una comprensión impersonal o abstracta del Estado, en la que la religión desempeñaría un papel destacado, como señaló E. Kantorowicz, existirá una corriente opuesta que parece imponerse hacia 1600 y que, por el contrario, tenderá a acentuar los valores corporales y físicos del monarca, acentuando la personificación del Estado en la figura del Rey. A partir del siglo XVI conviven pues dos modelos “*qu'on verra coexister sur deux siècles, intriquées en une secrète et mortelle contradiction, une monarchie d'abstraction, oeuvrant à l'impersonnification de l'Etat, et une monarchie d'incarnation, réactivée dans sa traditionnelle identité de sang par la neuve exigence de durée*”²³⁵. Esta tesis permitiría cuestionar ese teleologismo del Estado en que caen algunos autores, que parten de la noción de Estado, en su dimensión abstracta, como el principio fundamental de la política moderna. Frente a ello, M. Gauchet retoma algunas de las ideas de E. Kantorowicz, para reafirmar su tesis sobre la tensión que marcará estos dos siglos entre una dimensión personal, de ahí el investimento religioso del monarca, y una dimensión abstracta, de ahí la uniformación religiosa del reino (apuntando hacia la dimensión abstracta del Estado). Todo ello demostraría en definitiva que la afirmación del Estado se hace sobre el problema de la *Razón de Estado* y ésta, tras las guerras de religión, no puede pensarse sin el problema religioso. Luego puede concluirse que la enunciación del Estado y la *Razón de Estado* se harán sobre un trasfondo religioso, aunque transformado, en función de la redefinición de *lo visible* y *lo invisible* que transforma la experiencia religiosa y lo político.

« Là est le vrai mystère de l'Etat, tel que le contexte français nous a permis d'en suivre la venue au monde et la prime affirmation. Le processus dont il reçoit sa dénomination est religieux en son fond; il est inséparable de la reconnaissance d'une raison d'Etat dont le tranchant est primordialement tourné contre les prétentions de l'autorité religieuse; tranchant qui ne l'empêche pas toutefois d'entrer dans le monde pourvu de sa religiosité propre. C'est sous le jour de cette équation, telle que le moment Richelieu la confirme et l'explicite, qu'il faut comprendre les réactions au séisme mental suscité par l'advenue de cet être qui ne pouvait que paraître monstrueux à beaucoup, au regard tant de la nature que de la surnature. »²³⁶

La afirmación de la idea de *Soberanía* y de *razón de Estado* no pueden ser pensados sin lo religioso, tal y como lo afirma G. Botero. No sólo porque éste sea el principio donde se sustenta la

haut le tranchant polémique en reçoit un surcroît notable de signification : la relation « immédiate » du roi à Dieu n'est pas seulement moyen d'indépendance (et de supériorité) vis-à-vis de la médiation ecclésiale, elle joue aussi comme source d'une religiosité intrinsèque de la royauté d'Etat. » *Ibid.*, pp. 207-208.

²³⁵ *Ibid.*, p. 210.

²³⁶ *Ibid.*, p. 221.

unidad del Estado-Soberano y el poder del Príncipe, sino porque sólo a través de lo religioso puede definirse los principios que fundamentarán los principios fundamentales para el *buen gobierno*.

« Le second ordre de problèmes est politico-religieux. Il concerne la redéfinition du rôle politique de la religion dans le contexte de guerres confessionnelles. Cette redéfinition prend deux formes. La première conduit à une claire thématization de la fonction idéologique de la religion comme instrument majeur de la domination politique. Comme le dira Botero : « La religion, en gouvernements, est de si grande force que, sans elle, tout autre fondement de l'Etat vacille et n'est assuré. » Ainsi la religion chrétienne est-elle la plus favorable aux princes parce qu'elle lie non seulement les mains mais aussi la conscience des sujets. De là résulte l'exigence immédiatement connexe d'une uniformité religieuse de l'Etat. La cohésion sociale et l'adhésion collective au gouvernement supposent, pour Botero, et d'autres, l'unité religieuse fondée sur la foi catholique, par opposition aux enseignements de Luther et de Calvin censés produire la révolution des Etats et la ruine des royaumes. La seconde forme que prend la redéfinition du rôle politique de la religion concerne la justification éthico religieuse du bon gouvernement. Dans un contexte doctrinal où la légitimation du pouvoir ne repose jamais sur la volonté ou le consentement des sujets et où il s'agit principalement de définir les principes et les techniques d'une conservation de la puissance de l'Etat, la question de la justification du politique est rabattue sur la conformité des moyens et des fins du gouvernement aux principes de la conscience et à la loi de Dieu. C'est sur ce point que s'opèrent la dissociation indéfiniment réitérée entre bonne et mauvaise raison d'Etat et l'opposition pour ainsi dire académique à Machiavel, laquelle ne touche guère aux déplacements réels et complexes que les doctrines de la raison d'Etat font subir aux positions élaborées par Machiavel dans le Prince et les Discours »²³⁷

En un contexto donde la legitimación del poder no reposa sobre la voluntad o consentimiento de los sujetos y donde se trata principalmente de definir los principios y las técnicas de la conservación de la fuerza del Estado, la cuestión de la justificación de la política se determina a través de la conformidad de los medios y de los fines del gobierno a los principios de la conciencia y a la ley de Dios. Es sobre este principio que se opera la distinción entre buena y mala *Razón de Estado* y la oposición de Botero a Maquiavelo²³⁸. Lejos de una interpretación no religiosa de la política, tanto la *Soberanía* como la *Razón de Estado* buscan reinscribir la política en la religión, pues tras las guerras de religión no es posible comprender en Francia la política y el Estado naciente sin vínculo alguno con la religión.

Esta tensión entre *resacralización* y *racionalización*, presente desde su origen en la propia *Razón de Estado* nos conduce de nuevo al debate sobre la *secularización* y el *desencantamiento*, que para algunos estaba representado por el nacimiento de la noción de Estado y por el triunfo de la expresión *Razón de Estado*, alejándose de los fundamentos teológicos y mágicas anteriores. Un fenómeno que se daría, sobre todo, con posterioridad al reinado de Luis XIII, precisamente, cuando se impone la *Razón de Estado*, transformando así las nociones de *potestas ordinaria* y *potestas absoluta* en *potestas ordinaire* y *potestas extraordinaire*²³⁹. La *Razón de Estado* y la *Soberanía* quedaban adscritas por tanto a la reflexión sobre lo extraordinario o excepcionalidad en política. Sin embargo, frente a esta tesis tradicional de los modernistas sobre la racionalización del poder,

²³⁷ ZARKA, Yves Charles. "Raison d'État et figure du prince chez Botero". P. 102.

²³⁸ VASOLI Cesare. "Machiavel inventeur de la raison d'Etat?". P. 57.

²³⁹ COSANDEY, Fanny y Robert DESCIMON. *L'absolutisme en France*. P. 93.

encarnada en la creación de la noción de Estado, la *Razón de Estado* no puede desvincularse del problema religioso, como bien remarca el propio tratado de G. Botero. Es por ello que como apuntaba M. Gauchet, más que hablar de una sola *Razón de Estado* en el *lenguaje político* de la época, nos encontramos con diversas interpretaciones de la misma, bien influenciadas directamente por Maquiavelo o bien indirectamente y supuestamente en oposición a él. Este fenómeno ha determina que autores con principios opuestos a la *Razón de Estado* sean por el contrario adscritos a esta única *Razón de Estado*, y a su vez a la noción de *Estado-Soberanía*, tendiendo a confundirse entre ambas. Ello va a determinar que por ejemplo la acción de Richelieu o las reflexiones sobre la *excepcionalidad* de la acción política, representadas por la noción de Golpe de Estado teorizadas por Gabriel Naudé, se adscriban también a la noción de *Razón de Estado* identificándose con ella, cuando en el caso de G. Naudé claramente se opone a la *Razón de Estado*. Todo demuestra que para una parte de la historiografía cualquier acción política sea puesta bajo la denominación de *Razón de Estado*. Gabriel Naudé, quien se interesará sobre todo por lo *extraordinario*²⁴⁰ del poder (en el sentido de *excepcionalidad*), señalaba específicamente que la *Razón de Estado* se quedaba a medio camino a la hora de comprender las razones últimas de lo político. Consideraba que la *Razón de Estado* no era capaz de superar por medio del conocimiento racional las contradicciones, al buscar conciliar los problemas políticos, jurídicos, religiosos, etc. Gabriel Naudé ofrecía pues su reflexión sobre el golpe de Estado fuera o en oposición a la *Razón de Estado*, señalando incluso su falta de racionalidad. Descripción de G. Naudé sobre su propia teoría que iría en contra de los teóricos de la *modernidad* que precisamente situaban a ésta como un ejemplo de la *racionalización* de la política moderna.

Este proceso de redefinición de la *Soberanía* en torno a lo religioso, que favorecía el *galicanismo*, convive con otros procesos que irán en una dirección diferente, de progresiva distinción entre *política* y *religión*, provenientes del *protestantismo hugonote* y de otras tradiciones y pensamiento que se recuperan en estos instantes como el *neostoicismo*. La extensión del estoicismo entre las élites francesas, como ha señalado D. Crouzet, favorecerá también la tendencia a alejar la figura de Dios de los asuntos terrenales, configurando la idea de un Dios que interviene poco en los asuntos mundanos. Todo ello reflejaba que no pueda hablarse de un único proceso de *sacralización-divinización* ni de un proceso de *desacralización*, como ha planteado E. Thuau con su

²⁴⁰ « L'originalité de Naudé consiste à ouvrir la doctrine de la raison d'Etat (conçue en un sens large) à une théorie de l'action politique dans des conditions de nécessité non pas simplement ordinaires, non pas même extraordinaires, mais extrêmes, c'est-à-dire renvoyant à une « nécessité extraordinaire et absolue. » C'est donc cette corrélation de l'action politique et de la nécessité d'exception que nous tâcherons d'examiner au travers de trois points : 1/ les trois ordres du politique; 2/ action politique et nécessité d'exception; 3/ l'abject et sa justification politique. » ZARKA, Yves Charles. "Raison d'État, maximes d'État et coups d'État chez Gabriel Naudé". P. 154.

Razón de Estado, pues la religión sigue ocupando un lugar prioritario²⁴¹. Aunque parece innegable, como ha destacado M. Antoine, que durante estos instantes asistamos también a un proceso de racionalización de la forma de gobierno teniendo la administración un lugar progresivamente más destacado²⁴². Frente a lo señalado por autores como M. Antoine o lo señalado por Jeffrey Merrick, sobre la “desacralización” en la monarquía a lo largo del siglo XVIII²⁴³; las fiestas revolucionarias²⁴⁴ de finales del siglo muestran la actualidad y vigencia de los rituales mágicos con los que se inviste tanto el antiguo como el nuevo poder político revolucionario. A pesar de lo cual M. Antoine llama la atención sobre el hecho significativo de que en un texto tan fundamental como la Flagellation, presentado por Louis XV, apenas apareciese mencionado una sola vez -y al final- la relación entre el monarca y la divinidad²⁴⁵. Quizás la causa debamos encontrarla en el hecho de que el texto fue elaborado por un magistrado jansenista M. le conseiller d’État Gilbert Voisins, lo que no ha sido tenido en cuenta por M. Antoine. No es posible hablar de un proceso generalizado de racionalización y de desacralización de la política, como acentúa el mencionado J. Merrick, quien describe en el siglo XVIII una pérdida progresiva de legitimidad del fundamento sacral de la monarquía; como consecuencia de los conflictos religiosos, especialmente a causa del conflicto con los jansenistas. De hecho y frente a la tesis de la *desacralización*, algunos autores como A. Farge han preferido centrarse en el fenómeno de la *opinión pública* como una forma de legitimación nueva y diferente que, sin entrar en si es o no un fenómeno de desacralización, produce innegablemente un proceso de *desafección* del pueblo con su rey²⁴⁶. Acentuaba así la idea de *desafección* frente a la idea de *desacralización*. No obstante, tal y como ha señalado K. Van Kley, no es posible comprender la historia francesa hasta la revolución dejando de lado el problema religioso. El cual llega a convertirse para él en el auténtico dinamizador de la historia francesa desde las guerras de religión²⁴⁷, reactivando de forma constante los problemas sobre la soberanía y

²⁴¹ « Cela signifie-t-il une sécularisation de la politique? Rien n’est moins sûr. La relation qui unit Dieu au roi de France reste électorale et miraculeuse dans la foi populaire et tout autant dans la philosophie politique des royalistes. Il n’est pourtant pas contestable que le XVII^e siècle vit une désacralisation en profondeur de la royauté et du roi » COSANDEY, Fanny y Robert DESCIMON. *L’absolutisme en France*. Pp. 99-100.

²⁴² « Dans un Etat dont la laïcisation était déjà fort avancée, cette dépersonnalisation s’accompagna d’une tendance à la désacralisation du pouvoir royal » ANTOINE, Michel. “La monarchie absolue”. P. 14.

²⁴³ MERRICK, Jeffrey. *The desacralization of the French Monarchy in the Eighteenth Century*. Baton Rouge and London, Louisiana University Press, 1990.

²⁴⁴ OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire 1789-1799*. Paris, Gallimard, 1976. OZOUF, Mona. *L’homme régénéré. Essais sur la Révolution française*. Paris, Gallimard, 1989. P. 9.

²⁴⁵ « Or, ce même légiste trouva moyen l’année suivante, dans son très beau mémoire sur la cassation d’exposer remarquablement la théorie du pouvoir royal et des lois du royaume sans une seule fois citer le nom de Dieu ou utiliser l’adjectif “divin”; simplement risqua-t-il une allusion discrète au “caractère sacré” de l’autorité souveraine. Voilà donc un chrétien qui hésitait à parler de Dieu et à se référer au droit divin de la monarchie. » ANTOINE, Michel. “La monarchie absolue”. Pp. 14-15.

²⁴⁶ FARGE, Arlette. *Dire et mal dire. L’opinion publique au XVIII^e siècle*. Paris, Seuil, 1992. Pp. 225-226.

²⁴⁷ VAN KLEY, Dale K. *The religious origins of the French Revolution: from Calvin to the civil constitution, 1560-1791*. Traducido por Carmen González del Yerro Valdés; Ediciones Encuentro, 2002. 1^a edición, Yale University Press, 1996.

la construcción nacional²⁴⁸ y dirigiendo la historia francesa hacia la Revolución Francesa. Una tesis que cuestionaremos ampliamente al tratar el siglo XVIII.

El problema de la religión y la política en la monarquía nos conduce innegablemente a los problemas de la *secularización* ya analizados, convirtiendo el fenómeno de la monarquía soberana en un tema complejo. Por un lado, parece efectivamente sufrir un proceso de resacralización a partir del siglo XV, como señala Bloch, al recuperar la tradición medieval para la redefinición de su nueva legitimidad monárquica, la cual -como planteaba A. Boureau- ya no era posible recuperar tal cual; debiendo interpretarse como un deseo de la monarquía por vincularse a una tradición anterior que de hecho era reformulada sobre nuevas claves presentes. Por otro lado, la *Soberanía* parece sustentarse en una racionalidad jurídica y administrativa. El problema entre ambos enfoques persiste hoy en día a la hora de cómo interpretar este fenómeno que M. Gauchet define como un proceso aparente de sacralización de la monarquía absoluta, que encierra sin embargo tras de sí una desacralización²⁴⁹, en tanto que utilizaría lo sagrado como símbolos dentro de una *estrategia representativa* que -como criticó Pascal- ya nada tiene que ver con la divinidad, sino que apuntan a la propia retórica del poder que parece haberse impuesto con los jesuitas, sobre un trasfondo eucarístico que sólo parece apuntar en apariencia a la sacralidad, tal y como ha estudiado Henri de Lubac²⁵⁰ o Louis Marin. La *monarquía absolu* o *monarquía soberana* se afirma precisamente sobre la herencia y reformulación de los principios teológicos del poder político.

4. Dimensión práctica de la monarquía absoluta. El modelo económico de explicación del poder y el modelo represivo.

Nos hemos centrado hasta aquí en la dimensión teórica de la *monarquía absolu* y de la *Soberanía*, construida sobre todo a partir de los discursos jurídicos procedentes de distintas tradiciones: derecho romano, derecho canónico o la teología. A través de todos ellos, y mediante vías diferentes, se ha buscado o bien delimitar el poder del monarca o bien afirmarlo. Un poder *soberano* que para unos deberá asentarse sobre la naturaleza divina o sagrada del monarca, esto es, sobre la *auctoritas*; en cambio para otros el acento se pondrá sobre la *potestas*, es decir, sobre la “racionalización” y la “resacralización” (asentada principalmente sobre el orden jurídico), el monopolio financiero y el monopolio militar, como había remarcado M. Weber. Como señalamos al comienzo y frente a este intento de comprender la *Soberanía* mediante los discursos teóricos -en

²⁴⁸ MAIRE, Catherine. *De la cause de Dieu à la cause de la Nation. Le jansénisme au XVIII^e siècle*. Paris, Gallimard, 1998.

²⁴⁹ GAUCHET, Marcel. “État, monarchie, public”. En *Miroirs de la raison d’État*, Cahiers du Centre de recherche historique, 20, 1998, pp. 9-18.

²⁵⁰ LUBAC, Henri de. *Corpus mysticum : l’eucharistie et l’église au moyen âge : étude historique*. Paris, Aubier-Montaigne, 1944.

gran parte producidos por ella misma-, algunos autores han puesto el acento en la tensión y contradicción constante que surgen entre esta teoría y los acontecimientos históricos, es decir, con la práctica; que en modo alguno permitirían establecer una relación de correspondencia entre la teoría y la práctica. Para estos autores en vez de producirse una redefinición de ámbito teórico -y como consecuencia del impulso racionalizador de lo moderno- se habría producido una complejización práctica; y, así, los intereses del poder se habrían centrado en dar soluciones a los problemas prácticos, acentuando con ello las reflexiones sobre las formas de gobierno. Todo ello con el objetivo de construir un Estado centralista con cada vez mayor atributos e instrumentos de ejercitación de ese poder, mediante el derecho y mediante la administración, desarrollando así las finanzas, la creación de ministerios, funcionarios especializados, etc.; que constantemente obligaban a reformular la acción del poder y a redefinirla. Impidiendo poder establecer una definición teórica clara de la *monarquía absolu* o de la *Soberanía*.

Esta aproximación a la ejercitación del poder del monarca absoluto, principalmente a través del estudio de su práctica jurídica y a través de lo administrativo-económico, implicaba dos perspectivas -en principio- enfrentadas entre sí, que movilizaban a su vez dos concepciones diferentes de comprender el poder y, finalmente, dos modelos historiográficos distintos: una aproximación liberal, adscrita a una “concepción jurídica” y una aproximación marxista adscrita a una “funcionalidad económica”. De este modo, mientras la tradición liberal ha tendido a focalizar el análisis político desde lo jurídico, la tradición marxista ha tendido a priorizar el análisis económico. Si bien para los primeros la *forma de lo social* venía determinado por la forma de sus instituciones articulado sobre un fundamento jurídico; sin embargo para los segundos esta *forma de lo social* emanaría de su estructura económica. No obstante, y como ha señalado M. Foucault ambas aproximaciones se encuentran estrechamente vinculadas entre sí; planteando que pese a su aparente enfrentamiento, ambas presentan una comprensión del poder semejante que denomina como “*economicismo en la teoría del poder*”. Creo que es importante detenerse en este aspecto porque aportará luz a las diversas corrientes historiográficas que han afrontado el estudio del poder político en el siglo XVII; las cuales se han posicionado o bien en lo jurídico, ya desde los estudios de François Olivier-Martin y posteriormente con Roland Mousnier; o bien en lo económico, como la tradición que viene de Labrousse o Braudel. No obstante encontramos también soluciones intermedias como parecen apuntar los textos de Michel Antoine o Denis Richet, con sus tesis sobre la progresiva *funcionarización* de la monarquía absoluta.

“hay cierto punto en común entre la concepción jurídica y, digamos, liberal del poder político –la que encontramos en los filósofos del siglo XVIII- y la concepción marxista, o, en todo caso, cierta concepción corriente que pasa por ser la del marxismo. Ese punto en común sería lo que yo llamaría el “economicismo” en la teoría del poder. Con lo cual quiero decir lo siguiente: en el caso de la teoría jurídica clásica del poder, éste es considerado como un derecho que uno posee como un bien y que, por consiguiente, puede transferir o enajenar, de una manera total o parcial, mediante un acto jurídico o un acto fundador de derecho –por el momento no

importa- que sería del orden de la cesión o el contrato. El poder es el poder concreto que todo individuo posee y, que, al parecer, cede, total o parcialmente, para constituir un poder, una soberanía política. En esta serie, en este conjunto teórico al que me refiero, la constitución del poder político se hace, entonces, según el modelo de una operación jurídica que sería del orden del intercambio contractual. Analogía manifiesta, por consiguiente, y que recorre todas estas teorías, entre el poder y los bienes, el poder y la riqueza. En el otro caso, pienso, desde luego, en la concepción marxista general del poder: no hay nada de eso, como es evidente. Pero en esa concepción marxista tenemos algo distinto, que podríamos llamar “funcionalidad económica” del poder. “Funcionalidad económica”, en la medida en que el papel del poder consistiría, en esencia, en mantener relaciones de producción y, a la vez, prorrogar una dominación de clase que el desarrollo y las modalidades características de la apropiación de las fuerzas productivas hicieron posible. En este caso, el poder político encontraría su razón de ser histórica en la economía. En términos generales, si lo prefieren, tenemos, en un caso, un poder político que encontraría su modelo formal en el procedimiento del intercambio, en la economía de circulación de los bienes; y en el otro, el poder político tendría en la economía su razón de ser histórica y el principio de su forma concreta y su funcionamiento actual.”²⁵¹

Frente a esta comprensión económica del poder, destacada por M. Foucault, común a los juristas y a los economicistas, que parten de una concepción del poder como algo intercambiable, ya sea de forma contractual o económica, el propio M. Foucault propondrá un análisis no económico del poder. Buscará salirse con ello del modelo económico, para lo cual las relaciones de poder no pueden comprenderse como secundarias a lo económico, sino, por el contrario como anteriores a él.

“De qué se dispone actualmente para hacer un análisis no económico del poder? [...] Contamos, en primer lugar, con la afirmación de que el poder no se da, ni se intercambia, ni se retoma, sino que se ejerce y sólo existe en acto. Contamos, igualmente, con otra afirmación: la de que el poder no es, en primer término, mantenimiento y prórroga de las relaciones económicas, sino, primariamente, una relación de fuerza en sí mismo.”²⁵²

La concepción económica del poder, común a la aproximación liberal-jurídica y a la aproximación economía marxista, parten de una comprensión del poder como algo secundario nacido a partir de las relaciones económicas, tanto jurídicas como económicas, considerando que son éstas las que determinan en última instancia el poder. Un poder que sería pensado, por tanto, a partir del *intercambio*, como algo que se detenta o se intercambia, a modo de una mercancía. Esta idea económica del poder parte de una comprensión ideal del origen -como en Rousseau- donde es la irrupción del contrato o del intercambio lo que determinará las relaciones del poder en un mundo en principio igualitario. Frente a esta concepción economicista-contractual, M. Foucault planteará que el poder es lo primario frente a lo económico; siendo el principio de explicación de lo social la guerra, en tanto que es en ella donde se dirimen las fuerzas legitimadoras que van a dar lugar a una obediencia que en última instancia dará forma a *lo social*. Con esta inversión del análisis del poder se conseguiría salir para M. Foucault de una comprensión económica del poder y plantear éste en términos no de intercambio sino de relación; a partir del cual lo jurídico y lo económico a su vez derivan. En conclusión, el fundamento de lo social ni es lo jurídico ni lo económico sino el poder

²⁵¹ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France, 1976-1977*. Traducido por Horacio Pons ; Akal, 2003, pp. 22-23. (1ª edición, Paris, Seuil/Gallimard, 1997).

²⁵² *Ibid.*, p. 23.

mismo, comprendido como el junto de las relaciones que se dan en una sociedad y que en cierta medida cristalizan en una voluntad de poder.

A partir de esta distinción entre una comprensión jurídica y una comprensión económica del poder (que como acabamos de señalar para M. Foucault responden a una misma esencia), puede establecerse que mientras el modelo jurídico de comprensión del poder fundamentará la *Soberanía*, de ahí la centralidad de lo jurídico en ella, revelando la concepción del poder de la sociedad del momento; el modelo económico será, en cambio, el modelo principal de comprensión del poder a partir de la *Gubernamentalidad*, el cual se irá imponiendo poco a poco a lo largo del siglo XVII hasta triunfar definitivamente en el siglo XVIII. Observamos pues cómo a partir de las diferentes formas de comprensión del origen del poder: jurídico o económico, puede establecerse la existencia de dos concepciones distintas de pensar el poder: *Soberanía* y *Gubernamentalidad*. Ambas responderán, a su vez, a dos *representaciones* diferentes del poder que conviven en el siglo XVII y XVIII. Pero mientras en el siglo XVI y XVII predominará la *Soberanía*, sin embargo a partir de finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII se irá imponiendo la *Gubernamentalidad*. A la hora de estudiar los principales modelos historiográficos que o bien hablarán de conflictividad jurídica, entre cuerpos y órdenes, o bien de conflictividad económica, debemos establecer dos niveles de análisis que tienden a confundirse. En primer lugar, lo *jurídico* -adscrito a la *Soberanía*- y lo *económico* -adscrito a la *Gubernamentalidad*-, deben interpretarse como dos modelos de comprensión del poder diferentes que han marcado la historiografía a partir del liberalismo del siglo XVII. En segundo lugar, y al mismo tiempo, esta tradición liberal permitiría descubrir ya en la propia época que estudiamos dos maneras distintas de comprender el poder. Dos concepciones del poder distintas que hemos denominado como *Soberanía* y *Gubernamentalidad*, que se dan de forma paralela y que revelan dos concepciones diferentes, en tensión, de entender el poder. Tensión que revelará la propia noción de *Razón de Estado* estudiada más arriba. Pero estas dos concepciones o *representaciones* distintas de entender el poder no se desarrollan en la propia época a través del conflicto entre lo *jurídico* y lo *económico*, como ha señalado la historiografía posterior. Una interpretación errónea que aparece por ejemplo en los estudios de Denis Richet, Michel Antoine o incluso Daniel Roche²⁵³. Frente a la idea de una visión jurídica progresivamente sustituida por una visión administrativo-económico, como propone M. Antoine, y que achaca a un proceso de *racionalidad histórica*, debemos ver en ello, más bien dos concepciones del poder distintas, derivadas de tradiciones diferentes que en conflicto entre sí, a lo largo del siglo XVII, darán finalmente como consecuencia una predominancia de la visión económica del poder, sobre todo, a

²⁵³ « La tradition demeure vivante, bien que l'on doute depuis le XVII^e siècle de sa capacité à rendre totalement compte d'une société qui a changé. C'est cette coexistence qui permet de parler en même temps d'ordres et de classes, selon les principes de stratification auxquels on choisit de se référer. » ROCHE, Daniel. *La France des Lumières*. Paris, Fayard, 1993, p. 353.

partir del liberalismo del siglo XVIII, donde sin embargo lo jurídico seguirá manteniendo un lugar destacado, mostrando así los rasgos híbridos de la *Gubernamentalidad* donde al mismo tiempo encontramos rasgos de la *Soberanía* (una hibridación que rompería la noción de *paradigma* aplicado en ciertos estudios al estudio de la política).

Para M. Foucault -como veremos en el próximo capítulo- los cambios dentro de la *Representación Soberanía* no estarán determinados por un conflicto o un enfrentamiento entre una visión jurídica del poder, donde la *Soberanía* se fundamentaría, y una visión económica, de donde nace la *Gubernamentalidad*. Un modelo interpretativo superficial de la historiografía, atrincherada entre dos modelos aparentemente opuestos de comprensión de la realidad. Por el contrario, tras la visión jurídica de la *Soberanía* y económica de la *Gubernamentalidad* se estaría produciendo una transformación más profunda del poder, que afecta a muy diferentes discursos y que revela, finalmente, una concepción y una comprensión distinta del poder. Una transformación que intentaremos comprender bajo lo que hemos denominado paso de una concepción soberana del poder a una concepción gubernamental. Este paso de una a otra tendrá su reflejo, de forma secundaria o derivada, en la creación y emergencia de un *saber económico*, como fuerza ordenadora de diferentes *series*, que dejaría en un segundo plano la dimensión jurídica. Un *saber económico* que, sin embargo, preferiremos denominar como *Gubernamentalidad*, puesto que no sólo puede reducirse al *saber económico*, sino que esta *Representación gubernamental* es una consecuencia de una transformación más profundo en la que se pasa de una concepción soberana, que se pregunta sobre el origen del poder y lo jurídico, a una pregunta por la forma del *buen gobierno*, esto es, sobre las necesidades e intereses de las poblaciones. Entre la *Soberanía* y la *Gubernamentalidad* no puede hablarse en términos de continuidad o de evolución, como si el paso de lo jurídico a lo económico fuera fruto de la racionalidad de lo moderno, sino que responden a concepciones del poder diferentes que nacen de discursos distintos, con tradiciones muy distintas.

4.1. La monarquía administrativa.

M. Antoine representaría una aproximación administrativa a la *monarquía absolu*, señalando el incremento constante de la importancia de la administración como forma de gobierno, especialmente desde de las guerras de religión; considerando que es a través de los gobernadores y comisarios la manera en que el poder monárquico conseguirá finalmente imponerse y pacificar el territorio. De ahí que sean las formas de gobierno a través de la administración las que se conviertan en lo fundamental en la nueva *Soberanía*; siendo lo realmente definitorio de ésta. M. Antoine parecía heredar así aquél modelo interpretativo liberal del siglo XIX que minimizaba la *ruptura* revolucionaria y buscaba los antecedentes del modelo de estatalización del siglo XIX,

principalmente la *burocracia*, en la propia monarquía *absolu* del siglo XVII y sobre todo XVIII; tal y como había establecido A. de Tocqueville en *L'Ancien Régime et la Révolution*.

« Depuis le milieu du XVI^e siècle et surtout à partir de 1560, le recours aux gouverneurs et aux commissaires-et, parmi ces derniers, aux intendants-se fit systématique. Alors que les luttes confessionnelles semblaient mener l'Etat au démantèlement, un mouvement inverse et parallèle conduisait, au contraire, à son renforcement, grâce à quoi la monarchie parvint à surmonter l'épreuve redoutable des guerres civiles. Aussi bien Henri IV, pour mener à bien son oeuvre de cohésion nationale et restaurer pleinement l'édifice monarchique, put-il d'abord gouverner et administrer son royaume comme l'avaient fait les derniers Valois, avant que Sully ne mette en oeuvre une politique qui tendait, d'une part, au sein du gouvernement, à monopoliser l'administration des finances au détriment du chancelier de France et, d'autre part, à amoindrir le rôle des corps d'officiers »²⁵⁴

Este proceso de *racionalización* del Estado, señalado por M. Antoine²⁵⁵, determinaba que dentro de su modelo explicativo no fuera tanto el poder despótico o *absolutista* el causante de los conflictos o tensiones que atraviesan el siglo, sino, por el contrario, este proceso racionalizador de lo moderno; que, indudablemente, se habría encontrado con distintas *resistencias*, como habían señalado los estudiosos de las *mentalidades* como Robert Mandrou. Era la *racionalización* y no el *poder absolu* ni la *represión*, el principal responsable de muchas de las tensiones que atraviesan el siglo; lo que animaba a superar los prejuicios hacia la monarquía alumbrados por la Revolución. De este modo, gran parte de las revueltas surgen, precisamente, entre aquellos que se oponen a esta nueva organización territorial por parte del poder soberano, quien determina un proceso de progresiva centralización y concentración del poder. Éste se ve acompañado, a su vez, por un proceso paulatino de despolitización de otros ámbitos regionales e institucionales que habían tenido en el pasado inmediato un poder importante, como es el caso de los Parlamentos; y que refleja, en general, cómo desde las guerras de religión el poder soberano se afirma contra los Estados Generales y la robe. Estas tensiones nacidas de un impulso racionalizador -característico del Estado-Soberano- culminarían en el conflicto entre el parlamento y el monarca a mediados del siglo XVIII. Todo el siglo XVII y el XVIII es puesto por tanto bajo la *racionalización administrativa* del Estado con la que se explican la evolución de la *monarquía absolu*; señalando diferentes puntos de inflexión a lo largo de estos años hacia el Estado propiamente dicho: los años 30 con Richelieu; durante el reinado de Louis XIV; la reforma de 1680 por parte de Louvois; etc. Desde un análisis de la práctica política, todos estos hechos demostrarían para M. Antoine que, frente a la denominación de *Soberanía*, propuesta por los teóricos jurídicos desde Jean Bodin, la denominación más correcta sería la de *monarchie administrative*²⁵⁶.

Las clásicas obras de R. Mousnier o D. Richet también han incidido, de una u otra forma, sobre este aumento administrativo del Estado, así como sobre una progresiva racionalización de los

²⁵⁴ ANTOINE, Michel. "La monarchie absolue". P. 10.

²⁵⁵ ANTOINE, Michel. *Le Cœur de l'état : Surintendance, contrôle général et intendances des finances, 1552-1791*. Paris, Fayard, 2003.

²⁵⁶ ANTOINE, Michel. "La monarchie absolue". P. 10.

diferentes ámbitos del *dominio* del Rey; remarcando principalmente las reformas fiscales y estudiando la promulgación de nuevas leyes (que parecen imponerse a la tendencia carismática y mágicas de la monarquía). No obstante, y como apuntamos más arriba, ambas concepciones del poder: jurídico-soberano, principalmente desarrollado por los juristas, y racional-administrativo, se convertirán a la larga en incompatibles -como apunta D. Richet. Conflicto que se escenificará sobre todo en el siglo XVIII cuando se produce una lucha entre una visión economicista y racionalista, como la que propondrán los fisiócratas, y una visión jurídica, que defiende los valores simbólicos de la *Soberanía*, tal y como se pondría de manifiesto para muchos estudiosos con Louis XV en su discurso de Flagellation. Estos estudios de R. Mousnier, M. Antoine o D. Richet, incidirán especialmente sobre la importancia de la práctica y del contexto, por encima de la dimensión teórica-jurídica estudiada más arriba. Consideran, finalmente, que sólo a través del análisis de la construcción del aparato del Estado, esto es, a través del estudio de sus *instituciones*, como plantea R. Mousnier o D. Richet (nacidas de una teoría en confrontación con una práctica), se podría llegar a comprender la forma del *monarca absolu*. Estos últimos ponían el acento más en la racionalización jurídica y en el conflicto entre teoría y práctica. Una pugna que pronto se mostraría, a su vez, en el conflicto interno de la *monarquía absolu* entre los diferentes *órdenes* o *cuerpos*. Frente a la lucha entre *órdenes* M. Antoine priorizaba una visión administrativa, hablando directamente de una *monarquía administrativa*. No obstante este último también planteaba, como los anteriores, un progresivo conflicto entre una teoría, principalmente jurídica, que quiere definir la *Soberanía*, y una práctica y un contexto cada vez más alejado de lo anterior centrado en solucionar los problemas que surgen cotidianamente en la acción de gobierno. M. Antoine llegará a describir este impulso y expansión administrativa como de *despotismo ministerial*, donde la figura del monarca se tiende a diluir dentro de las instituciones y de los diferentes cuerpos administrativos creados; lo que le conduce a hablar también de “imperialismo burocrático”. Unos funcionarios progresivamente enfrentados a los *órdenes* jurídicos de la *monarquía absolu*. Para él esta autonomía administrativa respecto al monarca, determinará a la larga el progresivo descontrol de los distintos cuerpos administrativos que componían el Estado²⁵⁷, parlamentos, *intendants*, etc., ahondando en el proceso de desacralización del poder, situando en el horizonte la crisis revolucionaria.

Las transformaciones administrativas dotan finalmente al monarca de un mayor control y poder sobre el territorio, determinando un fenómeno semejante al poder *absolu* definido por los teóricos-juristas, pero que en vez ejercitarse mediante la violencia, como tienden a remarcar estos últimos, lo hará mediante la administración. Este proceso administrativo mostraba, en definitiva, la construcción de una nueva *voluntad de verdad* y de una nueva reorganización del poder que afecta

²⁵⁷ SMEDLEY-WEILL, Anette. *Les Intendants de Louis XIV*. Paris, Fayard, 1995.

profundamente a muchos ámbitos del discurso, generando una *representación* de lo político que hemos denominado como *Soberanía* y que –como refleja la *aproximación administrativa*- no puede reducirse a las definiciones dadas por la teoría jurídica. La *Soberanía* deberemos entenderla por tanto como una *Representación*, y, de este modo, como el conjunto de teorías y prácticas, en muy diferentes ámbitos discursos, que aspiran a la definición de un *poder-verdad*. Pero antes de establecer qué entendemos por *Soberanía*, que afrontaremos en el siguiente capítulo, es importante comprender primero las distintas aproximaciones teóricas que ofrece la historiografía no sólo para definir teóricamente el término *absolu* o *Soberanía* sino para explicar los *procesos* que definen y determinan el siglo, como es la *racionalización*.

Frente a aquellos que definen la *Soberanía* como un reflejo de la racionalidad de lo moderno, para R. Mousnier esta *racionalización* moderna se manifiesta todavía a través de una forma intermedia, a medio camino entre el medievo y las nuevas formas administrativas del Estado absolutista; lo que determinará que la *monarquía absolu* se construya no tanto sobre la *administración* sino sobre los *cuerpos* u *órdenes*; es decir, a medio camino entre los sistemas medievales y las nuevas formas administrativas. Esta doble tradición, que se reflejaría en un modelo político como la *monarquía absolu* sustentada por los *cuerpos* u *órdenes*, determina a su vez dos concepciones de gobierno diferentes dentro de la propia *monarquía absolu*. En primer lugar, uno de herencia medieval que incidiría en lo jurídico y en los *órdenes*. En segundo lugar, otro reflejo de la racionalidad moderna que incidirá en los aspectos administrativos, creando -frente a los *órdenes* de herencia medieval- grupos nuevos: los funcionarios; que entrarían en conflicto con los anteriores. Unos enfrentamientos interiores al propio sistema que para estos autores serán los auténticos dinamizadores del siglo XVII y XVIII, pensando así el siglo desde la *monarquía* y sus *instituciones*. Si M. Antoine incidía sobre la *racionalización* administrativa como fuente de los conflictos, R. Mousnier llevaba este conflicto al interior de las instituciones, pensándolo a partir de estas dos visiones políticas diferentes que subyacían en ellas y que se expresaban mediante el sistema de *órdenes*. R. Mousnier ponía así el acento sobre las *instituciones* como auténticos dinamizadores de los cambios, remarcando el conflicto entre teoría y práctica, pero incidiendo en los aspectos teórico-jurídicos progresivamente irresolubles frente a una práctica que parece imponerse. El sistema de *órdenes* ponía el acento sobre un conflicto interno, característico del sistema absoluto, entre una visión sustentada en el interés particular del privilegio y otra visión basada en el interés general; como reconocía también M. Antoine²⁵⁸. Es a partir de este conflicto entre *privilegio* y *bien común*, que se produce una tensión interna en la *monarquía absolu* que constantemente intentará resolverse a nivel teórico como práctico; aunque finalmente se revelará como irresoluble. Asimismo, tras esta tensión entre concepciones diferentes del poder subyacía otro conflicto entre *saberes políticos*

²⁵⁸ ANTOINE, Michel. "La monarchie absolue". P. 22.

diferentes. Por un lado el *saber jurídico*, que tiende hacia un sistema de órdenes y de privilegios. Por otro lado, el *saber administrativo*, que tiende hacia un sistema que buscaría el *bien común*. Si en un primer momento se muestran como compatibles²⁵⁹, sin embargo, pronto demostrarán la paulatina preminencia del segundo sobre el primero. Conflicto que se revelará a todos los niveles: en los debates sobre las normas de comportamiento, en los debates sobre los modelos de educación, etc.

Este conflicto entre dos visiones diferentes de entender el poder son patentes en la definición realizada por Jean Bodin de la *Soberanía*. En ella asistimos a la irrupción del término *gobierno*, proveniente de las tradiciones del *buen gobierno* medievales; lo que permitía descubrir dentro de la propia noción de *Soberanía* una tensión entre dos concepciones diferentes del poder. En primer lugar, una concepción del poder centrada en el sometimiento por la fuerza del Príncipe y sustentado sobre la legitimidad jurídica; que busca el poder, para lo cual debe descubrir previamente dónde reside éste, y que se pregunta finalmente por cómo conservarlo. En segundo lugar, otra concepción del poder preocupada en el *dominio* y su gobierno, interesándose por las acciones de *buen gobierno*. Tanto R. Mousnier como D. Richet ponían el acento en la primera, esto es, sobre el fundamento jurídico de la *monarquía absolu* (aunque analizado desde la práctica). Sin embargo apuntaban al mismo tiempo hacia otra forma diferente de gobierno: administrativa, que conllevaba una forma política nueva centrada en la manera de gobierno, y que -como señala M. Antoine- se reflejaría en la propia transformación del vocabulario político, en donde comenzarán a predominar términos como los “*gouvernement*” o de “*administration*”:

« Ces lentes transformations, qu'il serait intéressant de suivre dans des détails impossibles à évoquer ici, sont éloquentement décelées par la sémantique. Plus qu'en pistant les étapes du développement du pouvoir ministériel et de l'action des intendants, c'est en observant la vie même des mots gouverner et administrer, gouvernement et administration qu'on aperçoit l'évolution de l'Etat. Primitivement et pendant longtemps, les verbes gouverner et administrer ne furent pas utilisés sans complément. L'on disait gouverner l'Etat, gouverner le royaume, ou sa famille, un diocèse, une fortune et aussi se gouverner, comme l'on disait administrer la justice, administrer une potion, une fessée, une preuve, un sacrement, une province. Et les substantifs gouvernement et administration étaient employés de même: administration de la justice, gouvernement de l'Etat, du royaume, de l'église, etc. Toutefois, gouvernement était prononcé absolument en un cas précis: il désignait le territoire sur lequel s'exerçait l'autorité d'un gouverneur»²⁶⁰

Estas dos formas de comprensión del poder: jurídica y administrativa, que señalan R. Mournier, M. Antoine y D. Richet, conviven a lo largo del siglo XVII y XVIII, aunque la segunda no se impondrá hasta el siglo XIX, culminando en el modelo burocrático, adscrito a una concepción

²⁵⁹ « L'Etat n'est pas passé en un jour d'une gestion judiciaire à une gestion exécutive et la seconde n'a jamais complètement éliminé la première, avec laquelle elle a coexisté en l'étiolant. Et cela, d'une part, parce que la monarchie avait de par ses origines une essence et une structure si intimement judiciaire, que les procédés bureaucratiques durent, quels que fussent les progrès de l'esprit administratif, utiliser longtemps les formes anciennes ou se modeler sur elles. Et, d'autre part, parce que l'autorité royale était immuable par nature et que, par conséquent, le souverain restait fondamentalement un juge. "Selon le droit public, disait en 1725 l'avocat Marais, le Roi est juge et le nom de roi est un nom de juge." En son Conseil, le Roi jugeait les affaires de l'Etat. » *Ibid.*, pp. 10-11.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

nacional del Estado. Estos autores coinciden en señalar que este proceso de racionalización administrativa habría acompañado al nacimiento de la *Soberanía* y sólo poco a poco esta visión administrativa se habría ido imponiendo, especialmente a finales del siglo XVII, transformando la *Soberanía* y situando en el horizonte una nueva comprensión de *lo político* que denominaremos como *Gubernamentalidad*. Es esta tensión entre concepciones políticas diferentes apuntadas por la propia historiografía, sobre la cual construiremos nuestras nociones de *Representación*, tanto de la *Soberanía* y como de la *Gubernamentalidad*; alejándonos de unos modelos historiográficos fundamentados en una concepción exclusivamente política que además intentan explicar los cambios a través del *racionalismo* inherente a lo moderno.

Si desde época temprana asistimos a la irrupción del término gobierno, sin embargo el término “administration” tendrá un desarrollo más tardío, debiendo esperar al último tercio del siglo XVIII²⁶¹. El canciller d'Aguesseau, en 1734, respondía a una problemática surgida en Languedoc en unos términos que para M. Antoine son clarificadores de este cambio en la concepción del gobierno que viene operándose en el siglo XVIII -pero que ya se apunta en el siglo XVII-; y en el que puede verse como se separa entre una acción de gobierno realizada desde lo jurídico y desde la administración; de este modo señala:

« Pour réfuter les plaintes portées contre "les prétendues entreprises" de l'intendant de Languedoc par la cour des comptes aides et finances de Montpellier, le chancelier d'Aguesseau mandait en 1734 à cette compagnie:

*“Je me contenterai de vous dire, en un mot, que tout ce qui fait l'objet de vos plaintes roule sur deux genres de matières différentes. Le premier comprend ce qui n'est que de direction et d'administration. Le second renferme ce qui peut être le sujet d'une décision ou d'un jugement. A l'égard du premier point, vous auriez dû sentir que tout ce qui est de nature à ne pouvoir être dirigé que par vues supérieures et qui demandent à être conduites par un seul et même esprit ne peut guère passer par les mains d'une compagnie nombreuse; le Roi peut la consulter quand il le juge à propos et il lui renvoie l'exécution des lois ou des réglemens qu'il juge à propos de faire sur ces matières. Mais ce qui précède ces lois et qui en est comme la préparation a toujours été confié à ceux qu'il plaît à Sa Majesté d'établir pour participer à l'administration générale de ses finances et c'est ainsi que le Roi en use dans toutes les provinces de son royaume Le résultat de cette lettre est donc que, sur ce qui est de pure administration, votre compagnie s'en rapporte absolument à la sagesse et aux vues supérieures du Roi sur les ouvrages auxquels il juge à propos de faire travailler pour parvenir à des réglemens dont l'exécution vous sera renvoyée dans les matières de votre compétence; et que, pour ce qui regarde les affaires contentieuses, vous tourniez votre attention du côté du procès que vous avez au Conseil [contre le parlement de Toulouse], afin que les règles qui y seront établies retranchent dorénavant le motif le plus commun de vos plaintes” »*²⁶²

El término “administración”, a lo largo del siglo XVIII, venía a designar por tanto: *« l'appareil étatique, soit un ensemble d'agents, de bureaux, de procédures et de fins d'intérêt public. »*²⁶³ No obstante, esta administración nada tendrá que ver con el desarrollo administrativo del siglo XIX, pues todavía se identificará con el Rey y no con ese Estado-Nación del siglo XIX;

²⁶¹ *Ibid.*, pp. 12-13.

²⁶² *Ibid.*, p. 13.

²⁶³ *Ibid.*, p. 13.

pues es la *Soberanía*, en tanto que un poder concebido en torno al Príncipe, la que sigue siendo predominante, lo que determina que:

« Cette administration s'édifiait et se développait sous l'impulsion de l'autorité absolue du Roi. Celui-ci éclairait son action et déclarait sa volonté dans son Conseil et beaucoup de décisions législatives, réglementaires et jurisprudentielles étaient exprimées par arrêts du Conseil. Cette gestion exécutive opérée sous l'égide du souverain en son Conseil se fondait sur l'antique notion du Roi justicier, jugeant en son Conseil les affaires de son Etat. »²⁶⁴

Las nociones de « gouvernement » y de « administration » se inscribían todavía dentro de una comprensión del poder como *Soberanía*, aunque anunciaban ya una comprensión del poder diferente, como *gubernamentalidad*, donde el poder se despersonaliza a favor de una comprensión abstracta del poder, que se centra en la acción de gobierno y que no se desarrollará hasta finales del siglo XVIII. Aunque algunos han querido situar este proceso en los años 80, durante el reinado de Louis XIV, donde el rey se ve progresivamente identificado con su administración y con sus funcionarios²⁶⁵, apuntando así hacia las formas modernas de Estado-Nación que se desarrollarán en el siglo XIX. Un proceso de “despersonalización” inherente a la *monarquía administrativa* que M. Antoine vinculaba a su vez a un proceso de *desacralización* de la figura del Rey y de laicización de la sociedad²⁶⁶, como había sido propuesto por Max Weber.

Si más arriba señalábamos cómo R. Mousnier consideraba el sistema de *órdenes* o *cuerpos* compatibles, aunque en tensión, con el modelo administrativo; sin embargo para M. Antoine eran incompatible un sistema de *Soberanía* con un sistema estatal, donde el príncipe comparte el poder con su administración y las asambleas del Estado (estados generales o parlamentos). Es por ello que para M. Antoine, como también había señalado R. Mousnier, la concepción representativa del reino a partir del rey, esto es, la *Soberanía*, es fundamentalmente corporativa en estos instantes y no parlamentaria, como lo será a lo largo del siglo XIX. Hecho que se observa en la progresiva pérdida de los Estados Generales de su representatividad y de su prestigio a partir de la experiencia de 1614. De este modo, no es posible hablar de *representación política* en el Antiguo Régimen sino que todo el sistema “representaba” al propio monarca²⁶⁷. En la línea de las metáforas organicista medievales

²⁶⁴ *Ibid.*, pp. 13-14.

²⁶⁵ SARMANT, Thierry et Mathieu STOLL. *Régner et gouverner. Louis XIV et ses ministres*. Paris, Perrin, 2010.

²⁶⁶ « Malgré cette référence constante à la personne du Roi et à son autorité, une telle conduite des affaires aboutissait en fait à une dépersonnalisation de l'Etat. Celle-ci s'était fait jour dès le gouvernement personnel de Louis XIV par la dilatation dans les provinces du rôle des intendants-représentants d'une abstraction: l'Etat-au préjudice des gouverneurs-représentants de la personne de Sa Majesté. Alors que, sous Louis XIV, les intentions, les décisions et les actions gouvernementales et administratives étaient immanquablement rapportées au souverain lui-même, les termes "Roi," "Conseil," "gouvernement" tendirent de plus en plus, sous Louis XV et Louis XVI, à être employés indifféremment l'un pour l'autre [...] D'où finalement le recours étrange à des termes abstraits pour désigner le Roi lui-même: le chancelier de Maupeou l'appelait en 1770 "le Législateur" et nous avons déjà cité le garde des sceaux le qualifiant en 1787 de "seul Administrateur de son royaume." » ANTOINE, Michel. “La monarchie absolue”. P. 14.

²⁶⁷ « Le concept de “représentation” dans les sociétés d'Ancien Régime est assez étrange à nos conceptions politiques actuelles. Si les parlements, par exemple, prétendent « représenter » le royaume, c'est indirectement parce qu'ils représentent la personne du roi, qu'ils sont partem corporis regis (part du corps du roi) ou, plus précisément, l'expression de la personne politique du roi, personne qui seule représente le royaume. Le Parlement en France n'a

puede decirse que todos los cuerpos dependían del Rey. A pesar de lo cual D. Richet analiza la evolución del sistema de Antiguo Régimen precisamente a partir de las tensiones internas entre los diferentes “cuerpos” que poco a poco dejan de representar al rey para pasar a representar al reino, la nación o el pueblo. Razón por la cual el monarca deberá recordarles a estos cuerpos que *representan* al Rey, como se reconoce en el *Discours de la Flagellation* del 3 de marzo de 1766.

Uno de los elementos que habitualmente se asocia a este desarrollo administrativo será la centralización territorial, que suele considerarse como un atributo de ese poder *absolu*. Sin embargo, la *Soberanía* nunca llegó a alcanzar las cotas de centralización y control territorial como durante la Revolución o durante el siglo XIX. Es por ello que a la hora de analizar el proceso de centralización y de proliferación administrativa es importante no caer en los análisis que sobre el Estado realiza el siglo XIX. Para esta historiografía decimonónica más que como un momento de regresión, la tendencia a la centralización administrativa de Francia, que para ellos se inicia con el absolutismo, será valorada como un reflejo de progreso, que pondrá las bases de la unidad nacional posterior. Sin embargo, este proceso de centralización acontecido durante el reinado de Louis XIV no fue en un sentido de burocratización, como ha planteado el siglo XIX, adscrito al Estado-Nación; y, de hecho, muchos territorios mantuvieron sus privilegios y excepciones históricas, por lo que la auténtica centralización no aconteció hasta el siglo XVIII durante la Revolución²⁶⁸. La complejización territorial del siglo XVII impedirá finalmente hablar de un “gobierno personal” del monarca; pues en modo alguno el poder del Rey era capaz de llegar a todos los ámbitos de su territorio, encontrando constantes oposiciones entre los gremios, los parlamentos de provincia, etc.

4.2. El modelo de represión-sometimiento. Las luchas entre grupos como dinámica histórica.

Frente al modelo “economicista” arriba descrito, basado en una concepción contractual del poder, en el que incluíamos tanto una *visión jurídica* como una *visión administrativa-económica*, destinada a establecer formas de *opresión*; M. Foucault señalaba otros dos modelos de explicación de los mecanicismos del poder, por un lado, la *Represión*, y, por otro lado, la *guerra* -que también denomina como *Hipótesis Nietzsche*- y que buscará establecer formas de *dominación*. A través de estos dos modelos, que para M. Foucault se darán de forma conjunta, parte de la historiografía intentará explicar las formas de actuación del *absolutismo*, tendiendo a priorizar las *guerras* y el

donc rien de commun avec le Parlement anglais » COSANDEY, Fanny y Robert DESCIMON. *L'absolutisme en France*. P. 115.

²⁶⁸ OZOUF-MARIGNIER, Marie-Vic. *La formation des départements: La représentation du territoire français à la fin du XVIII^e siècle*. Paris, EHESS, 1988.

enfrentamiento entre diferentes grupos, ya fuera entre los *órdenes*, entre grupos de la administración, entre clases, etc., como intentaremos poner de manifiesto a continuación.

“¿De qué se dispone actualmente para hacer un análisis no económico del poder? [...] Contamos, en primer lugar, con la afirmación de que el poder no se da, ni se intercambia, ni se retoma, sino que se ejerce y sólo existe en acto. Contamos, igualmente, con otra afirmación: la de que el poder no es, en primer término, mantenimiento y prórroga de las relaciones económicas, sino, primariamente, una relación de fuerza en sí mismo [...] Así, frente a la primera hipótesis –que es: el mecanismo del poder es fundamental y esencialmente la represión–, tendríamos una segunda hipótesis, que sería: el poder es la guerra, es la guerra proseguida por otros medios [...] Podría advertir, en consecuencia, que a partir del momento en que tratamos de liberarnos de los esquemas economicistas para analizar el poder, nos encontramos, de inmediato, frente a dos hipótesis de peso: por un lado, el mecanismo del poder sería la represión [...] y, en segundo lugar, el fondo de la relación de poder es el enfrentamiento belicoso de las fuerzas, hipótesis que llamaría, también en este caso por comodidad, hipótesis de Nietzsche. Estas dos hipótesis no son irreconciliables.”²⁶⁹

M. Foucault había señalado claramente que las transformaciones acontecidas en el siglo XVII y XVIII no podían comprenderse ni a partir de *lo jurídico* ni a partir de *lo económico*, esto es, como algo que se detenta e intercambia. El problema surge entonces a la hora de comprender estos mecanismos no economicistas del poder, pues a M. Foucault tampoco le convencerá la hipótesis *represión-guerra*, pues el poder no se comporta mediante mecanismos de *Represión*, prefiriendo finalmente pensar el poder desde la construcción de una *Verdad* mediante la cual se gobierna, esto es, mediante la *Voluntad de Verdad*.

“Por lo tanto, podríamos oponer dos grandes sistemas de análisis del poder. Uno, que sería el viejo sistema que encontramos en los filósofos del siglo XVIII, se articularía en torno al poder como derecho originario que se cede, constitutivo de la soberanía, y con el contrato como matriz del poder político. Y ese poder así constituido correría el riesgo, al superarse a sí mismo, es decir, al desbordar los términos mismos del contrato, de convertirse en opresión. Poder/contrato, y como límite o, mejor, como salto del límite, la opresión. Y tendríamos el otro sistema que, al contrario, trataría de analizar el poder político ya no de acuerdo con el esquema contrato/opresión, sino según el esquema guerra/represión. Y en ese momento, la represión no sería lo que era la opresión con respecto al contrato, es decir, un abuso, sino, al contrario el mero efecto y la mera búsqueda de una relación de dominación [...] dos esquemas de análisis del poder: el esquema contrato/opresión, que es, si lo prefieren, el esquema jurídico, y el esquema guerra/represión o dominación/represión, en el que la oposición pertinente no es la de lo legítimo y lo ilegítimo, como en el precedente, sino la existencia entre lucha y sumisión”²⁷⁰

M. Foucault propone tres sistemas de análisis del poder. En primer lugar, uno que tradicionalmente se adscribiría a una visión jurídica del mismo, fundamentado en la idea de *poder/contrato* y que tendría como límite la *opresión*. En segundo lugar, otro diferente, que se fundamentaría en el esquema *guerra/represión*, que buscaría relaciones de *dominación*. Reconoce el propio M. Foucault que en sus primeros años su modelo de análisis del poder para escapar de una visión economicista fue el modelo de *represión*²⁷¹, el cual determinará todos sus primeros

²⁶⁹ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. P. 23 y ss.

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 25-26.

²⁷¹ “Bien se sostiene este discurso sobre la moderna represión del sexo. Sin duda porque es fácil de sostener. Lo protege una seria caución histórica y política; al hacer que nazca la edad de la represión en el siglo XVII, después de centenas de años de aire libre y libre expresión, se lo lleva a coincidir con el desarrollo del capitalismo: formaría parte del orden burgués [...] La idea del sexo reprimido o es pues sólo una cuestión de teoría. La afirmación de una

seminarios así como su libro *Surveiller et Punir*; y que, sin embargo, abandonará posteriormente, como ya se había apuntado en *el orden del discurso* o en la *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*.

“Ahora bien, frente a lo que yo llamaría esta “hipótesis represiva”, pueden enarbolarse tres dudas considerables. Primera duda: ¿la represión del sexo es en verdad una evidencia histórica? Lo que a primera vista se manifiesta y que por consiguiente autoriza a formular una hipótesis inicial- ¿es la acentuación o quizá la instauración, a partir del siglo XVII, de un régimen de represión sobre el sexo? Pregunta propiamente histórica. Segunda duda: la mecánica del poder, y en particular la que está en juego en una sociedad como la nuestra, ¿pertenece en lo esencial al orden de la represión? ¿La prohibición, la censura, la denegación son las formas según las cuales el poder se ejerce de un modo general, tal vez, en toda sociedad, y seguramente en la nuestra? Pregunta histórica. Por último, tercera duda: el discurso crítico que se dirige a la represión, ¿viene a cerrarle el paso a un mecanismo del poder que hasta entonces había funcionado sin discusión o bien forma parte de la misma red histórica de lo que denuncia (y sin duda disfraza) llamándolo “represión”? ¿Hay una ruptura histórica entre la edad de la represión y el análisis crítico de la represión? Pregunta histórico-política.”²⁷²

Este intento por superar el modelo-represión no significa que no existan y actúen mecanismos de represión en la sociedad, sino que éstos se inscriben en una *Voluntad de Verdad* de la época, la cual responde a otras formas de actuación del poder, en la que la represión se inscribe pero no es su esencia, surgiendo así, en tercer lugar, otra forma de comprensión del poder, donde éste se ejercer mediante una *producción de verdad* a través de los discursos.

“Todos esos elementos negativos –prohibiciones, rechazos, censuras, denegaciones- que la hipótesis represiva reagrupa en un gran mecanismo central destinado a decir no, sin duda sólo son piezas que tienen un papel local y táctico que desempeñar en una puesta en discurso, en una técnica de poder, en una voluntad de saber que están lejos de reducirse a dichos elementos”²⁷³

Este abandono de la hipótesis represiva como mecanismo de comprensión de lo social se ve sustituida por la tesis de la *producción discursiva*. Esta producción de una Verdad por parte del conjunto de una sociedad demostraría que lejos de gobernarse mediante la *represión* se gobernará mediante la Verdad; la cual no es producida por una persona, grupo o institución, que detenta el poder. Al ser comprendido el poder desde las *relaciones de poder*, se considera que el poder es producido por el conjunto de la sociedad y de sus discursos; siendo estas relaciones de poder, lugar de producción discursiva que finalmente conforman esa Verdad desde la cual se gobierna. De este modo el poder no puede ser comprendido desde el economicismo, ni desde la represión, sino que el poder deberá ser analizado desde las prácticas, las consecuencias, las ramificaciones, etc²⁷⁴. Este

sexualidad que nunca habría sido sometida con tanto rigor como en la edad de la hipócrita burguesía, atareada y contable, va aparejada al énfasis de un discurso destinado a decir la verdad sobre el sexo, a modificar su economía en lo real, a subvertir la ley que lo rige, a cambiar su porvenir. El enunciado de la opresión y la forma de la predicación se remiten el uno a la otra; recíprocamente se refuerzan”. FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*. Traducido por Ulises Guinazú ; Siglo XXI, 1978, p. 12. (1ª edición, Paris, Gallimard, 1976).

²⁷² *Ibid.*, pp. 17-18.

²⁷³ *Ibid.*, p. 20.

²⁷⁴ “Se trata, en suma, de orientarse hacia una concepción del poder que reemplaza el privilegio de la ley por el punto de vista del objetivo, el privilegio de lo prohibido por el punto de vista de la eficacia táctica, el privilegio de la soberanía por el análisis de un campo múltiple y móvil de relaciones de fuerza donde se producen efectos globales,

modelo de comprensión del poder mediante la *producción de verdad* constituirá la base del análisis que propondremos en el siguiente capítulo al analizar la *Soberanía* y la *Gubernamentalidad*; sin embargo ahora nos centraremos en esos mecanismos de explicación historiográfica que aluden a la *represión-guerra* como principios desde los cuales comprender las formas de actuación de la *Soberanía* y explicar los acontecimientos históricos.

Como ha señalado Joël Cornette la *guerra* se convierte a partir de la modernidad en el principal atributo del monarca, a partir del cual se producirán los procesos de racionalidad, centralidad y control, que definen la monarquía *absolu*: “*Et c’est ainsi que la conjoncture politique et institutionnelle, née d’une urgence militaire, devint la structure de l’État royal dans sa version “absolue”*”²⁷⁵. Sin embargo, mientras la guerra se realiza principalmente en el exterior, contra otras casas reinantes que luchan por el prestigio de su casa, al mismo tiempo sirve para la pacificación interior. Por tanto, no es mediante la guerra sino mediante las formas de gobierno donde el Rey afirma su poder en el interior, tanto jurídica como administrativamente, así como mediante formas de represión. Esta afirmación del monarca sobre el territorio interior, que más arriba estudiamos a propósito de la *centralización administrativa*, determinó la concentración del poder en la figura del *Soberano* en detrimento de otro tipo de poderes: locales, municipales, provinciales, parlamentos, etc.; sobre los cuales se ejerce mayor presión fiscal y militar, como ha señalado D. Parker en *The Making of French Absolutism*. No obstante, algunos autores como Hilton L. Root han señalado que el establecimiento de un poder central fuerte refuerza asimismo el poder de las comunidades rurales²⁷⁶, lo que contradiría a aquellos que hablan de la afirmación absoluta del monarca en el interior. La presión sobre los territorios y sobre los diferentes grupos determinó que aquellos que no estuvieran de acuerdo con las reformas fiscales y los controles administrativos se levantasen. De hecho, las revueltas más comunes fueron precisamente por causa de los impuestos, como ha señalado los principales estudios sobre los levantamientos campesinos²⁷⁷; pero estos mismos motivos también se encuentran tras los levantamientos nobiliarios de provincia, conformándose asimismo como una de las causas principales del auge de la oposición al Rey entre los distintos

pero nunca totalmente estables, de dominación. El modelo estratégico y no el modelo del derecho. Y ello no por opción especulativa o preferencia teórica, sino porque uno de los rasgos fundamentales de las sociedades occidentales consiste, en efecto, en que las relaciones de fuerza –que durante mucho tiempo habían encontrado en la guerra, en todas las formas de guerra, su expresión principal- se habilitaron poco a poco en el orden del poder político”. *Ibid.*, pp. 124-125.

²⁷⁵ CORNETTE, Joël. *Le roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*. Paris. Payot, 2000 (1ª edición 1993). P. 319.

²⁷⁶ ROOT, Hilton. *Peasants and King in Burgundy. Agrarian Foundations of French Absolutism*. Berkeley, University of California Press, 1987.

²⁷⁷ NICOLAS, Jean. *La Rébellion française. Mouvements populaires et conscience sociales (1661-1789)*. Paris, Seuil, 2002.

“cuerpos” que constituían la monarquía absoluta y que veían peligrar sus privilegios con algunas de estas reformas fiscales, como estudiaremos a propósito del siglo XVIII.

Este poder *absolu* que parece afirmarse a todos los niveles de la sociedad, y razón por la cual se habla de *centralización*, no debe comprenderse como una imposición o un acto de *Represión* por parte del Rey; pues recordemos que tras las guerras de religión se demanda -por parte de los diferentes grupos- un poder fuerte que termine con las inseguridades, participando las propias élites provinciales en la centralización del poder²⁷⁸. Aunque conllevara la pérdida de sus privilegios; lo que mostraba una renuncia a ciertos privilegios a favor de la pacificación. El Rey, por tanto, no representará al reino por imposición, sino que la *Soberanía* -comprendida como una *representación* y comprendida como un conjunto de discursos- refleja que ésta es la consecuencia de los múltiples discursos que definen una sociedad y que se reordenan en estos instantes hacia la *Verdad-Soberanía*, determinando un poder legitimado que genera una obediencia. Se demostraría así lo señalado más arriba, que el poder se ejercería principalmente a través de una producción de Verdad, de la que la *Soberanía* es un claro ejemplo y no el resultado de un acto de opresión, dominación o represión por parte del Rey. La *Soberanía*, que sitúa al monarca en el centro del poder político, debe comprenderse como la forma que adquiere a nivel político el poder-verdad que se impone en el conjunto de la sociedad tras las guerras de religión. No obstante, estos “cuerpos” del reino producirán en ocasiones ciertas tensiones, como consecuencia de los diferentes *lenguajes políticos* y concepciones del poder; debiendo la propia *Soberanía* reconocer la especificidad de algunos de estos *órdenes*, como es el caso de la nobleza, de la Iglesia, de los Parlamentos, de los magistrados, etc. De ahí que estos grupos de privilegiados tengan un reconocimiento jurídico dentro de la *Soberanía* que, en ocasiones, ha llevado a algunos historiadores a interpretar la dinámica histórica como una lucha entre el monarca y estos cuerpos; pretendiendo comprender a través de esos conflictos por la defensa de los privilegios las transformaciones del *absolutismo*. Esta lucha entre los grupos de privilegiados llevará a autores como Guy Chaussinand-Nogaret a negar, por el contrario, cualquier tipo de evolución o transformación del *absolutismo*, pues estos conflictos mostraban finalmente la imposibilidad de cualquier transformación; explicando, finalmente, el colapso del sistema durante la Revolución. Esta interpretación tenderá a minimizar las constantes transformaciones dentro del sistema de *Soberanía*, ofreciendo además una visión curializada de la nobleza, dependiente del monarca, incapaz de transformar nada y ser productiva. Conclusión que iba en contra de los análisis sobre la monarquía realizados por Katia Béguin²⁷⁹ o D. Dessert²⁸⁰. A

²⁷⁸ LEGAY, Marie-Laure. *Les États provinciaux dans la construction de l'État moderne aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Genève, Droz, 2001.

²⁷⁹ BÉGUIN, Katia. *Les princes de Condé : rebelles, courtisans et mécènes dans la France du Grand Siècle*. Seyssel, Champ Vallon, 1999.

²⁸⁰ DESSERT, Daniel. *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*. Paris, Fayard, 1984.

pesar del innegable protagonismo de la nobleza en las tensiones y transformaciones que afectan al *absolutismo*, tampoco puede ofrecerse una imagen contraria, como propone D. Richet, y ver en la nobleza la auténtica dinamizadora de los cambios, valorándola como un antecedente del liberalismo. Análisis que establece sobre todo a partir de la reacción nobiliaria del siglo XVIII con Fénelon, Boulainvilliers, Saint-Simon, etc., a quienes considera como los iniciadores de las reformas liberales que culminarían a finales del siglo.

« Ces justifications furent un élément capital dans le genèse de la pensée révolutionnaire: elles semblaient renforcer le roi, mais elles brisaient les bases traditionnelles de son pouvoir. Il y avait un Etat: pourquoi le Roi? Ce fut la question centrale qui se posa dans les milieux aristocratiques de la fin du XVIIe siècle-de Fénelon à Saint-Simon et au duc de Beauvilliers-et ce fut la naissance de la plus grande révolution des temps modernes: le libéralisme. »²⁸¹

Hablar de liberalismo para describir la reacción nobiliaria del siglo XVIII, como hace D. Richet²⁸² sería un error, pues el programa que presentan algunos de estos nobles, conocido como *Tables de Chaulnes*, y presentado al Delfín en octubre de 1711, donde habla de la limitación del poder del monarca a través de los Estados Generales, recogía más bien el imaginario de las guerras de religión de *malcontents*, *monarchomaques*, etc., y en modo alguno puede ver en ello “*la modernité profonde d’une pensée qui annonce Montesquieu et Tocqueville*”²⁸³. Además, la gran novedad que señala D. Richet se refiere a las transformaciones administrativas ya emprendidas en tiempos de Louis XIV, y que la Regencia hereda. Por lo que de ningún modo puede hablarse de ruptura o de gran transformación a partir de ella, como propone D. Richet²⁸⁴. Asimismo, estudiar estos grupos de privilegiados como limitadores y cuestionadores del poder del monarca, cuando precisamente dependen de él, sería también problemático, puesto que el privilegio donde se asientan las élites sociales es la expresión de la gracia real y manifestación clara de su *Soberanía*. No obstante, el privilegio desempeñaba un papel paradójico puesto que, por un lado, era una expresión de la soberanía y, por otro lado, una limitación de la misma; pues si bien dependía del monarca y podían ser revocados, sin embargo una acción de este tipo acarrea las críticas de despotismo, pudiendo perder el soberano su legitimidad, puesto que tras el privilegio se encerraba también múltiples contratos, escritos y no escritos a lo largo de los años. Por todo ello la tendencia de la monarquía no fue suprimir los privilegios, sino insertarlos y adecuarlos a su propia autoridad,

²⁸¹ RICHET, Denis. “La monarchie au travail sur elle-même ?”. P. 36.

²⁸² RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 145.

²⁸³ *Ibid.*, p. 145.

²⁸⁴ « Mais ce qui importe dans ce courant aristocratique, c’est que pour la première fois, à travers ces prudences, se trouve esquissée une critique réelle du système absolutiste. Fortement appuyée sur l’Histoire, liée à un milieu social influent, cette critique visait à opposer un rempart de libertés (et les privilèges étaient des libertés) aux pratiques monarchiques. Ces ducs et pairs furent sans doute les premiers grands révolutionnaires » *Ibid.*, p. 146.

demostrando así que el privilegio era una forma de limitación del poder del soberano que obligaba a éste a adecuarse²⁸⁵.

A pesar del peso del privilegio, el cual determinó algunos de los conflictos más relevantes entre los principales *cuerpos* u *órdenes* de la *Soberanía*, es importante destacar que esta tendencia centralizadora de la monarquía y la profusión del aparato administrativo del Estado determinó el desarrollo de la idea de *función pública*. Algunos historiadores, como R. Mousnier, han llegado a hablar –incluso– de *compromiso corporativista* a partir de esta función pública; señalando que estos grupos de la administración se constituirán como una auténtica oposición al monarca, puesto que progresivamente se sentirían independientes de él, precisamente, a través de una toma de conciencia de su función pública. Escenificándose el conflicto entre el sistema de *órdenes*, fundamentados en el *privilegio*, y la *administración*. Esta tesis de nuevo trasponía las definiciones sobre el funcionariado del Estado-Nación del siglo XIX al siglo XVII, ofreciendo una imagen distorsionada puesto que estos cuerpos de la administración aunque tuvieran cierta independencia a la hora de sus actuaciones no pueden ser pensados –ni se pensaban a sí mismos– sin la figura del Rey. Hablar de *compromiso corporativista* implicaría partir de que era posible distinguir entre el monarca y la monarquía, lo que hasta la segunda mitad del siglo XVIII no se articulará. Por otro lado, esta lucha entre *órdenes* o *cuerpos*, que señalaban R. Mousnier, D. Richet o M. Antoine, parecía querer readaptar el modelo de análisis de *lucha de clases*, de la tradición marxista, pero readaptada a la *lucha de órdenes*, que se convierte en una especie de motor del cambio histórico. La *función pública*, ya fuera de los grupos de privilegiados o de los grupos de la administración, en estos instantes era pensada a partir del servicio al monarca y, precisamente por ello, conllevaba una serie de privilegios que dependían del Rey; por lo que nuevamente enfrentar una noción de *privilegio* a una noción de *función pública*, suponía de nuevo hacer una trasposición con el concepto de Estado decimonónico, donde se distinguía entre *público* y *privado*, entre la persona y la institución y donde sí existía un corporativismo del funcionariado. Todos ellos difícilmente trasferibles a la *Soberanía*. El Rey, a diferencia de lo planteado por la teoría de *los dos cuerpos del Rey*, representa tanto la dimensión física del poder del Estado, como la dimensión abstracta, en tanto que Corona o Dinastía; no distinguiéndose hasta una época tardía entre ambas. Plantear por todo ello la existencia de grupos dentro de la *monarquía absolu* opuestos al monarca, limitando su poder, sería complicado de

²⁸⁵ « Car le privilège n'était pas, contrairement à une légende tenace, un avantage exorbitant consenti au seul clergé et à la seule noblesse. L'État tout entier s'était bâti, au cours des âges, sur de multiples contrats, écrits ou non écrits, qui liaient le roi et certains nombre de groupements professionnels ou géographiques (villes et provinces). Ces contrats conféraient aux parties intéressées des garanties qui limitaient singulièrement la sphère d'application de la législation commune. La tendance constante de la monarchie fut moins à supprimer les privilèges qu'à y insérer sa propre autorité ». *Ibid.*, p. 22.

plantear, pese a lo señalado por algunos estudiosos²⁸⁶. Sin duda hubo cábalas y grupos de poder enfrentados, como revela la complejidad del *lenguaje político* utilizado en estos instantes²⁸⁷, pero éstos nunca se mostraron externos a la monarquía, impidiendo o haciendo muy difícil al menos el poder hablar de bandos enfrentados a la monarquía; pues de un modo u otro, a través de la función pública, los privilegios o las redes clientelares, eran dependientes del *soberano*; debiendo inscribir las facciones dentro del sistema cortesano²⁸⁸.

A partir del momento en que determinados teóricos desarrollan nociones como las de Nación, Pueblo, etc., como algo separado de la monarquía, distinguiendo entre la persona y la institución, sí se pondrá entender el llamamiento de determinados grupos, esgrimiendo su función pública en contra de la monarquía, como harán los parlamentarios desde mediados del siglo XVIII. Pero incluso en tempranas reflexiones de este tipo, como la del jansenismo del siglo XVIII en su alianza con los Parlamentos, no parece existir un ataque al monarca, ni una desidentificación de los parlamentos de la figura de éste -de donde al fin y al cabo emanan sus privilegios-, sino que reivindicaban precisamente no perder sus privilegios ante las reformas emprendidas por el monarca. Además, el hecho de que la elección de estos cargos públicos se produzca entre los grupos de privilegiados que trabajan para el monarca hace difícil establecer y poder hablar de una posible oposición, en tanto que ostentan un lugar privilegiado en la sociedad gracias al monarca, como ha analizado H. Root en *The Foundain of Privilege*. Estos grupos de privilegiados dependen de la monarquía no sólo por el cargo que ostentan, sino también porque su poder depende de las redes clientelares y de amistad; lo que implica una dependencia de la persona respecto a una red que es completamente ajena a la idea de funcionario, esto es, de una supuesta independencia de detentar un cargo público. Estas redes clientelares y de amistad señaladas por D. Richet, si bien pueden comprenderse de nuevo como un límite al absolutismo, en tanto que suponen una red de promesas, de dependencias y de pactos que ligan a unos con otros; todos ellos derivan en gran parte de la venalidad de los oficios del Estado²⁸⁹, de los cuales dependía la estabilidad económica de la monarquía. Es por ello que cualquier tipo de crisis que afectase a este tipo de cargos, podía causar fuertes levantamientos, como los acontecidos en el siglo XVIII²⁹⁰.

Todas estas tensiones características del sistema político no nos pueden llevar a la tentación de introducir la *dialéctica* como modelo de comprensión de las transformaciones internas de la *monarquía absolu*, trasponiendo la *lucha de clases* como motor del cambio, a los *órdenes* o *cuerpos*.

²⁸⁶ ROTHKRUG, Lionel. *Opposition to Louis XIV. The Political and Social Origins of the French Enlightenment*. Princeton, Princeton University Press, 1965 ; METTAM, Roger. *Power and Faction in Louis XIV's France*. New York, Blackwell, 1988.

²⁸⁷ WAQUET, Jean-Claude. *La conjuration des dictionnaires. Vérité des mots et vérités de la politique dans la France moderne*. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

²⁸⁸ LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Saint-Simon et le système de la cour*. Paris, Fayard, 1997.

²⁸⁹ MOURNIER, Roland. *La Vénalité des officies*. Paris, PUF, 1971 (1ª edición 1945).

²⁹⁰ DOYLE, William. *Venality: The Sale of Offices in Eighteenth-Century France*. Oxford, Clarendon Press, 1996.

El monarca se apoya en los consejos y ministros, cada uno con importantes redes clientelares asociadas, intentando siempre equilibrar y beneficiar a las distintas familias, donde asentará su gobierno. No obstante hubo momento en que destacará la fuerza de algunos ministros como Richelieu o Mazarin, favoreciendo a unos clanes sobre otros; aunque la decisión última recaía en la figura del soberano, del cual dependían, como reconocen las propias *Mémoires de Louis XIV*²⁹¹. Es por ello que hablar de *absolutismo*, a partir de la decisión de Louis XIV de eliminar el consejo a partir de 1661, no sería del todo correcto, pues las decisiones siempre han dependido del soberano. A pesar de lo cual para algunos estudiosos como Bercé²⁹², 1661 simboliza el nacimiento dramático del absolutismo, rompiendo con la forma de gobierno del “ministerio” y apropiándose del poder de forma *absolu*. Un fenómeno que se reflejaría, a su vez, en la acentuación de la simbología dinástica.

Hasta aquí hemos señalado cómo la *visión jurídica*, donde se asienta el sistema de privilegios y de *órdenes*, ha sido analizada por algunos como unas de las principales causas de los conflictos y oposiciones al poder *absolu* del monarca. Proponían así un análisis práctico del *absolutismo* desde los conflictos entre *órdenes*, como hemos señalado a propósito de la obra de R. Mousnier o D. Richet. A continuación analizaremos como la *visión administrativa* también ha utilizado la *dialéctica* entre grupos como principio de explicación de los cambios dentro de la *Soberanía*. Establecían así que los cuerpos de la *administración* se constituyeron a la larga en una oposición a la ejercitación del poder del monarca; de una forma más significativa –incluso– que los parlamentos o los propios nobles, tal y como había señalado M. Antoine hablando de *despotismo ministerial*.

« Sa conséquence la plus grave fut de donner naissance au grief de "despotisme ministériel" et de déclencher ainsi un courant d'opinion et d'opposition si puissant qu'il en vint à mettre en grand danger l'autorité royale. »²⁹³

Según el modelo propuesto por M. Antoine son los cuerpos de la administración los que realmente dirigen la política del monarca, planteando así un modelo de *burocratización* que éste identificaba con el reinado de Louis XV, cuando se fomentará principalmente el desarrollo de la administración. Se trata de una época en que el mito de Colbert, junto a las reformas emprendidas durante la Regencia, así como la extensión de nuevas ideas ilustradas, favorecerán el desarrollo de reformas en un sentido de *racionalización administrativa*. Este triunfo del colbertismo²⁹⁴ durante el

²⁹¹ « Ce ne sont pas les bons conseils ni les bons conseillers qui donnent la prudence au prince; mais c'est la prudence du prince qui seule forme les bons ministres, et produit tous les bons conseils qui lui sont donnés ». DREYSS, Charles (ed.). *Mémoire de Louis XIV, Supplément aux Mémoires de 1666*. Paris, 1860, t. 2, p. 43. Citado en COSANDEY, Fanny y Robert DESCIMON. *L'absolutisme en France*. Pp. 142-143.

²⁹² BERCÉ, Yves-Marie. *La naissance dramatique de l'absolutisme 1598-1661*. Paris, Seuil, 1992.

²⁹³ ANTOINE, Michel. “La monarchie absolue”. P. 21.

²⁹⁴ MINARD, Philippe. *La fortune du colbertisme. État et industrie dans la France des Lumières*. Paris, Fayard, 1998, p. 15.

siglo XVIII, que se mantendrá hasta los momentos revolucionarios en 1791²⁹⁵, reflejaba -frente a la idea de aquellos que encontraban una *ruptura* durante la Regencia- que el modelo de administración e industrial desarrollado por Colbert se mantendría a lo largo del reinado de Louis XIV y del siglo siguiente. Esto demostraba a ojos de M. Antoine, como de Ph. Minard, que el impulso administrativo y de racionalización del poder se acentuará sobre todo a lo largo del siglo XVIII, permitiéndoles explicar los procesos de debilitamiento del poder a nivel teórico, simbólico y práctico, produciendo una desacralización y una desafección que conducirán a la Revolución Francesa.

La figura de Colbert parecía reflejar dentro de esta *visión administrativa* un hito clave, marcando el paso de un *état de justice*, como todavía representa el ministerio de Richelieu, quien gobernaba a través de *commissaires* (que poseen un poder extraordinario sólo en momento determinados), a un *état de finance*, donde los *commissaires* se ven sustituidos progresivamente por los *officiers*. Cargos ordinarios, formados principalmente por controladores generales e intendentes de policía, justicia y finanzas; dependientes del monarca y del Consejo, que ven aumentar progresivamente su presencia en detrimento de las *cancillerías* anteriores²⁹⁶. Recordemos que estas *cancillerías* estaban conformadas por grupos e instituciones de abogados que durante el siglo XV y XVI habían ayudado a la consolidación de la monarquía soberana, dando así preeminencia durante los primeros años al peso del derecho. Una función preeminente del derecho que creará durante el humanismo un *ideal* o *mito* del Parlamento como el auténtico fundamento del reino, aunque al servicio de la monarquía, que a la larga determinará los enfrentamientos de los Parlamentos con el monarca. La palabra *office* designaba en origen una función de gestión, de administración o de justicia, confiada por el rey a un particular, siendo revocable por él. Aunque desde época temprana esta práctica teórica de la revocación fue limitada por las *pratiques de l'inféodation* (erección de un oficio en feudo) y del arrendamiento. Entre los siglos XIV y XVI se producirá una triple evolución. En primer lugar, el servicio público se distingue del *dominio* del monarca, considerándose el oficio como una función pública, tal y como podemos leer en Loyseau: “*L’office est dignité ordinaire avec fonction publique*”. En segundo lugar, la palabra “office” deja de ser vinculada a las funciones de “inféodées” para designar las funciones retribuidas por un sueldo. En tercer lugar, el oficio deviene progresivamente un bien patrimonial y hereditario, del que la monarquía obtiene importantes beneficios, mediante la venta directa por parte del rey o mediante su intervención en las transacciones entre particulares. El célebre decreto de diciembre de 1664, conocido con el nombre de *Paulette*, consagra definitivamente la patrimonialización y la herencia de los oficios; mediante el

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 10.

²⁹⁶ COSANDEY, Fanny y Robert DESCIMON. *L’absolutisme en France*. P. 147.

pago anual de una tasa (1/60 del valor del oficio) y un derecho de cambio (1/8 de su valor)²⁹⁷. Junto a estos *officiers* inamovibles (donde M. Antoine ve el germen del futuro *funcionario*), el Rey podía nombrar *commissaires*, confiando funciones extraordinarias y limitadas a personas revocables (como había sucedido en la época de Richelieu). Este modelo se usará sobre todo para los altos cargos del Estado, desarrollándose los *intendentes*; quienes a lo largo del siglo XVII actuarán como una *armada* eficaz frente a la independencia de los *officiers*²⁹⁸. Se planteaba así un conflicto entre los *commissaires*, dependientes directos del monarca, y los *officiers*, progresivamente constituidos en un cuerpo autónomo. Sin embargo será sobre estos *officiers* donde se irá asentando poco a poco la monarquía, aunque sus cargos no podían ser revocados –en teoría– por el Rey. En gran medida las redes clientelares y de amistad, así como las grandes carreras al servicio público se cimentarán sobre estos *officiers*. A partir de los años 30 del siglo XVII, R. Mousnier observa, a raíz del aumento de la presión fiscal por parte de la monarquía, un conflicto progresivo entre *officiers* y *commissaires*²⁹⁹, esto es, entre los *officiers* y la propia monarquía, que explicaría para él los disturbios de la Fronda. D. Richet, minimiza en cambio este enfrentamiento, en primer lugar, porque ambos provendrían de la robe y, en segundo lugar, porque algunos personajes son al mismo tiempo *officiers* y *commissaires*³⁰⁰. Como ha señalado M. Antoine, el progresivo peso de los *officiers* determinará un debilitamiento del poder del monarca, sustentado sobre unos cargos no revocables que poco a poco diluirán su acción de gobierno en una maraña administrativa, generando asimismo un conflicto con los diferentes grupos de privilegiados de la sociedad, como los Parlamentos; que además de desempeñar un servicio al monarca poseían unos privilegios que no estaban dispuestos a perder. Además éstos habían construido todo un imaginario sobre las leyes, como el fundamento principal de la *Soberanía*, que los *officiers* con su visión administrativa venían a cuestionar, como ya había puesto de manifiesto el propio H. de Boulainvilliers durante la Regencia, fomentando un discurso donde los diferentes grupos que conforman la monarquía tenderán a enfrentarse.

A lo largo del siglo XV y XVI fueron los parlamentos creados en provincia (Toulouse 1443, Bordeaux 1463, Grenoble 1457, Bourgogne 1477, Provence 1501, Bretagne y Normandie 1515, etc.) los principales auxiliares de la monarquía en su acción de gobierno. Sin embargo, desde finales del siglo XVI, las tensiones constantes en la sociedad determinaron que el monarca recurriese cada vez más a los *commissaires* con funciones extraordinarias. Como ha estudiado R. Mousnier estas *commission en province* se multiplicaron hacia 1580, tomando estos *comisarios*, entre 1621 y 1628, el título de *intendants de justice, police et finance*. Los cuales, entre 1635 y 1648, se generalizarán

²⁹⁷ RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 82.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 83.

²⁹⁹ ANTOINE, Michel. “La monarchie absolue”. P. 16.

³⁰⁰ RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 85.

alrededor de todo el reino con la misión permanente de vigilar y controlar. Entre 1635 y 1638, a causa de la guerra causada por la creación de impuestos nuevos, se creó bajo el nombre de *intendants* una nueva institución; señalando que “*d’inspecteur réformateur*” deviene “*administrateur*”. Estos ya no se contentaban con vigilar a los *officiers de finances*, sino que los terminaron por reemplazar en sus funciones esenciales; generando una fuerte tensión durante la Fronda entre los antiguos *officiers* desposeídos de sus cargos y los nuevos *intendants*, acusados de encarnar las inclinaciones despóticas y tiránicas de la monarquía, obteniendo finalmente la supresión del cuerpo de intendentes³⁰¹. Este será reestablecido sin embargo a partir de 1652, convirtiéndose los *intendants* en el principal medio de actuación de Louis XIV, sobre todo después de 1670, cuando ampliarán de forma considerable el radio de acción. Se crea así toda una *burocracia* regular y permanente a lo largo del siglo XVIII, que frente a lo que una tradición liberal ha señalado, se ve progresivamente limitada y regulada en sus funciones. A. de Tocqueville señalaban que « *L’intendant agissait non seulement sans contrôle mais aussi sans conseil* ». Esta evolución de los *commissaires-officiers* a los *intendants* es interpretada como una consecuencia del fracaso de la Fronda parlamentaria y de las reivindicaciones de los Parlamentos. De tal manera, es a través de estos *officiers* ordinarios, detentadores de un cargo oficial no revocable (a modo de los funcionarios, a diferencia de los comisarios de la época de Richelieu), así como el triunfo del Consejo con Colbert, cómo el monarca ejercerá su poder centralizador sobre las provincias, ocupando la figura del *intendant* un lugar destacado en todo ello como ha estudiado A. Smedley-Weill. Todo ello venía a confirmar la tesis de la *aproximación administrativa* que con el ascenso de Luis XIV y de Colbert asistiríamos a una racionalización administrativa de la forma de gobierno. Esta se apoyaba sobre unas instituciones tradicionales como los parlamentos, que en modo alguno pretende destruir, así como sobre un naciente aparato administrativo cercano a la monarquía, que debían tener las manos libres para actuar sin las limitaciones de otros poderes o instituciones. Debían orientar y controlar las cada vez más importantes actividades del Estado, sobre todo a causa de la guerra, la cual necesitaba cada vez mayores gastos y control de los recursos. Pero estos grupos no sólo se dedicaban al control financiero, sino que también tenía una función de control y policía interior.

Para M. Antoine será en época de Colbert cuando se construye una administración nueva de la Marina, sirviéndose éste, casi en exclusividad, de funcionarios o *commis*, inspirándose para ello en la estructura de mandos que componía el ejército, en el cual estuvo destinado el propio Colbert, vinculado a la secretaría de Estado de Le Tellier; experimentando así la administración militar³⁰². A

³⁰¹ *Ibid.*, pp. 92-93.

³⁰² « au plus bas de l'échelle l'élève-écrivain, au-dessus l'écrivain extraordinaire, ensuite l'écrivain ordinaire et enfin l'écrivain principal, tous emplois conférés par brevet, c'est-à-dire par un acte instrumenté et signé par le seul

partir de 1669 también instala este tipo de *commis* en los despachos de la Secretaría de Estado así como en los puertos de guerras de las colonias, extendiéndose estos nuevos cargos públicos en otros dominios, como el cuerpo de ingenieros de fortificaciones, que entre 1610 y 1661 sufren una evolución semejante. Todo este proceso de racionalización administrativa culminará durante el reinado de Louis XV, a partir de la guerra de los siete años. Por lo que a lo largo del siglo XVIII asistimos a la creación de numerosas escuelas: de puentes y caminos en 1747; la escuela veterinaria creada en Lion en 1762; la Escuela de Minas entre 1766 y 1768, etc.; con el objetivo de formar esos nuevos grupos de la administración que sean capaces de llevar a cabo los nuevos desafíos de gobierno mediante el conocimiento técnico y administrativo. Para consolidar todo esto se desarrolló también un *derecho administrativo*³⁰³, que venía gestándose desde la Edad Media con ciertos altibajos, creándose precisamente en estos instantes -para M. Antoine- una figura próxima a la del *funcionario*.

« *Commis et techniciens ont ainsi donné naissance sous Louis XV au fonctionnaire, recruté au concours sur épreuves ou sur titres, titulaire et non propriétaire de son emploi, rétribué par un traitement et non par des gages, inséré dans une hiérarchie où il parcourt une carrière à la fin de laquelle il est gratifié d'une pension de retraite, tenu à l'obéissance mais jouissant déjà de la garantie de ne point relever des juridictions ordinaires en ce qui concernait l'exercice de ses fonctions. Le personnel para-étatique des fermes générales beaucoup plus nombreux-était de même type.* »³⁰⁴

Este *derecho administrativo* reflejaba a ojos de M. Antoine cómo la *visión administrativa* se sustentaba todavía sobre los modos judiciales, puesto que la mayor parte de estos nuevos cargos administrativos son nombrados a partir de los principales oficios jurídicos, quienes durante un largo tiempo impondrán a la administración una visión jurídica, que sólo cambiará a partir de Colbert³⁰⁵.

Este modelo interpretativo que intenta definir el poder *absolu* a partir del enfrentamiento entre grupos (que la *visión administrativa* había incorporado a sus tesis mediante el conflicto entre órdenes, como en R. Mousnier, o entre grupos de la administración, como M. Antoine), tenía su origen, a su vez, en la *dialéctica de clases* del marxismo. Ésta partía, a su vez, de un modelo comprensivo que teniendo su más inmediato antecedente en los historiógrafos franceses de la restauración, con Augustin Thierry, eran asimismo deudores del modelo histórico que habían propuestos autores como H. de Boulainvilliers, quien interpretaba la historia de Francia como un conflicto dialéctico entre la nobleza y la robe; sin duda esta última con el apoyo del Rey. Si para

secrétaire d'Etat, sans nulle participation de la chancellerie. Les fonctions supérieures étaient confiées par lettres patentes de commission, à cause des responsabilités qu'elles comportaient dans la gestion des fonds: successivement petit commissaire, commissaire ordinaire, commissaire général ou bien commissaire et contrôleur général, pour finir par les postes prestigieux d'intendant de la marine ou des colonies. Bien qu'aux échelons élevés ces agents aient dû être investis de leurs fonctions par lettres scellées de commission, ils étaient tous des commis. » ANTOINE, Michel. "La monarchie absolue". P. 17.

³⁰³ *Ibid.*, p. 18 y ss.

³⁰⁴ *Ibid.*, p., 18.

³⁰⁵ *Ibid.*, p., 11.

una tradición ortodoxa el siglo XVII aparecía bajo la imagen de dos grandes grupos enfrentados: los poseedores de medios de producción, en los que se incluiría la monarquía y la nobleza, y los desposeídos: el campesinado y el pueblo; sin embargo la complejidad del sistema de Antiguo Régimen ha determinado también una complejización de este esquema interpretativo, apareciendo diferentes grupos: Rey, nobleza, Tercer Estado y campesinado. Cada uno desempeñará un papel diferente en la historiografía en función de cuál de ellos se quiera analizar. No obstante, y de la variedad de combinaciones y posibilidades que ofrecen los diferentes relatos históricos, nos interesa destacar en estos instantes aquella teoría del *equilibrio*, en gran parte derivada de los análisis de Engels sobre *El origen de la familia*. A partir de ella se ha extendido la tesis, por parte de una amplia parte de la historiografía, de que el *absolutismo* se caracterizó por la búsqueda de un equilibrio de fuerzas entre el Tercer Estado y la nobleza. De ahí el apoyo al primero, lo que generó constantes tensiones entre la nobleza y el tercer estado. Tesis que fundamenta en gran parte el análisis de N. Elias sobre la sociedad cortesana. No obstante, este modelo de análisis histórico fundamentado sobre el conflicto entre grupos durante el Antiguo Régimen y sobre el apoyo del monarca a la *robe* para construir un grupo que se opusiese a la nobleza, podemos encontrarla ya, en cierta forma, entre la llamada *reacción nobiliaria*, durante la Regencia, en autores como Saint-Simon, Boulainvilliers, Fénelon, etc. Estos señalan cómo durante el absolutismo se habría producido una igualación entre la *robe* y la *épée*, como consecuencia de que los primeros -la *robe*- se habrían beneficiado de una alianza con la monarquía; la cual se remontaría a la época de la conquista franca. Momento en el que habría comenzado la afirmación del poder de la *robe* y de la *administración* en disfavor de la nobleza. Una valoración simplificada de la Historia, de una supuesta alianza entre monarquía y *robe*, que heredará la historiografía del siglo XIX. M. Foucault consideraba la obra de H. de Boulainvilliers como el inicio de un modelo nuevo de interpretación histórica fundamentado en la dialéctica de clases, que denominaba como *lucha de razas*, que sería el germen de la *lucha de clases*. En él se unían además dos visiones de análisis histórico enfrentadas: una *jurídica* y otra *administrativa*, construyendo así las bases del análisis histórico posterior, que venimos analizando hasta aquí. En el diecinueve esta alianza entre la monarquía y la burguesía contra el feudalismo y la Iglesia, será desarrollada por los historiadores de la Restauración como Augustin Thierry, Guizot, etc., quienes ya hablan propiamente de *lucha de clases*; siendo a partir de los análisis marxistas cuando esta *lucha de clases* se reinscribirá en un contexto de nuevos significados. Momento en el que la monarquía cumplirá un lugar paradójico en favor de la *robe* o *burguesía* en contra de los intereses de la nobleza; lo que permitiría a muchos comprender las reacciones de la nobleza bajo una nueva perspectiva. Esta tesis del *equilibrio* la encontraremos en la actualidad en historiadores marxistas como A. Soboul o en Boris Porchnev, quien señalaba que la alianza entre burguesía y monarquía absoluta fue “un mal inevitable” para combatir las revueltas

campesinas. Hay que tener en cuenta que las revueltas populares permitían a cierta corrientes historiográficas poder perfilar, definir y retratar la forma del poder absoluto, definido en torno a la noción de *represión*, permitiéndoles asimismo buscar el origen de la dominación burguesa del siglo XIX ya en el siglo XVII. Para lo cual debían remarcar la supuesta alianza entre el poder y la burguesía sobre la clase proletaria, que entonces era la campesina, demostrando con ello las raíces dominadoras de la burguesía. Una de las aplicaciones de esta teoría *dialéctica* y sobre todo del *equilibrio* la analizaremos más adelante a propósito de la creación artística, interpretando algunos historiadores como Th. Crow a partir de ella que el apoyo de la monarquía a la burguesía permitirá, por un lado, explicar el apoyo al Salón, fomentando la crítica y la opinión; y, por otro lado, comprender cómo la nobleza apoyó, frente a la cultura oficial de la monarquía, las formas populares, adscritas al rococó. Identificando nobleza y rococó. Todo ello fomentaría finalmente un arte nuevo, de carácter nacional o patriótico, sobre el fundamento de lo clásico, que pronto permitirá al Tercer Estado alcanzar su conciencia de clase como nación o pueblo. Este tema será ampliamente tratado al estudiar el arte del siglo XVIII.

A pesar de esta larga tradición dialéctica de interpretación de la historia que se remonta al propio H. de Boulainvilliers, pero sobre todo a la historiografía del siglo XIX, no es posible hablar de *luchas de clases* en el siglo XVII y XVIII, como de forma constante ha señalado R. Mousnier o W. Beik. Éste último ha mostrado además cómo el sistema de poder definido como *absolutismo* tenía como finalidad proteger los intereses de los grupos que constituían el fundamento de su poder: los grandes funcionarios del Estado u “*officiers*”; los grandes señores propietarios y estrechamente vinculados a ellos por las redes clientelares y de amistad, la nobleza provincial; la jerarquía eclesiástica; y los diversos cuerpos de “*officiers*” reales y oligarquías urbanas, los cuales se encontraban también vinculados a la Corona. Estas redes eran mucho más importantes que los posibles conflictos entre cuerpos³⁰⁶. Por el contrario y frente al protagonismo de las clases populares de los análisis marxistas, para R. Mousnier era la propia aristocracia quien se oponía al absolutismo “burgués”, en la línea de los estudios de Georges Pagès y Augustin Thierry. Para R. Mousnier esta sociedad de *órdenes* se definía por la colaboración entre los mismos, apoyándose la monarquía en el tercer estado para consolidar su poder. Por otro lado y si bien a nivel teórico los textos jurídicos del siglo XVII hablan de *órdenes* (de ahí que hayamos utilizado el término hasta aquí), sin embargo, a excepción del *clero* que sí tenía una concepción unitaria de sí misma, no es posible en la práctica hablar de un *orden* para la Nobleza o para el Tercer Estado; lo que convierte a

³⁰⁶ BEIK, William. *Absolutism and Society in Seventeenth-Century France. State, Power and Provincial Aristocracy in Languedoc*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

la noción de *orden* más en un obstáculo historiográfico que en una herramienta para comprender el funcionamiento de la monarquía³⁰⁷.

La oposición al *absolutismo* no provendría de las luchas campesinas, como la tradición marxista representada por Boris Porchnev resaltaba, por lo que la historiografía ha tendido a centrarse en aquellos grupos que poseían suficiente fuerza; centrándose así en el *devoir de révolte* de la nobleza, como ha estudiado Arlette Jouanna. De hecho, y como ha estudiado Y-M. Bercé, muchas de las revueltas campesinas estarían comandadas y dirigidas por nobles de provincias, cuya principal causa está vinculada a la reacción contra el centralismo y contra la presión fiscal del poder del monarca³⁰⁸. La progresiva presión fiscal en provincia generará importantes conflictos contra los impuestos; tratándose en muchos casos de revueltas dirigidas sobre todo por grupos perjudicados, que no deben interpretarse con revueltas de miserables:

*« Les révoltes contre l'impôt –pour l'essentiel, des révoltes paysannes- mettent en cause d'autres comportements et se distinguent des grandes crises en ceci que les milieux dirigeants n'y apparaissent pas massivement. Seuls des éléments appauvris ou déclassés de ces milieux (petits nobles ruinés, curés et vicaires aux ongles rognés, petits officiers exclus des hautes charges) acceptèrent –parfois contraints et forcés- d'en prendre la direction. Révoltes paysannes et plébéiennes, non révoltes des misérables : c'est la communauté villageoise, l'ensemble de ceux qui doivent et peuvent payer l'impôt, qui conteste, non la masse de ceux qui n'ont rien »*³⁰⁹

Por otro lado y pese a que durante las guerras de religión se elabora un ideal del *devoir de révolte* por parte de los *malcontents*, que determina una corriente constante que alcanza hasta el siglo XVIII, no es posible hablar de unidad en la nobleza, pues al final cada uno responde a sus deudas y deberes respecto a sus redes clientelares. Además su identidad se construye sobre la figura del monarca, por lo que nunca se constituyeron en oposición a él. Aunque sí intentaron definir durante las guerras de religión un modelo político diferente al planteado por la *Soberanía*. Por otro lado, como ha señalado Katia Béguin, tampoco es posible hablar de una domesticación de los nobles franceses, como ha planteado una larga tradición desde Saint-Simon a Norbert Elias, quien habla claramente de acortamiento. La nobleza ocupará un lugar central en la nueva monarquía absolutista, aunque deberá redefinir su función, pues pasa de definirse por la guerra a al servicio del

³⁰⁷ « Qu'est-ce à dire, sinon que la notion d' "ordres", héritée des théoriciens du XVII^e siècle (dont les tendances archaïsantes reflètent plus une image idéale qu'une réalité) par certains historiens d'aujourd'hui, occulte les hiérarchies réelles. Un seul ordre : le clergé. Mais en son sein que de hiérarchies ! La noblesse ne réussit jamais, malgré ses tentatives lors de la Fronde, à s'organiser comme le clergé. J'ai tenté d'expliquer les raisons de cet échec : la communauté nobiliaire, le sentiment assez égalitaire (en dépit des conflits de préséances) fondé sur la barrière du sang, la large représentativité de ses députés, tout rendait inutile et presque sacrilège la création d'une institution représentative distincte. Quant au Tiers État –et ces termes mêmes sont éclairants- ce fut, comme je l'ai écrit, un ordre négatif, qui ne se définissait que par ce dont il était exclu : le service de Dieu et le sang « bleu ». En son sein se situait la véritable frontière, celle qui séparait le monde des participants et celui des exclus, le monde des notables et celui des anonymes, l'élite et les masses ». RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 101.

³⁰⁸ BERCÉ, Yves-Marie. *Fête et révolte. Des mentalités populaires du XVI^e au XVIII^e siècle*. Paris, Hachette, 1976.

³⁰⁹ RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 115.

monarca, como señaló E. Schalk³¹⁰, beneficiándose así de los cargos públicos y ayudando a sustentar económicamente el sistema, como ha señalado Daniel Dessert.

Más que la nobleza -en la que sin duda existe un *ideal de révolte*- quien asumirá tras la Fronda un lugar de defensa frente a las inclinaciones absolutistas será la *robe* parlamentaria, la que tras las guerras de religión -como refleja los discursos *monarchomaques*- se siente completamente desplazada respecto al lugar privilegiado ocupado con la afirmación de la monarquía durante el siglo XV y XVI. En gran parte a causa del desarrollo de los grupos de *officiers* y de la administración que van poco a poco sustituyendo ciertas funciones cumplidas en el pasado por los parlamentos. Un poder perdido que los Parlamentos volverán a reclamar durante la Fronda así como a mediados del siglo XVIII, bajo el reinado de Louis XV. Como ha concluido D. Richet la contestación al *absolutismo* no se debe tanto a « *un conflit d' "ordres" ni un conflit de "classes", mais de multiples conflits où interféraient aussi bien des intérêts matériels que des valeurs idéologiques, autant des données conjoncturelles (modification respectives dans la bureaucratie) que des crispations corporatives.* »³¹¹ Las tensiones y contestaciones deben estudiarse no tanto desde el conflicto entre cuerpos, órdenes, grupos o clases, sino por aspectos coyunturales: problemas religiosos, subidas de impuestos, pérdida de ciertos privilegios, creación de nuevos cuerpos de la administración, etc., como puede observarse durante la Fronda, que aglutina a una variada y compleja red de causas que determinan el conflicto y donde realmente se juntan muy diversos fenómenos e intereses; lo que ha llevado a hablar de varias frondas.

D. Richet, al estudiar en el libro III “*La crise du système*” en la *La France moderne*, señala que entre 1560 y 1660 los conflictos y las contestaciones a la monarquía se caracterizaran porque se harán en nombre del pasado, de ahí que lo titule “*Le temps des nostalgies (1560-1660)*”; centrándose en dos periodos de contestación a la monarquía: la época de las guerras de religión, con las posturas protestantes de los hugonotes y de la liga católica, y la Fronda. En ambos casos se protesta contra lo que parece ser la alteración de un régimen tradicional por la invasión de la monarquía absoluta, la cual se opondría a un pasado idealizado ante un presente que se rechaza. Un fenómeno que observamos con claridad en las discusiones políticas durante las guerras de religión, cuando algunos mitifican el modelo político aristotélico, el modelo romano o la relación entre las cancillerías humanistas y los parlamentos con el monarca. Un claro ejemplo de ello será la obra de François Hotman *Franco-Galia*; obra en la que se proponía una revisión de la historia y del derecho,

³¹⁰ SCHALK, Ellery. *From Valor to Pedigree: Ideas of Nobility in France in the Sixteenth and Seventeenth Century*. Traducido por Christiane Travers, *L'épée et le sang. Une histoire du concept de noblesse (vers 1500-vers 1650)*, Seyssel, Champ-Vallon, 1996. 1ª edición, Princeton University Press, 1986.

³¹¹ RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 102.

reivindicando el periodo merovingio donde el poder real había sido electivo y sometido al control de una asamblea, de la cual los Estados Generales se convertirían en herederos.

« Les rois ainsi élus n'avoyent point une puissance absolue et infinie, ains au contraire resserrée et limitée par certains loix, de sorte qu'ils estoient autant sous la puissance et autorité du peuple, comme le peuple sous la leur, au moyen de quoi ces règnes, à dire vray, n'estoient autre chose que magistrats perpétuels »³¹²

El final del siglo XVI se convierte en un momento clave donde se afronta la construcción de la historia de Francia, a partir de diferentes tradiciones, dependiendo del origen y procedencia. Se trata por tanto de un momento historiográfico fundamental³¹³ donde se perfilan diferentes tradiciones políticas y se definen diferentes historias de Francia que recorrerán los siglos posteriores³¹⁴; y desde los cuales asistimos a los primeros intentos de pensar Francia como Nación³¹⁵, a través de diferentes relatos jurídicos, políticos, míticos-cristianos, mitológicos, etc. El siguiente momento importante de contestación al poder monárquico se producirá durante la Fronda en la que se genera un auténtico diluvio de panfletos, conocidos como “mazarinadas”, ampliamente estudiados por Christian Jouhaud³¹⁶. Realmente, y a diferencia de los años de las guerras de religión, no puede hablarse de un cuestionamiento del sistema, de hecho lo que se produce es una defensa del mismo frente a Mazarino y los *intendants*; asistiendo a múltiples frondas, como se ha señalado. De hecho algunos historiadores han querido ver en las últimas fases de la Fronda una especie de movimiento popular autónomo, precedente de la Revolución Francesa de finales del siglo XVIII³¹⁷. Otros ven una especie de reacción liberal del Tercer Estado, frente a las tendencias absolutistas del soberano³¹⁸.

Este tema de la nostalgia o de la idealización de un pasado, señalado por D. Richet, se ha convertido en un elemento recurrente de la historiografía en muy diferentes ámbitos, como en la literatura, donde nos encontramos con la obra de Thomas Pavel, quien en su reflexión sobre el clasicismo hablaba de un proceso de “alejamiento, encontrando en él una especie de *principio* que permitía comprender de forma unitaria la complejidad de los *clasicismos*. Un *alejamiento* que parecía comprender como un espacio de sublimación a través de un mundo imaginado donde se atemperaba el espíritu y las pasiones, nacidas de las frustraciones o conflictos de la realidad cotidiana. Este alejamiento y esta construcción ideal que define al clasicismo, ayudaría a controlar

³¹² HOTMAN, François. *Franco-Galia*. 1573. Citado por RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 130.

³¹³ GRELL, Chantal (dir.). *Les historiographes en Europe de la fin du Moyen Âge à la Révolution*. Paris, PUPS, 2006.

³¹⁴ NICOLET, Claude. *La fabrique d'une nation. La France entre Rome et les Germains*. Paris, Perrin, 2006. 1ª edición, 2003.

³¹⁵ YARDENI, Myriam. *Enquêtes sur l'identité de la « Nation France »*. De la Renaissance aux Lumières. Seyssel, Champ Vallon, 2004.

³¹⁶ JOUHAUD, Christian. *Manzarinades : la Fronde des mots*. Paris, Aubier Montaigne, 1985. JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la Littérature. Histoire d'un paradoxe*. Paris, Gallimard, 2000.

³¹⁷ KOSSMANN, Ernst. *La Fronde*. Leyde, 1954.

³¹⁸ RANUM, Orest. *The Fronde. A French Revolution, 1648-1652*. Traducido por Paul Chemla ; Seuil, 1995. 1ª edición, New York, W.W. Norton & Company, 1993.

las pasiones y la violencia del mundo cotidiano, precisamente, a través del alejamiento y de depositar en un imaginario los conflictos de la realidad³¹⁹. Este mismo proceso también había sido descrito por Norbert Elias al inicio de su obra *La sociedad cortesana*, donde analizaba la obra *L'Astrée* de Honoré d'Urfé, que parece dar inicio a su *principio de civilización* a través del cual la nobleza guerrera deposita su nostalgia en los mundos imaginados de las fantasías literarias³²⁰. Como podemos observar esta teoría de la “nostalgia” se remonta a una larga tradición, que no debe comprenderse tanto como una forma de sublimación ante una sociedad cada vez más represiva y alienante (como apuntaba N. Elias, mostrando dos de las principales tradiciones de la que bebía su estudio: Marx y Freud), sino como la consecuencia normal de una sociedad que piensa su presente en función de un pasado. Una Edad de Oro en la que *les anciens* se convierten en un modelo. De este modo concluía D. Richet su reflexión sobre *Le temps des nostalgies* señalando como principio de esta contestación desde el siglo XVI hasta la Fronda, como un cuestionamiento de la *novedad* que alteraba un mundo aristotélicamente determinado por la permanencia y el fijismo:

« Prisonniers du “cosmos” aristotélicien, de la vision organiciste de la société et de l'État, comment auraient-ils pu théoriser leurs observations empiriques sinon en dénonçant des anomalies, des altérations, des « novations », c'est-à-dire en se référant à un équilibre destiné, selon eux, à rester immobile ? Pour que ce plafond fût crevé, il fallut une révolution silencieuse, la révolution scientifique et philosophique »³²¹

Esta salida de la nostalgia, del pasado y de ese « fijismo » aristotélico que impedía pensar la novedad, y que se remitía al pasado para comprender el presente, se romperá según D. Richet a través de una *revolución silenciosa*, esto es, la revolución científica y filosófica. D. Richet introducía así un nuevo factor de explicación histórica a los ya señalados: la racionalidad administrativa y el conflicto entre ciertos *cuerpos* u *órdenes*. Inscrito dentro de una visión *racionalista* introducía una nueva *causalidad histórica*: la *racionalidad científica*. No obstante, este nuevo factor, característico del discurso de *lo moderno*, parecía oponerse a su análisis principal centrado en el conflicto entre una *visión jurídica* y una *visión administrativa*, como principal causa del cambio. Sin embargo para él la racionalidad administrativa iba acompañada de una racionalidad científica, que permitirá explicar los trasvases entre saberes científicos y políticos que darían lugar a los nuevos saberes administrativos.

Continuando con este análisis dialéctico y conflictivo como principio de intelección de la *Soberanía*, Lionel Rothkrug ha puesto de manifiesto que el cuestionamiento al sistema absolutista de Louis XIV más que provenir de un grupo concreto, provendrá de la nueva concepción del poder que el propio sistema pone en funcionamiento, a partir del desarrollo mercantilista puesto en

³¹⁹ PAVEL, Thomas. *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*. Paris, Gallimard, 1996. Pp. 47 y ss.

³²⁰ ELIAS, Norbert. *Die höfische Gesellschaft*. Pp. 325 y ss.

³²¹ RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 139.

marcha por Colbert, que fomentaría un movimiento liberal en los medios dedicados al comercio y a la banca³²²; retomando con ello la *visión administrativa*. Las reivindicaciones de libertad económica o las críticas al colbertismo, como las de Belesbat efectuadas en 1692, reflejaban este cambio: « *Il faut poser ce principe que la liberté est l'âme du commerce, que sans elle les bons ports, les grandes rivières et la grande fertilité sont inutiles. Quand la liberté manque, tout y manque* »³²³. Estas críticas eran para D. Richet “*les symptômes révolutionnaires d’une mutation fondamentale: désormais les grands marchands et les banquiers avaient conquis leur maturité*”³²⁴. Sin duda la emergencia de un nuevo saber económico, el desarrollo de la banca y el surgimiento por vez primera de un discurso a favor del lujo, transformaron profundamente las ideas políticas y a la larga gestarán una nueva concepción del poder. No obstante, más que sobre la emergencia de nuevas clases vinculadas al desarrollo económico³²⁵, como apuntaba Richet: “*ces réseaux semi-officialisés de négociants et de financiers, dont les liens avec le commerce international étaient serrés, notamment chez les protestants superficiellement convertis, étaient devenu un puissance*”³²⁶, la historiografía ha puesto el acento para comprender los cambios sobre el cuestionamiento del sistema nacido de las contradicciones del propio sistema. Este hecho ya ha sido ampliamente tratado al destacar las contradicciones despertadas tanto por la *visión administrativa* como por la *visión jurídica*, sobre todo a partir de la monarquía de Louis XV. Estas contradicciones se hacían especialmente relevantes con los parlamentarios, que sustentaban jurídicamente el sistema de *Soberanía*. Aunque el valor otorgado al conflicto con los Parlamentos varía, dependiendo de los historiadores³²⁷. La historiografía francesa, derivada de la obra de P. Gaxotte³²⁸, como en R. Mousnier o en M. Antoine³²⁹, ha tendido a estudiar estos conflictos como una postura egoísta por parte de los parlamentos. Mientras la monarquía trataba de hacer reformas, estos impidieron al rey, finalmente, llevar a cabo³³⁰ cualquier tipo de transformación, forzando a la monarquía a volverse

³²² ROTHKRUG, Lionel. *Opposition to Louis XIV. The Political and Social Origins of the French Enlightenment*. Princeton, Princeton University Press, 1965.

³²³ Citado en RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 147.

³²⁴ *Ibid.*, p. 147.

³²⁵ LUTHY, Herbert. *La banque protestante en France de la Révocation de l'Édit de Nantes à la Révolution*. Paris, S.E.V.-P.E.N., 1959.

³²⁶ RICHET, Denis. *La France moderne*. Pp. 147-148.

³²⁷ SWANN, Julian. *Politics and the Parlements of Paris under Louis XV, 1754-1774*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

³²⁸ GAXOTTE, Pierre. *Le siècle de Louis XV*. Paris, Fayard, 1933.

³²⁹ ANTOINE, Michel. *Louis XV*. Paris, Hachette, 2008 (1ª edición, Paris, Fayard, 1989).

³³⁰ « Tandis que des ministres courageux, des intendants éclairés, des officiers pénétrés d'un sens nouveau de leurs responsabilités s'efforçaient de faire du royaume un État moderne, de supprimer les inégalités les plus criantes, de transformer l'impôt en une charge commune répartie selon les capacités de chacun, les Parlements s'attardaient dans une lutte anachronique. Leur intérêts n'y étaient pas étrangers ni la défense de leur privilèges. Ils étaient, certes, les gardiens de la loi. Mais médiocrité de ces corps –les autres cours souveraines : Chambres des Comptes, Cours des Aides, ne sont pas sensiblement différentes-, l'étrécissement de leurs vues se révèle dans leur réaction de défense à l'annonce de tout impôt qui mettait en cause les droits acquis. L'égoïsme de caste n'est pas ici seul en cause, mais aussi, pour ces esprits infatués mais peu ouverts aux réalités contemporaines, l'incapacité à repenser le droit

cada vez más autoritaria, tal y como representaría el “golpe de estado” dado por Maupeou en 1771. Un hecho que determinó el progresivo enrocamiento de la monarquía con Louis XVI, poniendo las bases para la Revolución. D. Richet señala también que la agitación parlamentaria si bien decía asentarse sobre las nuevas ideas políticas como las de Montesquieu realmente las traicionaba, reivindicando constantemente el regreso a un supuesto lugar privilegiado de antaño; movilizándose siempre en defensa de sus privilegios y no del *bien común* o de la *Nación*. A pesar de que de forma constante, a lo largo del siglo XVIII, repiten lo contrario. Como por ejemplo en 1760, cuando el Parlamento de Rouen, evocando con nostalgia los antiguos Estados Generales señalaba a propósito del derecho del pueblo a aceptar la ley « *Exercé pendant l'interstice des États par ceux que la Nation regarde comme dépositaires de la législation, ce droit sacré et imprescriptible se sçaurait l'être que par eux* »³³¹ Jean Egret³³² ha estudiado los diversos grupos, intereses y posibles intencionalidades que caracterizaron los posicionamientos de los Parlamentos a la monarquía de Louis XV, viendo en ellos, por el contrario, la defensa del interés de todos y del *bien común*, convirtiéndose, pese a ellos mismos, en la encarnación de las nuevas ideas, ante la ausencia de un modelo de sustitución de la monarquía absoluta.

Para la tradición anglosajona y liberal, y frente a la crítica de Gaxotte, R. Mousnier o M. Antoine, los parlamentos prefigurarán los valores de libertad que triunfarán con la revolución inglesa de 1688, durante la “gloriosa” y con la Revolución francesa en 1789³³³. Como ha señalado William Doyle, los parlamentos se encontraban debilitados durante el siglo XVIII, a pesar de lo cual fueron un espacio de resistencia y de oposición al poder monárquico³³⁴, definiendo una especie de *devoir de révolte* parlamentario que se remontaría a las guerras de religión y al poder desempeñado por los juristas y las cancillerías durante el Renacimiento, como también ha estudiado Francesco Di Donato³³⁵. Los parlamentos concitarían en torno a sí diversos grupos descontentos a lo largo del siglo XVIII, como se reflejaría en su estrecha relación con el jansenismo y como ha mostrado Dale Van Kley, estudiando las relaciones entre el parlamento y los jansenistas. Parecían defender así los ideales del siglo XVI de una monarquía temperada y consultativa, así como un

traditionnel en fonction des exigences nouvelles d'une société que la poussée capitaliste et le mouvement intellectuel transformaient rapidement. Leur opposition au dixième est de cet ordre, et les arguments invoqués sont significatifs : « Un autre abus du dixième est de l'imposer sur les terres nobles. C'est anéantir l'essence du droit féodal ». C'était bien là, en effet, le but avoué des meilleurs administrateurs de l'Ancien Régime. » CHAUSSINAND-NOGARET, Guy. *Gens de finances au XVIII^e siècle*. Bruxelles, Complexe, 1993, p. 88. (1ª edición, Bordas, 1972).

³³¹ Citado en RICHET, Denis. *La France moderne*. P. 158.

³³² EGRET, Jean. *Louis XIV et l'opposition parlementaire, 1715-1774*. Paris, Armand Colin, 1970.

³³³ STONE, Bailey. *The French Parlements and the Crisis of the Old Regime*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1986.

³³⁴ DOYLE, William. “The Parlements”. En BAKER, Keith Michael. *The French Revolution and the creation of modern political culture. Volume I. The political culture of the Old Regime*. Pergamon Press, 1991 (1ª edición, 1987). Pp. 157-167.

³³⁵ DI DONATO, Francesco. “Constitutionnalisme et idéologie de robe. L'évolution de la théorie juridico-politique de Murard et Le Paige à Chanlaire et Mably”. *Annales ESC*, 52/4, 1997, pp. 821-852.

nuevo ideal nacional que ayudará a vehiculizar ciertas ideas dispersas en los preludios revolucionarios. Para Catherine Maire, por el contrario, los parlamentos terminarán por definirse como un “cuerpo mártir de la nación”, que lejos de querer desempeñar un proceso de “desacralización” y crítica del absolutismo, como mostraría la figura de Louis-Adrien Le Paige (principal inspirador intelectual en la sombra del Parlamento a lo largo del siglo XVIII) buscarán trasladar los rasgos de la monarquía de derecho divino también a los propios parlamentos; convirtiéndose así en depositarios de las leyes fundamentales de la nación, sin cuestionar el absolutismo y sin defender una monarquía mixta, la cual repudian.

Tal y como se ha señalado hasta aquí, la principal oposición a la monarquía provenía de los cuerpos de privilegiados que constituyen la monarquía absoluta, como los nobles o los parlamentos, quienes parecen oponerse precisamente a la evolución administrativa de ésta y a la pérdida de sus privilegios y lugares simbólicos de reconocimiento. Este intento de definición del *absolutismo* mediante los conflictos sociales, buscaba alejarse de una definición teórica, privilegiando así el análisis práctico; lo que tendía a reintroducir la comprensión dialéctica de la historiografía marxista, pero readaptada a los grupos que configuraban la *Soberanía*, ya fueran *órdenes* o *grupos administrativos*. Sobre estos conflictos de tipo social, subyacía, una comprensión *racionalista*, a través de la cual se enfrentaba una visión jurídica a una visión administrativa, de cuyas contradicciones y tensiones se iría produciendo la evolución y transformación del *absolutismo*, ayudando al mismo tiempo a su definición historiográfica.

Conclusión:

En este capítulo hemos intentado justificar, en primer lugar, la razón que nos ha llevado a analizar esas *discontinuidades* en los *saberes* y *discursos* de una época a través del análisis de *lo político*. Una aproximación que ya fue desarrollada en la *Metodología*, donde justificamos cómo *lo político* era un espacio privilegiado donde actuaban y se revelaban esas fuerzas que actúan en los discursos de una época. De este modo, será a través de las *representaciones políticas: Soberanía y Gubernamentalidad*, mediante las cuales intentaremos evidenciar en el capítulo siguiente esas fuerzas que actúan en la época en diferentes ámbitos de saber. Diferentes corrientes historiográficas han intentado igualmente captar estos cambios, pero desde *la política*; esto es, desde lo que se ha denominado como *absolutismo* y, por tanto, desde las teorías jurídicas, las instituciones, los acontecimientos históricos; que caracterizan *la política*. Esta distinción que hacemos entre *lo político* y *la política* ha sido desarrollada en la primera parte, intentando justificar por qué privilegiamos una aproximación más amplia que denominamos como *lo político* y que entendemos en el sentido de *Representación*; la cual intentará abarcar los distintos aspectos de una sociedad no

sólo los referidos a *la política*. Frente a ella, la aproximación desde *la política* ha tendido a comprender y explicar los cambios desde las acciones de la monarquía, considerando que el poder reside en un lugar desde el cual es ejercido por una persona, grupo o instituciones; desde las cuales, a su vez, se producen los cambios históricos. Nosotros hemos intentado mostrar una concepción del poder distinta, explicando los cambios también de forma diferente a través de la noción de *lo político*.

En segundo lugar, y partiendo de las aproximaciones a *la política* de la historiografía tradicional, que utilizamos de base para nuestra definición de *lo político*, hemos destacado una serie de términos, como el de *absolutismo*, mediante el cual se ha querido dar una coherencia política al periodo, explicando desde ella los cambios y los acontecimientos históricos. El *absolutismo* se había convertido en la principal categoría desde la cual analizar políticamente el siglo; razón por la cual hemos intentado analizar qué sentidos se escondían tras ella. Pudiendo concluir que ésta arrastraba tras de sí una serie de prejuicios comunes a distintas aproximaciones historiográficas que priorizaban en sus análisis la noción de *Represión*. Lo que les llevaba a situar al monarca soberano en el centro de las tensiones, considerándole el origen del poder y principal causa desde la cual comprender los cambios y los sentidos históricos; en tanto que sería el monarca, detentador del poder de forma absoluta, el que al ejercerlo produce las distintas transformaciones. Más allá de las críticas que se han realizado sobre la noción de *absolutismo*, hemos intentado mostrar, en tercer lugar, cómo esta época se construirá en torno a la monarquía. El problema ha sido llegar a definir qué tipo de monarquía se desarrolló en estos siglos. No obstante, consideramos que será a través de la comprensión de la forma que adquiere la monarquía en estos momentos a partir de la cual deberemos comenzar a reconstruir las *representaciones* de *lo político* durante el siglo XVII y XVIII, tanto de la *Soberanía* como de la *Gubernamentalidad*. Sin embargo, antes de definir qué entendemos por *Soberanía* o por *Gubernamentalidad*, hemos intentado cuestionar el término *absolutismo*, buscando desentrañar qué tipo de imaginarios, modelos explicativos, etc., responden a la propia época estudiada y cuáles pertenecen a una historiografía ajena al momento, aportando con ello visiones anacrónicas.

Una vez se ha cuestionado la noción de *absolutismo* y recentrado el análisis sobre la *monarquía*, a continuación, hemos dividido el análisis de las distintas corrientes historiográficas en dos grandes secciones: una *aproximación teórica* y una *aproximación práctica*. A través de ellas hemos intentado establecer los distintos modelos explicativos mediante los cuales se ha intentado acercarse a la monarquía del siglo XVII y del siglo XVIII para definirla; unas veces priorizando una visión teórica, y otras veces priorizando una visión práctica; en la cual, a su vez, y siguiendo la denominación de M. Foucault de *visión económica*, dividíamos en dos. En primer lugar, una visión que prioriza lo jurídico. En segundo lugar, una visión que prioriza la evolución administrativa. Por

visión económica M. Foucault se refería a aquellas aproximaciones que comprendían el poder desde el *intercambio*, ya fuera jurídico o económico. Principio que a nuestro criterio ha fundamentado la mayor parte de las aproximaciones historiográficas, y razón por la cual proponemos una aproximación arqueológica, que entiende el poder de forma distinta. Asimismo, hemos distinguido dentro de la aproximación práctica entre una *aproximación jurídica* y una *aproximación administrativa* (que para M. Foucault partirán de una concepción semejante del poder), a través de las cuales se han ido posicionando las diferentes corrientes historiográficas, poniendo siempre el acento en un aspecto en detrimento de los otros; pero buscando siempre el *origen*, la *causa* y el *sentido*, característico del discurso histórico.

Finalmente nuestro objetivo ha sido ofrecer un panorama resumido de estas diversas aproximaciones historiográficas que han intentado definir la *monarquía absoluta*, estableciendo a qué tipo de *ideología* pudieran responder, con el objetivo de resaltar una serie de hitos que parecen haber sido remarcados por los diversos historiadores. A partir de estos hitos, como por ejemplo el desarrollo de un *saber administrativo*, consideramos posible detectar las *discontinuidades* en el *saber político* de la época. Es por ello que alejándonos de las *aproximaciones jurídicas* o *administrativas*, pero tomándolas como principio de reflexión, parecería que en la propia monarquía del siglo XVII y XVIII asistimos, ya desde época temprana, a dos concepciones del poder diferentes, que conviven y que definiremos mediante los términos: *Soberanía* y *Gubernamentalidad*. Dos concepciones del poder distintas que la historiografía ha tendido a simplificar a través de un modelo explicativo que destaca simplemente el paso de un modelo jurídico de soberanía a un modelo administrativo, donde la monarquía tiende a preocuparse por las formas de gobierno. De este modo, lo que para la historiografía tradicional era un cambio o una crisis de la *monarquía absolu* que reflejaba una evolución hacia una monarquía administrativa, para nosotros era el reflejo de una *discontinuidad*; que se revelaba de forma privilegiada en el ámbito de *lo político*. Una *discontinuidad* que constituirá la base del siguiente capítulo, mostrando cómo la descripción ofrecida por la *aproximación administrativa*, pese a la ideología subyacente, descubría y llegaba a percibir la existencia de una forma de comprender el poder diferente a la Soberanía, que denominaremos como *Gubernamentalidad*. Sin embargo la emergencia de esta nueva concepción del poder no puede ser respondida mediante la *racionalidad* de lo histórico, característica de *lo moderno*, ni se podrá reducir a un simple saber administrativo; sino que responde a una manera diferente de comprender el poder que nace de la acción de gobierno y que hunde sus raíces en el *pastorado* cristiano y que se prolonga en el medievo en las idea del *buen gobierno*, emergiendo de nuevo en el siglo XVII a través de la noción de *Razón de Estado*. Los cambios y crisis del *absolutismo* señalados por la historiografía será redefinidos a partir de nuestra aproximación arqueológica y comprendidos como transformaciones en el *ordenamiento de los discursos*, que se

Capítulo II. Lo político, entre Absolutismo y Soberanía

revelan a su vez *Representaciones* del poder distintas, que terminan por afectar a diversos ámbitos de saber. Es esta transformación o *discontinuidad* en la *verdad-poder* lo que concentra nuestros intereses, alejándonos de los modelos explicativos de *la política* aportados por la historiografía del *absolutismo*.

CAPÍTULO III. DE LA SOBERANÍA A LA GUBERNAMENTALIDAD.

1. Introducción.

En el capítulo segundo intentamos repensar el modelo político predominante entre el siglo XVII y XVIII, a partir de las principales corrientes historiográficas que habían intentado definir el sistema político en esos años, ocupando en ellas el término *absolutismo* un lugar prioritario. Mediante éste se definía un sistema político estable que, con más o menos transformaciones, servía para describir lo que ocurre entre las guerras de religión y la Revolución Francesa. No obstante, a partir de las distintas interpretaciones dadas y del estudio de los diferentes problemas terminológicos, concluimos que era más adecuado el uso del término *Soberanía*; el cual, si bien encontraba ya sus ecos en el mundo medieval, sin embargo, constituía uno de los términos centrales de la obra de Jean Bodin *Seis Libros de la República*. La *Soberanía* parecía condensar por tanto los principales rasgos teóricos mediante los que la *monarquía absolu* se define a sí misma desde las guerras de religión. No obstante, el término *Soberanía* lo hemos empleado desde una doble perspectiva. Por un lado, desde el punto de vista de *la política*, entendiéndose por *Soberanía* las definiciones teóricas dadas por hombres de la época, como J. Bodin; a lo que debía añadirse el estudio de su ejercitación práctica. Por otro lado, desde un punto de vista de *lo político*, donde la *Soberanía* es comprendida como una *representación* y, por tanto, como el conjunto de los discursos de la época; lo que nos llevó a trascender los *lenguajes políticos* para intentar encontrar un *orden de los discursos*. A partir del cual hemos intentado establecer esa forma particular de comprender y ejercitar el poder que ponía en juego la *Soberanía* y cómo ello determinaba a su vez los *saberes* y *discursos* de su momento, a muy diferentes niveles, y no solamente políticos. A partir del cuestionamiento del término *absolutismo* y del estudio de las diferentes corrientes historiográficas, intentamos definir los fundamentos para poder analizar en este capítulo tercero la *Soberanía* desde *lo político*, donde estableceremos como fundamento del poder soberano la búsqueda de la *dominación*, principalmente a través de mecanismos o técnicas como *lo jurídico*, teniendo por finalidad principal la preservación del *Príncipe* y de su *territorio-dominio*.

Eran las tensiones o crisis, señaladas por los principales historiadores, las que les servían para definir al *absolutismo*, explicando a través de ellas los cambios de *la política*, no sólo a través de la teoría sino también de la práctica; dando lugar a diversas teorías que resumimos a través de lo que definimos como *aproximación economicista* y *aproximación represión*. En casi todas ellas tendía a establecerse la existencia de una especie de *racionalidad* que atravesaba lo moderno, manifestándose a nivel teórico en el *derecho*, como señalaba Kantorowicz, y a nivel práctico en el desarrollo administrativo, como destacaba M. Antoine. Todo ello estaba determinado, a su vez, por

el nacimiento del Estado y por su desarrollo en un sentido de complejización administrativa. Si bien cuestionamos en su momento esta aproximación racionalista que destacaba el desarrollo administrativo, sin embargo consideramos que, en cierto modo, los estudios de M. Antoine descubrían una tensión inherente al *absolutismo*; entre una definición teórica que tendía a comprenderlo jurídicamente como un poder *absolu*, y una realización práctica que mostraba un poder limitado progresivamente diluido en una maquinaria institucional y administrativa. Una tensión que analizaremos desde otra perspectiva, pero que nos permitía descubrir una *discontinuidad* en lo político y en la *Representación-Soberanía*, reconociendo tras los cambios y las diferentes posturas de la política la existencia de dos concepciones del poder diferentes, la *Soberanía* y la *Gubernamentalidad*, conviviendo en los siglos XVII y XVIII. Esta última de ningún modo podía ser reducida a la noción de *administración* dada por M. Antoine. A pesar de lo cual el impulso administrativo sí constituirá uno de los *saberes* de esa nueva concepción del poder que poco a poco se irá imponiendo, preocupada sobre todo por las *fuerzas* que definen el Estado y por controlarlas en beneficio y el *bien común* de la *población*. Pero esta *discontinuidad* en la *Soberanía* no sólo se manifiesta a través de la complejización administrativa estudiada por M. Antoine, sino, también, en diferentes discusiones teóricas del momento, por ejemplo, a propósito de la *Razón de Estado*; en la transformación del concepto de *guerra* y en el desarrollo de la *diplomacia*; a través del surgimiento de nuevas perspectivas sobre las *poblaciones*; el nacimiento de la *economía política*, etc.

Esta *Gubernamentalidad*, que se vislumbra a través de la *discontinuidad* administrativa de M. Antoine, más que tratarse de una *racionalidad política* (encarnación del impulso racional de la *modernidad*) mostraba una concepción del poder diferente a la que ponía en acción la *Soberanía*; demostrando la convivencia durante el siglo XVII y XVIII de dos maneras diferentes de entender el poder, con genealogías distintas, que se remontaban a la antigüedad. No obstante, la *Gubernamentalidad* nacía, indudablemente, de los problemas planteados por el Estado y la *Soberanía*. Los objetivos de la *Soberanía* y de la *Gubernamentalidad* respondían a principios y finalidades diferentes, revelando así concepciones del poder también distintas, que condicionarán los *saberes* de su época de manera diferente. Por lo que es a través de estas dos formas de entender el poder –desde una perspectiva de lo político– que intentaremos descubrir la progresiva predominancia de una sobre la otra; y cómo la irrupción en la *Soberanía* de los problemas del *gobierno* transforma el poder soberano dando lugar a la *Gubernamentalidad*. Una transformación que analizaremos a través de las *discontinuidades* producidas en los propios discursos de la *Soberanía*, y que revelarán a lo largo del siglo XVII una transformación en el *orden de los discursos*. Es importante remarcar que en la *Gubernamentalidad* se trataría de una reflexión de lo político que no se desarrolla en oposición a la *Soberanía*, sino en el marco de los desafíos surgidos

por el nacimiento del Estado y de la propia *Soberanía*, aunque presente una concepción del poder distinta. La *gubernamentalidad* se encuentra fundamentada en la idea de *gobierno* y la *soberanía* en la idea de *dominación*; y, de este modo, el *gobierno* y la *dominación* han sido interpretadas desde la antigüedad como concepciones del poder y como concepciones políticas en oposición. Es por ello que el *gobierno* en vez de preanunciar los problemas intrínsecos al Estado y a la *Soberanía*, fundamentados en la *dominación*, o ser una consecuencia del nacimiento del Estado, representa sin embargo una concepción del poder diferente cuyo origen se encuentra en la noción de *conducción*, característico del *pastorado cristiano* y que, junto a la *Soberanía*, permitirá el desarrollo de la *Gubernamentalidad*. No obstante, M. Foucault identifica esta *Gubernamentalidad* con el Estado moderno.

“En resumen, el pastorado no coincide ni con una política, ni con una pedagogía, ni con una retórica. Es algo enteramente diferente. En un arte de gobernar a los hombres, y creo que por ahí debemos buscar el origen, el punto de formación y cristalización, el punto embrionario de esa gubernamentalidad cuya aparición en la política marca, a fines del siglo XVI y durante los siglos XVII y XVIII, el umbral del Estado moderno. El estado moderno nace cuando la gubernamentalidad se convierte efectivamente en una práctica política calculada y meditada”¹

La *Gubernamentalidad* se desarrollaba, por un lado, en diálogo con esta tradición anterior, preocupada por los problemas del *gobierno* de los hombres y de las almas; pero, por otro lado, nacía de los problemas planteados por el *Estado* y la *Soberanía*, representando la culminación de la noción moderna de Estado, de ahí que M. Foucault señale: *“El estado moderno nace cuando la gubernamentalidad se convierte efectivamente en una práctica política calculada y meditada”*. Es por ello que si bien podemos analizar *dominación* y *gobierno* como concepciones opuestas del poder, y si bien la *Soberanía* se fundamenta en la *dominación* y la *Gubernamentalidad* en los problemas del *gobierno*; sin embargo podemos concluir que la *Gubernamentalidad* nace de aquella tradición del *pastorado cristiano*, pero reinscrita en los problemas del Estado y de la *Soberanía*. Todo ello nos permitirá comprender porqué la *Gubernamentalidad* nunca se opuso al fundamento jurídico que constituía uno de los principios de la *Soberanía*, y porqué las críticas hacia la *Soberanía* se referirán hacia ciertas prácticas de la monarquía pero nunca al sistema jurídico, presentándose a menudo la *Gubernamentalidad* como un sistema jurídico más puro². De este modo, la *Soberanía* y muchos de sus *saberes* asociados a ella, como el derecho, continuarán constituyendo uno de los fundamentos principales de la *Gubernamentalidad*; pero, eso sí reordenados en torno a la

¹ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*. Traducido por Horacio Pons ; Akal, 2008, p. 163. (1ª edición, Paris, Seuil/Gallimard, 2004).

² “En Francia, la crítica de la institución monárquica en el siglo XVIII no se hizo contra el sistema jurídico puro, riguroso, en el que podrían introducirse sin excesos ni irregularidades todos los mecanismos del poder, contra una monarquía que a pesar de sus afirmaciones desbordaba sin cesar el derecho y se colocaba a sí misma por encima de las leyes. La crítica política se valió entonces de toda la reflexión jurídica que había acompañado al desarrollo de la monarquía, para condenarla; pero no puso en entredicho el principio según el cual el derecho debe ser la forma misma del poder y que el poder debe ejercerse siempre con arreglo a la forma del derecho.” FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*. Traducido por Ulises Guiñazú ; Siglo XXI, 1978, pp. 107-108.(1ª edición, Paris, Gallimard, 1976).

finalidad y objetivos de la ésta: la *vida* y el *Hombre*. De ahí que el derecho deja de ser una forma de *dominación* a favor del Príncipe para convertirse en un dispositivo de seguridad, esto es, de *normalización* y *regulación*.

“No quiero decir que la ley se borre ni que las instituciones de justicia tiendan a desaparecer; sino que la ley funciona siempre más como una norma, que la institución judicial se integra cada vez más en un continuum de aparatos (médicos, administrativos, etc.) cuyas funciones son sobre todo reguladoras. Una sociedad normalizadora fue el efecto histórico de una tecnología de poder centrada en la vida”³.

Todo ello imposibilitaba hablar sobre la *Soberanía* y la *Gubernamentalidad* en términos de sucesión, evolución, trasposición o sustitución; comprendiéndose más bien a través de las nociones de *discontinuidad* y *continuidad*.

La *Gubernamentalidad* pensaba el poder como un problema de *gobierno*, a diferencia de lo planteado tanto por Maquiavelo así como por la *Soberanía* que define J. Bodin, que entendían el poder como un problema de *dominación*. Ello suponía distinguir entre *gobierno* y *Estado*, tal y como se trasluce en el texto de J. Bodin que estudiamos en el capítulo segundo; y como podemos comprobar también en los textos surgidos en contra de *El Príncipe* de Maquiavelo, mediante los cuales se busca definir una *buen razón de Estado*, como hace G. Botero, acudiendo a tradiciones anteriores que hunden sus raíces en el medievo y en los comienzos del cristianismo. No obstante, la *Gubernamentalidad* se desarrolla sobre el marco político definido por el Estado y por la *Soberanía*, por lo que la oposición inicial entre *dominación* y *gobierno*, que observamos en la antigüedad, en el *régimen medieval* o en las ciudades italianas del Trecento, son redefinidas ahora en el Estado, a partir del cual se crea la distinción entre *Estado* y *Gobierno*, dentro de una concepción estatal; siendo ésta distinción un rasgo definitorio del Estado moderno que nada tendrá que ver con la distinción que veíamos en J. Bodin. Aunque, sin duda, la *Gubernamentalidad* recogerá toda esta larga tradición del *arte de gobernar* que se desarrolla desde la antigüedad y el medievo a partir del problema del *pastorado*. En el momento que la política se complejiza y el Estado se comprende como un conjunto de *fuerzas* a conocer y gobernar ya no será posible ejercer la *dominación* exclusivamente mediante la Ley y la voluntad del soberano; sino que esas *fuerzas* han revelado una *vida* y una *naturaleza* que es necesaria *disciplinar*, dando paso del *sujeto-jurídico* a la *población*.

“el modelo jurídico de la soberanía no estaba, creo, adaptado a un análisis concreto de la multiplicidad de relaciones del poder. Me parece [...] que la teoría de la soberanía se propone necesariamente constituir lo que yo llamaría un ciclo, el ciclo del sujeto al sujeto [súbdito], mostrar cómo un sujeto –entendido como individuo dotado, naturalmente (o por naturaleza), de derechos, capacidades, etcétera –puede y debe convertirse en sujeto, pero entendido esta vez como elemento sometido a una relación de poder [...] Sujeto, unidad de poder y ley: ésos

³ *Ibid.*, pp. 174-175.

*son, creo, los elementos entre los cuales actúa la teoría de la soberanía que a la vez se les asigna y procura fundarlos”*⁴

El *arte de gobernar* define una de las preocupaciones principales de la *política* desde la antigüedad, formando parte también de la *Soberanía*, como reconoce J. Bodin, aunque ésta se defina principalmente sobre la *dominación*. La *Soberanía* representaba así la legitimidad de la fuerza del Príncipe y la *Gubernamentalidad* representaba el *gobierno* de las *poblaciones* mediante la racionalidad o el *arte* propio de los hombres; pues, tal y como estudiaremos más adelante, la política se comprende desde Platón como un *arte* o *techné*. Esta racionalidad gubernamental debe entenderse en el sentido de *arte de gobernar*, por lo que de ningún modo es nuestra intención reintroducir la *racionalidad* de la *modernidad* en el discurso explicativo de la *gubernamentalidad* al emplear los términos razón o *arte de gobernar*. Esta adscripción del *gobierno* al *arte* determinará que desde la antigüedad ésta se oponga a aquellos otros modelos sustentados sobre el *gobierno* mediante la fuerza y que se identificarán con la Tiranía; que se entendía como un poder opuesto al *gobierno*, mediante el arte o razón, que durante el Renacimiento se adscribirá al *arte del buen gobierno* que llegará hasta los frescos sieneses de los Lorenzetti⁵. Las conexiones y el diálogo entre ambas tradiciones, *gobierno* y *dominación*, son constantes a lo largo de la historia; no obstante, a lo largo del siglo XVII asistiremos a la progresiva predominancia de la *Gubernamentalidad*, que emerge sobre un sistema donde predomina la *Soberanía*, buscando pensar el poder y la acción de gobierno desde principios centrados en la dirección de los hombres. Aquella ya no tendrá como prioridad la legitimidad de la fuerza del Príncipe, ni la preservación del territorio-dominio de éste, ni buscaría su preservación y defensa mediante la guerra, sino que ahora tendrá como prioridad la *vida* de los hombres y de las *necesidades* de las *poblaciones*. Todas estas nuevas preocupaciones políticas se reflejarán en un tipo de poder que en función de sus objetivos y finalidades -y sobre todo por el diálogo que presente entre política, economía y medicina-, M. Foucault denominará como *biopolítica*. Si la *Gubernamentalidad* tenía como objetivo el gobierno y control de la *vida*, de las *poblaciones* y de los *hombres* –en tanto que *especie*-, la *Biopolítica* es definida por M. Foucault como un poder “cuya más alta función no es ya matar sino invadir la vida enteramente”⁶; y, de este modo, se producirá “la entrada de la vida en la historia –quiero decir la entrada de los fenómenos propios de la vida de la especie humana en el orden del saber y del poder-, en el campo de las técnicas políticas”⁷. Si el poder soberano tenía *derecho* de muerte, es decir, de hacer morir,

⁴ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France, 1976-1977*. Traducido por Horacio Pons ; Akal, 2003, p. 44. (1ª edición, Paris, Seuil/Gallimard, 1997).

⁵ SKINNER, Quentin. Traducido por Eloy García y Pedro Aguado; *El Artista y la filosofía política. El buen gobierno de Ambrogio Lorenzetti*. Madrid, Trotta, 2009.

⁶ FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*. P. 169.

⁷ *Ibid.*, p. 171.

ya sea mediante las guerras dinásticas o territoriales, o mediante la pena de muerte; ahora el poder se centra en la *vida*, buscando su control y preservación. La *vida* se valora como la fuerza principal del Estado, alumbrando una visión económica a largo plazo. Es esta preocupación por la *vida* como principio de la acción de gobierno y de la política lo que va a definir la *Gubernamentalidad* y lo *político*, redefiniéndose los *saberes* de la *Soberanía* en torno a este principio de la *vida*. La finalidad del poder se descubrirá así a través de la consecuencia de sus acciones: la *vida*, que aparece como ordenador de los discursos en muy diferentes *series*, como en el arte.

“la era de los grandes estragos del hambre y la peste –salvo algunas resurgencias- se cerró antes de la Revolución francesa; la muerte dejó, o comenzó a dejar, de hostigar directamente la vida. Pero al mismo tiempo, el desarrollo de los conocimientos relativos a la vida en general, el mejoramiento de las técnicas agrícolas, las observaciones y las medidas dirigidas a la vida y supervivencia de los hombres, contribuían a ese aflojamiento: un relativo dominio sobre la vida apartaba algunas inminencias de muerte. En el espacio de juego así adquirido, los procedimientos de poder y saber, organizándolo y ampliándolo, toman en cuenta los procesos de la vida y emprenden la tarea de controlarlos y modificarlos. El hombre occidental aprende poco a poco en qué consiste ser una especie viviente en un mundo viviente, tener un cuerpo, condiciones de existencia, probabilidades de vida, salud individual o colectiva, fuerzas que es posible modificar y un espacio donde repartirlas de manera óptima. Por primera vez en la historia, sin duda, lo biológico se refleja en lo político; el hecho de vivir ya no es un basamento inaccesible que sólo emerge de tiempo en tiempo, en el azar de la muerte y su fatalidad; pasa en parte al campo de control del saber y de intervención del poder”⁸

Entre esta *Soberanía* y la emergencia de la *Gubernamentalidad* propiamente dicha (durante el siglo XVIII y especialmente con los *fisiócratas*), nos encontraremos unas formas de poder intermedias que ya reflejan la irrupción de la gubernamentalidad, pero que se articulan todavía en torno a la *disciplina*, que M. Foucault denominado como *Estado de Policía*. Éste hereda, por un lado, el principio de *fuerza* y *dominación* de la *Soberanía*, pero, por otro lado, estos son redefinidos en función de esta nueva comprensión de lo *político* como *gobierno*, en función del surgimiento de nuevos *saberes* centrados en la *vida*, la cual es necesario *disciplinar* y administrar pues:

“un poder que tiene como tarea tomar la vida a su cargo necesita mecanismos continuos, reguladores y correctivos. Ya no se trata de hacer jugar la muerte en el campo de la soberanía, sino de distribuir lo viviente en un dominio de valor y de utilidad. Un poder semejante debe calificar, medir, apreciar y jerarquizar, más que manifestarse en su brillo asesino”⁹.

Tras las nociones de *Soberanía* y *Gubernamentalidad* que empleamos, no hay una pretensión de describir la *política*, sino de comprender lo *político*. Frente a esa historiografía que narra la progresiva afirmación del Rey y del Estado sobre una legitimidad jurídica que le dota de poderes absolutos. Frente a una racionalidad administrativa propia del Estado-Soberano que permite descubrir -para algunos- el sentido histórico y que culminará en este sistema político denominado como *absolutismo*. Frente a un poder definido desde la noción de *Represión*; proponemos por el contrario una aproximación arqueológica, centrándonos en los discursos y en las *discontinuidades*,

⁸ *Ibid.*, p. 172.

⁹ *Ibid.*, p. 174.

con la pretensión final de descubrir las fuerzas que operan sobre éstos, trascendiendo al *saber político* y los *lenguajes políticos*.

Como se ha apuntado ya, esta forma de ejercitación del poder *Gubernamental* M. Foucault la pondrá en relación con una tradición anterior que desde antiguo piensa el poder desde el *gobierno* y que vincula con la noción de *pastorado cristiano*, estableciendo así una genealogía que se remonta a los orígenes del cristianismo. Lejos de poder ser leída esta referencia al *pastorado cristiano* como una irrupción del debate de la *secularización* en su obra, señalará que este *pastorado* se remontará, a su vez, a las tradiciones semíticas de Babilonia, Asiria, etc.

“el poder del pastor en un poder que no se ejerce sobre un territorio; por definición, se ejerce sobre un rebaño y, más exactamente, sobre el rebaño en su desplazamiento, el movimiento que lo hace ir de un punto a otro [...] Entonces, en contraste con el poder que se ejerce sobre la unidad de un territorio, el poder pastoral se ejerce sobre una multiplicidad en movimiento”¹⁰.

La *Gubernamentalidad*, que comienza a desarrollarse en el siglo XVII, entroncaba pues con el *pastorado cristiano*, donde se ponía en acción una forma de ejercitación del poder centrada sobre los grupos de personas, que, posteriormente, tendría su continuación en el *régimen medieval*, a través de nociones de *bien común*, así como durante el Trecento italiano, en la idea del *buen gobierno*. La *Gubernamentalidad* nacía así de una concepción del poder diferente a aquella que piensa la política desde la *fuerza* y la *dominación*; la cual sin duda determinó también las monarquías medievales. La *Soberanía* interpelada de forma constante por los problemas del *gobierno* irá transformando poco a poco su rostro a lo largo del siglo XVII y XVIII, dando lugar propiamente a la *Gubernamentalidad*. Una transformación que no provendrá de una tensión inherente a la *Soberanía*, entre teoría y práctica, como planteaban algunos historiadores y como analizamos en el capítulo segundo; ni tampoco de un impulso racionalizador característico de *lo moderno*; sino a causa del desarrollo de una racionalidad o *arte de gobernar* completamente diferente a la naturaleza de la *Soberanía*, que la transformará a medida que la *vida* y los hombres se convierten en el objetivo del poder. A medida que el Estado deja de definirse a partir del soberano para pensarse como un conjunto de fuerzas que actúan en un Estado –ocupando el *saber económico* un lugar prioritario– la *Gubernamentalidad* alumbrará una serie de *saberes* que constituirán el fundamento de los problemas y discusiones del liberalismo político del siglo XIX. Momento en que se producirá el triunfo definitivo de una comprensión gubernamental del poder. A pesar de que la *Gubernamentalidad* no logra imponerse hasta bien avanzado el siglo XVIII, en paralelo a la lenta desaparición de la noción de *Soberanía*, sin embargo consideramos que ya podemos comprobar su emergencia durante el siglo XVII –que M. Foucault prefiere denominar como *Estado de policía*–, identificándose con el *disciplinamiento* y con el *mercantilismo* que desarrollará Colbert. Todos

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 131.

Capítulo III. De la Soberanía a la Gubernamentalidad

estos nuevos *saberes* no son los que transformarán la *monarquía absolu*, pero sí permiten descubrir un poder en transformación, en tanto que *discontinuidades*, no debiéndose ver en ellos causas, tal y como analizaremos a propósito de la *economía política*, de la *salud pública*, de la *población*, de la *policía* o del interés por el control de la distribución y alimentación de la población, etc. Así como, también, en el ámbito del *saber artístico*, en el cual se producirán *discontinuidades* en un sentido gubernamental en paralelo a estas transformaciones del poder, como pondremos de manifiesto en la Cuarta Parte con el estudio de la *querelle du coloris*. Las discusiones en torno al *color* permiten descubrir una serie de *discontinuidades* en el modelo clásico de comprensión del arte, todavía adscrito a la predominancia de las reglas y de texto-palabra, tal y como analizaremos a propósito de las teorías de Roger de Piles, donde también la *vida* comienza a ordenar los discursos artísticos. Pero este interés por la *vida* se manifiesta en el arte a través de las problemáticas y discusiones propias de la teoría del arte. Un camino que recorreremos de la mano de las teorías pictóricas de Roger de Piles en torno al espectador y a los valores puestos en acción por el color, considerado por éste como el principal vehículo para captar el impulso vital que anima los cuerpos en las pinturas. La pintura seguía pensándose todavía dentro de los marcos de la *mimesis* y de la *vraisemblance*, pero al mismo tiempo introducía importantes *discontinuidades* en la teoría clásica francesa. Los debates artísticos en los que emerge Roger de Piles serán los propios del *clasicismo*, tal y como le ocurre a la *Gubernamentalidad* respecto a la *Soberanía*, pero la acentuación que pone Roger de Piles en ciertos aspectos refleja ya una *discontinuidad* dentro del *saber artístico* que vincularemos a ese reordenamiento de los discursos tras los que emerge la *gubernamentalidad*.

Durante el siglo XVII asistimos a distintos momentos de *discontinuidad* en el discurso de la *Soberanía* que permiten detectar esta reordenación de los discursos en función de una *verdad-poder* nueva que denominamos como *Gubernamentalidad*. Uno de ellos se refiere a los tempranos debates sobre la *Razón de Estado* ya mencionado. Otro momento se producirá con el desarrollo del *mercantilismo* y con la reordenación administrativa de 1680, cuando M. Antoine habla de un giro administrativo de la monarquía que se prolongará durante la Regencia y el reinado de Louis XV. Otro, quizás más fundamental, se producirá en la segunda mitad del siglo XVIII con la irrupción de la teoría fisiócrata. Esta última puede ser comprendida como el antecedente más claro de una nueva forma de comprender el poder respecto al modelo anterior, pues hasta estos instantes los problemas sobre el *gobierno* estaban todavía al servicio del soberano, como observamos en el mercantilismo colbertiano, y razón por la cual M. Foucault lo denominaba como *Estado de policía*, para diferenciarlo de aquellos momentos en que se impone la *Gubernamentalidad* propiamente dicha. Con los Fisiócratas se impone así un pensamiento sobre la acción de *gobierno* fundamentada en la naturalidad, la libertad y en la sociedad civil, desplazando al *Estado de policía* y desarrollando las

bases que constituirán el nuevo modelo político liberal. Es importante señalar que al destacar la centralidad que va a ocupar el *saber económico* dentro de la *Gubernamentalidad*, no pretendemos recuperar una comprensión economicista del poder, como la señalada en el capítulo segundo; ni pretendemos asumir un modelo liberal-marxista de análisis; sino que al considerar la *Gubernamentalidad* como la consecuencia de una transformación en los objetivos, finalidades y formas del poder, que otorgará mayor importancia al gobierno de los hombres y que piensa el Estado desde las *fuerzas*, lógicamente el *saber económico* -que además se crea en estos instantes-, reflejaría privilegiadamente estos reordenamientos de los discursos. Lo que explicará, por otro lado, que se convierta en uno de los pilares del pensamiento liberal que surge en el siglo XVIII. El *saber económico* nace en estos instantes estrechamente vinculado al desarrollo de la *gubernamentalidad* y, por tanto, se desarrolla como un conocimiento encaminado a la racionalización de las fuerzas que intervienen e interactúan en las poblaciones y que es necesario conocer para gobernar. Pero con ello no estamos diciendo que la *Gubernamentalidad* pueda reducirse a una comprensión *económica* del poder, que actuaría a modelo de *superestructura*¹¹.

Frente a los modelos *economicistas* y *represivos* -estudiados en el capítulo segundo- M. Foucault había propuesto una tercera aproximación para comprender los mecanismos de actuación del poder: el gobierno mediante la *producción discursiva* y, específicamente, mediante una *producción de Verdad*. Una forma de gobierno mediante la Verdad que si bien es el fundamento de todo poder, en todo momento histórico, se convierte además en la base sobre la cual se asentará la *gubernamentalidad*. No es de extrañar por tanto que en ella asistamos a fenómenos como la idea de *opinión* y de *opinión pública*. Frente a este gobierno mediante la *Verdad*, la *Soberanía* gobernaba mediante la *represión-opresión*. Aunque igualmente ésta se podía analizar desde la *producción discursiva*, tal y como estudiamos en el capítulo segundo a propósito de las teorías jurídicas de la *monarquía absolu*, encaminadas a *legitimar* esa dominación y generar una *obediencia*. No obstante, mientras en la *Gubernamentalidad* la *producción de Verdad* está claramente explicitada, pues el poder tiene como finalidad gobernar mediante la Verdad, fomentando la *circulación* y la *libertad* como el mejor mecanismo de *disciplinamiento*; en la *Soberanía*, en cambio, la Verdad está al servicio de la fuerza y opresión del Soberano, no siendo una finalidad en sí misma. Llegados a este punto puede surgir una confusión que quizás sea necesario aclarar; pues parece que señalamos, por un lado, que el poder debe analizarse desde la *producción discursiva*, pero, por otro lado, admitimos que la *Soberanía* gobernó mediante mecanismos jurídicos, económicos o represivos. Por lo que deberemos aclarar estos dos aspectos y los dos niveles de los que hablamos. En primer lugar, nos encontramos con las diferentes formas de actuación política, en las que el poder puede optar por centrarse en el ordenamiento jurídico, en el desarrollo administrativo, en la represión, en la lucha

¹¹ FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*. P. 114.

frente a otros grupos o en el gobierno mediante la producción discursiva. A partir de ello puede decirse que la política de la *Soberanía* se caracterizó por medidas políticas que priorizaban lo jurídico y la *represión*; mientras que la *Gubernamentalidad* priorizó el gobierno mediante la *producción de Verdad*. En segundo lugar, nos encontramos con una aproximación desde *lo político* que busca no describir los mecanismos de ejercitación de *la política*, sino comprender el principio que define el poder en la *Soberanía* o en la *Gubernamentalidad*. En este caso, los distintos modelos historiográficos encaminados a describir la acción de *la política*, que redujimos a los términos *economicismo* y *represión*, ya no pueden dar respuesta a este segundo aspecto buscado por *lo político*. Para lo cual la mejor manera es afrontar el análisis desde la *producción de Verdad*, intentando aislar esos principios y finalidades que definen la acción de gobierno. En este sentido, para la *Soberanía* parece ser el *Príncipe* lo que constituirá el *orden de sus discursos*, mientras que para la *Gubernamentalidad* parece ser la *vida* y los *hombres*, esto es, los *gobernados*. Surgen así dos formas de analizar el *absolutismo* o la *Soberanía*, bien desde *la política*, desde la cual la historiografía ha tendido a confundir las medidas de actuación con el principio del poder; o bien desde *lo político*, que buscan comprender la *producción de Verdad* y comprender el principio y finalidad del poder sobre el cual se reordenan los diferentes discursos.

Al afrontar el análisis del poder desde la *producción de Verdad* y desde *lo político*, la centralidad del *monarca* como origen del poder y como protagonista de los cambios –que le atribuye la teoría jurídica y que analizamos en el capítulo segundo–, quedaba desdibujaba. Con ello las estrategias historiográficas que priorizaban la *guerra*, el *conflicto interno*, la *disidencia* o la *contra-conducta*, darán lugar en la obra de M. Foucault a una forma distinta de comprender el poder a través de la *producción discursiva*, y que frente a los conflictos priorizaba el análisis de los mecanismos de disciplinamiento, de reglamentación y de seguridad. El *gobierno* se identificaba con una *Verdad* que se encarna en técnicas y estrategias, mediante las cuales ejercitaba precisamente su acción de gobierno; y si bien la *Soberanía* buscaba la *opresión* y la *dominación*, no podía ser analizada desde los *modelos de represión*, que situaban el poder en un centro, sino que debía estudiarse desde la *producción de Verdad*. Todo ello revelaba como finalidad principal de la *Soberanía* no tanto la *opresión* o *dominación*, sino que ambas estaban al servicio de la preservación del poder y *territorio-dominio* del *Príncipe*. Desde el seminario *Il faut défendre la société* al seminario *Du gouvernement des vivants*, observamos un desplazamiento en M. Foucault en su análisis del poder, precisamente, desde la comprensión del poder desde el *conflicto-represión* hacia la *producción de Verdad*; adquiriendo progresivamente un lugar destacado tanto la *disciplina* sobre los cuerpos como los *dispositivos de seguridad* sobre las poblaciones. Pero no se trata de una *Verdad* producida desde un poder soberano, esto es, desde un centro; sino desde un poder comprendido desde la *microfísica del poder*; es decir, donde el gobierno de los hombres se produce

a través de una Verdad manifestada por cada uno de los sujetos. A partir de lo cual M. Foucault reflexionará sobre los *procesos de subjetivación* y de *producción de verdad*, así como sobre la elaboración de los mismos por parte de la *Voluntad de Verdad* en un momento dado. Este *gobierno de los vivos* a través de la *producción de Verdad*, tal y como caracterizará a la *Gubernamentalidad*, ya se había apuntado por parte de M. Foucault en *La Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber*, a propósito de la *confesión* y su proliferación a partir de la Contrarreforma¹². En esta obra, el poder debía ser analizado desde el propio sujeto subjetivizado, en tanto que espacio producido y producto de poder –o más bien de discursos. El hombre en Occidente era obligado de forma constante a producir una Verdad sobre sí, determinando los mecanismos del poder, así como las formas de gobierno, conformando finalmente esa *voluntad de Verdad* de una época. Es por ello que los *discursos* son susceptibles de manifestar esa *Verdad*. Para Foucault el poder no actúa ni mediante la *represión*, ni mediante la *disciplina*; sino a través de esa *producción de verdad* que se ejercer -entre otros- por el propio sujeto, quien es obligado a manifestarse como *Sujeto*, tal y como apuntaba respecto al sexo en su *Histoire de la sexualité*: “la pastoral cristiana ha inscrito como deber fundamental llevar todo lo tocante al sexo al molino sin fin de la palabra”¹³. Es en la *palabra* donde reside el *poder-verdad* y, por tanto, donde éste debe ser estudiado y analizado. Esto conduce, asimismo, a que el poder no busque limitar esa Verdad, sino fomentarla, de ahí que tienda, paradójicamente, a limitar los mecanismos de *represión*, favoreciendo aparentemente la *libertad*, entendida como expresión de esa Verdad colectiva. El poder, como veremos en la *Gubernamentalidad* y en el *liberalismo*, produce libertad-Verdad y oculta la represión como principal estrategia de gobierno: “no hay ejercicio del poder sin cierta economía de los discursos de verdad que funcionan en, a partir y a través de ese poder. El poder nos somete a la producción de la verdad y sólo podemos ejercer el poder por la producción de la verdad.”¹⁴ Esta progresiva conciencia sobre que el *gobierno* se realiza mediante la *Verdad* determinará el paulatino abandono del *disciplinamiento*, que todavía observamos en el *Estado de Policía* y en el *proceso de civilización* analizado por N. Elias, a favor de los *dispositivos de seguridad*. Es este desplazamiento el que permitirá en gran medida la emergencia de nuevos *saberes* como la *economía política*, la *opinión pública* o la *policía*; que tienen por objetivo principal la *libertad*, en el caso de ésta última favoreciendo la circulación de mercancías, personas, etc.

Lo importante al analizar el poder no es responder a las preguntas ¿por qué algunos quieren dominar?, ¿qué buscan?, ¿cuál es su estrategia de conjunto?, sino qué resultados produce esa ejercitación del poder en los *súbditos*, en el caso de la *Soberanía*, o de las *poblaciones*, en el caso de

¹² *Ibid.*, p. 27.

¹³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. P. 30.

la *Gubernamentalidad*. Si en el capítulo segundo afrontamos el estudio de *la política* desde la monarquía, esto es, desde aquél que tiene el poder; ahora afrontaremos más bien el estudio desde *lo político*, esto es, desde los efectos de ese poder. Ello nos permite detectar no tanto quién aparentemente detenta el poder –principal búsqueda de la *Soberanía*-, sino cuál es la finalidad y sobre qué elementos actúa ese poder. Pues el poder no pertenece al soberano que lo ejerce sobre los otros, ya que: “*el poder funciona. El poder se ejerce en red y, en ella, los individuos no sólo circulan, sino que están siempre en situación de sufrirlo y también de ejercerlo. Nunca son el blanco inerte o consintiente del poder, siempre son sus relevos. En otras palabras, el poder transita por los individuos, no se aplica a ellos*”¹⁵. Es por ello que en este capítulo tercero ya no priorizaremos el discurso del soberano, esto es, en el del Rey y sus instituciones, como había hecho la historiografía tradicional, sino los *discursos* en general; analizando esta *producción de Verdad* en diversos *saberes* del momento y, sobre todo, a partir de los resultados de esa circulación de discursos. Es por ello que el desarrollo de saberes aparentemente periféricos como la economía, la biología, la estadística, las memorias, etc., ofrecen un reflejo más claro de ese *poder-verdad* que la verdad producida por el derecho y por el Rey mismo:

*“más que orientar la investigación sobre el poder por el lado del edificio jurídico de la soberanía, por el lado de los aparatos de Estado y las ideologías que lo acompañan, creo que el análisis del poder debe encauzarse hacia la dominación (y no la soberanía), los operadores materiales, las formas de sometimiento, las conexiones y utilidades de los sistemas locales de ese sometimiento y, por fin, hacia los dispositivos de saber. En suma, hay que deshacerse del modelo del Leviatán, de ese modelo de un hombre artificial, a la vez autómatas, fabricados y unitarios, que presuntamente engloba a todos los individuos reales y cuyo cuerpo serían los ciudadanos, pero cuya alma sería la soberanía. Hay que estudiar el poder al margen del modelo del Leviatán, al margen del campo delimitado por la soberanía jurídica y la institución del Estado; se trata de analizarlo a partir de las técnicas y tácticas de dominación”*¹⁶

El estudio del poder desde aquél que produce discursos en una época, porque supuestamente detenta el poder, como el Rey -que caracterizará a la filosofía política y a la historia política tradicional-, da paso ahora a un estudio del poder desde la verdad producida por el conjunto de la sociedad y, sobre todo, por los efectos de ese poder. Es decir, estudiar el poder no desde el vértice de la pirámide, sino desde los efectos en su base; siendo esta aproximación la que determinará la centralidad del *gobierno* como ámbito de reflexión sobre los fines, objetivos, consecuencias y efectos del poder:

“en otras palabras, en vez de partir de los universales para deducir de ellos unos fenómenos concretos, o en lugar de partir de esos universales como clave de inteligibilidad obligatoria para una serie de prácticas concretas, me gustaría comenzar por estas últimas y, de algún modo, pasar los universales por la clave de esas prácticas [...] Lo que querría introducir aquí es, en consecuencia, exactamente lo inverso del historicismo. No interrogar los universales

¹⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

*utilizando la historia como método crítico, sino partir de la decisión de la existencia de los universales para preguntar qué historia puede hacerse*¹⁷.

2. Del pastorado cristiano a la Gubernamentalidad.

M. Foucault ha distinguido entre la *Soberanía* y la *Gubernamentalidad* como si se tratasen de dos formas diferentes de comprender el poder así como de ejercitarlo durante el siglo XVII. La *Soberanía* estaría vinculada al problema de la legitimación de la *dominación* del soberano y, por tanto, vinculada al saber jurídico y al Rey, que actuaba a modo de mecanismos de sometimiento.

*“Desde la Edad Media, la teoría del derecho tiene como papel esencial fijar la legitimidad del poder: el problema fundamental, central, alrededor del cual se organiza toda esa teoría, es el problema de la soberanía. Decir que el problema de la soberanía es el problema central del derecho en las sociedades occidentales significa que el discurso y la técnica del derecho tuvieron la función esencial de disolver, dentro del poder, la existencia de la dominación, reducirla o enmarcarla para poner de manifiesto, en su lugar, dos cosas: por una parte, los derechos legítimos de la soberanía y, por otra, la obligación legal de la obediencia. El sistema del derecho está enteramente centrado en el rey, es decir, que, en definitiva, es la desposesión del hecho de la dominación y sus consecuencias [...] El sistema del derecho y el campo judicial son el vehículo permanente de relaciones de dominación, de técnicas de sometimiento polimorfos. Creo que no hay que ver el derecho por el lado de una legitimidad a establecer, sino por el de los mecanismos de sometimiento que pone en acción.”*¹⁸

La *Gubernamentalidad* estaba vinculada al problema de la conducción de los hombres y su *disciplinamiento*, así como a la administración de las poblaciones.

*“Ahora bien, entre los siglos XVII y XVIII se produjo un fenómeno importante: la aparición – habría que decir invención – de una nueva mecánica de poder, que tiene procedimientos muy particulares, instrumentos completamente novedosos, un aparato muy diferente y que, creo, es absolutamente incompatible con las relaciones de soberanía. Esta nueva mecánica del poder recae, en primer lugar, sobre los cuerpos y lo que hacen más que sobre la tierra y su producto. Es un mecanismo que permite extraer cuerpos, tiempo y trabajo más que bienes y riqueza. Es un tipo de poder que se ejerce continuamente mediante la vigilancia y no de manera discontinua a través de sistemas de cánones y obligaciones crónicas. Es un tipo de poder que supone una apretada cuadrícula de coerciones materiales más que la existencia física de un soberano y define una nueva economía de poder cuyo principio es que se deben incrementar, a la vez, las fuerzas sometidas y la fuerza y la eficacia de quien las somete [...] La teoría de la soberanía es, si lo prefieren, lo que permite fundar el poder absoluto en el gasto absoluto del poder, y no calcular el poder con el mínimo de gasto y el máximo de eficacia [...] Ese poder no soberano, ajeno, por consiguiente, a la forma de la soberanía, es el poder “disciplinario.”*¹⁹

Esta *Gubernamentalidad* que M. Foucault sitúa en el siglo XVII y XVIII tendría sus antecedentes en las reflexiones sobre el *arte de gobernar* que desde la antigüedad y el medievo han ido aplicándose al *gobierno de los hombres*, y no al Estado o al territorio, como ocurre en la *Soberanía*: “los gobernados, con todo, son gente, hombres, individuos, colectividades [...] Aquellos a quienes se gobierna son los hombres”²⁰. Este *arte de gobernar* estaría determinado, en primer lugar, por su finalidad: el *bien común* y, posteriormente, por el *buen gobierno* (separándose

¹⁷ FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France, 1978-1979*. Traducido por Horacio Pons ; Akal, 2009, p. 15-16. (1ª edición, Paris, Seuil/Gallimard, 2004).

¹⁸ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. Pp. 31-32.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 39-40.

²⁰ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 127.

progresivamente de las nociones cristianas del *bien común*); y, en segundo lugar, vendría determinado por su preocupación por el conocimiento de las *necesidades* de los hombres, buscando su dirección y su *disciplinamiento*, teniendo como objetivo mantener la paz civil. Durante el siglo XVI y XVII la idea del *bien común* y del *buen gobierno* irá desplazándose hacia la *gubernamentalidad* propiamente dicha, desarrollándose ya en el marco del Estado; siendo a partir del siglo XVIII cuando este *buen gobierno* culminará en los *dispositivos de seguridad* sobre las *poblaciones*, que situarán el *saber económico* en su centro, abandonando las *disciplinas* anteriores. La *Soberanía* tendría, por el contrario, un objetivo diferente: la *dominación* y su *legitimación* mediante el discurso legal. No se definiría por tanto por su *finalidad* -como el *gobierno*- sino por su *función*: la preservación del poder Príncipe y del territorio de éste. Estas dos formas de *lo político*: la *dominación-soberanía* y el *gobierno-disciplina*, también las encontramos desarrollada en la obra de M. Senellart:

« Or le « gouvernement » ne se confond pas avec la domination. Il ne va pas de soi, en effet, que le pouvoir n'ait pour fin que de se perpétuer lui-même, ou, pour le dire autrement, si partout il y a du pouvoir et s'affrontent des appétits de puissance, ce n'est pas au niveau de la seule concurrence des passions qu'il convient de situer la notion de gouvernement. A la différence de la domination, en effet, ce dernier se rapporte à une fin, ou à une pluralité de fins, extérieure à lui-même, tandis qu'elle n'a d'autre but que de se renforcer indéfiniment. Pratique tautologique du pouvoir qui s'oppose à la nécessaire téléologie gouvernementale. »²¹

Ya desde las reflexiones de Platón se alude a la idea de *gobierno*, mediante las metáforas del timonel o el piloto que maneja el timón de la nave²² o haciendo referencia al pastor de hombres, en clara alusión al pastorado²³. Sin embargo para M. Foucault estas metáforas no aludirían con claridad al gobierno de los hombres, como sí ocurrirá en el siglo XVII, sino de la ciudad, metamorfoseada en la imagen del navío²⁴. A pesar de lo cual en estas reflexiones sobre la política se diferenciaba ya con claridad entre *gobierno* y *dominación*. Recordemos que si bien la

²¹ SENELLART, Michel. *Les arts de gouverner*. P. 19.

²² “Una vez que cada uno obtuvo lo que le agradaba a través de las suertes de la justicia, poblaron las regiones y, después de poblarlas, nos criaban como sus rebaños y animales, como los pastores hacen con el ganado, sólo que no violentaban cuerpos con cuerpos, como los pastores apacientan las manadas a golpes, sino como es más fácil de manejar un animal: dirigían desde la proa. Actuaban sobre el alma por medio de la convicción como si fuera un timón, según su propia intención, y así conducían y gobernaban todo ser mortal”. PLATÓN. *Diálogos VI. Critias*. 109 b-c.

²³ “EXTR. Finalmente, el segmento que se separa de ésta, el arte de apacientar hombres, única parte que resta en el rebaño bípedo, es ésta precisamente la que estábamos buscando, a la que se ha llamado « real » y, simultáneamente, « política » [...] EXTR. –Muy bien. ¿No es cierto que entre las artes pastoriles, que acaban de mostrarse numerosas a nuestros ojos, una era la política y el cuidado por ella brindado concernía a un tipo particular de rebaño? J. Sóc. Sí. EXTR. Y, en efecto, nuestra argumentación precisó que ella no consiste en la crianza de caballos ni de otras bestias, sino que es ciencia de la crianza colectiva de hombres [...] EXTR. ¿Cómo, entonces, podremos considerar correcta e intachable nuestra caracterización del rey, desde el momento en que, al considerarlo pastor y criador del rebaño humano, lo estamos escogiendo sólo a él de entre otros innumerables pretendientes? [...] EXTR. ¿Y cómo no va a ser común a todos, al menos, el « brindar cuidados », sin que deba distinguirse ni la crianza ni ninguna otra actividad en particular? Pero si lo hubiéramos llamado “arte de ocuparse de los rebaños”, o bien “arte de atender los rebaños”, o también “arte de brindar cuidados a los rebaños”, en una expresión tan general hubiera sido posible envolver al político junto con los demás, ya que el argumento eso es lo que exigía”. PLATÓN. *Diálogos V. Político*. Traducido por M^a Isabel Santa Cruz, Á. Vallejo Campos, N. Luis Cordero, Gredos, 267c- 276a. PLATÓN. *Diálogos IV. República*. Traducido por Conrado Eggers Lan, Gredos, 2000, I, 343^a; III, 416a.

²⁴ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 128 y P. 148 y ss.

gubernamentalidad mantenía un claro vínculo con ese “arte de ocuparse de los rebaños” señalado por Platón, sin embargo tendrá como finalidad principal la *vida*. Un rasgo que no encontramos con anterioridad al siglo XVII, siendo una creación de los *saberes* de este momento, hablándose más bien con anterioridad de la *dirección* o *gobierno de las almas*. Esta misma distinción platónica entre *gobierno* y *dominación* volverá a desarrollarse con los Padres de la Iglesia, con quienes se tenderá a diferenciar, nuevamente, entre el *gobierno*, entendido como *dirigir*, y la *dominación*; separando nítidamente entre ambos y entendiendo por *gobierno* la dirección de conciencias o dirección de almas. Asimismo, este conjunto de técnicas y procedimientos característicos del *pastorado* fue denominado por los padres griegos, como en Gregorio Nacianceno, como *oikonomia psychon*, en una clara referencia al tema del *pastorado* que significaba *economía de las almas*²⁵. Si bien tenía un sentido próximo a la noción de *economía* que encontramos en Aristóteles como gobierno o administración de la casa y la familia, sin embargo en estos padres de la Iglesia tendrá específicamente el sentido de *régimen animarum* o *régimen de las almas*. Una tradición del *pastorado* como forma de *gobierno* que para M. Foucault provendría del mundo oriental, encontrándose ya en el mundo asirio, babilonio o egipcio, y que fue trasladado posteriormente al oriente cristiano a través de la idea del *pastorado*²⁶, con el que la religión pretende gobernar la *vida* real de los hombres en tanto que *almas*:

“siendo así [...] la verdadera historia del *pastorado* como núcleo de un tipo específico de poder sobre los hombres, su historia en el mundo occidental como modelo, matriz de procedimientos de gobierno de los hombres, comienza justo con el cristianismo [...] Una religión que pretende de ese modo alcanzar el gobierno cotidiano de los hombres en su vida real con el pretexto de su salvación y a escala de la humanidad: eso es la Iglesia, y no existe ningún otro ejemplo en la historia de las sociedades”²⁷.

Como ha señalado M. Senellart, todo el pensamiento cristiano y medieval, desde San Agustín, está atravesado por la distinción y oposición entre *regere* (dirigir, gobernar, comandar) y *dominar*. Platón definía el *gobierno* como el *arte de dirigir* o *mando*, distinguiendo en *El político* la política como una actividad especializada, objeto de un arte o *techné*, determinada por la justa medida, que sitúa el lugar del gobernante por encima de las leyes escritas y le dispensa del consentimiento de los ciudadanos. Se demostraba así, tras esta distinción, una oposición entre *gobierno* y fundamento jurídico, como ámbitos diferenciados. Es precisamente contra Platón o, más bien contra una comprensión platonizante de gobernar, entendida como dirección y justa medida, que se desarrollará a partir del siglo XVI una visión diferente, definida por su racionalidad y su pragmática²⁸ que alumbrará *El Príncipe*, donde el trasfondo moral se abandona en favor de los resultados. Sin embargo, todavía en el mundo cristiano y medieval esta oposición entre *regere* o

²⁵ *Ibid.*, p. 186.

²⁶ *Ibid.*, p. 129 y ss.

²⁷ *Ibid.*, p. 250.

²⁸ SENELLART, Michel. *Les arts de gouverner*. P. 14.

gobierno y dominación, será pensada a partir de los textos bíblicos sobre los Reyes de Israel y por tanto a partir de la idea de *pastorado*.

“ ‘Puesto que sabes compadecerte de las ovejas, te compadecerás de mi pueblo, y a ti lo confiaré’ El poder del pastor se manifiesta, por lo tanto, en un deber, una misión de sustento, de manera que la forma –y ésta es, a mi juicio, otra característica importante del poder pastoral- adopta por él no es ante todo la manifestación clamorosa de su poderío y su superioridad. El poder pastoral se manifiesta inicialmente por su celo, su dedicación, su aplicación indefinida [...] El pastor velará por el rebaño y apartará el infortunio que pueda amenazar al más mínimo de sus animales.”²⁹

Estas nociones bíblicas donde se identifica al gobernante con el pastor se aplicarán posteriormente a la figura del Rey, como aquél que *regere*, esto es, *dirige* en función de una finalidad moral. Finalidad que le diferencia del Tirano, aquél que simplemente se limita a *dominar* mediante la fuerza. Se trata de una tradición que distingue entre el Rey y el poder absoluto que analizamos en el capítulo segundo y que atraviesa las discusiones políticas durante las guerras de religión, determinando asimismo la recepción de las ideas anti-maquiviélicas en Francia. No obstante, a medida que se impone la figura del Rey, como soberano, esta dimensión de *regere*, que tenía como finalidad el rebaño, dará paso a la *dominación*. Sobre todo en el momento que el objetivo pasa a ser la preservación la unidad, ya sea del poder: la dinastía, o del territorio-dominio: el reino.

“En resumen, podemos decir lo siguiente: la idea de un poder pastoral es la idea de un poder ejercido sobre una multiplicidad y no sobre un territorio. Es un poder que guía hacia una meta y sirve de intermediario en el camino hacia ella. Por lo tanto, es un poder finalista, un poder finalista para aquéllos sobre quienes se ejerce, y no sobre una unidad, en cierto modo, de tipo superior, tratase de la ciudad, el territorio, el Estado, el soberano. Es un poder, por último, que apunta a la vez a todos y a cada uno en su paradójica equivalencia, y no a la unidad superior formada por el todo. Pues bien, creo que las estructuras de la ciudad griega y del Imperio romano eran completamente ajenas a un poder de este tipo.”³⁰

La Edad Media construyó, a partir de la tradición del *pastorado*, un concepto específico de gobierno denominado como *régimen medieval*, progresivamente identificado con el Rey, a medida que éste se impone como principal fuerza política; el cual se desarrolló, precisamente, contra aquellas prácticas de *dominación* fuera del marco jurídico propias de la tiranía³¹. Una noción de gobierno medieval caracterizado, además, por la ejemplaridad moral del Príncipe, como reflejarán los llamados “espejos de Príncipes”, y por la búsqueda del *bien común*. Es a partir de esta comprensión del *gobierno* propuesta por el *régimen medieval* opuesta a la *dominación* que M.

²⁹ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 133.

³⁰ *Ibid.*, p. 135.

³¹ « Toute la pensée médiévale, à partir de saint Augustin, est traversée par l'opposition entre *regere* (diriger, gouverner, commander) et dominer, qui sous-tend l'antithèse du *rex* et du tyran. *Regere*, l'activité de régir, de conduire un peuple, est donc le contraire de la domination. Il est difficile d'admettre que cette idée, qui s'est maintenue, à travers des mutations théoriques importantes, pendant dix siècles, n'ait recouvert qu'une illusion, liée à l'oblitération, par la conscience religieuse, des réalités politiques. Le Moyen Age a donc construit un concept spécifique du « gouvernement » contre la pratique de la *dominatio* et en dehors, on le verra, du cadre juridique de la souveraineté. » SENELLART, Michel. *Les arts de gouverner*. Pp. 20-21.

Foucault entiende también la *gubernamentalidad* en el siglo XVII, como opuesta a la soberanía, pero al mismo tiempo como nacida de ella. La reflexión política desde el medievo hasta los propios textos políticos modernos –como veremos a propósito de la *Razón de Estado*– se plantearán a partir de esta misma problemática del gobierno y no del derecho del soberano; no siendo hasta la crisis del *vivere civile* y de las guerras de religión cuando se imponga la *dominación* del soberano.

« Pendant plusieurs siècles, la réflexion médiévale sur l'origine, la nature, l'exercice du pouvoir s'est développée autour, non des droits attachés à la fonction souveraine, mais des devoirs liés à l'office du gouvernement (régimen) [...] Historiquement – au niveau des représentations, qui ont façonné la pensée politique – le gouvernement a précédé l'Etat. »³²

Si bien el *gobierno* y la *dominación* presentan concepciones del poder diferentes, sin embargo a lo largo de la historia las encontraremos constantemente entrecruzadas entre sí. No obstante, antes de la irrupción de la monarquía y de los problemas que entrañaba, vinculados al territorio, a su dominación y preservación; el poder buscó pensarse desde el *gobierno*, favorecida por la tradición del *pastorado*. El *gobierno* y la *dominación* deben ser pensadas por tanto de forma conjunta en cada momento histórico, tal y como apuntaba el propio M. Foucault; aunque sin olvidar que en cada momento presentan sus particularidades propias: “*Un derecho de la soberanía y una mecánica de la disciplina: entre estos dos límites, creo, se juega el ejercicio del poder. Pero ambos límites son tales, y tan heterogéneos, que nunca se puede asimilar uno al otro.*”³³. A pesar de lo cual M. Foucault observaba en el siglo XVII una tendencia a separar *Estado-Soberanía* del *Arte de gobernar*, esto es, entre Estado y Gobierno, como hemos planteado en el capítulo anterior en los propios textos de J. Bodin o de G. Botero. Pero esto no implica que se volviera a la antigua oposición entre *gobierno* y *dominación*, como proponía Platón, San Agustín o algunos teóricos del *vivere civile* del Trecento, pues la *Gubernamentalidad* se desarrollaba en el contexto político determinado por la *Soberanía* y el *Estado*, en los que ya se había producido el progresivo abandono del *régimen medieval* y de la ejemplaridad moral del Príncipe, tal y como se refleja con claridad en Maquiavelo. No obstante, tras esta preocupación por el *gobierno* que comienza a emerger en la *Soberanía* en el siglo XVII se propondrá una forma de comprensión del poder diferente a la *dominación*, como reflejan los textos anti-maquiavélicos de la *Razón de Estado* en Francia. En ellos se repiensa la política a partir del *arte del buen gobierno*, pero redefinido ahora sobre los problemas de las *poblaciones* y sus *necesidades*, dándose predominancia a las técnicas administrativas y a las formas de disciplinamiento, que tendrán por finalidad la *vida*. Se abandonaba con ello la finalidad moral-religiosa centrada en las *almas*, reivindicada todavía por G. Botero, priorizándose por el contrario los cálculos, los *mecanismos de seguridad* y los procesos de *normalización*, donde el *saber económico* ocupará un lugar prioritario, como representará el *mercantilismo* de Colbert. Se

³² *Ibid.*, pp. 23-24.

³³ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. Pp. 40-41.

trata de un poder gubernamental que no se construirá en la *legalidad*, sino en las *ciencias humanas*, progresivamente identificándose con las fuerzas tecnológicas, administrativas y económicas, que definirán al Estado moderno; entendiéndose así por *gobierno* las *fuerzas* que interactúan en un Estado y que ya no se reducen a la fuerza del Príncipe.

*“El discurso de la disciplina es ajeno al de la ley; es ajeno al de la regla como efecto de la voluntad soberana. Las disciplinas, en consecuencia, portarán un discurso que será el de la regla: no el de la regla jurídica derivada de la soberanía sino el de la regla natural, es decir, de la norma. Definirán un código que no será el de la ley sino el de la normalización, y se referirán necesariamente a un horizonte teórico que no será el edificio del derecho sino el campo de las ciencias humanas. Y la jurisprudencia de esas disciplinas será la de un saber clínico”*³⁴

Frente a la tradición jurídica sobre la cual se asentará las formas de *dominación*, M. Foucault planteaba una genealogía distinta para la *gubernamentalidad*, vinculada a las formas del *gobierno*, que transformará la propia idea de Estado, entendido ahora como el conjunto de fuerzas relacionables que es necesario gobernar para dirigir las hacia el *bien común*. Una concepción del Estado como fuerzas relacionables que G. Deleuze observaba ya en la propia *Soberanía* en la obra de Althusius³⁵, y que también se hace visible en la obra de J. Bodin. La *Gubernamentalidad*, como se ha señalado, recogía por tanto la tradición del *pastorado* que “*se define en su totalidad por la benevolencia; no tiene otra razón de ser que hacer el bien, y para hacerlo. En efecto, lo esencial del objetivo, para el poder pastoral, en sin duda la salvación del rebaño*”³⁶.

*“Yo soy el buen pastor. El buen pastor da la vida por las ovejas; no como el asalariado que ni es verdadero pastor ni propietario de las ovejas [...] Pero tengo otras ovejas que no están en este redil; también a éstas tengo que atraerlas, para que escuchen mi voz. Entonces se formará un rebaño único, bajo la guía de solo pastor”*³⁷

2.1. Del régimen medieval al arte de gobernar.

Sobre esta comprensión del *gobierno* como *pastorado* y, por tanto, como *conducción de las almas* hacia la *salvación*, en función del *bien común*, se definirá el *arte del buen gobierno* durante la Edad Media, que se denominará como *régimen medieval*. Una concepción semejante volverá a reaparecer en las repúblicas italianas, pero aplicadas específicas a los problemas políticos de los gobernados, de ahí que el *bien común* de paso al *buen gobierno*. Si bien el triunfo del *Príncipe* dará predominancia a los problemas de la *dominación*, los problemas del *gobierno* reaparecerán en ciertos discursos de la *Soberanía* sobre la *Razón de Estado*, donde la finalidad del poder y de la acción de gobierno no se definían ya en torno a la *salvación*, así como tampoco en torno a la preservación del territorio del Príncipe, sino en torno a la *conducción* de los hombres en función de

³⁴ *Ibid.*, p. 41.

³⁵ DELEMESTRE, Gaëlle. *Les deux souverainetés et leur destin. Le tournant Bodin-Althusius*. Paris, Cerf, 2011.

³⁶ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 132.

³⁷ *La biblia cultural*. Madrid, SM, 1998, Juan, 10, 11.

sus *necesidades*, buscándose el *disciplinamiento* de las *poblaciones*, que se consideran como la *fuerza* principal del Estado, tal y como será característico del *Estado de Policía*. Desde finales del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII, el progresivo triunfo de una visión *poblacional* y *económica*, centrada en las *fuerzas* del Estado y en la *vida*, transformará por completo la noción de *gobierno* del *régimen medieval* y de la *razón de Estado*, hacia la *gubernamentalidad* propiamente dicha, entendida ya como gobierno de la *población*³⁸. Se sustituirán así los sistemas de *disciplinamiento* anteriores y las formas de administración del Estado por los *dispositivos de seguridad*, dentro de una realidad que ya no es la determinada por la *Soberanía* sino por la *economía-política*. Ello no significa que la teoría de la *Soberanía* desaparezca a lo largo del siglo XVIII y el siglo XIX³⁹, sin embargo se ve obligada a redefinirse a partir de la ampliación de horizontes abiertos a lo largo del siglo XVIII por la *gubernamentalidad*, demostrando ese constante diálogo entre *gobierno* y *dominación*.

*“Al señalar todo esto no pretendo decir en absoluto que la soberanía dejó de cumplir un papel a partir del momento en que el arte de gobernar comenzó a convertirse en ciencia política. Me animaré incluso a decir, por el contrario, que el problema de la soberanía nunca se planteó con tanta agudeza como en ese momento, pues ya no se trataba, justamente, como en los siglos XVI o XVII, de procurar deducir de las teorías de la soberanía un arte de gobernar, sino, toda vez que habían un arte de gobernar en pleno despliegue, ver qué forma jurídica, qué forma institucional, qué fundamento de derecho podría darse a la soberanía que caracteriza un Estado”*⁴⁰.

Es a partir del pensamiento cristiano y del pastorado cuando se desarrollan las primeras reflexiones políticas asociadas al problema del *gobierno* de las poblaciones -y no tanto de la ciudad, como en el mundo clásico-; siendo en el *ars artium* de los padres de la Iglesia que el *gobierno* se entenderá como *régimen animarum*, esto es, como *gobierno de las almas*. El *gobierno* será pensado por tanto a propósito de los problemas de la escatología⁴¹; aunque el poder pastoral: “*sólo se ocupa*

³⁸ “En el siglo XVIII, una de las grandes novedades en las técnicas del poder fue el surgimiento, como problema económico y político, de la “población”: la población riqueza, la población-mano de obra o capacidad de trabajo, la población en equilibrio entre su propio crecimiento y los recursos de que dispone. Los gobiernos advierten que no tienen que vérselas con individuos simplemente, ni siquiera con un “pueblo”, sino con una “población” y sus fenómenos específicos, sus variables propias: natalidad, estado de salud, frecuencia de enfermedades, formas de alimentación y de vivienda. Todas esas variables se hallan en la encrucijada de los movimientos propios de la vida y de los efectos particulares de las instituciones”. FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*. P. 35.

³⁹ “Por un parte, la teoría de la soberanía fue, en el siglo XVIII y aun en el XIX, un instrumento crítico permanente contra la monarquía y todos los obstáculos que podían oponerse al desarrollo de la sociedad disciplinaria. Pero, por la otra, esta teoría y la organización de un código jurídico centrado en ella permitieron superponer a los mecanismos de la disciplina un sistema de derecho que enmascarase sus procedimientos, que borraba lo que podía haber de dominación y técnicas de dominación en la disciplina y, por último, que garantizaba a cada uno el ejercicio, a través de la soberanía del Estado, de sus propios derechos soberanos [...] como las coacciones disciplinarias debían ejercerse a la vez como mecanismos de dominación y quedar ocultas como ejercicio efectivo del poder, era preciso que la teoría de la soberanía permaneciera en el aparato jurídico y fuera reactivada, consumada, por los códigos judiciales” FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. P. 40.

⁴⁰ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. Pp. 113-114.

⁴¹ « Le régime, alors, ne s'inscrivait pas dans la perspective de la puissance, mais sur l'horizon de l'eschatologie. L'art des arts, ars artium, pour les Pères de l'Eglise, c'était le gouvernement des âmes, régime animarum. Le

del alma de los individuos en la medida en que esta dirección de las almas implica también una intervención, y una intervención permanente, en la conducta cotidiana y el manejo de la vida, pero igualmente en los bienes, las riquezas, las cosas.”⁴² El poder pastoral no sólo intervenía sobre el alma, o más bien a través de ella actuaba sobre el cuerpo y la vida cotidiana. Fenómeno que se comprobará de forma constante en los textos de formación de la Iglesia, como el de Juan Crisóstomo, *De sacerdotio*; en las *Cartas* de San Cipriano; en san Ambrosio, *De officiis*; en Gregorio Magno *Liber pastoralis*; así como también en aquellos textos que hacen referencia a la vida comunitaria en los monasterios orientales, como el texto de Juan Casiano *Colaciones* y *De institutis coenobiorum et de octo principalium vitorum remediis*, y en el mundo occidental, en textos tan fundamentales como la *Regla* de San Benito. Un texto que puede ser considerado como el fundador del monacato en Occidente⁴³. Entre todas estas obras la reflexión sobre el *pastorado* se vincula a la salvación y al sometimiento a la ley de Dios⁴⁴, en tanto que obediencia. Los hombres son así guiados, pastoreados o gobernados, por la Verdad predicada por el pastor, entendida como dirección de conciencia. Por lo que el *pastorado* se organizó en torno a la *obediencia pura*, puesto que “el cristianismo no es una religión de la ley; es una religión de la voluntad de Dios, una religión de las voluntades de Dios para cada uno en particular”⁴⁵. Con ello se fortalecerá la tesis de que la forma del poder del *pastorado* -y luego de su heredero el *gobierno*- no se fundamentan en la Ley, como ya había apuntado Platón, sino en la *obediencia*, en la *sumisión* y en el *disciplinamiento* de la voluntad ante la voluntad divina -o más tarde del Estado-; quien cumple una función benefactora y paternalista. De este modo: “la obediencia, para un cristiano, no significa obedecer una ley, obedecer un principio, obedecer en función de un elemento racional cualquiera; es ponerse por entero bajo la dependencia de alguien porque es alguien”⁴⁶. Es la *obediencia* y no la Ley el principio del *gobierno* y desde la cual se produce la dirección de los gobernados, quienes a través de esta obediencia se ponen en manos del *regere*, esto es, del que dirige. Otra característica de la *oveja* -el que obedece- respecto al *pastor*, es la dependencia total de éste; siendo gracias a esta sujeción tan marcada y profunda de la *oveja* respecto a su *pastor*, que el *pastorado* determinó los procesos de subjetivación en Occidente y de la construcción del *Sujeto* a través de la *normalización*; y no tanto a través del *disciplinamiento*, que serán más propio de la *Soberanía*. Frente a un proceso de individuación fundamentado en la ley, como vemos en las nociones de personas del derecho

gouvernement royal n'en demeura longtemps qu'un auxiliaire assez fruste, préposé au maintien de l'ordre et à la discipline des corps. » SENELLART, Michel. *Les arts de gouverner*. P. 24.

⁴² *Ibid.*, p. 157.

⁴³ *Ibid.*, p. 163 y ss.

⁴⁴ “el pastor, en el fondo, no es en manera alguna el hombre de la ley; o, en todo caso, que el elemento que lo caracteriza, lo especifica, no es de ningún modo el hecho de enunciar la ley” FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 172.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 173.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 174-175.

romano, y de construcción del sujeto en la naturaleza, el *pastorado* ofrecerá una producción de individualidad por sujeción al rebaño. No es de extrañar por tanto que el *individualismo* sea una verdad producida por la *Gubernamentalidad* en el marco de un *saber poblacional*.

El *arte de gobernar* que se desarrolla a partir del siglo XIII, y que denominamos como *régimen*, no provendría del ámbito de la política, sino que previamente tendrá su ámbito de gestación dentro de la reflexión de la Iglesia. De este modo, el *régimen medieval* no adquiere hasta época tardía un sentido político, apareciendo por vez primera el problema del *gobierno* dentro de un vocabulario destinado a la dirección espiritual, como observamos en la *Règle pastorale* de Gregorio Magno, hacia 590⁴⁷.

« *Tel que le définissent les Discours de Grégoire de Nazianze et, avec quelques inflexions augustinienes, la Regula Pastoralis, le regimen ecclésiastique désigne donc un gouvernement non violent des hommes, qui, par le contrôle de leur vie affective et morale, la connaissance des secrets de leur cœur et la mise en œuvre d'une pédagogie finement individualisée, s'efforce de les conduire vers la perfection. Comment de ce gouvernement doux, patient et bienveillant, est-on passé en quelques siècles à la notion d'un régime politique recourant à la force pour assurer le bon ordre de la société chrétienne? C'est l'un des problèmes que pose le développement de l'État pendant la première moitié du Moyen Age.* »⁴⁸

Entre los primeros cristianismo nos encontramos con ciertas reflexiones que obstaculizaron el desarrollo de la noción de *gobierno*, ya que pensaban ésta desde el hombre particular, impidiendo el desarrollo de la noción de gobierno entendida como acción ejercida sobre un rebaño o población. Por ejemplo, Pelagio defendía la autonomía de sí, desarrollando una noción de *gobierno* como *gobierno de sí*, heredera del estoicismo. Pelagio planteaba que tras el bautismo sería eliminado el pecado original en el Hombre, haciéndole libre y, por tanto, acentuando la necesidad de un *gobierno de sí*; el cual impediría el desarrollo de la noción de *gobierno de los otros*, es decir, de las poblaciones. Para S. Agustín, por el contrario, es el deseo de ser autónomo por parte de Adán lo que habría conducido a su castigo; y, de este modo -y a diferencia de Pelagio-, la verdadera gloria se encuentra en la *obediencia* y no en la libertad. Es esta transformación la que permitirá pensar desde S. Agustín el problema de cómo gobernar o dirigir una comunidad, en este caso religiosa.

« *Pour Augustin, à l'inverse, c'est pour avoir prétendu être autonome qu'il a été puni. Sa vraie gloire en effet consistait dans l'obéissance, non dans la liberté. Il ne se commandait à lui-même que dans la mesure où il respectait le commandement divin. L'ordre donné par Dieu - l'interdiction, facile à observer, d'une seule espèce d'aliment parmi d'autres- n'avait pour fin que de lui enseigner «la pure et simple obéissance, qui est la grande vertu de la créature raisonnable» [...] L'incapacité de s'obéir à soi-même, dont la libido est le symptôme : telle est, pour Augustin, la condition déchue de l'homme qui Justifie l'usage de la coercition.* »⁴⁹

Del *gobierno de sí* de la tradición estoica y del primer cristianismo, pasamos a la introducción del pecado y al *gobierno de los otros*, lo cual transforma la libertad y el libre albedrío en *disciplina*, como forma de dirigir la vida; siendo sólo a través de la *obediencia* hacía el *pastor-*

⁴⁷ SENELLART, Michel. *Les arts de gouverner*. P. 27.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 81-82.

Dios que el hombre podrá alcanzar el *bien* y la salvación. Por otro lado, podemos observar cómo el Estado posterior, definido por sus funciones *disciplinarias* y de *represión* (como observaremos en algunos de los principales teóricos del Estado moderno como el neo-estoico Lipsio), tendría ya su génesis de gestación en esta *disciplina* de los padres de la Iglesia.

A partir de San Agustín la *disciplina* y el *gobierno* adquieren un lugar central en las reflexiones del cristianismo. Frente al modelo de guerra y de conquista, esto es, de *dominación*, con el que era pensado principalmente el *poder* desde la antigüedad, la *dominación* se ve sustituida por la *disciplina* cristiana, siendo a partir de ésta que será pensado el problema del *gobierno* en occidente. El *pecado* adánico transformaba por tanto la noción de *gobierno*, esto es, la relación de los hombres consigo mismo y con los otros, haciendo necesario la *dirección* y *disciplinamiento* de las almas para su salvación; pensándose el *gobierno* de forma colectiva, siendo la Iglesia la que asumirá esta función rectora de las almas. Sólo a medida que se vaya desarrollando una visión propiamente política, con el Imperio y con las monarquías, distinguiéndose como un poder separado de la Iglesia, en paralelo a la afirmación de la figura del Rey, estas funciones directrices de la Iglesia serán transferidas al monarca, abandonándose la escatología por la política propiamente dicha, pudiéndose desarrollar las reflexiones sobre el *gobierno* de los hombres. No obstante, durante el mundo medieval el gobierno seguirá pensándose desde los principios de la dirección de las almas, como podría observarse en el *ministerium regis* del mundo carolingio, y como se apuntará posteriormente en las nociones de rey *très chrétienne* que funda el galicanismo francés. La obligación del Rey no es dominar y someter, sino gobernar y dirigir las almas de sus súbditos para conducirlos a la salvación. La reflexión agustiniana sobre la naturaleza concupiscente de los hombres impondrá la necesidad de la *disciplina* de éstos, siendo la finalidad del gobernante combatir el mal que convierte a cada uno en un enemigo para sí y para los otros. Se unían con ello dos nociones anteriormente separadas, por un lado, la *dirección de las almas* o *medicina de las almas* y, por otro lado, la noción de *disciplinamiento de los cuerpos*; y, de este modo, las primeras reflexiones sobre el gobierno o *régimen* son pensadas como una “medicina” social de las almas a través del disciplinamiento de los cuerpos⁵⁰. La Iglesia, que en un principio oponía el *regimen* o *gobierno* a la *domination*, ha pasado a pensar el *gobierno* en términos de *violencia necesaria* (tal y como puede observarse también en la noción de *guerra justa* que se desarrolla desde San Agustín); determinando las condiciones del *régimen* cristiano, difuminando aparentemente los límites entre *dominación* y *régimen*. San Agustín era ya un claro ejemplo de ese entrecruzamiento constante entre *gobierno* y *dominación*, que impediría hablar de un *gobierno* completamente ajeno a los problemas de la *dominación*, aunque tradicionalmente se haya entendido así.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 83.

La *dirección* de las almas y el *disciplinamiento* de los cuerpos constituirán pues una de las primeras definiciones de la noción de *gobierno cristiano*, siendo con Gregorio Magno en el 476, tras la caída del Imperio de Occidente, cuando asistamos a uno de los primeros esfuerzos por elaborar una teoría cristiana del *regime*. Su experiencia como pastor y administrador, le permitirán definir la *bona administratio regiminis*, que inaugura una nueva etapa de reflexiones sobre la noción de *gobierno*. Su comprensión del pecado original y su interpretación del hombre, como cuerpos llenos de instintos, a modo de animales, va a determinar a partir de él las modalidades del gobierno de los reyes. Sobre todo a medida que éstos compartan el poder con la Iglesia. Si el *gobierno* entre platónicos y estoicos se vinculaba a la *sabiduría*, fundamentándose en la racionalidad del gobernado, sin embargo a partir de los padres de la Iglesia y de la noción augustiniana de pecado original el gobierno mediante la *sabiduría* se transforma en *disciplinamiento*. Con el triunfo definitivo de la Iglesia el poder se ejercerá en dos direcciones, hacia las almas, por parte de la Iglesia, y hacia los cuerpos, por parte del poder político. Una distinción entre religión y política que –para M. Senellart– irá poco a poco afirmándose, culminando en el siglo XII y XIII. Momento en el que se buscará la definición del *arte de gobernar* vinculado al Príncipe. Instantes en los que se desarrollan también los llamados *espejos de Príncipes*, donde el problema del *gobierno* es pensado en torno a la progresiva afirmación del poder del Rey y de las nuevas problemáticas territoriales desarrolladas a partir de la fragmentación del sistema feudal.

Tal y como hemos señalado, a medida que la Iglesia cristiana se incorporó al Imperio romano el problema del *gobierno* quedó reinscrito en la función ministerial de la Iglesia, quien abarcaba los ámbitos espirituales y terrenales, donde la acción de gobierno se comprende como dirección de las almas del pueblo hacia la salvación. Una finalidad que pervivirá en la acción de gobierno del príncipe medieval, como podrá comprobarse en el mundo carolingio de los *specula*, donde no se trata todavía de dirigir un Estado sino un pueblo, en el que todos sus miembros eran iguales ante la mirada de Dios. Esta concepción del *ministeriado real* se desarrolla en el marco de una sociedad que es comprendida no como una sociedad política, sino como un pueblo de Dios bajo el manto de la Iglesia; tal y como se observa en torno al siglo VIII y IX, cuando las reflexiones de la Iglesia sobre el gobierno de las almas culminarán en la reflexión carolingia sobre el *ministerio real* (*ministerium regis*). Instantes en los que se incorporan los reyes al arte de gobernar elaborado por la Iglesia. La monarquía emergente se definía ahora a través de las doctrinas de San Agustín y de San Isidoror de Sevilla, quien señalaba que « *Le roi est appelé ainsi de “régir” (rex a regendo), c’est-à-dire d’ “agir droitement” (recte agendo)* ». Como señala M. Senellart: « *L’étymologie du nom rex est obtenu ex causa, preuve qu’aux yeux d’Isidore c’est bien le gouvernement qui fait le roi* »⁵¹. El mundo carolingio se vinculaba así con esta acepción de *reinar* propia de la patrística, y, de este

⁵¹ *Ibid.*, pp. 65 y 67.

modo, incorpora las reflexiones eclesiásticas a la función del Rey, quien pasa a definirse precisamente por la acción de gobierno, entendiéndose por reinar, dirigir, y no dominar.

« Elle correspond au moment où s'affirme ce qu'il est convenu d'appeler, avec H.-X. Arquillière, l' « augustinisme politique »: absorption du droit naturel de l'Etat dans la justice chrétienne, subordination du pouvoir séculier à l'autorité sacerdotale. La royauté, qui s'exerçait déjà dans l'Eglise, est désormais conférée par l'Eglise. Elle devient un office [...] C'est à partir d'elle que le gouvernement qui consistait, pour le roi, à corriger, juger et protéger, va impliquer la tâche de conduire également son peuple. Passage de la *correctio* à la *directio* qui s'esquisse déjà assez nettement avec Alcuin »⁵².

Este trasvase desde la Iglesia y de la noción de gobierno de las almas a la monarquía, a medida que ésta se incorpora a la Iglesia, producirá -según M. Senellart- una comprensión sacerdotal del poder temporal de los reyes como *ministerium regis*. A partir de esos instantes el *gobierno*, que consistía para el Rey en corregir, juzgar y proteger, va a implicar también la tarea de dirigir al pueblo, pasando de la *correctio* a la *directio*, como se muestra con claridad en la obra de Alcuino. Esta dirección de las almas propias del *rector* carolingio se inscribirá dentro de una comprensión religiosa de la salvación: *dirigere ad viam salutis*. Aunque a medida que avanza la Edad Media se irá transformando hacia una comprensión autónoma de lo político, como se observará en el concepto de *salud pública* de Jean de Salisbury, quien parece intentar definir para la política una finalidad claramente terrestre. En él la dirección del *gobierno* ya no se comprende en relación a las almas, sino en relación a la política terrestre, siendo a partir del siglo XII y XIII - como había señalado E. Kantorowicz- cuando el *arte del gobierno* se enriquecerá de la experiencia secular; en paralelo al reforzamiento del poder del Estado; a la progresiva importancia del derecho y su historia; y al deseo por habitar el mundo terrenal. La complejización de la sociedad a nivel fiscal y territorial, como había apuntado E. Kantorowicz, tendría a su vez su reflejo en la complejización de las reflexiones sobre el *arte de gobernar*. Aunque todo ello no debe interpretarse como un debilitamiento del magisterio eclesiástico, pues sigue siendo a partir de la ley divina y de textos como el Deuteronomio, y no a partir de la realidad de las cosas, que se continuará reflexionando sobre el saber real. Habrá que esperar a mediados del siglo XIII para que el arte de gobernar el Estado comience a independizarse de las reflexiones bíblicas sobre los reyes de Israel. El final de la Edad Media define así un momento de cambios profundos que afectan a la reflexión política, habitualmente explicados -como vimos en el capítulo segundo- a través de la *racionalidad moderna* y, especialmente, a través del *proceso secularizador*. El tema excedería nuestro ámbito de reflexión en la presente tesis, razón por la cual nos hemos limitado a trazar una breve aproximación a este periodo siguiendo las reflexiones de M. Senellart, quien parte, sin embargo, de la *racionalidad moderna* para explicar los cambios. A pesar de lo cual, lo que nos ha interesado destacar de su obra más que la racionalidad de los cambios, es la genealogía que presenta de la noción de *gobierno*

⁵² *Ibid.*, pp. 97-98.

desde el primer cristianismo y durante el medievo, que nos permitirá comprender la emergencia de la *gubernamentalidad* en el siglo XVII.

Esta nueva comprensión de la política, como ciencia práctica, en favor del gobierno de los hombres y en detrimento de la dirección de las almas, estaría relacionada para M. Senellart con una transformación temporal que se producirá en torno al siglo XII y XIII donde « *la «politique», en tant que science pratique, est devenue pensable dans la culture théologique médiévale* »⁵³. Este punto de inflexión y de separación entre la religión y la política, ya había sido estudiado en profundidad por los debates de la secularización, quienes encontraban en el nominalismo y en la escolástica las vías de lo moderno. Unos instantes en los que se desarrolla el aristotelismo -como destaca M. Senellart- a través del cual se repensará de forma práctica la política, gracias a los nuevos saberes que introduce, como el organicismo⁵⁴, tal y como reflejaría la obra de Jean de Salisbury. Es la necesidad de salir de la violencia engendrada por el sistema feudal -según el análisis de M. Senellart- la que determinará la transformación de la imagen del Rey, pasando de la noción de *corriger* a la imagen de *dirigere* en un sentido cada vez más secularizado. Transformación que coincide, a su vez, con un cambio profundo en la esencia de la monarquía, quien abandona su antigua relación con la divinidad a favor de los problemas propiamente terrenales. Ahora el Rey ya no sólo debe dirigir las almas y disciplinar los cuerpos, sino garantizar la unidad del cuerpo social y del territorio contra aquellas fuerzas que luchan por debilitarlo, desarrollando sistemas fiscales y administrativos, que pondrían las bases del nacimiento del Estado. Un modelo explicativo que sin duda partía de la tradición del derecho alemán del siglo XIX y XX que intentaba establecer la nacimiento del Estado como el gran punto de inflexión de lo moderno, como observamos en Hermann Heller o Max Weber. El *régimen medieval*, preocupado por la salvación del pueblo, va recentrando sus intereses sobre los problemas del cuerpo social como reflejaría el *Policraticus* de Jean de Salisbury, alejándose cada vez más de los aspectos teológicos⁵⁵. El *Policratus* literalmente significa “manual de los gobernantes” y en él parece alejarse ya de la dimensión moral y virtuosa de los *espejos* medievales, intentando caracterizar las funciones del gobierno civil; siendo uno de los primeros que comenzarán a querer diferenciar entre lo divino y lo humano, alejándose de las teorías de la salvación y de la caída, en favor de una función directiva en términos de finalidad humana. En este cambio es fundamental el redescubrimiento de Aristóteles en el siglo XIII, como mostrará también la obra *De regno* de Santo Tomás, donde el interés se desplazan de una economía del castigo y de la disciplina a aquella de la directiva del gobierno⁵⁶. El redescubrimiento de Aristóteles, como muestra la obra de Santo Tomás (quien sólo aparentemente

⁵³ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁴ SCHLANGER, Judith. *Les métaphores de l'organisme*. Paris, L'Harmattan, 1995 (1ª edición, Vrin, 1971).

⁵⁵ SENELLART, Michel. *Les arts de gouverner*. P. 128.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 157.

se inscribe en la definición de *regere* dada por San Isidoro de Sevilla), es un ejemplo de cómo *regere* comienza a comprenderse como conducción o dirección según principios y finalidades propiamente terrestres, y ya no en función de las almas. Santo Tomás realiza pues importantes desplazamiento en la significación del término *regere* -en tanto que salvación y moral- para definirlo como conducción de alguna cosa.

« *Rex dérive donc de regere : observation banale, mais qui prend ici un tout autre sens que chez Isidore. Alors que ce dernier, en effet, décomposait regere en recte agere, faisant de la rectitude le principe de la royauté et lui conférant de la sorte un fondement purement moral, Thomas ne replie pas l'acte de regere sur le sujet qui en répond. Il l'associe à son complément objectif: regere une cité ou un royaume. Regere, ce n'est plus d'abord bien se conduire, mais conduire quelque chose (même si l'on ne peut la conduire qu'en se conduisant bien soi-même). Il importe donc de savoir, en premier lieu, quelle est la nature de cette chose.* »⁵⁷

Una comprensión nueva sobre la naturaleza de las cosas irrumpe con Santo Tomás a partir de la lectura de Aristóteles y, con ella, penetra el movimiento frente a una concepción fijista anterior, transformando la noción de *gobierno*⁵⁸. Aristóteles permitía pensar el movimiento a partir de las causas y de las fuerzas exteriores, determinando desde ellas la naturaleza de las cosas; y, de este modo, conocer una cosa es poder explicar su proceso de formación, su proceso de gestación y las fuerzas que actúan sobre ella, obligando a repensar la naturaleza de esas cosas a dirigir y su conducción misma, esto es, el *gobierno*. La adscripción tradicional del gobierno a la trascendencia y a la moral -que sin duda seguirá conformando los *espejos de príncipe*- daba lugar a un gobierno que es repensando a partir de las *fuerzas*. A partir de S. Tomás asistimos -para M. Senellart- al preanuncio del Estado, al pensarse la política desde las categorías de experiencia, necesidad, interés, fuerza, eficacia. Todo un nuevo aparato conceptual que luego se desarrollará en Maquiavelo y que permitía romper con la hegemonía teológica anterior, comprendiendo de forma racional los procesos y las cosas. La nueva definición dada por S. Tomás de *regere*, construida a partir de la noción aristotélica del hombre como un ser político, trastocará por completo la *finalidad*⁵⁹ del *arte de gobernar*, que ya no se definirá en relación a la salvación sino en función del *bien común*, esto es, de la comunidad política. En primer lugar establece que toda multitud o comunidad se construye y

⁵⁷ *Ibid.*, p. 162.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 163.

⁵⁹ Ya Aristóteles había señalado el *finalismo* hacía el *bien* como una tendencia de todo arte y toda investigación, señalando que “*que el bien es aquello hacia lo que todas las cosas tienden*”, señalando a la política como la que representaría esta finalidad de lo bueno y lo mejor, vinculando ética y política, como será un rasgo central del pensamiento escolástico y del régimen medieval: “*Si, pues, de las cosas que hacemos hay algún fin que queramos por sí mismo, y las demás cosas por causa de él, y lo que elegimos no está determinado por otra cosa –pues así el proceso seguirá hasta el infinito, de suerte que el deseo sería vacío y vano–, es evidente que este fin será lo bueno y lo mejor. ¿No es verdad, entonces, que el conocimiento de ese bien tendrá un gran peso en nuestra vida y que, con aquellos que apuntan a un blanco, no alcanzaremos mejor el que debemos alcanzar? Si es así, debemos determinar, esquemáticamente al menos, cuál es este bien y a cuál de las ciencias o facultades pertenece. Parecería que ha de ser la suprema u directiva en grado sumo. Ésta es, manifiestamente, la política [...]* Y puesto que la política se sirve de las demás ciencias y prescribe, además, qué se debe hacer y qué se debe evitar, el fin de ella incluirá los fines de las demás ciencias, de modo que constituirá el bien del hombre” ARISTÓTELES. *Ética Nicomáquea*. Traducido por Julio Pallí Bonet, Madrid, Biblioteca Gredos-RBA, 2000, Libro I, 1, 1094a- 1094b.

define en función de un *fin común* y que, por tanto, necesita de una principio *rector*. En segundo lugar, establece que el dirigente debe actuar como un *pastor*, dirigiendo la comunidad hacia ese *fin común* donde esta comunidad adquiere su forma. Finalmente dará una nueva definición del Rey como aquél que gobierna la multitud en vista de un *bien común*; que no es definido a partir de lo trascendente sino de causas naturales propias de la política. El Príncipe no se comprende, por tanto, como una figura mediadora entre la Iglesia y el pueblo, como parecía confundirse en el *ministerium regis* del mundo carolingio, sino como el fundamento del poder del cuerpo social; y, por tanto, el *bien común* no es un principio trascendente sino que se constituye como un principio propiamente político en la sociedad. *Gobernar* es velar por el *bien común*, identificándose finalmente para S. Tomas ambos términos. Con Santo Tomas en el siglo XIII, según la lectura de M. Senellart, la política comienza a ser definida fuera de las claves religiosas; y si bien se produce una identificación del Rey con el *pastor*, sin embargo esto no debe ser visto como una apropiación de la religión de lo político, sino, por el contrario, el reflejo de cómo el Rey asume la función directora de la comunidad que antaño poseía la Iglesia en exclusividad: “*Ainsi le gouvernement pastoral est-il lié à la capacité de conduire, par la parole, un groupe compté d'individus vers un but nécessaire*”⁶⁰ S. Tomas define de forma novedosa la noción de *gobernar*; ni como sometimiento de los cuerpos a la *disciplina*, tal y como vimos en S. Agustín; ni como imposición de la ley al territorio, como en la noción *dominación* propia de la soberanía de los romanos; sino como *dirección* de una multitud, pero en vez de siguiendo los designios divinos, como en el mundo carolingio, en función de la comprensión de las razones y las fuerzas que determinan las cosas. De este modo con S. Tomas se afirmaba la fuerza directiva que permite definir y construir la unidad de la multitud dispersa, creando lo político y la sociedad como nociones diferentes del concepto de comunidad cristiana⁶¹.

Esta redefinición de la política en torno al problema del *arte de gobernar*, esto es de la razón y de la *techné*, y en torno a la dirección de una comunidad social determinada por el *bien común*, la encontramos claramente definida en autores como Jean de Viterbo, en su obra *Liber de regimine civitatum*. Este autor florentino del siglo XIII, define con claridad -a ojos de M. Senellart- esta salida del *régimen medieval* y el pasado al *arte de gobernar*, identificando ya la noción de *régimen* con la noción de dirigir una población, esto es, de *gobierno*.

« Il en propose huit définitions successives, juxtaposées plutôt que liées, dans un désordre qui peut nous apparaître comme le signe d'une pensée confuse, alors qu'il traduit la plurivocité même du concept, étalée sans souci de hiérarchisation [...] (1) Regimen signifie d'abord la direction (gubernatio) de la cité, comme celle du navire par le marin: il consiste dans l'utilisation des moyens appropriés pour conduire la cité, de même que le pilote se sert du gouvernail et du mât pour tenir sa route. (2) Il désigne également l'action de contenir (sustentatio) les hommes, comme on freine un cheval par le mors pour empêcher que sa vitesse ne l'entraîne dans un précipice, (3) la juste mesure (temperies) que doivent s'imposer ceux qui entrent dans des colères excessives (cette règle s'applique particulièrement aux juges), (4) la

⁶⁰ SENELLART, Michel. *Les arts de gouverner*. P. 166.

⁶¹ *Ibid.*, p. 167.

modération (moderatio), non dans l'acception précédente, mais en tant qu'acte de conduire, diriger l'homme pour l'écarter du mal ; ici encore, le terme est employé pour la conduite du cheval dont on règle l'allure par le mors. (5) On appelle regimen, en outre, la garde ou protection attentive (custodia) de la cité (glissement du vocabulaire nautique ou équestre de la conduite à celui, militaire, de la surveillance, sans aucune connotation pastorale), (6) l'action de régir ou diriger (regere) - c'est là, selon l'auteur qui évoque l'étymologie d'Isidore de Séville (7), le gouvernement, (8) enfin l'administration de la cité (administratio), non en tant qu'organe mais que dignité (honor municipalis) [...] Action de diriger et de protéger la cité, mais aussi de conduire les hommes en les maîtrisant, en les corrigeant, en les réprimant, en les orientant ; vertus de vigilance, pondération, contrôle de soi; devoirs et privilèges attachés à la magistrature »⁶²

En el siglo XIII el afianzamiento de las monarquías y el descubrimiento del texto de Aristóteles sobre la política (hacia 1260) van a determinar la transformación de la noción de *régimen medieval*. Gilles de Rome en su *De regimine principum* (1277-1279) identificará ya con claridad el *régimen* con el *oficio real* y, de este modo, *reinar* será identificado con *gobernar*. Las definiciones anteriores sobre el *gobierno de las almas* se trasladan ahora al monarca, quien gobernará el cuerpo social en función del *bien común* ya desarrollado por la escolástica. Esta creciente importancia de la monarquía y del *regere* se observa también en la proliferación de los *espejos de Príncipes*, los cuales si bien continúan pensando el *arte de gobernar* a través de la ejemplaridad y el virtuosismo -adscribiéndose todavía al *régimen medieval*-, sin embargo ahora ya no se establece como finalidad del *regere* la salvación de las almas sino la del gobierno de las poblaciones. Se trataría por tanto de consejos para que el Príncipe alcance la finalidad del *buen gobierno*; que, teniendo sus antecedentes en el mundo helenista, son retomados en el siglo XII, donde el rey se convierte en un ejemplo moral para los gobernados, apareciendo en estos momentos el primer tratado sobre el gobierno del Príncipe, y en cuyo título aparece el término *speculum*: *Speculum regale* de Godefroy de Viterbe (1180-1183). A partir de estos instantes encontramos otros muchos que proliferan por Europa, como en Noruega donde encontramos la obra *Konungs-Skuggsjá* (*Speculum regale*, 1260); *Speculum regis* de Simon Islip (1337-1349); *Speculum regum* del franciscano Alvarus Pelagius (1341-1344); *Speculum morale regium* de Robert Gervais (1384).

La obra de Gilles de Rome citada se divide en tres partes. Una primera consagrada a la Ética, donde muestra cómo el príncipe debe conducirse. La segunda se destina a la economía, sobre cómo debe gobernar su familia. Y la tercera está consagrada a la Política, sobre cómo debe dirigir su reino. Un orden temático que para el autor se presenta racional y natural, mostrando con ello cómo el aristotelismo ha permitido pensar propiamente el *arte de gobernar* de forma autónoma. Durante varios siglos *De regimine principum* determinará la estructura formal de la literatura destinada al Príncipe, repitiendo la misma siglos más tarde François La Mothe Le Vayer en su *L'OEconomique du Prince* (1653). Se trataba de una serie de textos pedagógicos destinados a la formación del Delfín en la que señalaba tres tipos de gobierno: el gobierno del sí mismo, que depende de la moral;

⁶² *Ibid.*, pp. 25-26.

el arte de gobernar una familia como se debe, que depende de la economía; y la “ciencia de gobernar bien” el Estado, que depende de la política. M. Foucault destaca cómo todos estos tratados ponían ya de manifiesto la necesidad de introducir la *economía* en el arte del *buen gobierno*, que, por un lado, mostraba la influencia de Aristóteles, y, por otro lado, permitirá comprender porqué en la *Gubernamenaliad* la economía desempeñará un papel fundamental⁶³. Recordemos que la definición de *economía* dada por Aristóteles se refería a los problemas de la administración de la casa, de ahí que encontremos diversos términos aplicados a la casa que también se emplearán en política, como puede ser el término *gobernanza*.

*“Es evidente, entonces, que no es lo mismo la economía que la crematística. Pues lo propio de ésta es la adquisición, y de aquélla, la utilización. ¿Qué arte, sino la administración doméstica, se ocupará del uso de las cosas de la casa? En cambio, es objeto de discusión si la crematística es una parte de la economía o algo de distinta especie”*⁶⁴.

Parece claro que desde Aristóteles por economía –como arte subordinado a la política⁶⁵– se entenderá la administración y dirección de la casa⁶⁶, trasvasándose las nociones de *economía* de Aristóteles y la idea de la administración de la casa a la política, como hemos señalado a propósito de Le Mothe Le Vayer. Una concepción que se mantendría hasta Rousseau.

*“La introducción de la economía dentro del ejercicio político será, creo, la apuesta esencial del gobierno. Y lo es en el siglo XVI, también lo será aún en el siglo XVIII. En el artículo “Économie politique” de Rousseau se ve con mucha claridad que éste todavía plantea el problema en los mismos términos y dice, a grandes rasgos, lo siguiente: la palabra “economía” designa en su origen « el sabio gobierno de la casa para el bien común de toda la familia »”*⁶⁷.

A diferencia del *régimen medieval* que presupone la unidad de todo bajo la idea de comunidad de Dios, ahora es el Príncipe –en su acción de gobernar-dirigir– el que otorga una finalidad y una dirección *económica* de su *dominio*; redefiniendo con ello a la sociedad. Ésta ya no se define como unidad religiosa a través de la salvación, sino por el *bien común*, el cual es deducido a su vez de las *necesidades* de la población, de forma semejante a las necesidades que tiene una familia en su casa. Por otro lado, es esta identificación entre comunidad y Príncipe, a través del *bien común*, la que determinará la importancia de la virtud del Príncipe, de ahí su ejemplaridad y de ahí la proliferación de los *espejos de Príncipes*. Sin embargo, ahora el cálculo y la habilidad política –la *techné*– desempeñan un papel destacado frente a la ejemplaridad del *régimen* anterior, dando lugar al *arte de gobernar* y a las reflexiones sobre el *buen gobierno*. Poco a poco las necesidades materiales del reino –o *dominio* del Príncipe– tenderán a suplantarse las condiciones éticas del *régimen*, hasta imponer sus propias leyes; determinando el paso desde el *régimen medieval* a la *acción de gobierno*, que ya no se define en función de principios morales, sino en función de la

⁶³ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 102.

⁶⁴ ARISTÓTELES. *Política*. Traducido por Manuela García Valdés, Madrid, Biblioteca Gredos-RBA, 2007, Libro I, 8, 1256a.

⁶⁵ ARISTÓTELES. *Ética Nicomáquea*. Libro 1, 2, 1094b.

⁶⁶ SCHUMPETER, Joseph A. *History of economics Analysis*. Traducido por Manuel Sacristán; Ariel, 1971, pp. 96 y ss. 1ª edición, Oxford, Oxford University Press, 1954.

⁶⁷ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 102.

conservación del Estado⁶⁸, como de forma constante reitera Maquiavelo en su *Príncipe* cuya expresión más repetida es *mantenere lo stato*, tal y como ha señalado J. H. Hexter⁶⁹. El *Stato* en Maquiavelo era introducido para definir la preocupación por la permanencia y por la continuidad del gobierno, siendo el objetivo la estabilización del gobierno y de dotarle de continuidad en el tiempo, para que mediante su acción el hombre llegase a dominar los desafíos de la Fortuna⁷⁰. Surge así propiamente el *arte de gobernar* en el momento en que consigue desembarazarse del problema de la *salvación* y se sustituye por la *seguridad* del territorio como *finalidad* de la acción política. Si en el *régimen* era la ejemplaridad divina la que determina la acción de gobierno, ahora será la afirmación del poder sobre un territorio y la seguridad y mantenimiento del mismo; surgiendo el *stato* como principio de racionalidad propiamente política y como fin de la acción de gobierno, sustituyendo a la dirección de las almas, a la salvación y a la ejemplaridad moral del príncipe. Principios que sin embargo transformados pervivirán.

*“a partir del XVI y en todo el periodo que va, a grandes rasgos, de mediados de ese siglo hasta fines del siglo XVIII, vemos el desarrollo y el florecimiento de una serie considerable de tratados que ya no se muestran exactamente como consejos al príncipe y tampoco, aún, como ciencia de la política, pero que, entre el consejo del príncipe y el tratado de ciencia política, se presentan como artes de gobernar. Me parece que, en términos generales, el problema del “gobierno” estalla en el siglo XVI, de manera simultánea, acerca de muchas cuestiones diferentes y con múltiples aspectos. El problema, por ejemplo, del gobierno de sí mismo. El retorno al estoicismo gira, en el siglo XVI, alrededor de esta reactualización del problema: cómo gobernarse a sí mismo. El problema, igualmente, del gobierno de las almas y la conductas, que fue, claro ésta, todo el problema de la pastoral católica y protestante. El problema del gobierno de los niños, y aquí está la gran problemática de la pedagogía tal como aparece y se desarrolla en el siglo XVI. Y por último, tal vez, el gobierno de los Estados por los príncipes”.*⁷¹

2.2. Del buen gobierno al stato.

A partir de las teorías de Maquiavelo sobre el *stato* y del desarrollo del Estado y de la Soberanía, sobre todo tras la experiencia dramática de las guerras de religión, este gobierno de las almas y de los cuerpos deberá reinscribirse en el Estado y en sus necesidades terrenales. Ahora es la *dominación* del Soberano la que dirige la acción de gobierno por encima de la *disciplina*, comprendiéndose la política como un ámbito progresivamente alejada de la noción religiosa: « *Le XVIe siècle découvrit l'impuissance de la vertu face au règne de la force* »⁷². No obstante, y frente a esta *función* principal de conservación y de ejercitación del poder característica de la *Soberanía*,

⁶⁸ SENELLART, Michel. *Les arts de gouverner*. P. 205.

⁶⁹ HEXTER, Jack .H. *The Vision of Politics on the Eve of the Reformation: More, Machiavelli, and Seyssel*. London, Allen Lane, 1973.

⁷⁰ GARCÍA, Eloy. “Introducción”. En SKINNER, Quentin. Traducido por Eloy García y Pedro Aguado; *El Artista y la filosofía política. El buen gobierno de Ambrogio Lorenzetti*. Madrid, Trotta, 2009, p. 37.

⁷¹ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 94.

⁷² SENELLART, Michel. *Les arts de gouverner*. P. 120.

las reflexiones sobre el *gobierno* perviven, manteniendo un estrecho vínculo con las nociones morales del medievo; tal y como se reflejará en la pervivencia de la idea del *bien común*, a través de la cual es pensada habitualmente la *buena razón de Estado*. De hecho, los teóricos de la *Razón de Estado* no reflexionarán tanto sobre la conservación del poder, sino sobre la dirección de los hombres y las poblaciones, siempre teniendo presente los principios morales cristianos, como recordaba G. Botero contra Maquiavelo. A medida que el hombre ya no es visto como un alma sino como un organismo o especie y como un conjunto de fuerzas o pasiones, sobre todo tras las guerras de religión, la idea de lo político se transforma de nuevo permitiendo el desarrollo de la idea de *gobierno*, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Éste ya no tendrá como finalidad las almas, ni la *obediencia* hacia el pastor, sino los cuerpos y las pasiones, es decir, la *vida* y su *disciplinamiento*, emergiendo con ello la *Gubernamentalidad*, que no culminará hasta finales del siglo XVIII. Unas transformaciones que también alterarán la propia idea de Estado, que pasa de ser definido como una fuerza y un espacio propio del Príncipe: el *dominio*; a designar también el conjunto de las fuerzas que definen un *territorio*. Unas fuerzas que hay que conocer, gobernar y controlar mediante la razón, en beneficio del Príncipe y de la *población*, esto es, del *bien común*. Desde el siglo XVI -a partir de las guerras de religión- y durante el siglo XVII, parece imponerse la *dominación* característica de la *Soberanía*, que tendrá como principal objetivo el *disciplinamiento* de esos *sujetos de derecho*, que son valorados ahora, también, como sujetos de pasiones que deben ser disciplinados y gobernados, definiendo con ello uno de los objetivos centrales de los *clasicismos* y del llamado *proyecto clásico*: la *geometría de las pasiones*⁷³. No obstante, y frente al *sujeto-jurídico* definido por la *Soberanía*, durante el siglo XVII asistimos también a la emergencia de una preocupación gubernamental, que buscará igualmente el *disciplinamiento*, pero de las fuerzas que definen el Estado, ya fueran las *poblaciones* o las fuerzas económicas. La *Gubernamentalidad* del siglo XVII se desarrollaba así a partir de las tradiciones del *gobierno* anteriores, pero en el marco del Estado y de la *Soberanía*, pasando a ser la *vida* y no el *alma* la que define la finalidad del poder, reordenando los diferentes saberes.

Entre el siglo XV y XVI se afirma de forma definitiva el *Estado*⁷⁴ como problema consciente de reflexión⁷⁵ fuera de las cuestiones teológicas anteriores. De ahí que sea en el siglo

⁷³ BODEI, Remo. *Geometría delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*. Traducido por Isidro Rosas; FCE, 1995. 1ª edición, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1991.

⁷⁴ "El Estado no es un universal, no es en sí mismo una fuente autónoma de poder. El Estado no es otra cosa que el efecto, el perfil, el recorte móvil de una perpetua estatización o de perpetuas estatizaciones, de transacciones incesantes que modifican, desplazan, trastornan, hacen insinuarse de manera insidiosa, poco importa, las fuentes de financiamiento, las modalidades de inversión, los centros de decisión, las formas y tipos de control, las relaciones entre poderes locales, autoridad central, etcétera." FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique*. P. 83.

XVI cuando aparece el término *stato* en la obra de Maquiavelo, extendiéndose su uso gracias a las grandes monarquías de alrededor, donde el término parece estabilizarse en su significación, transformándose respecto a la obra de *El Príncipe* y pasando a designar el poder y el *dominio* del Rey, que se sustentaba sobre la *dominación*. El Estado nacía por tanto adscrito a los problemas de la práctica gubernamental, tal y como refleja Maquiavelo con su noción de *stato*, la cual se había desarrollado en el marco de los problemas del gobierno de las repúblicas italianas. Nacía de un intento por reflexionar de forma teórica sobre el poder a partir de las formas prácticas de gobierno que se estaban desarrollando en Florencia; pero, también, ante los nuevos horizontes y saberes sobre ese poder, que textos como el de Maquiavelo ponen en juego, preocupados por el mantenimiento de ese gobierno frente a las amenazas que lo acechan, tendiendo a enfatizar y a poner su atención más sobre el poder, su conquista y su preservación, que sobre la práctica gubernamental. De este modo, las nociones de *stato* y de *gobierno*, designando aparentemente lo mismo, comenzarán a distinguirse paulatinamente, refiriéndose con el primero a la forma de organizar una comunidad, quedando el resto de significaciones englobadas bajo el término *gobierno*. Recordemos de nuevo el texto de J. Bodin, el cual demostraba que sólo a medida que se van desarrollando las *monarquías absolu* en torno a la noción de *Soberanía*, el término Estado cobró una significación claramente diferenciada de la noción de *gobierno*: « *Il y a bien difference de l' estat et du gouvernement : qui est la règle de police qui n'a point esté touchee de personne [...]. L'etat d'une République est different du gouvernement et administration d'icelle.* ». Una evolución diferente sin embargo a otras tradiciones como la inglesa donde el *Government* continuó conviviendo con otros términos como *regnum*, *communitas*, etc., y donde apenas se desarrolló la noción de Estado⁷⁶.

Frente a aquellas teorías tradicionales de los teóricos del derecho germano del siglo XX que señalan el nacimiento y desarrollo del Estado a partir del medievo, con la dinámica de concentración territorial, a causa de la complejización de los impuestos y de la guerra, que favorece una racionalización y objetivación del poder que pronto se materializará en el desarrollo administrativo y en el monopolio de la violencia en torno al Rey⁷⁷; comprenderemos el Estado, más bien, como el resultado de una práctica de gobierno, es decir, como “*el efecto móvil de un régimen de gubernamentalidades múltiples*”⁷⁸, que venía definiéndose de forma progresiva desde finales del medievo en torno al *arte de gobernar*. El Estado emerge así como un dato dentro de una práctica

⁷⁵ “Quiero decir con ello que el Estado, en este pensamiento político que buscaba la racionalidad de un arte de gobernar, fue ante todo un principio de inteligibilidad de lo real [...] El Estado, por lo tanto, es un esquema de inteligibilidad de todo un conjunto de instituciones ya establecidas, todo un conjunto de realidades ya dadas [...] El Estado, entonces como principio de inteligibilidad de una realidad dada, un conjunto institucional ya establecido”. FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. Pp. 272-273.

⁷⁶ GARCÍA, Eloy. “Introducción”. P. 38.

⁷⁷ HELLER, Herman. *Staatslehre*. Traducida por Luis Tobio: *Teoría del Estado*, F.C.E., 1955 (1ª edición inconclusa, Leiden, Sijthoff, 1934).

⁷⁸ FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique*. p. 84.

gubernamental, pero que debe ser afirmado mediante unas reglas y explicado mediante unos *saberes* teóricos y prácticos, a través de los cuales el Estado toma entidad por sí sólo, distinguiéndose de esa práctica gubernamental. No obstante la noción de Estado mantendrá su ambigüedad teórica a lo largo de los siglos, pese al deseo de definirlo, desarrollándose diferentes nociones del mismo, según las tradiciones políticas, filosóficas y jurídicas de las que se parta.

“yo había intentado identificar el surgimiento de cierto tipo de racionalidad que permitiría ajustar la manera de gobernar a algo denominado Estado y que, con respecto a esa práctica gubernamental y al cálculo de ésta, cumple el papel de un dato, pues sólo se gobierna un Estado que se da como ya presente, sólo se gobierna en el marco de un Estado, es cierto, pero éste es al mismo tiempo un objetivo por construir. Y la razón de Estado es justamente una práctica o, mejor, la racionalización de una práctica que va a situarse entre un Estado presentado como dato y un Estado presentado como algo por construir y levantar”⁷⁹.

El *arte de gobernar* se propone fijar unas reglas y racionalizar una manera de obrar para dar un contenido al Estado: “¿*Qué es gobernar? Gobernar, según el principio de la razón de Estado, es actuar de tal modo que el Estado pueda llegar a ser sólido y permanente, pueda llegar a ser rico, pueda llegar a ser fuerte frente a todo lo que amenaza destruirlo*”⁸⁰. Gobernar será entonces dotar de una racionalidad al Estado, es decir, establecer una *Razón de Estado*. Es por ello que la *Razón de Estado* se impone en el momento en que el Estado deja de ser una cuestión teológica para definirse conforme a una razón humana, emergiendo de los problemas de la gubernamentalidad. Ahora bien, ese Estado moderno se desarrollará sobre todo a partir del triunfo en la ciudad del Príncipe, identificándose con la práctica de la *Soberanía*, esto es, con una práctica gubernamental destinada a la *dominación* y a la defensa del Príncipe y de su *dominio*; y no tanto a un problema de *gobierno* de las *poblaciones*.

“el Estado es aquella comunidad humana que en el interior de un determinado territorio –el concepto del “territorio” es esencial a la definición- reclama para sí (con éxito) el monopolio de la coacción física legítima. Porque lo específico de la actualidad es que a las demás asociaciones o personas individuales sólo se les concede el derecho de la coacción física en la medida en que el Estado lo permite. Éste se considera, pues, como fuente única del “derecho” de coacción”⁸¹.

Si bien Q. Skinner define el Estado moderno a partir de los problemas y las prácticas de gobierno surgidos en las repúblicas comerciales, en torno al problema del *buen gobierno*, estableciendo una línea de continuidad; sin embargo otros autores como M. Viroli, influenciados por las tradiciones germánicas del derecho, distinguen con sus términos *política* y *Razón de Estado*, entre el *vivere civile* del Trecento, que denomina como *política*, y el *stato* de Maquiavelo o de la *Razón de Estado*; desarrollado posteriormente en torno a la figura del Príncipe, que dará lugar a la *Soberanía*. Frente a la acentuación de la continuidad de Q. Skinner, M. Viroli acentuará la ruptura.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 16-17.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁸¹ WEBER, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft, Grundriss der Vertehenden Soziologie*. Traducido por J. Medina Echevarría, J. Roura Parella, E. García Máynez, E. Ímaz y J. Ferrater Mora, *Economía y Sociedad*, FCE, 1969, 2. Vol., vol. II, p. 1056 (1ª edición, Tubinga, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1922).

Nosotros consideramos que el Estado, en tanto que reflexión sobre una práctica gubernamental se encuentra presente tanto en los problemas del *buen gobierno* del Trecento como en la *Soberanía* del Príncipe, pero, surge como toma de conciencia y como concepto teórico a partir de los problemas políticos y gubernamentales en un contexto donde el poder toma un lugar preferente en las reflexiones sobre la práctica gubernamental, identificándose paulatinamente con los problemas del poder y su preservación. Y es a través de esa reflexión consciente sobre una práctica gubernamental donde emerge como problema teórico y abstracto el Estado, adscribiéndose especialmente al problema de la *Soberanía*, esto es, en torno a la pregunta sobre el lugar donde reside el poder. Es por ello que es con el Príncipe o el Rey cuando se dota y da sentido a ese Estado, determinando la acción política mediante la *dominación*.

*“Y en ese aspecto traté de mostrarles que el Estado, lejos de ser una suerte de dato histórico natural que se desarrolla por su propio dinamismo como un “monstruo frío” cuya simiente haya sido lanzada en un momento dado en la historia y que poco a poco la roa –el Estado no es eso, no es un monstruo frío–, es el correlato de una manera determinada de gobernar. Y el problema consiste en saber cómo se desarrolla esa manera de gobernar, cuál es su historia”*⁸².

El *Estado* sería el resultado de una *voluntad de Verdad* nueva que, en el contexto de la crisis de los modelos republicanos, intenta racionalizar las formas de gobierno y pensar por vez primera sobre las fuerzas que determinan el *gobierno*, haciendo nacer el *Estado* como dato o un saber nuevo dentro de estas reflexiones sobre la racionalidad del poder. Y en tanto que nacido de una *racionalidad gubernamental* debemos entender por Estado una práctica gubernamental específica, que se conoce como *Razón de Estado*, que intenta descubrir y gobernar las fuerzas que definen la acción política, para su preservación, permitiendo a ese gobierno-Estado permanecer frente a las sucesivas crisis políticas. El *Estado* se entiende por tanto como la consecuencia de la elaboración de una Verdad sobre el arte gubernamental que acontece sobre el siglo XV y desde la cual se pretende gobernar a través de unas reglas. Como ha señalado M. Foucault, toda acción de gobierno se realiza mediante la elaboración o producción de una Verdad: « *Je crois cependant qu'on aurait bien du mal à trouver l'exemple d'un pouvoir qui ne s'exercerait pas sans s'accompagner, d'une manière ou d'une autre, d'une manifestation de vérité* »⁸³; siendo el Estado esa nueva Verdad desde la cual se gobernará sustituyendo al *régimen medieval*, al *arte de gobernar* y al *buen gobierno*. De ahí que sea el Estado el centro de las reflexiones teóricas y prácticas; el objetivo a definir, conocer y preservar; el vértice de la reflexión política, etc. El discurso sobre el Estado, permitirá comprender qué orden del discurso subyacerá sobre la *Soberanía*.

« Autrement dit, l'idée d'une raison d'État me paraît avoir été dans l'Europe moderne la première manière de réfléchir et d'essayer de donner un statut précis, assignable, maniable, utilisable, au rapport entre l'exercice du pouvoir et la manifestation de la vérité. En somme, ce serait l'idée que la rationalité de l'action gouvernementale, c'est la raison d'État et que la

⁸² FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique*. P. 18.

⁸³ *Ibid.*, p. 6.

vérité qu'il faut manifester, c'est la vérité de l'État comme objet de l'action gouvernementale. »⁸⁴

El *Estado* debe comprenderse a partir y como una consecuencia del afianzamiento del *arte del gobierno*⁸⁵ -que no de la gubernamentalidad⁸⁶-; y, por tanto, de las reflexiones sobre el *buen gobierno*; una vez que éstas se han desvinculado de las cuestiones teológicas anteriores. No obstante, el Estado asentará su *práctica*⁸⁷ sobre la *Soberanía*, tal y como se había afirmado desde finales del medievo y, por tanto, sobre lo jurídico y sobre el *dominio* del soberano; el cual venía definiéndose desde la Edad Media como *Estado de justicia*.

Esta idea del *buen gobierno* no debe entender en oposición a *razón de Estado* que se desarrolla con la *Soberanía*, como tradicionalmente se establece a partir de Maquiavelo; pudiendo encontrarse diversos ejemplos anteriores a los teóricos de la *razón de Estado* como G. Botero, donde la tradición del *gobierno* y la de la *dominación* se encontraban unidas, tal y como se observa en los *espejos de príncipes* tardíos que realizan algunos defensores de la figura del *Príncipe* en las repúblicas italianas, como el de Rosello, con su loa a Cosimo de Medicis⁸⁸. En estos escritos la tradición del *buen gobierno* y la tradición del *dominio* del *Príncipe* se daban la mano, irrumpiendo con ello la tradición del *gobierno* en la *Soberanía*. Unos *espejos de príncipes* tardíos que tomaban la imagen del *Príncipe* como ejemplo moral⁸⁹ que ya se habían dado en el medievo y que la irrupción del nuevo *Príncipe* en la *respúblicas humanistas* recuperara; aunque ahora adscrita al arte del *stato*, precedente de la *razón de Estado*. En el *espejo de príncipes* realizado en torno a la figura de Cosimo, la *razón de Estado* está al servicio del *Príncipe* y no de la *respublica*. Una *dominación* que no se ejerce mediante la violencia y el castigo, sino mediante aquella racionalidad del buen gobernante que permita a Cósimo ser un *buen príncipe*; esto es, aquél gobernante que con sabiduría -al modo del buen padre- intenta evitar que el pueblo se rebele y así no tener que castigarles. La *razón de*

⁸⁴ FOUCAULT, Michel. *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France. 1979-1980*. Paris, Seuil/Gallimard, 2012, p. 15.

⁸⁵ "Pero el Estado sólo es una peripecia del gobierno y éste no es un instrumento de aquél. O en todo caso, el Estado es una peripecia de la gubernamentalidad" FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 242.

⁸⁶ "Como "gubernamentalidad" parece confundirse entonces con "gobierno", Foucault se esfuerza por distinguir ambas nociones, la primera de las cuales define el "campo estratégico de relaciones de poder, en lo que tienen de móviles, transformables, reversibles", en cuyo seno se establecen los tipos de conducta o de "conducta de conducta" que caracterizan la segunda. Más exactamente -pues el campo estratégico no es otra cosa que el juego mismo de las relaciones de poder entre sí-, Foucault muestra que se implican de manera recíproca y la gubernamentalidad no constituye una estructura, es decir, "un invariante relacional entre [...] variables", sino una "generalidad singular", cuyas variables, en su interacción aleatoria, responden a coyunturas". SENELLART, Michel. "Situación de los cursos". En FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 375.

⁸⁷ "No se puede hablar del Estado cosa como si fuera un ser que se desarrolla a partir de sí mismo y se impone a los individuos en virtud de una mecánica espontánea, casi automática. El Estado es una práctica. No puede disociárselo del conjunto de las prácticas que hicieron en concreto que llegará a ser una manera de gobernar, una manera de hacer, una manera, también, de relacionarse con el gobierno". FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 269.

⁸⁸ VIROLI, Maurizio. *From politics to reason of state*. P. 275 y ss.

⁸⁹ GRABES, Herbert. *Speculum, Mirror und Looking-glass. Kontinuität und Originalität des Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen literatur des 13. Bis 17. Jahrhunderts*. Tübingen, 1973.

Estado nace en un contexto de creación del Estado y de la Soberanía y por tanto puesta al servicio de la preservación del Estado y del Príncipe, pero entiende que el poder debe ejercitarse no tanto por medio de la imposición o el sometimiento, sino a través del *buen gobierno*; lo que a la larga permitirá el desarrollo de la *gubernamentalidad* que se interesa por los problemas del gobierno en el marco del Estado-Soberano.

“Resumiendo, si el príncipe no daña a los súbditos, no les arrebató sus propiedades y justifica todo lo que hace con buenas razones, los súbditos que quieran vivir en paz y seguridad le amarán de todo corazón.

Todos estos consejos, expresados directamente en el lenguaje de la razón de Estado, coexistían con la antigua teoría humanista del buen príncipe. Al igual que el buen príncipe de los humanistas, el gobernante ideal del retrato de Rosello debe mantener su palabra si quiere evitar la ruina del Estado.”⁹⁰

M. Viroli observa en la mitad del siglo XVI una evolución en los *espejos de príncipes* desde un modelo político que parte de reglas generales bien ordenadas -al modo medieval-, a un modelo con un discurso político que busca gobernar en la *excepcionalidad*, bajo circunstancias determinadas, como podemos observar en la *razón de Estado* de Gabriel Naudé. Lo que determina que esa aspiración al gobierno bajo reglas universales, que permitía la penetración de los ideales morales, de paso al pragmatismo de los casos específicos⁹¹.

Es importante volver remarcar que en la teoría de Maquiavelo se entendía por *stato* una noción diferente a la que posteriormente y de forma inmediata se impondrá, tras las guerras de religión: el Estado; sobre todo, entre las grandes potencias administrativas de su entorno, como Francia, España o Inglaterra. A pesar de lo cual el *stato* maquiavélico producirá una ruptura con la concepción anterior del *arte de gobernar* y del *buen gobierno*, en las que el *gobierno* tenía una dimensión virtuosa adscrita a la *teopolítica* medieval. Ya no es lo prioritario la virtud ejemplar del Príncipe, esto es, qué debe hacer y cómo debe aparecer (aunque sin duda estas cuestiones seguirán manteniéndose), sino el conocimiento de los recursos y fuerzas con los que cuenta el Príncipe, pero también sus debilidades. Una información que debe ocultarse, apareciendo así el *secreto* de Estado, frente a la *transparencia* del *régimen* medieval de los *espejos de príncipes*. Esta mutación del poder se observará también en la propia visibilidad de la figura del Rey, que pasa de ser imagen y ejemplo de virtud, visto por todos, a progresivamente ejercer el poder de forma secreta y a hacerse invisible, confundiéndose con la gran empresa administrativa y ritualística. No obstante, y frente a esta tendencia hacia la impersonalización del Estado, existe una dimensión personalista del poder, del *stato* como dominio del Príncipe, que sigue permaneciendo; la cual no debe ser confundida con una forma de tiranía, como en ocasiones se ha descrito el personalismo del gobierno de Louis XIV. El paso de la ejemplaridad y transparencia del *régimen medieval* a la invisibilidad y al secreto de la

⁹⁰ VIROLI, Maurizio. *From politics to reason of state*. P. 277.

⁹¹ *Ibid.*, p. 278.

Razón de Estado, se llevará a cabo a través de una racionalización técnica⁹² que permitirá a la larga el desarrollo del Estado moderno propiamente dicho, donde se distingue entre Estado y gobierno. Distinción todavía difícilmente reconocible en la monarquía del siglo XVII donde asistimos al *simple cuerpo del Rey*, como había señalado A. Boureau.

En el siglo XV el uso del término *stato* -como en Maquiavelo- se refiere al poder de un hombre o de un grupo. Remite por tanto al problema de la autoridad y al interés propio del Príncipe, mediante el cual se intentaba diferenciar del interés, distinto y opuesto, de la *ciudad*. Con *stato* aludirán más que al problema del *gobierno* de la *ciudad*, al problema de la *dominación*; y, por tanto, opuesto a los problemas de la *política* que define la teoría civil humanística del *bien común*, del *buen gobierno* y de la *res-publica*. El *stato* define así el territorio o población sobre el cual se ejerce la *dominación*. Tal y como lo definía Ammirato y como señala M. Viroli, en el siglo XVII por Estado se entendía no tanto una dimensión abstracta del poder, definido por la administración, sino un *reino* o cualquier tipo de *dominación*, y por *razón de Estado* la razón de lo dominado y de quien domina, en el sentido dado por la *Soberanía*.

*“Como escribía el mismo Ammirato, status no es otra cosa que un reino, o un imperio, o cualquier tipo de dominación (quia status quid est nisi regnum, vel imperum, vel quicumque nomine dominatus noncupetur?). Razón de Estado es, por tanto, la razón de lo dominado y de quien lo domina y consta de privilegios, así como de leyes ocultas y secretas (arcana imperii), pensados para garantizar la seguridad de ese dominio concreto. Si bien no se debe identificar a los arcana imperii con la mala razón de Estado (dominationis flagitia, en palabras de Tácito), lo fundamental es que el príncipe representa al Estado, y, por tanto, es el intérprete último en la tierra de esas leyes, excepciones y privilegios que dan cuerpo a la razón de Estado [...] Aunque los teóricos de la buena razón de Estado, la respetable, quisieran obligarle a obedecer siempre la ley natural y la ley de Dios, no dudaban en reconocerle la autoridad necesaria para conceder esos privilegios y exenciones gracias a los cuales los signori italianos habían construido sus sistemas clientelares.”*⁹³

Para M. Viroli no era posible distinguir entre el Estado y la *razón de Estado* y entre ambos y la ejercitación de una *dominación* por parte del Príncipe. A partir de lo cual no puede entenderse por Estado en el siglo XVII y XVIII esa comprensión abstracta de las fuerzas administrativas, legales, etc., que actúan sobre una población y un territorio, como será propio del Estado del siglo XIX; aunque consideramos que esta concepción subyacente a la gubernamentalidad ya comienza a desarrollarse a finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII.

“De manera muy aproximada y esquemática, podríamos decir que mientras existió una forma de enfrentamiento que se concebía a sí misma como rivalidad de príncipes, rivalidad dinástica, el elemento pertinente fue desde luego la riqueza del príncipe, se tratara del tesoro en su poder o de los recursos fiscales con que contaba. La primera de las transformaciones se produjo cuando se dejó de pensar, calcular, calibrar las posibilidades de enfrentamiento y de desenlace del enfrentamiento en términos de la riqueza del príncipe, del tesoro del que disfrutaba, de los recursos monetarios que tenía, y se intentó pensarlas como riquezas del propio Estado. Paso de la riqueza del príncipe como factor de poder a la riqueza del Estado como fuerza del reino. A continuación, la segunda transformación, cuando se pasó de un cálculo del poder de un príncipe en función de la extensión de sus posesiones a una búsqueda de las fuerzas más sólidas, aunque fueran más secretas, que iban a caracterizar un Estado: ya

⁹² SENELLART, Michel. *Les arts de gouverner*. P. 280.

⁹³ VIROLI, Maurizio. *From politics to reason of state*. P. 310.

Capítulo III. De la Soberanía a la Gubernamentalidad

no las posesiones mismas, sino las riquezas inherentes a él, los recursos a su disposición, recursos naturales, posibilidades comerciales, balanza del intercambio, etcétera. Tercero, tercera transformación: cuando los enfrentamientos se pensaban en términos de rivalidades de los príncipes, lo que caracterizaba el poder del príncipe era su sistema de alianzas, en el sentido familiar o de las obligaciones familiares ligadas a él; cuando se comenzó a pensar esos enfrentamientos desde el punto de vista de la competencia, los poderes se calibraron y calcularon por la alianza en cuanto combinación provisoria de intereses. Ese paso de la rivalidad de los príncipes a la competencia de los Estados es sin duda una de las mutaciones más esenciales en las formas, tanto de lo que puede llamarse la vida política como de la historia de Occidente.”⁹⁴

El *stato*, tal y como es definido por Maquiavelo, se materializa con claridad en las luchas dinásticas que definen los siglos XVII y XVIII, mostrando la predominancia de la *Soberanía* y del principio de la *dominación*. A pesar de lo cual, M. Foucault observa una *discontinuidad* en las luchas dinásticas a partir de principios del siglo XVIII; que interpreta como una transición desde las rivalidades dinásticas a la competencia de los estados. La racionalidad política penetra así en la *guerra*, principal atributo de la *Soberanía*, transformando las luchas dinásticas, donde lo importante ya no es sólo el incremento de los territorios y los derechos dinásticos, sino extender las *fuerzas* estatales, no a través de las alianzas matrimoniales, sino a través de las alianzas políticas. Ahora el objetivo de la *política* será el *cálculo de las fuerzas*, como estudiaremos a propósito de las teorías de la Paz perpetua de comienzos del siglo XVIII, en un contexto donde el modelo de guerra se ve cuestionado a favor de la diplomacia y la alianza entre potencias. Si bien esta nueva comprensión racional de la política, como cálculo de fuerzas, puede apuntarse en Maquiavelo, sin embargo éste se encuentra todavía supeditado a la fuerza del príncipe sobre el territorio, esto es, a la noción de *Soberanía* y de *Stato*. En Maquiavelo no es posible hablar todavía de una nueva concepción política y de un uso nuevo de los términos, pudiéndose inscribir su obra más bien en la tradición de los espejos de príncipes, como señala M. Senellart. Aunque trastocando por completo la imagen a partir de los usos retóricos que se han impuesto en el siglo XV. Asimismo, la ruptura maquiavélica nacida de su descripción de la realidad de su época y que le lleva a pensar la política fuera de la moral, no ha obligado a abandonar el arte de gobierno antiguo, enfocado hacia fines éticos; aunque sí ha obligado a conciliar los principios de moralidad con las máximas del realismo de estado. Una tensión entre estos dos ámbitos aparentemente opuestos: fines morales y realismo político, que definirá el desarrollo del pensamiento político de la *Razón de Estado* posterior, como vemos en Juste Lipse o en G. Botero.

Si el espejo medieval reenviaba al príncipe al propio príncipe (de ahí la función de espejo, y de ahí la importancia de los otros príncipes antepasados o no en la definición del nuevo Príncipe), sin embargo con el desarrollo del Estado esta relación especular se transformará. Pues ya no es a través del príncipe que éste se conoce, sino a través del propio Estado, en tanto que principio de inteligibilidad de la realidad, iniciándose progresivamente la identificación del Estado y del

⁹⁴ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 280.

Príncipe, en un doble sentido; por un lado, en un sentido personalista, con la afirmación del cuerpo del Rey y de su resacralización; y, por otro lado, en un sentido impersonal, con la disolución del cuerpo del rey en las fuerzas del reino, especialmente, en la administración. Una tensión que se mantendrá a lo largo del siglo XVII y XVIII. Este juego de espejos ya no vendrá determinado por la virtud y el imperativo de la perfección, sino por la fuerza personal y por el conocimiento de las fuerzas para aumentar la *dominación* sobre el territorio. Las virtudes dejan paso a la contabilidad de las fuerzas, es decir, a las *memorias* sobre la situación del Estado. Y con ello el espejo deja su lugar al libro de contabilidad y a las *memorias*, donde las fuerzas sustituyen a la virtud.

2.3. La Razón de Estado y el gobierno.

Como hemos estudiado hasta aquí, el desarrollo del Estado transformará la noción de gobierno, que observamos por ejemplo en las repúblicas italianas, redefiniendo sobre la base del Estado y de la *Soberanía* una nueva razón gubernamental -o *Gubernamentalidad*-, presente también en la propia *Soberanía*. Esta razón gubernamental se interesará sobre todo por las *fuerzas* que definen al Estado y no por la conquista, la preservación y el engrandecimiento del *stato*, como lo definía Maquiavelo; dirigiendo sus esfuerzos hacia el *disciplinamiento* de la *población* y de la *vida*, con el objetivo de dotar de *seguridad* a las poblaciones, buscando fortalecer el Estado mediante la desactivación de tensiones sociales, señaladas por el propio Maquiavelo como la principal amenaza del *stato*. La *Razón de Estado* como es definida por G. Botero, compartía con Maquiavelo la preocupación por mantener el Estado, pero las estrategias que uno y otra pondrán en marcha serán diferentes. Estas transformaciones en el ordenamiento de los discursos de la *Soberanía*, que definimos como razón gubernamental y que se concentran en la *vida* y no en el Príncipe, se reflejarán en diversos discursos y *saberes* donde emergen *discontinuidades* nuevas, como ocurre con la *Razón de Estado*, que reflejan un reordenamiento de los discursos, y por tanto del *poder-Verdad*, desde época temprana. La *razón de Estado* concitaba saberes diversos: conocimientos objetivos, máximas políticas, definiciones sobre la virtud del príncipe, etc.; orientadas hacia la elaboración de técnicas de *dominación*. En unos pocos años el número de tratados, manuales políticos, libelos, panfletos que la toman como objeto de reflexión se multiplican, imponiéndose como una categoría fundamental entre los lenguajes políticos del siglo XVI y XVII. Ello permitirá el desarrollo de una nueva comprensión de lo político en términos de *interés*, de *fuerza* y de *dominación*; que si bien todavía estaba al servicio del Príncipe-Soberano, sin embargo comenzaba a situar a las *poblaciones* en el centro de sus preocupaciones, permitiendo la emergencia de un nuevo saber político que piensa el Estado desde las *fuerzas*, bien sea de la *vida* o de lo *económico*, en detrimento de lo jurídico.

« Les doctrines de la raison d'Etat vont donc se développer soit en supposant un concept de souveraineté, soit indépendamment de lui. Les questions auxquelles elles tâchent de répondre concernent plusieurs plans. Tout d'abord le rapport entre politique, morale et religion: l'action politique peut-elle être jugée selon les principes de la morale et du droit commun? Peut-on restaurer sa subordination par rapport à la loi divine? Ensuite, le rapport de la pratique du gouvernement avec les composantes matérielles de la société : comment l'accroissement de la population et la production des richesses interviennent- ils dans la puissance de l'Etat? Enfin, la détermination de la puissance d'un Etat en fonction de la configuration géopolitique du voisinage : comment assurer la conservation d'un Etat face à ceux qui l'entourent ? Quels sont les effets psycho-économiques de la guerre?

C'est dire que les questions du bien et du mal en politique seront constamment croisées avec celles de l'utilité publique, de l'intérêt d'Etat et de la puissance économique ou guerrière. Entre la volonté, au moins déclarée, de restaurer la conformité du gouvernement des hommes à la loi divine et l'analyse de la nécessité interne qui préside à la vie de l'Etat, se trouvent élaborées des conceptions de la rationalité politique dans des circonstances ordinaires ou extraordinaires.»⁹⁵

Entre el afianzamiento de la *Soberanía* y el desarrollo progresivo de la *Gubernamentalidad*, la *Razón de Estado* emerge tempranamente entre el discurso de la primera, interesándose por la *población*, produciendo con ello una *discontinuidad* en el discurso de la *Soberanía*. Un ejemplo claro de esta emergencia será el libro de J. Bodin *Les six livres de la République*, quien por un lado es considerado como el gran artífice de la *Soberanía*, pero que, por otro lado, distingue entre ésta y el gobierno, señalando al mismo tiempo, en 1576, la importancia del número habitantes para establecer la fortaleza del Estado-soberano: « Jean Bodin, héritier de Claude de Seyssel et de Louis Le Roy, est le plus explicite à fonder la puissance de l'État sur le volume des peuples : « Il ne faut jamais craindre qu'il n'y ait trop de sujets, trop de citoyens, veu qu'il n'y a ny richesses ny forces que d'hommes »⁹⁶. En el marco de las guerras de religión, Jean Bodin fundará –según la interpretación de J.-Cl. Perrot- la fuerza del Estado sobre el pueblo, pues considerará que en él radica la fuerza y la riqueza del Estado; observándose en su obra una tensión ya señalada entre la *Soberanía* y el *dominio* del Príncipe, y la idea de *gouvernementalité*. Años más tarde, en 1615, el texto de Montchrétien *Traicté de l'oeconomie politique* delimita aún más esa preocupación poblacional y gubernamental que apuntaba J. Bodin.

« Où connoist-on mieux le bon pasteur qu'à la graisse et à la belle laine de son troupeau ? Le but du prince soit la conservation de son peuple ! ... celui est bon roy qui ne regit pas bien seulement soy-mesme, mais qui est cause de felicité à ceux qu'il régite. Et, je vous prie, ceste felicité, est ce plus un effect de courage et de vaillance que de prudence et de justice ? »⁹⁷

El texto de Montchrétien recogía las tradiciones del *pastorado cristiano* y del *bien común* de la escolástica, reflejando además una tensión ya señalada más arriba entre la noción económica aristotélica, adscrita a lo doméstico, y la aspiración de construir un nuevo saber para el conjunto del Estado, al servicio del soberano; desarrolladas a través de las metáforas del pastor, como aquél que preserva e incrementa el rebaño. Para J.-Cl. Perrot todos estos primeros esfuerzos por comprender

⁹⁵ ZARKA, Yves Charles. "Introduction. Philosophie politique et raison d'Etat". P. 2.

⁹⁶ PERROT, Jean-Claude. *Une Histoire Intellectuelle de l'économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*. P. 145.

⁹⁷ MONTCHRÉTIEN, Antoine de. *Traicté de l'oeconomie politique, dédié en 1615 au roy et la reyne mère du roy*. 1615.

las *fuerzas* y los *saberes* de que se compone el Estado tendrán su culminación en el siglo XVIII, cuando se desarrolla propiamente una visión económica de lo político.

« Lorsque l'expression de « science morales et politiques » s'acclimate un siècle et demi plus tard, vers 1770, elle désigne toujours le même objectif de connaissance et d'action appliquée : un art et une science de la société qui réunissent l'économie, les finances publiques, la démographie, l' « arithmétique sociales », le droit civil et pénal, l'assistance et l'hygiène collectives. Les étymologies d'ailleurs portent le souvenir de cet ancien amalgame : d'une même racine sont sortis le cens fiscal, le recensement des peuples et la censure des mœurs, tous objets sur lesquels le philosophe, au siècle des Lumières, entend poser une analyse critique et normative. »⁹⁸

La noción de *Razón de Estado* se desarrollará dentro de esta comprensión gubernamental desarrollada entre el siglo XVI y el siglo XVII en el seno de la propia *Soberanía*, siendo una heredera de esa distinción entre *gobierno* y *soberanía* que viene desarrollándose por diversos autores; entrecruzándose bajo el término *Razón de Estado* tanto la *Soberanía* del Príncipe, como el *arte del buen gobierno*, entendido como dirección de las poblaciones hacia el *bien común*. Si bien se dieron diferentes definiciones sobre la *Razón de Estado*, constituyendo uno de los términos habituales entre los *lenguajes políticos* de la época, donde se tenderá a distinguir entre *buena* y *mala Razón de Estado*, sin embargo, siguiendo a Ch. Lazzeri, podemos comprender por ésta:

« l'ensemble des connaissances relatives à la nature universelle et à la situation particulière de l'Etat, ainsi que l'ensemble des décisions et des moyens utilisés qui constituent tout ensemble la règle d'action et la pratique des gouvernants, jugées rationnellement nécessaires à la conservation ou à l'accroissement de la puissance de l'Etat. A l'exclusion de toute autre considération. C'est donc l'intérêt de l'Etat, au sens large, qui constitue le but et la justification de l'action des gouvernants quelle que soit la forme du régime politique considéré. Le concept de raison d'Etat désigne donc tout à la fois le modus operandi rationnel de la politique d'un Etat et le motif sur lequel elle prend appui. Les concepts d'intérêt d'Etat et de raison d'Etat se sont ainsi trouvés associés et même identifiés dès le XVIe siècle - et pour longtemps - dans la pensée politique européenne. »⁹⁹

Cuando M. Gauchet señala que el discurso sobre la *Razón de Estado* de hombres como G. Botero es un discurso reactivo, un contra-discurso en relación a un discurso primero sobre la razón de Estado, está señalando con ello que Maquiavelo sería el primer constructor de un discurso sobre la *Razón de Estado* que generará posteriormente un discurso contrario, denominado propiamente como *Razón de Estado*, tal y como vemos en G. Botero¹⁰⁰. Este último reconocía que lo había

⁹⁸ PERROT, Jean-Claude. *Une Histoire Intellectuelle de l'économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*. P. 143.

⁹⁹ LAZZERI, Christian. "Le gouvernement de la raison d'État". En LAZZERI, Christian y Dominique REYNIÉ. *Le pouvoir de la raison d'état*. Paris, PUF, 1992, pp. 91-92.

¹⁰⁰ "Antes de estar en condiciones de reemplazar al discurso convencional, el arte del Estado precisaba de un mayor reconocimiento público. El famoso libro de Giovanni Botero De la razón de Estado, publicado por vez primera en Venecia en 1589, fue una contribución muy importante a este proceso. Como hemos podido comprobar, hasta ese momento el lenguaje del Estado no había pasado de ser una especie de dialecto confidencial utilizado en memoranda y cartas, susurrado en los oídos del príncipe o utilizado en el secreto de sus cámaras privadas. Las máximas de la razón de Estado, no podían recomendarse públicamente, ya que lo único que las justificaba parcialmente era la necesidad. En su obra Botero despojó a la razón de Estado y al lenguaje del arte del Estado de las connotaciones morales negativas que lo habían caracterizado hasta el momento. Como explica en la dedicatoria al arzobispo de Salzburgo, Volfango Teodorico, el principal motivo que le había llevado a escribir el libro era refutar la noción de razón de Estado

extraído de una sociedad donde estaba extendida su uso y que él pretende codificar ante un mal uso del mismo, teniendo por objetivo no sólo oponerse a Maquiavelo, sino transformar su significado para instaurar una nueva significación sobre la *Razón de Estado* que permita desactivar aquellos principios peligrosos del discurso maquiavélico. De este modo, para M. Gauchet existirían dos *razones de Estado*, por un lado la de Maquiavelo, y por otro lado la de G. Botero, definido por su anti-maquiavelismo. Dos tradiciones vinculadas entre sí, al mismo tiempo que opuestas. Maquiavelo mira todavía al civismo humanista, y si bien no emplea el término *Razón de Estado* sí la tratará, pero en relación a la excepcionalidad de las relaciones sociales¹⁰¹, que en él se convierten en norma. Su reflexión partía de una concepción del hombre determinada por la ambición de poder, que será contra la que reaccionarán los defensores de la *buena Razón de Estado*.

« Il résulte en premier lieu de la conflictualité permanente entre les hommes que la politique de Machiavel ne connaît qu'une seule loi : c'est celle selon laquelle la nécessité n'a point de loi. C'est parce que le désir de domination est irréductible et constant que la nécessité désigne non seulement les mesures qu'une situation concrète dangereuse impose de prendre aux gouvernants, mais aussi les impératifs stratégiques et les tactiques de gouvernement auxquelles il faut se conformer pour inverser inlassablement les rapports de force en sa faveur, déjouer en permanence les pièges et les ruses d'adversaires intérieurs ou extérieurs toujours disposés à l'affrontement politique et militaire. »¹⁰²

Frente a esta comprensión de la *razón de Estado* definida en torno a un hombre caracterizado por su ambición de poder y cuyos objetivos se centran en los medios para su mantenimiento; G. Botero -que también define la *Razón de Estado* como el firme gobierno sobre un pueblo, destinada a establecer, conservar y ampliar un Estado- incide sin embargo en los medios para lograrlo, recuperando la moral cristiana y ciertas tradiciones del gobierno republicano. Se daban cita en su reflexión sobre la práctica gubernamental tres aspectos: la dominación, el interés y la fuerza, que compartía con Maquiavelo; una finalidad definida por la seguridad, la conservación y el bien común, que es heredera de las teorías del buen gobierno y de la escolástica; y, finalmente, una moral cristiana que permite enjuiciarla.

« La rationalisation de l'Etat comme réalité constituée d'éléments liés fonctionnellement entre eux en vue de finalités propres est donc liée chez Botero à une exigence de justification religieuse et à une figure encore prédominante de prince. C'est la composition de ces trois

asociada por entonces a los nombres de Maquiavelo, que elaboró las reglas de gobierno, y de Tácito, que describe con viveza las artes empleadas por Tiberio para obtener y conservar su Imperio. Rechazando la acepción corriente derivada de Tácito y Maquiavelo, Botero explica que la razón de Estado no es más que el conocimiento de los medios apropiados para establecer, conservar y ampliar un Estado, definido como “firme gobierno sobre un pueblo”. Los imperios (*dominii*) pueden ser naturales o adquiridos. Imperios naturales son aquellos que se basan en el consentimiento expreso o tácito del pueblo. Los imperios adquiridos proceden de la conquista o la compra.” VIROLI, Maurizio. *From politics to reason of state*. P. 289.

¹⁰¹ « Dans ces conditions, l'originalité de Machiavel consiste à inverser purement et simplement les termes du problème tels qu'ils avaient prévalu jusqu'à lui. La guerre ou plus généralement le conflit ne constituent plus des situations exceptionnelles requérant des mesures contraires à la morale ou au droit pour conserver son pouvoir et sa vie ou déterminant des choix entre différentes normes pour le bien de l'Etat. Quelle que soit sa forme, le conflit est consubstantiel aux rapports sociaux, de telle sorte que la nécessité est partout et donc nulle part en particulier. » LAZZERI, Christian. “Le gouvernement de la raison d'État”. Pp. 103-104.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 104-105.

éléments qui explique que son objet concerne la pratique gouvernementale. Celle-ci renvoie à la fois à des régulations objectives et internes de l'Etat (domination, intérêt, puissance), à un savoir et un art dont les règles doivent conduire l'existence politique vers ses fins (sécurité, conservation, bien commun) et à un ordre théologico-moral qui la surplombe et permet de la juger »¹⁰³.

Con él la *Razón de Estado* tendía a convertirse en una reflexión sobre las *fuerzas* del Estado, dando cabida a los problemas de la *gubernamentalidad*, así como a la pregunta sobre la forma del *buen gobierno*; mientras que la *Soberanía* reflexiona sobre el origen del poder, la legitimación de la fuerza¹⁰⁴ y la preservación del Estado del soberano. Observamos por tanto entre los teóricos de la *Razón de Estado* -o al menos en aquellos que buscan una definición positiva de la misma como G. Botero-, un claro deseo de presentarse como opuestos al maquiavelismo, a través de una recuperación de la dimensión moral y virtuosa del gobierno, que entroncaba sin duda con las teorías del buen gobierno de las repúblicas italianas, que Q. Skinner ponía en relación con la recuperación de los textos de Cicerón, Séneca o Salustio¹⁰⁵. Estrategias que probablemente se encaminaba a definir una visión positiva de una política que había caído en el descrédito más absoluto y que, sin embargo, debía dirigir los destinos de unos estados que querían abandonar la violencia de las guerras de religión; y que tras un primer impulso de *dominación* y afirmación del *monarca absolu* requería de mecanismos y técnicas más complejas, destinadas a las poblaciones.

“Botero, en un texto de fines del siglo XVI, escribe lo siguiente: « El Estado en una firme dominación sobre los pueblos » ; como ven, no hay ninguna definición territorial del Estado, no es un territorio, una provincia o un reino, es sólo pueblos y una firme dominación [...] « es el conocimiento de los medios idóneos para fundar, conservar y ampliar dicha dominación » [...] « esa razón de Estado abraza mucho más la conservación del Estado que su fundación o su extensión, y más su extensión que su fundación propiamente dicha ». Es decir, que hace de la razón de Estado el tipo de racionalización que permitirá mantener y conservar el Estado desde el momento de su fundación, en su funcionamiento cotidiano, la gestión de todos los días. Principia naturae y ratio status, principios de la naturaleza y razón de Estado, naturaleza y Estado: tenemos aquí, por fin constituidas o separadas, las dos grandes referencias de los saberes y las técnicas que se presentan al hombre occidental moderno.”¹⁰⁶

G. Botero será uno de los primeros autores que a finales del siglo XVI sacará la *Razón de Estado* de su uso clandestino para dotarlo de una forma definida, buscando codificar un sentido opuesto al que tenía hasta ese momento con Maquiavelo; y, de este modo, para él la *razón de Estado* no es más que: “*el conocimiento de los medios apropiados para establecer, conservar y ampliar un Estado, definido como `firme gobierno sobre un pueblo`”*. Al igual que Maquiavelo el objetivo era conservar el Estado, pero por medios apropiados y comprendiendo el Estado no como el espacio del Príncipe sino como “el gobierno de un pueblo”. Para Ch. Lazzeri, G. Botero destacaría también el *interés* como el principio que determina las conductas : *« Il faut donc qu’il sache que le mobile fondamental de toutes les conduites réside dans l’intérêt : c’est ce qui*

¹⁰³ ZARKA, Yves Charles. “Raison d’État et figure du prince chez Botero”. P. 120.

¹⁰⁴ GAUCHET, Marcel. “L’État au miroir de la raison d’État : La France et la chrétienté”. En ZARKA, Yves Charles (dir.) *Raison et Dérason d’État*. Paris, PUF, 1994. Pp. 193-194.

¹⁰⁵ SKINNER, Quentin. *El artista y la filosofía política*. P. 56.

¹⁰⁶ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 230-231.

*détermine l'obéissance des peuples ou les conduit à la révolte, c'est ce qui dirige la conduite des princes »*¹⁰⁷. Un interés sobre el cual deberá ejercitarse ese “gobierno del pueblo”, pues éste determina tanto la *obediencia* como las *revueltas* de los pueblos; definiendo el principio que debe regir la acción del Príncipe: conocer los *intereses* de ese pueblo. Al mismo tiempo, también señalará la importancia de la voluntad divina y de los principios morales cristianos a la hora de definir ese gobierno, pues « *Obeir à Dieu, pour un prince, constitue ainsi le plus sûr moyen de faire concourir la volonté divine à la sauvegarde de l'État dont Dieu est le créateur. La religion chrétienne est la meilleure garantie de la soumission de la conscience des sujets au pouvoir du prince »*¹⁰⁸. G. Botero se alejaba con claridad de Maquiavelo, pues a diferencia de éste el *interés* y la *moral* no entraban en conflicto entre sí, ni eran excluyentes¹⁰⁹. Se deduce a partir de G. Botero dos tipos de *Razón de Estado*. Por un lado, aquella adscrita a una concepción del Estado donde éste se piensa como fuente de *dominación* sobre los pueblos. Por otro lado, una *Razón de Estado* como conocimiento de los medios aptos para fundar y conservar e incrementar el poder del Estado. Asimismo, se distinguirá entre una *Razón de Estado* fundamentada exclusivamente en la razón humana para alcanzar estos objetivos y en el exclusivo interés del gobernante, que conduciría a la ruina del Estado; y una *Razón de Estado* fundada sobre una ley divina, a través de la cual la acción del gobernante buscará un *bien común*.

La *Razón de Estado* en G. Botero se alejaba asimismo de la tematización del Estado definida por la *Soberanía* que observamos en J. Bodin; pues no estaban presentes en ella ni la idea de una legitimación jurídica del poder del Estado, ni el reconocimiento de una institución distinta de la figura y de las virtudes del Príncipe, esto es, la definición de un Estado como una dimensión abstracta. Para Ch.-Y. Zarka, la vinculación de G. Botero a la religión será la que impedirá el desarrollo del problema del Estado moderno en su obra, aunque éste tampoco podía ya ser identificado con el Príncipe, situando en el horizonte una comprensión del Estado nueva, que identificamos con los problemas de la *gubernamentalidad*.

*« S'il est vrai, comme nous l'avons vu, que la rationalisation des régulations objectives de l'Etat tend à s'émanciper de la justification religieuse, il n'en reste pas moins que celle-ci limite la reconnaissance et la prise en considération de plusieurs aspects du problème de l'Etat par la raison d'Etat botérienne. Ces limites apparaissent clairement lorsqu'on compare le contenu de cette raison d'Etat avec les doctrines de la souveraineté qui se développent à partir de Bodin. Ni l'idée d'une légitimation juridique du pouvoir de l'Etat, ni la reconnaissance de son caractère d'institution distincte de la figure et des vertus du prince ne peuvent être thématisées. Autrement dit, l'Etat de la raison d'Etat botérienne tout en ne se réduisant plus à la position ou au pouvoir du prince ne fournit pas le concept abstrait de l'Etat, celui de l'Etat moderne. »*¹¹⁰

¹⁰⁷ LAZZERI, Christian. “Le gouvernement de la raison d’État”. Pp. 112-113.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 114.

¹¹⁰ ZARKA, Yves Charles. “Raison d’État et figure du prince chez Botero”. P. 120.

Como ya analizamos en el capítulo segundo, para Y-Ch. Zarka la *Razón de Estado* en G. Botero girará en torno a tres problemáticas: la idea de la unidad de la república, la distinción entre Estado y gobierno y el análisis de las prácticas gubernamentales en función de las costumbres. Nacía además de la oposición de J. Bodin a los planteamientos de los *monarchomaques* sobre la obediencia civil y el derecho de resistencia, lo que exigía una elaboración de la fuerza pública y reflexionar sobre cómo establecer y obtener la adhesión de las multitudes, lo que sin duda favoreció el análisis de las fuerzas de que se componía el Estado. Tarea a la que se vinculará la *Razón de Estado*, centrándose en las formas de gobierno para conseguir esa obediencia mediante estrategias diferentes a las planteadas por la *Soberanía*¹¹¹. La característica más innovadora de las doctrinas de la *Razón de Estado*, en la medida en que se trata de definir los principios de la conservación del Estado, es la creación de un nuevo ámbito de reflexión sobre el Estado en función del orden social, la economía y la producción de bienes, etc.; frente a la *Soberanía* cuya finalidad es definir las condiciones de adquisición o incremento del Estado, así como de las reglas de la práctica gubernamental¹¹². La *Razón de Estado* considera al Estado como materia de la acción del príncipe, esto es, del Estado en tanto que población, recursos naturales, industria, organización interna y externa de los intercambios, en relación al trabajo, a los bienes y a la finalidad del Estado, etc. El conjunto de estos ámbitos caracterizan, junto a la fuerza armada, la *fuerza* de un Estado, esto es, su *razón*. El Estado no se considera por tanto como una multitud de individuos dotados de una unidad jurídica y de una voluntad política, sino un ser compuesto de una estructura económica, social, política y militar; y, por tanto, el *arte de gobernar* debe ejercerse sobre estas materias en vista del porvenir y de las finalidades de éste, que son la de mantener la paz civil, la seguridad y la felicidad de los sujetos¹¹³. Sin embargo y pese a este distanciamiento respecto a los principios que regían la *Soberanía*, esto es, la *dominación*, el principal objetivo continuará siendo conservar el poder, como señala el propio G. Botero: « *L'Etat est une ferme domination sur les peuples, et la raison d'Etat est la connaissance des moyens propres à fonder, conserver et agrandir une telle domination.* »¹¹⁴. Pero esta finalidad deberá presentarse racionalizada¹¹⁵, debiendo buscarse las técnicas o medios para mantener y fundar esa *dominación*, separándose de la reflexión sobre el Estado como

¹¹¹ *Ibid.*, p. 101.

¹¹² « La troisième implication concerne la rationalisation proprement botérienne de l'art de gouverner : ce qu'elle inclut et ce qu'elle écarte. La raison d'Etat botérienne vise à définir les vraies « manières que doit tenir un Prince pour devenir grand et gouverner heureusement ses sujets ». Or cet objectif suppose que l'on mette au centre de la réflexion la conservation de l'Etat par opposition à son acquisition et à son agrandissement. « L'occasion a une grande part aux acquêts, et les désordres des ennemis, et l'oeuvre d'autrui: mais de maintenir l'acquis est un fruit de valeur excellente. L'on acquiert par la force; l'on conserve par la sagesse. » Botero opère ainsi un déplacement par rapport à la perspective du Prince de Machiavel qui est centré dès son premier chapitre sur le problème de l'acquisition. » *Ibid.*, p. 104.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 102-103.

¹¹⁴ Citado en *Ibid.*, p. 108.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 108.

institución jurídica. La *Razón de Estado* se presenta entonces como un saber que limita el poder, impidiendo que sea absoluto; y, de este modo, el Estado adquiere su realidad como tal cuando el conocimiento no es solamente posible, sino también indispensable sobre aquellos a los que debe gobernar, irrumpiendo así el problema de la *población*. El Estado toma una consistencia que impone a la acción del príncipe necesidades objetivas sobre las cuales debe modelar los principios de su gobierno; y el conocimiento de estas necesidades objetivas conciernen al territorio, a la población, a la producción de bienes, a las funciones internas y externas de la guerra entre naciones. Todo ello abría el concepto de *Razón de Estado* más allá de los principios y justificaciones ético-religiosa que definían las normas del *buen gobierno* en el pasado, pasando a ser en esta nueva *racionalidad gubernamental* los que determinan, justifican y finalmente enjuician las acciones políticas del Príncipe¹¹⁶. Éste ya no *domina*, sino que *gobierna* a partir del conocimiento de las *fuerzas* del Estado; a través del cual se hace posible conocer esos *intereses* de las poblaciones que permitirán alcanzar finalmente esa *seguridad* social y la felicidad.

Esta *racionalización gubernamental* que alumbra la *Razón de Estado* boteriana debía encontrar una respuesta a la cuestión planteada por Maquiavelo sobre qué debe hacer el príncipe para evitar la destrucción que afecta a todos los estados. Pero frente a la respuesta de la *dominación* y el *sometimiento* de la *Soberanía*, la *Razón de Estado* la encuentra, precisamente, en el conocimiento de esas *fuerzas* de las que se compone el Estado. El tratado *Della Ragion di Stato* de G. Botero precisamente buscará determinar esas causas, buscando con su obra aportar soluciones susceptibles de remediarlo¹¹⁷. Si como había señalado Maquiavelo las causas de la desaparición del Estado están en el comportamiento de las poblaciones, sin embargo, y a diferencia de éste, G. Botero plantea unas soluciones diferentes que parten de su comprensión diferente del hombre. Frente a la naturaleza perversa de los hombres que sólo desean el poder, generando con ello una constante inestabilidad política, G. Botero insiste sobre el hecho de que cuando el pueblo no tiene temor a las guerras civiles o a ser asesinado en su casa, con la comida suficiente y a buen precio, no se preocupa por otra cosa, dejando de ser un peligro para la supervivencia del Estado: «*sans craindre la guerre étrangère ou civile, et sans craindre d'être tué en sa maison par violence ou fraude, a les vivres nécessaires à bon marché, [il] ne se soucie pas d'autre chose*»¹¹⁸. Es el conocimiento de estas necesidades e intereses de los hombres, así como de las *fuerzas* del Estado para lograr cubrirlas, lo que debe determinar la acción de gobierno del Príncipe. La *Razón de Estado* sustituía la ambición de poder del hombre maquiavélico por una antropología nueva

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 109.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 109-110.

¹¹⁸ Citado en *Ibid.*, p. 111.

«fondée sur l'intérêt et susceptible de définir les conditions d'une stabilité politique.»¹¹⁹; y que definía, asimismo, una finalidad diferente: la *seguridad* de las poblaciones. Esta búsqueda de *seguridad* transforma por completo la teoría de Maquiavelo, quien situaba a la guerra en un lugar destacado como principio de la acción política, atribuyéndolo con ello al *stato* la conquista, pues «*C'est une chose vraiment très naturelle et ordinaire que le désir de conquête.*». De lo cual se deducía para él que la guerra era el centro de la política ya que señala que el «*prince désireux de maintenir sa position (mantenere lo stato) est [...] souvent contraint de ne pas être bon*»¹²⁰. Frente a la *inseguridad* de la guerra, la *Razón de Estado* no se preocupa tanto por la ejercitación de la fuerza, sino por el conocimiento de las necesidades y los intereses, considerando que el *interés* apacigua a todo el mundo, desarrollando nociones nuevas como el *equilibrio* entre naciones, la *diplomacia*, etc. El *interés* aparece en G. Botero como el principio donde reside la estabilidad y el reposo del Estado: «*Mais le principe de l'intérêt est ambigu, car si, en un sens, il fonde la stabilité et le repos de l'Etat, il permet également, en un autre sens, de rendre compte des troubles et des soulèvements qui peuvent y survenir.*»¹²¹; y si Maquiavelo situaba a la guerra en el centro de su reflexión sobre la política, G. Botero al comparar la guerra y la industria señala las ventajas de acrecentar el poder del Estado mediante la industria, esto es, de forma pacífica, como desarrollará el *mercantilismo*. Frente a la *guerra*, el *interés* de Botero determinaba el principio del Estado desde el cual comprender sus fuerzas y descubrir las necesidades de las poblaciones, abriendo el Estado a una comprensión económica.

«*Pourquoi l'intérêt de l'Etat est-il engagé dans l'industrie? C'est qu'il « n'y a chose de plus grande importance pour accroître un Etat, et pour le rendre fort peuplé et riche de tous biens, que l'industrie des hommes et la multitude des arts et métiers ». S'il en est ainsi, c'est qu'en donnant forme à la matière naturelle, le travail confère un prix aux choses et permet d'entretenir un grand nombre d'hommes.*»¹²²

Es esta racionalización gubernamental como una *función* dentro del Estado, que señalábamos en Botero a propósito de su noción de *Razón de Estado*, lo que para M. Senallart definirá el *arte de gobernar* a partir de finales del siglo XVI. De hecho en estos instantes es difícil establecer una separación entre la noción de *gobierno*, *Razón de Estado* y *arte de gobernar*, como señalaba Antonio Palazzo en su *Discorso del governo e della ragion vera di stato* (1606): «*gouvernement, raison d'État et art de gouverner ne sont différents qu'au nom et nous [ont été enseignés] de Dieu et de la nature*»¹²³. Las palabras de A. Palazzo demostraban que la *Razón de Estado* se fundamentaba sobre los problemas del *gobierno* analizados más arriba, al menos entre

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 111.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 111.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 111-112.

¹²² *Ibid.*, p. 113.

¹²³ PALAZZO, Antonio. *Discorso del governo e della ragion vera du stato*. Traducción de A. de Vallières; *Discours du gouvernement et de la raison vraie d'Etat*; Douai, 1611, I, 3, pp. 15-16. 1ª edición, Venecia, 1606.

aquellos teóricos que se oponían a Maquiavelo; y, de este modo, A. Palazzo criticaba a aquellos que: « *sous titre de la raison d'État en ont écrit comme d'une matière du tout séparée du gouvernement, estimant que la raison d'État soit un art de gouverner non seulement en dehors de tout usage, mais aussi contraire bien souvent aux loix divines et humaines* »¹²⁴ Distingue pues entre una *Razón de Estado* fundamentada en los cálculos y en las estrategias sin escrúpulos, identificados con Maquiavelo, de aquella otra *Razón de Estado*, buena, que buscaba la paz y que se identificará con el arte de gobernar. De este modo, a lo largo del siglo XVI y XVII encontramos diversos autores, desde Jean Bodin a Antonio Palazzo, que buscan de forma constante distinguir entre *Soberanía* y *Gobierno* -caso de Jean Bodin-, o entre *Razón de Estado* y *gobierno* -como A. Palazzo-; y que culminará con la distinción entre dos tipos de razón de Estado, la buena y la mala, así como la comprensión de dos modelos de gobierno: uno adscrito a la obediencia y al orden público, en estrecho diálogo con la *Soberanía*, y otra vinculada a las técnicas administrativas, que dará lugar al *Estado de Policía*, fundamentado en la comprensión gubernamental del Estado. La *Razón de Estado* se convertía así en uno de los términos centrales de los diferentes *lenguajes políticos* de la época y así Antoine de Laval en su *Dessein de professions nobles et publiques* (1612), en su capítulo VI: “*Pour bien reconnoître les raisons des opinans: & que c'est que Raison d'Etat*”, señalaba la extensión de la expresión *Razón de Estado* por todos los ámbitos de la sociedad. Lo llamativo de su texto es que remarca que a todo el mundo ya no le basta con ser gobernados como antaño, sino que quieren saber por qué y cómo se les gobierna. Vemos así cómo se ha producido una *discontinuidad* en el *lenguaje político* de la época y de la legitimidad del príncipe propia de la *Soberanía*, alumbrándose una preocupación nueva sobre el gobierno de las poblaciones.

« *Nous sommes arrivés en une saison si pleine de liberté, d'ignorance et de fainéantise mère de toute perniciose curiosité que, jusques aux moindres soldatins, aux petits artisans, chacun se mêle de dire son avis des conseils publics, et gloser les desseins et actions de son prince et de ceux qui le représentent. Il ne leur suffit plus comme autrefois d'être gouvernés : chacun veut mettre le nez, ou la langue pour le moins, au gouvernement : chacun veut savoir pourquoi et comment on le gouverne. Il n'y a si petit homme qui ne dise (dès qu'il voit arriver quelque chose au-delà de sa portée) cela se fait par raison d'Etat, par maxime d'Etat.* »¹²⁵

La *Razón de Estado* se impuso así para definir el nuevo Estado naciente y las nuevas realidades políticas surgidas, siendo las ideas de maquiavelo fundamentales pues con él se había roto con el Príncipe medieval -modelo de virtud- en favor de un Príncipe realista. De ningún modo Maquiavelo podía ser reducido a una comprensión amoral de la política, como tienden a interpretarlo los textos anti-maquiavélicos como el de J. Osorio *De nobilate christiana* (1542), R. Pole *Apologia ad Carolum V supero libro de unitate* (1547) o I. Gentillet *Discours sur les moyens de bien gouverner et maintenir en bonne paix un royaume ou autre principauté, contre Nicolas Machiavel* (1576). Todos ellos partían de una exigencia distinta a la *realpolitik* de Maquiavelo, que

¹²⁴ PALAZZO, Antonio. *Discorso del governo e della ragion vera du stato*. I, 1, p. 4.

¹²⁵ LAVAL, Antoine de. *Dessins de professions nobles et publiques*. Paris, Abel Langellier, 1612, p. 338.

consistía en reconocer la existencia de una lógica específica de la política, de las necesidades inherentes a los actos de gobierno y de la ética destinada a reglar tantos los actos privados como los públicos¹²⁶. Por el contrario, si Maquiavelo se inscribirá en los principios de la república cívica, sin embargo era consciente de la transformación política que estaba sucediendo, abandonando la comprensión moral de la política heredada del cristianismo y de Aristóteles. En este sentido la obra de G. Botero, y de otros anti-maquiavélicos, será un intento aparente de moralización de *El Príncipe*, pero desde un mundo político diferente, determinado por el Estado, por la *Soberanía* y por los desafíos de las guerras de religión. No obstante para M. Gauchet, ni Maquiavelo o Guichardin, ni siquiera Botero, desarrollan una noción moderna de Estado, pues no elaboran una distinción entre, por un lado, la comunidad política sobre la cual su autoridad se ejerce, y, por otro lado, el Estado en tanto que la persona de los gobernantes. Para Gauchet en G. Botero no existe tal distinción moderna entre los gobernantes y los gobernados, ya que para M. Gauchet este proceso sólo pudo darse en el ámbito de las monarquías atlánticas: inglesa, española y francesa, y no en Italia. En cierta medida porque para M. Gauchet las guerras de religión descubren la necesaria salida de lo religioso, cosa que los teóricos de la razón de Estado italianos como G. Botero siguen pensando sobre las claves de la política y la religión.

Los teóricos de la *Razón de Estado* permitirán pensar el Estado de una manera nueva, en términos de incremento de *fuerza*, adscribiéndose a la *producción* y al *intercambio*, considerados como los únicos capaces de satisfacer los *intereses* del Hombre. Se perfilaba así en el horizonte una visión económica del Estado y del hombre, en función de los *intereses*. Un hombre del interés que sin embargo no se impondrá hasta el siglo XVIII¹²⁷; opuesto al hombre de poder de Maquiavelo. La mayor parte de los teóricos de la *Razón de Estado* de la Contra-Reforma buscarán redefinir la antropología maquiaveliana; y, de este modo, F. Bonaventura en su *Ragion di Stato* (1623) se opone a Maquiavelo sobre la maldad del hombre, sosteniendo –a través de Aristóteles- la inclinación de los hombres hacia el bien¹²⁸. Lo mismo señalará F. Alberghati en su *Repubblica Regia* (1627), para quien la república se dirige mediante la virtud. Igualmente L. Settala en *Della Ragion di Stato* (1627) remarca que ciertos rasgos negativos que pueden encontrarse en casi todo hombre no nos deben llevar a considerarlo como universales. L. Zuccolo en su *Della Ragion di Stato* (1621), y tras

¹²⁶ LAZZERI, Christian. "Le gouvernement de la raison d'État". P. 109.

¹²⁷ "Para resumir esto, podríamos decir que todo el análisis del interés del siglo XVIII, que a fin y al cabo puede parecer a primera vista capaz de ligarse sin demasiadas dificultades a la teoría del contrato, deja ver en la práctica, cuando se lo sigue un poco más de cerca, una problemática que a mi juicio es muy novedosa, muy heterogénea con respecto a los elementos característicos de la doctrina del contrato y la doctrina del sujeto de derecho. De algún modo, en el punto de cruce entre esta concepción empírica del sujeto de interés y los análisis de los economistas podrá definirse un sujeto que es sujeto de interés y cuya acción tendrá valor a la vez multiplicador y benéfico en virtud de la intensificación misma del interés; esto es lo que caracteriza al *homo aeconomicus*. En el siglo XVIII el *homo aeconomicus* es, creo, una figura absolutamente heterogénea y no puede superponerse a lo que podríamos llamar el *homo juridicus* o el *homo legalis*, como prefieran." FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique*. Pp. 273-274.

¹²⁸ BONAVENTURA, Federico. *Ragion di Stato*. 1623, libro IV, cap. 77, p. 615.

identificar las múltiples inclinaciones humanas, señala la capacidad de la educación para modificarlas, sobre todo aquellas que conducen a la crueldad. Finalmente todos ellos admitirán – incluido G. Botero- la existencia de dos razones de Estado, una buena, conforme a la moral o a la ley divina, y una mala donde el principal representante es Maquiavelo; sosteniendo, contra éste, que la buena *Razón de Estado* cuando debe derogar las leyes civiles por interés del Estado, no debe trasgredir nunca la ley natural o la divina, siendo la prudencia¹²⁹ la que debe guiar esta *Razón de Estado*, lo que les sitúa en la línea de S. Tomas:

« Dans la lignée aristotélicienne et thomiste, la prudence apparaît comme une vertu morale qui a pour objet les réalités contingentes sur lesquelles les opérations humaines ont prise afin de faire vivre l'homme conformément à la raison pour pouvoir accéder au Bien universel : la Béatitude en Dieu. Mais une telle définition de la prudence ne vaut pas seulement pour le bien privé d'un seul homme : elle s'étend aussi au bien d'une multitude d'hommes. En conséquence, celui qui est en charge de la cité ou du royaume doit conduire la multitude vers son bien commun au moyen de la prudence. La « science royale » ou science du gouvernement et du commandement est donc une partie de la prudence. »¹³⁰

No obstante, también encontramos diversos autores de la *Razón de Estado* que se situarán del lado de Maquiavelo como T. Boccalini en sus *Raguagli del Parnaso* (1612) o en su *Bilancia Politica* (1678); quien señala que una vez los pueblos tienen sus necesidades satisfechas, lo único que les moverá es la ambición de dominar, haciendo imposible el bien universal. Algunos teóricos como P. Charron en su *De la sagesse* (1601), aceptando la antropología maquiavélica, buscarán establecer un compromiso entre ésta y unas normas ético-jurídicas, que permitan la construcción de las bases de la *Razón del Estado* moderno, tomando la herencia de Montaigne, de Bodin y de Lipsio. Este último ya había buscando un compromiso de este tipo en su *Politicorum sive civilis doctrinae libri sex* (1589) a través de su noción de prudencia; y si bien tanto J. Lipse como J. Bodin han tratado la posibilidad de la anulación de las leyes, sin embargo ello se inscribía siempre en la excepcionalidad, reconociendo siempre la supremacía de las leyes naturales o divinas¹³¹, remarcando que el soberano no debía abusar de su persona. P. Charron consideraba, como Maquiavelo, que las guerras civiles, las sediciones, las conjuraciones, etc., son una amenaza permanente de la estabilidad del Estado, admitiendo que las medidas para remediar estas situaciones conducen en ocasiones a la derogación de las leyes civiles, las leyes naturales y la justicia en general, por el bien y la utilidad del Estado. A través de la ambigüedad interpretativa y de la legitimidad de los actos de gobierno según los puntos de vista, P. Charron busca un sistema eficaz que permita el compromiso entre las normas éticas y jurídicas y las condiciones concretas de su aplicación, para satisfacción al interés del Estado.

« Tous ou presque fonderont leur analyse du rapport entre les gouvernants et les gouvernés sur une conception de l'homme ou plus spécifiquement du peuple, analogue à celle de Charron

¹²⁹ GOUVERNEUR, Sophie. *Prudence et subversion libertines. La critique de la raison d'État chez François de La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé et Samuel Sorbière*. Paris, Honoré Champion, 2005.

¹³⁰ LAZZERI, Christian. "Le gouvernement de la raison d'État". P. 107.

¹³¹ *Ibid.*, p. 124.

ou de Machiavel : Silhon, qui souligne le danger de l'inquiétude et de l'insatisfaction constante du peuple; Mach on, qui établit le déséquilibre radical entre les vices et les vertus dans la vie sociale au profit des premiers; Richelieu, qui préconise le maintien des peuples dans la nécessité sans laquelle ils ne seraient pas contenus « dans les règles de leur devoir »; Naudé, qui compare le peuple à « une mer sujette à toutes sortes de vents et de tempêtes » toujours en situation de rébellion. Mais tous ou presque concevront l'exercice de la raison d'Etat à partir d'un concept de prudence similaire à celui de Charron comme en témoignent les textes de Faret, Silhon, Sirmond, Richelieu, Balzac, Priézel et même Naudé. »¹³²

Frente a la antropología de Maquiavelo¹³³, G. Botero parece oponer una antropología nueva basada en el *interés*¹³⁴, que le permite aunar política y ética, esto es, *intereses* y *moral* (que parecían haber quedado escindida entre sí en la obra de Maquiavelo), tal y como buscará también P. Charron. Sin embargo, G. Botero –y a diferencia de éste último- no busca la *obediencia* y el *sometimiento* a la Ley, sino alcanzar la *seguridad* de las poblaciones y la *conservación* del Estado a través de la *racionalidad* del propio Estado; es decir, mediante el conocimiento de las fuerzas y los *intereses* que lo definen. Esta centralidad del *interés* fundamentará una nueva visión *económica* de la política y del hombre, que funda una nueva ética del interés y una nueva comprensión de lo político que M. Foucault ha denominado como *gubernamentalidad*. El acento que da G. Botero al tratamiento de la prosperidad material, a la importancia de la industria sobre la guerra, etc., son un buen ejemplo de esta visión gubernamental que la *Razón de Estado* pone en juego y que determinará a la larga el nacimiento de la *economía-política*. Una visión económica -vinculada a esos intereses y fuerzas mediante los que se piensa el Estado- que no estarán al servicio del Príncipe, sino de la vitalidad defensiva y de la capacidad de expansión de un Estado considerado como un todo¹³⁵. El objetivo puede ser similar en un principio al de Maquiavelo, pero los matices que aporta sobre cómo lograrlo son diferentes y a la larga serán de gran relevancia.

Al igual que en la obra de G. Botero, encontramos otros textos, como los de Batista Guarini *Il Segretario* (1594), que reflejarían también cómo la economía se ha convertido en uno de los saberes fundamentales de la política a partir del deterioro de la *política* cívica, y del desarrollo de un *arte de gobernar* que comprende el Estado como relaciones de fuerza que es necesario comprender y gobernar, abandonando así las relaciones morales por los cálculos y las medidas.

“Una vez clarificada la relación entre retórica y política, los participantes en el debate se centran en la relación existente entre la economía y la política. La economía, como cualquier otra disciplina, tiene una forma y un contenido. La forma es el gobierno de los componentes de

¹³² *Ibid.*, p. 128.

¹³³ “Al tratar de enseñar al príncipe cómo alcanzar, mantener y expandir el poder, Maquiavelo estableció su distinción fundamental y famosa entre “la verdad efectiva de las cosas” y las “repúblicas y monarquías imaginarias que nunca han existido ni existirán”. La implicación era que los filósofos morales y políticos habían hablado hasta entonces sólo de lo imaginario y no habían proveído orientaciones para el mundo real donde el príncipe debe desenvolverse” HIRSCHMAN, Albert O. *The passions and the interests: political arguments for capitalism before its triumph*. Traducido por Eduardo Suarez; FCE, 1978, p. 21. 1ª edición, Princeton, Princeton University Press, 1977.

¹³⁴ ORNAGHI, Lorenzo (ed.). *Il concetto di "interesse"*. Milano, Giuffrè Editore, 1984. HIRSCHMAN, Albert O. *The passions and the interests: political arguments for capitalism before its triumph*.

¹³⁵ GAUCHET, Marcel. “L’État au miroir de la raison d’État : La France et la chrétienté”. P. 231.

la casa por parte del padre de familia; el contenido es la riqueza. En lo referente a su forma, la economía es un componente esencial de la política. De hecho, Aristóteles construye los fundamentos de su teoría política a partir de la economía. En lo que respecta a sus objetivos materiales, la economía está claramente subordinada a la política, ya que es esta última la que decide qué uso se ha de dar a las riquezas en la ciudad. Sin embargo el político (il politico) no tiene nada que decir sobre el arte del barroco, la inversión y otras actividades similares”¹³⁶

2.4. De la dominación del Príncipe al Estado de Policía.

El Estado moderno aparece para una parte importante de la tradición historiográfica heredera de la visión jurídica de la política, como una forma de gobernar que se desarrolla lentamente y en diferentes fases desde finales del medievo; a partir del monopolio de la violencia y del control militar por parte del monarca; así como sobre la base de una complejización de la fiscalidad y del nacimiento consiguiente de grupos de la administración especializados dependientes del soberano; todo ello en un marco jurídico que legitimará el dominio sobre el territorio y sobre los súbditos, quienes son pensados como *sujetos jurídicos* y por tanto como una parte más del *dominio* del Príncipe. Frente a esta tesis hemos definido el Estado como un *saber* teórico surgido a partir de los problemas prácticos del gobierno, que se desarrolla con la crisis de las repúblicas comerciales y con el surgimiento consiguiente de una reflexión teórica sobre el gobierno, que es pensado en función del origen y la conservación del poder. No obstante, si en un primero momento el Estado se irá afirmando sobre la figura del Príncipe y de la *Soberanía*, teniendo como principal objetivo la *dominación*, sin embargo, en un segundo momento, el Estado se centrará en los problemas del gobierno y la conducción de la población, a medida que el Estado ya no es pensado en función del príncipe sino de las fuerzas que lo definen y componen, dando así lugar a la *Gubernamentalidad*. A medida que el Estado se afianza y con él el soberano, alcanzando la paz en el interior de los territorios, tras las guerras de religión, el problema de los gobernados -característico del *arte de gobernar*- irá cobrando mayor importancia; y con él saberes administrativos y técnicos destinados al *disciplinamiento* de los sujetos jurídicos (los súbditos) así como de las poblaciones, en detrimento de las formas de *dominación* fundamentadas en lo jurídico. Tal y como hemos señalado a propósito del temprano surgimiento de las reflexiones sobre la *Razón de Estado*, la emergencia de los problemas del *gobierno* en la *Soberanía* son un reflejo de la racionalización de la acción del Estado que ya no pretende gobernar en relación a una Verdad -como la *Soberanía* respecto al Estado-, sino a través de la razón y los cálculos:

“A partir de los siglos XVI y XVII [...] me parece que el ajuste del ejercicio del poder ya no se hace de conformidad con la sabiduría sino según el cálculo, es decir el cálculo de las fuerzas, de las relaciones, de las riquezas, de los factores de poder. Entonces, ya no se procura ajustar el gobierno a la verdad, se procura ajustarlo a la racionalidad. El ajuste del gobierno a la racionalidad constituye a mi juicio lo que podríamos llamar las formas modernas de la

¹³⁶ VIROLI, Maurizio. *From politics to reason of state*. Pp. 284-285.

tecnología gubernamental. Ahora bien, ese ajuste a la racionalidad adoptó dos formas sucesivas, y aquí también esquematizó mucho. La racionalidad del Estado entendido como individualidad soberana. La racionalidad gubernamental, en ese momento –estamos en la época de la razón de Estado-, es la racionalidad del soberano mismo, la racionalidad de quien puede decir “yo, el Estado”. ”¹³⁷

Esta transformación de la *sabiduría*, característica de la tradición del *buen gobierno*, a la *racionalidad* de los cálculos, se produce gracias al propio Estado, en tanto que categoría de inteligibilidad de la realidad que permite, precisamente, pensar la realidad como relaciones de fuerzas y leerla racionalmente.

“Me refiero a que el Estado es, en esencia y ante todo, la idea reguladora de esa forma de pensamiento, de reflexión, de cálculo y de intervención que se denomina política. La política como mathesis, como forma racional del arte de gobernar. La razón gubernamental postula entonces el Estado como principio de lectura de la realidad y lo postula como objetivo e imperativo. El estado es lo que rige la razón gubernamental, es decir, lo que hace que se pueda gobernar racionalmente de acuerdo con las necesidades; es la función de inteligibilidad del Estado con respecto a lo real y lo que hace que sea racional y necesario gobernar. Gobernar racionalmente porque hay un Estado y para que lo haya.”¹³⁸

Será a partir del siglo XVI y XVII cuando veremos imponerse la *Razón de Estado*, que se fundamenta sobre el principio de inteligibilidad del Estado, pensando racionalmente la acción de gobierno y permitiendo con ello la comprensión gubernamental del Estado, más allá de las definiciones jurídicas ofrecidas por la *Soberanía*. De este modo, y como quedó planteado más arriba, la racionalidad gubernamental se desarrollará primeramente a través de la *Razón de Estado* (tradicionalmente adscrita a la *Soberanía*) que devendrá más tarde en *Estado de policía*, a medida que sea la *disciplina* sobre la *población* la que determine principalmente la acción del poder. Finalmente, a mediados del siglo XVIII esta racionalidad gubernamental del *Estado de Policía* dará lugar a la *economía política*, donde la economía se impone definitivamente como principio de inteligibilidad de la realidad y de la acción del gobierno sobre las formas de la soberanía jurídica, pensándose el Estado como ese conjunto de *fuerzas* a conocer y gobernar. Este fenómeno se producirá, sobre todo, a medida que las ideas de la fisiocracia se imponen, elaborando una nueva verdad sobre la acción gubernamental y por tanto sobre el Estado que encarnará la *economía-política* y el primer *liberalismo*, y que se asentará sobre la aparente paradoja de defender la desregulación de la acción gubernamental como principio para definir la acción gubernamental; naciendo el mito liberal del gobierno mediante la libertad.

Será durante las guerras de religión -para M. Foucault- cuando se produzca el definitivo paso de la pastoral de las almas al gobierno político de los hombres, surgiendo en esos instantes el Estado como principio de inteligibilidad de la acción de gobierno y, por tanto, como claro intento de racionalización teórica de las prácticas políticas, ante las nuevas problemáticas que alumbra la

¹³⁷ FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique*. P. 309.

¹³⁸ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 273.

violencia religiosa. Este Estado, en un primer momento, se enfocará hacia la legitimación del poder y del *dominio* de Príncipe, como será característico de la *Soberanía*. Pero, en un segundo momento, y una vez fortalecida la figura del soberano, se dirigirá hacia el cálculo de las *fuerzas* que definen el Estado, teniendo por finalidad principal el gobierno de los súbdito-población, la vida y el propio fortalecimiento del Estado. Este momento posterior a las guerras de religión coincidirá con un gran movimiento de “contra-conducta” que se opondrá a las prácticas y técnicas del *pastorado* anterior, tal y como representa, aparentemente, el desarrollo del Estado y la propia *Soberanía*. M. Foucault remarca sobre todo el gran cuestionamiento del *pastorado* a partir de la Reforma, que favorecerá el desarrollo de la política¹³⁹ (en tanto que reflexión teórica sobre el gobierno de los hombres), favoreciendo al mismo tiempo un desbloqueo del gobierno. Si bien, en una primera aproximación, los problemas del gobierno parecen con el Príncipe haber quedado en un segundo plano en favor de la *dominación*, apremiado por terminar con la violencia e inestabilidad interior en sus territorios, sin embargo, y tras una mirada más detenida, esta “contra-conducta” favorecerá paradójicamente el fortalecimiento de los principios que habían definido al *pastorado*, como estrategia para afrontar ese *disciplinamiento* de la vida.

“durante el siglo XVI no asistimos a una desaparición del *pastorado*. Y ni siquiera a la transferencia masiva y global de las funciones pastorales de la Iglesia al Estado. En rigor de verdad, presenciamos un fenómeno mucho más complejo, que describiré a continuación. Por una parte, puede decirse que hay una intensificación del *pastorado* religioso, intensificación de éste en sus formas espirituales, pero también en su extensión y su eficiencia temporal. Tanto la Reforma como la Contrarreforma dieron al *pastorado* religioso control, una autoridad sobre la vida espiritual de los individuos mucho más grande que en el pasado: aumento de las conductas de devoción, incremento de los controles espirituales, intensificación de la relación entre los individuos y sus guías. Nunca antes el *pastorado* había intervenido tanto ni disfrutado de tanta influencia sobre la vida material, la vida cotidiana, la vida temporal de los individuos: se hace cargo entonces de toda una serie de cuestiones y problemas concernientes a la vida material, la limpieza, la educación de los niños. Por consiguiente, intensificación del *pastorado* religioso en sus dimensiones espirituales y sus extensiones temporales.”¹⁴⁰

Esta intensificación del *pastorado* tras las guerras de religión, en el sentido de intervención y dirección sobre las conductas, ya fue puesta de manifiesto por Norbert Elias a propósito del *proceso de civilización* y del triunfo y extensión de la obra de Erasmo en los momentos previos al cisma religioso, quien se centraba en la educación de los niños y de las mujeres¹⁴¹. Las guerras de religión volvían por tanto a situar el problema del gobierno o disciplinamiento del cuerpo, en este caso de las pasiones, en su centro; fomentando la reflexión sobre *el gobierno de sí* -de ahí la recuperación del estoicismo-, así como del *gobierno de los otros*, y la recuperación del *pastorado* y el desbloqueo de las reflexiones sobre *el arte de gobernar*. En relación al *cuidado de sí*, característico del estoicismo, lo que le interesa destacar a M. Foucault es como éste disciplina, gestiona y gobierna sobre el sí mismo, representando un tipo de poder que no se ejerce mediante el castigo o la norma,

¹³⁹ *Ibid.*, p. 220.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 221.

¹⁴¹ TIMMERMANS, Linda. *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*. Paris, Honoré Champion, 2005.

como es propio de la *Soberanía*, sino que busca formas de gobierno; conformándose como una corriente de interpretación de lo político diferente a la Soberanía-jurídica del Príncipe. Un modelo que resurgirá en el siglo XVI con el neo-estoicismo, en el marco de las guerras de religión, cuando el gobierno sobre las pasiones y su disciplinamiento se convierten en uno de los objetivos principales. Instantes en los que se conforma la geometría de las pasiones y el *gobierno de sí* como una forma de poder diferente a la *dominación*, que sin embargo convivirá con la Soberanía predominante, como reflejaría la *Razón de Estado*. Ambas nociones, del *gobierno de sí* y del *gobierno de los otros*, se darán la mano en los pensamientos de autores neo-estoicos como J. Lipsio, quien será trascendental en los debates políticos del momento¹⁴². Sin embargo esta acentuación del *pastorado* tomará un rostro diferente en el contexto del nacimiento del Estado, poniendo de manifiesto la salida de aquellas concepciones que pensaban el gobierno como gobierno de las almas, a favor de la *racionalidad* y los *cálculos*.

*“la forma manifiesta de un gobierno pastoral de Dios sobre el mundo. Ahora bien, ¿en qué época desaparece esta situación? Exactamente entre 1580 y 1650, en el momento de la fundación misma de la episteme clásica. Eso es lo que desaparece; para decirlo en dos palabras, el despliegue de una naturaleza inteligible en la cual las causas finales van a borrarse poco a poco, el antropocentrismo será cuestionado y el mundo se despojará de sus prodigios, maravillas y signos para desplegarse según formas matemáticas o clasificatorias de inteligibilidad que ya no han de pasar por la analogía y la cifra, corresponde a lo que llamaré, y sabrán perdonar la palabra, una desgubernamentalización del cosmos.”*¹⁴³

Maquiavelo ya había representado esta transformación en la manera de comprender la realidad y las formas de gobierno, las cuales se encuentran regidas para él por principios racionales que deben ser descubiertos. Pero en él estos principios que deben ser racionalizados para construir el *arte de la política* se construirán sobre la idea de preservación y dominación del Príncipe, de manera opuesta al *pastorado* anterior.

*“Maquiavelo no procura salvar, salvaguardar el Estado sino la relación del príncipe con el objeto de su dominación; lo que se trata de salvar es, entonces, el principado como relación de poder del príncipe con su territorio o su población [...] En Maquiavelo no hay arte de gobernar [...] No es Maquiavelo quien define el arte de gobernar, pero por intermedio de lo que él dice se intentará saber qué es ese arte”*¹⁴⁴.

Maquiavelo se encuentra adscrito al problema de la *Soberanía* y de la *dominación*, entendiendo por política la fuerza o poder que permite al Príncipe la salvaguarda de su lugar como soberano y de su territorio; permitiendo, al mismo tiempo, la interrogación sobre el *arte del gobierno* a partir de nuevos términos como el de *stato*. Sin embargo, esta comprensión del Estado como categoría de inteligibilidad de la realidad no se desarrollará hasta los pensadores nacidos durante las guerras de religión, que buscan definir una *razón de Estado* desde posicionamiento anti-maquiavélicos; pidiéndole al soberano hacer algo más que ejercer su *dominación* y preservar la unidad.

¹⁴² LAGRÉE, Jacqueline. *Le Néostoïcisme*. Paris, Vrin, 2010.

¹⁴³ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 229.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 237.

“Se pide al soberano que haga algo más que ejercer la soberanía y, al hacer algo más que ejercer su pura y simple soberanía, se le pide algo distinto de lo que hace Dios con la naturaleza, el pastor con sus fieles, el padre de familia con sus hijos o el mayoral con su rebaño. En suma, se le pide un complemento con respecto a la soberanía, y una diferencia, una alteridad con respecto al pastorado. Y el gobierno es eso. Es más que la soberanía, es un complemento añadido a ella, es otra cosa que el pastorado, y ese algo que carece de modelo y debe buscarlo, es el arte de gobernar. Cuando se haya encontrado el arte de gobernar, se sabrá qué tipo de racionalidad podrá emplearse para esa operación que no es ni la soberanía ni el pastorado. De allí la apuesta, de allí la pregunta fundamental de ese final del siglo XVI: ¿qué es el arte de gobernar?”¹⁴⁵

A pesar de este triunfo de la *dominación* con el soberano, tal y como se ha reiterado más arriba, el *gobierno* seguirá perviviendo y planteando un modelo político diferente a la *Soberanía*; la cual había nacido, junto con el Estado, de estas problemáticas sobre el arte de gobernar. De hecho, es el Estado el que permitirá y desbloquea el desarrollo de la *Gubernamentalidad*. Este *arte de gobernar* se presenta de forma diferente a la *Soberanía*, pues antepone la *finalidad* del bien común a la *función*, que para la *Soberanía* era la preservación del poder del Príncipe. Por lo que el *arte del gobernar* que se desarrolla durante el siglo XVI y XVII continúa estando vinculado a la idea de conducción del pastorado, frente a la *dominación* de la *Soberanía*. Aunque esta oposición no debe ser valorada como excluyente, pues ambas concepciones se habían dado la mano durante el *régimen medieval*, en Gilles de Rome *De regimine principum*, cuyo régimen se define en función de la conducta de sí; la administración doméstica; y la dirección del Estado. En esta obra el Príncipe gobierna su reino de forma semejante con sus deseos, su familia, etc.; tratando de actuar a cada nivel, ordenando una multitud en función del fin virtuoso que le corresponde, vinculando el gobierno a la ejemplaridad del príncipe. Maquiavelo hará estallar en mil pedazos el *espejo* del Príncipe (que todavía permanecerá en el siglo XVII), reemplazando un arte idealizado de gobiernos anteriores, como el propuesto por Gilles de Rome; por las repúblicas italianas del *vivere civile*; o por los modelos monárquicos de tradición medieval centrados en las virtudes del príncipe. Todos ellos se ven sustituidos por un arte pragmático, atento a las posibilidades de conseguir el triunfo, abandonando la vieja idea -ampliamente difundida desde Platón- del rey como piloto que gobierna el navío o timón del Estado, siguiendo una ruta y buscando alcanzar un puerto. A esta imagen le sustituye un Príncipe que ya no dirige nada sino que *domina*. El Príncipe dirige en un mundo sin objetivos, liberado a las relaciones de fuerza y liberado del *vivere civile* (que sin embargo Maquiavelo anhela), donde la política deviene una *técnica* a conocer y dominar, donde el arte del gobierno pierde su función directriz para concentrarse sobre la fuerza, esto es, la *dominación*:

« rupture de la politique avec la morale ? Passage d'une conception idéale de l'État à une pensée lucide et réaliste ? Ces lieux communs dissimulent un fait essentiel : l'oubli, entraîné par Le Prince, de la problématique ancienne du gouvernement au profit d'une technologie, violente ou habile, de la domination »¹⁴⁶.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 229-230.

¹⁴⁶ SENELLART, Michel. *Les arts de gouverner*. Pp. 19-20.

Esta relación hostil entre el Príncipe y su pueblo es descrita por Maquiavelo ya no como un rebaño a pastorear, sino como una amenaza permanente, de ahí sus reflexiones encaminadas a la preservación del *stato*; produciendo la transformación del arte de gobernar medieval -cuya finalidad era el *bien común*- en *dominación*, y más adelante en *disciplina* y *mecanismos de seguridad*.

« Maquiavelo a utilement démystifié une certaine rhétorique du « bien común » et de l' « intérêt public ». Son originalité, toutefois, n'est pas tellement d'avoir mis en évidence le fait de la domination dans la pratique du gouvernement –thème courant déjà dans la littérature médiévale-, que d'avoir réduit le gouvernement à l'ensemble des moyens qui permettent au prince de se protéger de ses sujets. Rapport d'hostilité entre le prince et son peuple perçu, non plus comme un troupeau à paraître ou une famille à diriger, mais comme une menace permanente : c'est à travers cette figure nouvelle, depuis la fin du Moyen Âge, du peuple dangereux que s'est effectuée la conversion du gouvernement en domination »¹⁴⁷.

Ante este olvido aparente del *arte de gobernar*, el Estado irá redefiniéndose poco a poco en torno a una nueva concepción del *poder-verdad*, como manifiestan los discursos de la *Razón de Estado*, y alrededor de una función técnico-administrativa que dará lugar al *Estado de Policía*, al *mercantilismo*, etc., que ponen en acción una *racionalidad gubernamental*. No obstante, todavía en el siglo XVII y XVIII se entenderá por gobierno una acción política que se moverá entre la *conducción* de la sociedad hacia un *bien común* (herencia de la tradición pastoral), y su *disciplinamiento* mediante la función técnico-administrativa del Estado. *Les politiques* de Juste Lipse marca también una nueva etapa en este regreso de la idea gobierno aparentemente silenciado por Maquiavelo y el triunfo de la *Soberanía*, y donde el virtuosismo del *buen gobierno* deja de ser también la clave del juego político. Éste se ve reemplazado por una concepción global del Estado como instrumento de *disciplinamiento* a través del *Soberano* y como una categoría de inteligibilidad a partir de la cual comprender las *fuerzas* que determinan ese Estado y la propia acción de gobierno. Con él parece volverse a las ideas de *disciplina* que desde la ética estoica habían influido en el primer cristianismo. Pero abandonando la noción de *dirección* que se había impuesto con el mundo carolingio y con la escolástica. En él la figura del Príncipe comienza a desdibujarse detrás de los mecanismos complejos de la fuerzas, inaugurándose una nueva etapa en la noción de gobierno, adscribiéndose, por un lado, a la dominación del Estado y del Soberano, pero, por otro lado, diferenciado entre ambos y favoreciendo las nociones de *disciplinamiento* y de *administración*. El texto de J. Lipse se ha convertido así en un auténtico hilo conductor entre los *espejos de príncipes* y la *razón de Estado*, y gracias a su vinculación con el neo-estoicismo pondrá pensar al Estado como un conjunto de fuerzas a conocer y gobernar, y comprender la acción de gobierno como *disciplinamiento*; buscando dar respuesta y salida a los desafíos desencadenados por las guerras de religión. A partir de este momento la *razón de Estado* tendrá dos grandes líneas de desarrollo. En primer lugar, la planteada por J. Lipsio, que intenta repensar la política en torno a la noción de gobierno y de disciplina, como era propia del mundo estoico del *gobierno de sí*. En segundo lugar,

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 20.

la planteada por G. Naudé, claramente deudora de los juegos y estrategias del maquiavelismo. J. Lipsio intenta reinscribir el *arte de gobierno* dentro de un mundo que ya no puede ser pensado sin el Estado y sin el gobierno fuerte del Príncipe, esto es, sin el gobierno de la fuerza. Pero que al mismo tiempo identifica gobernar con la comprensión de las fuerzas que amenazan esa estabilidad y que requieren ser *disciplinadas*, centrándose principalmente en esas fuerzas de la vida social y política que la amenaza. J. Lipsio, como habían explicitado algunos teóricos de la *Razón de Estado* como G. Botero, parece buscar un camino intermedio entre la moralización de los *espejos de príncipes*, la finalidad del *bien común*, propio del gobierno definido por el *régimen medieval* y las relaciones de dominación y fuerza que se desprenden de las lecturas de Maquiavelo.

« L'éthique stoïcienne de la discipline de soi, telle que Lipse l'expose dans le *De constantia*, est donc la condition de la politique [...] Toute la difficulté du gouvernement réside dans l'indocilité naturelle des hommes, qui ne peuvent « souffrir la raison et encore moins la servitude ». Ce n'est pas la relation abstraite du roi au peuple, ni la domination du prince sur un territoire, mais le commandement de l'homme par l'homme qui est au centre de la problématique de Lipse. De là la préférence qu'il accorde à la prudence sur l'exemple et la force¹⁴⁸ »

La reflexión política de J. Lipsio nace en el contexto de las guerras de religión y por ello no propone una pedagogía del ejemplo, como observamos en los espejos de príncipes o en el *régimen medieval*, ni un uso cínico de las estrategias como Maquiavelo, sino que propone una “tecnología de la autoridad”¹⁴⁹ basada en la *disciplina*, en la *prudencia* y en la *razón*. En unos instantes de tremenda violencia, el Estado debe tomar la función que antaño desempeñara la Iglesia y actuar tanto sobre las conciencias como sobre los cuerpos. De este modo, para J. Lipsio la autoridad necesaria para gobernar no resulta solamente de la ejercitación de la fuerza y la dominación, sino de la interacción entre el príncipe y el pueblo, debiendo estar hecha de admiración y de temor. La *autoridad* es la forma que toma el consentimiento de los sujetos en un sistema coercitivo, ocupando así un lugar destacado la *obediencia*; la cual nos llevaría, a su vez, al problema de la servidumbre voluntaria que observamos en otro neo-estoico del siglo XVI como es Etienne de la Boetie.

« Avec Lipse, le gouvernement, conçu comme agent de discipline, relève de l'économie nouvelle de la sécurité que mettra en œuvre l'État absolutiste au sortir des guerres religieuses. C'est dans le cadre de cette rationalité pratique ordonnée autour de la stabilité de l'État et visant, par des mécanismes de sujétion plus rigoureux, à maîtriser les aléas de la vie collective, que la rhétorique du secret prend toute sa signification. Symptôme de tyrannie dans la vision exemplariste du régime, le secret, en effet, devient un élément nécessaire du calcul politique. »¹⁵⁰

Frente a J. Lipsio, G. Naudé considera por el contrario, siguiendo la tradición del maquiavelismo, que el Estado requiere de los subterfugios y de los secretos para su gobierno. Si J. Lipsio y G. Naudé representan dos posicionamientos ante un mismo fenómeno: el surgimiento del Estado, ambos presentan importantes diferencias, pues si bien J. Lipsio busca definir una imagen

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 233.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 233.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 241.

positiva del Estado, sin embargo la racionalidad de G. Naudé -construida sobre la prudencia y el secreto- orienta el Estado hacia la teatralización mística de la *Soberanía*. Dos naturalezas que encontraremos de forma conjunta en la *Soberanía* de la *monarquía absolu*.

A finales del siglo XVI y principios del siglo XVII se definen nuevos *lenguajes políticos* que parecen ordenarse en torno a la *dominación* y el Estado, y que tendrían como principal objetivo la preservación de la *dominación* del Príncipe; preguntándose sobre el origen del poder e interesándose por el problema del *someter* y de la *obediencia*, a través de las formas de *legitimación*, principalmente del *ordenamiento jurídico*¹⁵¹. Pero esta legitimación también se buscará mediante la tradición, como refleja la proliferación del saber histórico y como refleja la recuperación de aquellos rituales que aludían a la dimensión sagrada del Rey, estudiados por los ceremonialistas. El cuerpo por excelencia en la *Soberanía* era el del Rey, tal y como lo había señalado Maquiavelo con su *Príncipe* y como luego reflejará el frontispicio que inaugura la obra del *Leviatán* de Th. Hobbes, donde bajo el manto del Rey-Leviatán los súbditos deben someterse y obedecer la ley en función de un contrato. En Th. Hobbes *lo político* es pensado como fruto de un artificio, de unas reglas y, sobre todo, de un contrato. A diferencia de Maquiavelo donde *lo político* se fundamenta en la lucha por el poder. Ya fuera en el *stato* de Maquiavelo, en el Estado-Leviatán de Th. Hobbes o en la *Soberanía* de J. Bodin, todos los cuerpos eran pensados en función del cuerpo del monarca, el cual constituye el centro de un ritual a partir del cual gira su dominio o corte, analizado nuevamente por N. Elias en sus diversas obras.

*“La actitud, aspiración y necesidad que tenía el rey de presentarse como rey y de representar su dignidad, penetraban, como ya se ha dicho, aun sus ocupaciones más privadas. El levantarse de la cama, el acostarse, su amor, eran acciones organizadas tan importantes como, digamos, la firma de un tratado estatal; todas ellas servían de la misma manera a la conservación de su poder personal y de su reputación. Cuanto mayor era el ámbito de su poder y cuánto más directamente dependían de él los cortesanos, tanto mayor era el número de hombre que se congregaban a su alrededor. Le gustaba o quería que los hombres lo rodearan, pues así quedaba también glorificada su existencia. Pero estaba perdido, si no organizaba tal afluencia de hombres. Todo gesto, toda manifestación, todo paso suyos eran, como oportunidades de prestigio, de enorme importancia para los que estaban en su entorno; como monopolizadores de oportunidades por las que se interesaban un número relativamente grande de competidores, él debía, si no quería perder el poder sobre esta máquina, mantener organizada y previsiblemente la distribución de estas oportunidades cuyo otorgamiento constituía para él funciones tanto de prestigio como de poder, y con tales oportunidades, asimismo”*¹⁵²

No obstante, y frente al predominio de la *Soberanía* y la centralidad del *Príncipe*, los propios teóricos del poder soberano, como J. Bodin, incorporaban a sus reflexiones aquellas dos tradiciones arriba referidas: la *dominación* y la del *gobierno*; de ahí que encontremos en él tal distinción distinguiendo entre *Souveraineté* y *Gouvernement*. Una distinción que encontramos

¹⁵¹ “Digamos que, de una u otra manera –y de acuerdo, desde luego, con los diferentes esquemas teóricos en que se despliega-, la teoría de la soberanía presupone al sujeto; apunta a fundar la unidad esencial del poder y se despliega siempre en el elemento previo de la ley. Triple “primitividad”, por lo tanto: la del sujeto a someter, la de la unidad del poder a fundar y la de la legitimidad a respetar”. FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. P. 44.

¹⁵² ELIAS, Norbert. *Die höfische Gesellschaft*. P. 186.

también entre los principales teóricos de las *Razón de Estado* como G. Botero. Para éste mientras la *Soberanía* define el concepto jurídico de la autonomía del poder y del poder político ejercido sobre un territorio, siendo su finalidad la preservación del Príncipe y sus posesiones; el *Gobierno* se refiere a las diferentes formas de administración de los hombres y de los bienes sobre los cuales se ejercer la acción del Príncipe, transformando la finalidad de éste que recupera la idea del “buen gobierno”. Si en la *Soberanía* el poder es ejercido sobre el territorio y sobre el súbdito, sin embargo en la *Gubernamentalidad* el poder se ejercerá, por un lado, sobre los hombres y los cuerpos, de ahí la centralidad en ésta de la *disciplina*, y, por otro lado, sobre las *poblaciones*, dando lugar a los *dispositivos de seguridad*¹⁵³. Si bien algunos autores italianos derivados de Maquiavelo identifican Estado y gobierno, puesto que el Estado nace como una pregunta a partir de los problemas prácticos del gobernar, definiéndolo así como simple ejercicio del poder político; sin embargo ya en 1544 Gaspare Contarini distingue con claridad entre lo *stato* y el *governo*: « *Une république peut être populaire et être dirigée (reggersi) de manière aristocratique, parce qu'il y a une différence entre l'Etat (lo Stato) d'une république et son gouvernement (governo)* »¹⁵⁴. Distinción que en Contarini se construirá sobre la antigua identificación entre *gobierno* y *dirección*. Esta misma diferenciación volverá a observarse como acabamos de señalar más arriba en J. Bodin, en sus *Seis libros de la República*:

« *il y a bien différence de l'État et du gouvernement, qui est une règle de police qui n'a point été touchée de personne. Car l'État peut être en monarchie, et néanmoins il sera gouverné populairement si le prince fait part des états, magistrats, offices et loyers également à tous, sans avoir égard à la noblesse, ni aux richesses, ni à la vertu* »¹⁵⁵.

Es este juego entre la *voluntad* del soberano y las *costumbres* de la nación, que deberán ser *dirigidas* y *corregidas*, lo que parece definir el concepto de gobierno a partir del siglo XVI; distinguiéndose a partir de él entre el Estado, que es la forma de la *soberanía*, y el *gobierno*, que si bien no es caracterizado por una práctica específica parece definirse más bien como las costumbres a las cuales la *soberanía* debe conformarse. Todo ello refleja la dificultad de J. Bodin a la hora de poder distinguir con claridad entre una y otra acepción; pero al mismo tiempo muestra su clara intención de definirlos separadamente, como remarca Ch.-Y. Zarka; permitiendo asimismo descubrir las constantes *discontinuidades* que el discurso de la *Soberanía* se producen en estos instantes:

« *Souveraineté et gouvernement sont des concepts liés mais distincts. Déjà Bodin établissait une distinction entre Etat et gouvernement : « Il y a bien difference de l'etat et du gouvernement : qui est la règle de police qui n'a point esté touchée de personne [...]. L'etat d'une République est different du gouvernement et administration d'icelle. » Sans être aucunement lui-même un théoricien de la raison d'Etat, Bodin fournit pourtant une différenciation conceptuelle qui jouera un rôle important dans l'élaboration des doctrines de la*

¹⁵³ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 23.

¹⁵⁴ CONTARINI, Gaspare. *Republica et Magistrati du Venezia*. Citado por SENELLART, Michel. *Les arts de gouverner*. P. 32.

¹⁵⁵ BODIN, Jean. *Les Six Livres de la République*. Paris, Fayard, 1987, II, 2, p. 34 (1ª edición, 1576).

raison d'Etat. En effet, si la souveraineté définit le concept juridique de l'autonomie du pouvoir et de la volonté politiques s'exerçant sur un territoire, elle laisse la porte ouverte à la mise en place de diverses conceptions du gouvernement et de l'administration des hommes et des biens qui forment la matière sur laquelle s'exerce l'action du prince. »¹⁵⁶

Será con Th. Hobbes cuando parece operarse una distinción más clara entre *soberanía* y *gobierno*, reduciéndose este segundo al ejercicio del poder come un *oficio* o “*business of the sovereign*”; identificándose, por tanto, con una dimensión *administrativa* del poder, frente a la ejercitación del poder y de la dominación propia de la *Soberanía*. Recordemos que en la teoría hobbessiana el *gobierno* viene precedido por la ejercitación de la fuerza del Estado y, por tanto el *gobierno* ya no es pensable sin el Estado, definiendo las finalidades de este *arte de gobernar* a través de las funciones de *police*. Un término que también había sido utilizado por J. Bodin en relación al *gouvernement* y mediante el cual se refería al mantenimiento de las costumbres, al orden y a los reglamentos de las costumbres. Si en J. Bodin la *police* se refiere a las costumbres (lo que recuerda la función del disciplinamiento en la tradición cristiana), en Th. Hobbes por *police* se refiere a la dimensión administrativa del Estado. Se descubre en ambos un claro desplazamiento desde la idea de gobierno como dirección del alma hacia una comprensión del gobierno como aquellas técnicas destinadas a gobernar las fuerzas de las que se compone el Estado. “*Lo que hasta el final del Antiguo Régimen se llamará policía no es, o no sólo es la institución policial; es el conjunto de los mecanismos por medio de los cuales se aseguran el orden, el crecimiento canalizado de las riquezas y las condiciones de mantenimiento de la salud en general.*”¹⁵⁷. Esta misma idea sobre la *police* la encontraremos recogida en el *Dictionnaire universel de police* de Le Moyne, Nicolas-Toussaint des Essarts, en el siglo XVIII, quien señala: « *La police est la science de gouverner les hommes et de leur faire du bien, l'art de la rendre heureux autant qu'il est possible et autant qu'ils doivent l'être pour l'intérêt générale de la société.* »¹⁵⁸ La *policía*, tal y como la definía Th. Hobbes y posteriormente los tratados de policía del siglo XVIII, cumplirá todas estas funciones básicas de la gubernamentalidad, por lo que no es extraño que ambas se identifiquen: el mantenimiento del poder; el equilibrio¹⁵⁹ de las fuerzas; el control y el saber sobre las necesidades y fundamentos del estado;

¹⁵⁶ ZARKA, Yves Charles. “Introduction. Philosophie politique et raison d'Etat”. En ZARKA, Yves Charles (dir.). *Raison et Dérason d'État*. Paris, PUF, 1994, pp. 1-2.

¹⁵⁷ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 296.

¹⁵⁸ LE MOYNE DES ESSARTS, Nicolas-Toussaint. *Dictionnaire universel de police*. Moutard, 1786-1790, 8 Vols., T. VIII, p. 343.

¹⁵⁹ « Le terme d'équilibre connaît depuis deux trois siècles une fortune impressionnante dans l'analyse des activités humaines. S'il employé très tôt, semble-t-il, en esthétique (équilibre d'une façade, d'un tableau), il ne tarde guère à pénétrer le vocabulaire politique à la charnière des XVIIe-XVIIIe siècles : l'équilibre des États européens, bientôt l'équilibre des pouvoirs, puis celui du commerce international, l'équilibre de la balance. Au XVIIIe siècle, il conquiert le domaine psychologique ; Mirabeau décrit par exemple en 1763 l'« équilibre intérieur » comme le produit de chocs opposés, ceux de l'expri et du caractère. À peu près dans le même temps, ce mot conquérant s'installe définitivement en économie. Deux auteurs français ont joué un rôle important aux origines de cette acclimatation. En dépit de ses insuffisances, leur initiative soulève des problème épistémologiques intéressants par leur généralité [...] Ce parti conduit à négliger les préliminaires importants, mais lointains, de l'invention de l'équilibre. Par exemple, la notion

etc. Asimismo, a la policía se le atribuye también como finalidad el fomentar la felicidad y asegurar el *bien público*. La policía, en tanto que acción gubernamental, estará asociada también a la “civilidad de las costumbres”, como señalaba J. Bodin, y como se demuestra al analizar el propio término, el cual deriva una serie de vocablos habitualmente utilizados en el ámbito de las Cortes, donde “Civilisé” era como “cultivé”, “poli” o “policé”. La policía adquiere desde una época temprana esta función de civilización de las costumbres y de disciplinamiento de la población, identificándose así con el *gobierno*, diferenciándose del Estado y de la ejercitación del poder por parte del soberano; subyaciendo en la policía un límite y un cuestionamiento a la función *dominadora* de la *Soberanía* que sólo se expresará con claridad con el desarrollo del *liberalismo*.

La predominancia de un *Estado de Policía*, centrado en los problemas de las costumbres y en la administración de las poblaciones, reflejaba la preocupación creciente por los problemas de gobierno en el seno de la *Soberanía*, donde se convierte en prioritario el conocimiento y control de las fuerzas que definen el Estado (identificado con el término policía) en detrimento de la ejercitación de la *dominación*. Este desplazamiento del *Estado-Soberano* al *Estado de Policía* se caracterizará por la paulatina centralidad de los problemas de la población. No obstante, y como veíamos en Th. Hobbes, esta preocupación por el *gobierno* en el *Estado de Policía* se manifestará e identificará en estos primeros instantes con la hiperadministración estatal; produciéndose una cierta fusión e identificación entre la *gubernamentalidad* y la *administración* soberana, como había destacado M. Antoine. El *gobierno* se comprende así como formas de administración de esa dominación en sus diferentes ámbitos: población, costumbres, comercio, transporte, trabajo, justicia, etc.; siempre al servicio del hacer obedecer y desde la justicia. Aunque pronto se desplazará hacia las formas de *disciplinamiento*.

En Th. Hobbes asistimos a este desplazamiento claro desde la noción de *gobierno* como *ars regendi*, vinculado a la idea de *dirección* y centrada en la condición moral de las multitudes, hacia una comprensión de gobierno como *police*; donde la finalidad es la vida civil y donde se busca un bienestar de las poblaciones, identificado con la existencia tranquila y agradable. La finalidad del Estado pasa a ser garantizar la paz y la tranquilidad, esto es, la *seguridad*, frente a la función dominadora que predominaba en la *Soberanía*.

« *Quelles sont alors les fins de l'art de gouverner? Hobbes les résume par la maxime romaine qu'il cite tout au long de son œuvre: Salus populi suprema lex, le salut du peuple est la loi suprême, définissant ce salut comme non seulement la préservation de sa vie, mais plus généralement son profit et ses intérêts. Ce profit, sur le plan temporel, consiste en quatre choses: (1) la multitude - c'est le devoir du souverain de faire multiplier le peuple en établissant de bonnes ordonnances et en ne tolérant pas «ces honteux accouplements qui sont contre l'usage de la nature, [...] la communauté des femmes entre elles», la polyandrie, etc.*

d'interdépendence des facteurs économiques pressentie en France par les monétaristes du XVI^e siècle, argumentée de manière convaincante par Boisguilbert (1695), puis Cantillon (vers 1730) et Forbonnais (*Éléments du commerce*, 1754). De même il est permis de citer sans trop s'y attarder l'apparition de la notion d'équilibre dans la pensée de Turgot » PERROT, Jean-Claude. *Une Histoire Intellectuelle de l'économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*. P. 257-258.

-, (2) *les commodités de la vie (liberté et prospérité)*, (3) *la paix domestique*, (4) *la défense assurée contre les ennemis de dehors*. Outre son rôle militaire, on voit que le gouvernement est essentiellement lié à des fonctions de police, au sens de maintien de l'ordre et de règlement des mœurs, mais surtout- et il s'agit là d'une dimension nouvelle de l'activité de l'Etat, esquissée par les premiers théoriciens mercantilistes - d'économie publique. »¹⁶⁰

Pero además de garantizar la *seguridad*, el soberano debe garantizar la libertad y la prosperidad así como favorecer la *economía pública*, irrumpiendo en la noción de gobierno una finalidad económica. El *arte del gobernar*, como *police*, pasaba a identificarse por tanto con nociones científicas, en relación a la salud, a la economía, a la gestión de las necesidades de las poblaciones, al cómo alcanzar la paz civil y la armonía entre los intereses particulares, etc., y no tanto con principios morales. La *police* seguirá estando bajo el marco de la soberanía, de ahí que su objetivo sea la obediencia, pero en estos momentos ésta deberá alcanzarse a través de la búsqueda de la prosperidad, del mejoramiento de las condiciones de vida, de la seguridad, etc. Con esta comprensión *técnica-científica* del *gobierno*, asistimos al abandono paulatino de una comprensión *dinástica* del poder, donde el Estado se identifica todavía con el territorio-dominio y con el Príncipe; y, por tanto, donde la acción política viene determinada por la ampliación de ese territorio y conservación del dominio del soberano. Surge así una nueva comprensión del Estado como *fuerzas dinámicas* que es necesario conocer, controlar y ampliar, mediante el cálculo y la medida. El Estado, entendido como relación de fuerzas, pasa a convertirse en el centro de la reflexión y racionalización política, como refleja la *Razón de Estado*, determinando nuevos *saberes* para ello, como el saber poblacional, asociado a su vez a la aplicación estadística a realidades anteriormente invisibles como la producción alimentaria, industrial, la mortalidad, la natalidad, etc.; como el saber económico; como el saber diplomático¹⁶¹, que permite comprender la relación entre estados a partir del equilibrio y no de la guerra, y cuyos objetivos son el mantenimiento de la relación de fuerzas y “*el crecimiento de cada una de éstas sin que haya una ruptura del conjunto*”¹⁶². Todos estos saberes, en muy diferentes ámbitos piensan el Estado como *fuerza* a conocer y gobernar, buscando la seguridad de las *poblaciones*, como estrategia para lograr el fortalecimiento del Estado.

Esta comprensión racional del Estado, característica de la *gubernamentalidad*, determinada por la búsqueda de la *seguridad* –de las poblaciones y del propio Estado- y el *equilibrio* de las fuerzas, que tendrá como principal objetivo la *vida* y las *poblaciones*, creará nuevos *saberes* como la *diplomacia* y transformará los ya existentes como la *guerra*.

“En primer término, las nuevas técnicas de tipo diplomático militar. Si los Estados se sitúan uno junto a otro en una relación de competencia, es preciso encontrar un sistema que permita limitar lo más posible la movilidad de todos los demás Estados, su ambición, su crecimiento, su fortalecimiento, pero también habrá que dejar a cada Estado, empero, suficientes posibilidades de maximizar su crecimiento sin provocar a sus adversarios y, por lo tanto, sin inducir su propia desaparición ni su propio debilitamiento. Ese sistema de seguridad se esbozó

¹⁶⁰ SENELLART, Michel. *Les arts de gouverner*. Pp. 35-36.

¹⁶¹ BÉLY, Lucien. *L'art de la paix en Europe. Naissance de la diplomatie moderne XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2007.

¹⁶² FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 283.

y, en rigor de verdad, se estableció a la perfección al final de la Guerra de los Treinta Años, o sea al término de esos cien años de luchas religiosas y políticas que causaron la desaparición indudable y definitiva del sueño imperial y del universalismo eclesiástico e instalaron, unos frente a otros, una serie de Estados que podían aspirar a la autoafirmación y autofinalidad de sus propias políticas [...] El objetivo era el equilibrio de Europa. Y la idea de este equilibrio, como la razón de Estado, de origen italiano.”¹⁶³

Si bien el término *diplomacia* no se impondrá hasta época tardía, esto es, hacia finales del siglo XVIII¹⁶⁴, sin embargo sus principios políticos comienzan a desarrollarse en el siglo XVI y XVII, como ha señalado L. Bély. En la definición dada a finales del siglo XVIII se entiende por *diplomacia* un saber opuesto al denominado como de *gabinete*, definido por su secretismo e identificado con la mala razón de Estado. La *diplomacia* se vinculará por tanto a una razón política abierta a la transparencia, que busca la paz y el equilibrio¹⁶⁵ con las otras naciones, tal y como había señalado Th. Hobbes, y que, por tanto, conoce las fuerzas y recursos del Estado y que actúa por el interés general de los gobernados y no por el de la *dinastía*. A partir estas claves puede señalarse que el nacimiento de la *diplomacia* moderna supondrá un abandono, por un lado, de la comprensión teológica de la política, donde era la Iglesia como totalidad y como representante de los valores morales la que encarnaba la paz; y, por otro lado, del Rey adscrito a un territorio que hay que engrandecer y defender mediante la guerra y las alianzas matrimoniales. La *diplomacia* ponía en juego una comprensión impersonal del Estado como conjunto de fuerzas a conocer y gobernar, que implicaba, a su vez, el surgimiento de una preocupación por el arte del *buen gobierno* y la imposición de una visión gubernamental. Una transformación que también se reflejará en el paso de una comprensión ministerial de la política al ministro¹⁶⁶, encargado de guiar ese equilibrio.

« La naissance de la diplomatie moderne accompagne en Europe la transformation de l'État qui glisse peu à peu de la monarchie traditionnelle, où le seul intérêt du prince entraîne à sa suite, par des engrenages sociaux, des guerriers et des soldats dans des aventures politiques, à l'État-nation où un gouvernement parle au nom d'un peuple et le fait agir au nom de ses intérêts. L'affirmation de l'art diplomatique suppose ainsi l'émergence du fait "international", donc une distinction entre affaires intérieures et affaires étrangères, mais aussi la conscience que le prince conduit une communauté unie d'hommes prêts à le servir avec ou contre d'autres princes. Cela demande bien du temps, tant la vision verticale du monde reste un rêve face à

¹⁶³ *Ibid.*, p. 283.

¹⁶⁴ « C'est Linguet, en 1791, qui a employé le premier le mot "diplomatie" et Robespierre en 1792 qui a utilisé le mot "diplomate". Les contemporains de la Révolution française prennent donc conscience de l'existence d'une fonction et d'un métier singulier, correspondant à la représentation des princes et à la négociation internationale, et ils en ont une vision volontiers méfiante, le monde des cabinets européens se caractérisant, à leurs yeux, par le secret et l'intrigue. » BÉLY, Lucien. *L'art de la paix en Europe*. P. 645.

¹⁶⁵ Como ha señalado Robert Mauzi en *L'idée de bonheur*, el siglo XVIII estará marcado por una obsesión por el equilibrio que, más allá de ser heredero del clasicismo francés o de la recuperación del pensamiento helenístico en el siglo XVIII (estoicismo y epicureísmo), sería una consecuencia de este nuevo saber político vinculado al análisis táctico de las fuerzas y estrechamente vinculado a la economía-política. Una obsesión por el equilibrio que Mauzi observa también de forma constante en la literatura libertina y en la propia figura del libertino. Un personaje que no se agota en la guerra de la seducción, en el acto amoroso, sino que busca, precisamente, el equilibrio. MAUZI, Robert. *L'idée du Bonheur au XVIII^e siècle*. Paris, Armand Colin, 1969, pp. 77-78 (1^a edición, 1960).

¹⁶⁶ BÉLY, Lucien. *L'art de la paix en Europe*. P. 673.

l'organisation horizontale d'entités politiques rivales qui semble vouer l'Europe à des conflits toujours recommencés, à une violence d'État. »¹⁶⁷

Esta búsqueda de la comprensión de las *fuerzas* que definen al Estado, así como el *equilibrio* entre las mismas, que fundamenta la *diplomacia*, determinará el desarrollo de un nuevo principio de la acción gubernamental: la *Paz*, tanto interior como exterior. A diferencia de la *Soberanía* construida en torno a la guerra como principio de engrandecimiento de la corona y como principio para la defensa de ésta, la paz se impondrá desde mediados del siglo XVII con la Paz de Westfalia, pero, sobre todo desde principios del siglo XVIII, con la defensa que hacen diversos pensadores de la paz, aspirando a la paz perpetua. Se convierte así en uno de los rasgos más sobresaliente de la racionalidad gubernamental que admitiendo la pluralidad de los Estados busca el *equilibrio* entre los mismos¹⁶⁸; buscando asimismo una racionalidad permite no destruirse entre ellos y que al mismo tiempo permita su prosperidad y engrandecimiento. Unos objetivos contradictorios para la *Soberanía*, que la *Gubernamentalidad* solventará a través de una visión económica, que establecerá como principal fuerza de los estados. Todo ello transformará también la propia noción de guerra cuyo objetivo ahora será la paz y el equilibrio entre estados, frente a la legitimidad dinástica o territorial anterior, surgiendo con todo ello una nueva idea de Europa a lo largo del siglo XVIII y de la paz perpetua, ya desde el siglo XVII¹⁶⁹.

“Ahora tendremos una guerra que va a funcionar de otra manera, porque por un lado ya no estamos en una guerra de derecho sino de Estado, de la razón de Estado. En el fondo, ya no hace falta darse una razón jurídica para desencadenar una guerra. Para hacerlo, existe el perfecto derecho de darse una razón puramente diplomática: el equilibrio está en riesgo, es necesario restablecerlo, hay un exceso de poder por una parte y no es posible tolerarlo [...] En segundo lugar, si bien la guerra pierde su continuidad con el derecho, puede verse que recuperar otra continuidad, la existente con la política.”¹⁷⁰

La *diplomacia* sería un claro ejemplo de esta complejización del Estado que ya no es comprendido a partir de la *dominación* del Príncipe, sino como un conjunto de fuerzas económicas, poblacionales, equilibrios, riesgos, estrategias y técnicas, cálculos, costes y beneficios, etc., que la racionalidad política ha puesto sobre la mesa¹⁷¹ y a través de las cuales la paz se valora como más

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 673.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁶⁹ « Trêve générale ou paix perpétuelle? La situation politique au début du XVIIe siècle s'avère propice à une réflexion sur les fondements de la paix. Bien sûr, elle se place, depuis d'Antiquité, au centre de la réflexion politique, mais, à l'époque moderne, elle suscite trois grands genres littéraires. Des traités juridiques ébauchent les principes d'un droit des gens, lui-même esquisse du droit international, et ces écrits se nourrissent des traités de paix signés à travers les âges. Des ouvrages tentent aussi de définir le parfait ambassadeur. Enfin, des écrivains essaient d'imaginer des projets pour rendre la paix perpétuelle » *Ibid.*, p. 128.

¹⁷⁰ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 288.

¹⁷¹ « L'action diplomatique ne peut se concevoir sans les conditions matérielles dans lesquelles elle se mène. L'évolution intellectuelle, technique et économique a d'importantes répercussions sur l'art politique et accompagne une forme de “modernisation” qui entraîne toute l'Europe. La circulation des hommes se fait plus facile avec le temps grâce à une amélioration très lente de routes, surtout entre les grandes villes, et à la construction de ponts [...] Plus globalement, la naissance de la diplomatie moderne s'inscrit dans les révolutions intellectuelles de l'Europe dont elle se réapproprie quelques lueurs [...] Comme l'art de la guerre, l'art de la paix se structure grâce à de meilleurs connaissances géographiques et à des représentations cartographiques de plus en plus rigoureuses [...] Grâce à

beneficiosa, en cuanto a los costes, que la guerra. Por otro lado, otra de las consecuencias de este equilibrio entre estados será el desarrollo de unos dispositivos militares permanentes, construidos en el seno de los estados para garantizar esa paz y el equilibrio europeo¹⁷².

Sin embargo no hay que pensar que el desplazamiento progresivo de la *Soberanía* a la *Gubernamentalidad* condujo a un abandono de la guerra, sino que ésta continuó como principio de acción política aunque progresivamente cuestionada desde finales del siglo XVII, a medida que una visión gubernamental se impone. A partir de estos instantes -y como apuntó M. Foucault- la guerra se transforma y se convierte -como el Estado- en un principio de inteligibilidad de la realidad social, además de continuar siendo un lugar de dominación y sometimiento, como analizaremos a propósito de la obra de H. de Boulainvilliers, con el desarrollo de una *historia-política*. La guerra como *historia-política* refleja nuevamente una transformación de un saber tradicionalmente adscrito a la *Soberanía* en un sentido de *racionalidad gubernamental*; pudiéndose considerar de nuevo como el reflejo de una *discontinuidad* en el discurso de la *Soberanía*. A partir de la *historia-política* se hace posible comprender los comportamientos sociales y sus dinámicas, reintroduciéndose la guerra en la gubernamentalidad como principio comprensivo y constitutivo de lo político, sustituyendo a la exclusiva función de someter y dominar. La guerra se convierte ahora en instrumento de análisis y ya no exclusivamente de legitimidad, tal y como se empleaba en la *Soberanía*; permitiendo desbloquear los saberes disciplinarios y gubernamentales. La guerra, comprendida ahora como *historia-política*, permitirá comprender las fuerzas humanas como principios constitutivos de la historia, de lo social y del Estado; permitiendo asimismo alumbrar un campo nuevo de *saberes* que posibilitará centrar las acciones de disciplinamiento sobre las poblaciones, denominamos como *dispositivos de seguridad*, y que tendrán por finalidad evitar la guerra, que se reintroduce y transforma en el interior del campo político¹⁷³.

“Así pues, ¿qué pone esto al principio de la historia? [...] Un entrecruzamiento de cuerpos, pasiones y azares: esto es lo que va a constituir, en ese discurso, la trama permanente de la historia y las sociedades. Y por encima de esta trama de cuerpo, azares y pasiones, de esta masa y este hormigueo sombrío y a veces sangriento, va a construirse, simplemente, algo frágil y superficial, una racionalidad creciente: la de los cálculos, las estrategias y las artimañas; la de los procedimientos técnicos para mantener la victoria, para hacer que la guerra, en apariencia, se calle, para conservar o invertir las relaciones de fuerza”¹⁷⁴

l'humanisme italien, la notion de balance -*bilanx* en latin- apparaît à la fin du XVe siècle. L'image de la balance, dont les deux plateaux doivent être équilibrés, symbole de justice et d'équité aussi, se transforme en une conception abstraite pour caractériser l'ordre politique entre les puissances. Cette idée naît en Italie, là où la traditions des villes-États reste force et où chaque État se méfie de la prépondérance d'un rival [...] Elle offre ainsi un idéal à l'Europe, à une chrétienté qui a perdu son unité » BÉLY, Lucien. *L'art de la paix en Europe*. Pp. 20-22.

¹⁷² FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 293.

¹⁷³ “Creo, en efecto -e intentaré demostrarlo-, que el principio de que la política es la continuación de la guerra por otros medios era un principio muy anterior a Clausewitz, que simplemente invirtió una especie de tesis a la vez difusa y precisa que circulaba desde los siglos XVII y XVIII”. FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. P. 47.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 53.

La guerra como *historia-política* se aleja de la *Soberanía* y de la filosofía-jurídica -y por tanto de Maquiavelo y Hobbes- para aparentemente acallarse y asumir un tipo nuevo de racionalidad, como principio explicativo de las dinámicas sociales e históricas¹⁷⁵, de los azares y las pasiones, de las estrategias y las simulaciones. Gracias a la guerra como historia-política la conflictividad de lo social, como principio de lo social y de la antropología de lo humano, que propone Maquiavelo, se reintroducirá en la gubernamentalidad, enfocándose hacia la comprensión racional de las poblaciones y sus dinámicas constitutivas. Y de este modo la guerra divide la sociedad de forma binaria, entre amigos y enemigos, como principio de *lo político*; dando lugar a una comprensión de lo social como lucha de razas, ya visible en H. de Boulainvilliers, y que más tarde se convertirá en el siglo XIX en dialéctica¹⁷⁶. Como analizaremos en profundidad a propósito de H. de Boulainvilliers en la cuarta parte, la *guerra* redefinida ahora por la *gubernamentalidad* y puesta al servicio del análisis social, transforma la Historia en una lucha de razas que, si bien nada tendrá que ver con una concepción biológica como la que se desarrolla en el siglo XIX, refleja cómo la *Gubernamentalidad* reordena los *saberes* entorno a una preocupación central: la *vida*, que emerge también en un saber como la guerra tradicionalmente adscrito a la muerte.

“la guerra que se desarrolla así bajo el orden y la paz, la guerra que socava nuestra sociedad y la divide de un modo binario es, en el fondo, la guerra de razas [...] En el fondo, el cuerpo social se articula en dos razas. Esta idea, la de que la sociedad está recorrida de uno a otro extremo por este enfrentamiento de las razas, se formula en el siglo XVII y será la matriz de todas las formas bajo las cuales, de allí en adelante, se buscarán el rostro y los mecanismos de la guerra social [...] Con ello, va a producirse esta consecuencia fundamental: el discurso de la lucha de razas –que en el momento en que apareció y empezó a funcionar, en el siglo XVII, era en esencia un instrumento de lucha para unos campos descentrados- va a recentrarse y convertirse, justamente, en el discurso del poder, de un poder centrado, centralizado y centralizador; el discurso de un combate que no debe librarse entre dos razas, sino a partir de una raza dada como la verdadera y la única, la que posee el poder y es titular de la norma contra los que se desvían de ella, contra los que constituyen otros tantos peligros para el patrimonio biológico. Y en ese momento vamos a tener todos los discursos biológico-racistas sobre la degeneración, pero también todas las instituciones que, dentro del cuerpo social, van a hacer funcionar el discurso de la lucha de razas como principio de eliminación, de segregación y, finalmente, de normalización de la sociedad [...] «Tenemos que defender la sociedad contra todos los peligros biológicos de esta otra raza, de esta subraza, de esta contrarraza que, a disgusto, estamos construyendo»”¹⁷⁷.

La *historia-política* permitirá ir entrecruzando *saberes* inexistentes hasta ahora aplicados a la comprensión de lo social, posibilitando el comprender de forma más compleja los conflictos sociales del presente y de la Historia. De hecho, lo social como principio de inteligibilidad de la realidad emerge en gran parte adscrito a la *historia-política*, como se observa en el propio H. de Boulainvilliers, quien comprende la Historia de Francia como un conflicto entre dos grupos sociales:

¹⁷⁵ “desde el momento en que pensamos en la relación poder/guerra, poder/relaciones de fuerza, se nos ocurren de inmediato dos nombres: Maquiavelo y Hobbes. Querría mostrarles que no hay nada de eso y que, en realidad, ese discurso histórico-político no es y no puede ser el de la política del Príncipe o, desde luego, el de la soberanía absoluta”. *Ibid.*, p. 57.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 58-59.

la nobleza y la robe, completando su racionalidad histórica con otro tipo de factores como los económicos. Asimismo, el discurso de la *historia-política* se organizaba también en función de las finalidades racionales del Estado: *seguridad y defensa*, que se aplicarán al interior de lo social; comprendiéndose éste, a lo largo del siglo XVIII, como una lucha política entre los regeneradores y los degenerados, redefiniendo así los conflictos sociales en función de la *vida*, permitiendo el diálogo entre la política y la biología, que dará lugar, a su vez, al nacimiento de un nuevo saber denominado por Foucault como *biopolítica*¹⁷⁸. Un saber nuevo que piensa la guerra en el interior de lo social desde lo médico¹⁷⁹, tal y como se impondrá a lo largo del siglo XVIII, especialmente, durante los momentos revolucionarios. La guerra, como *historia-política*, permitía la reinscripción de la *Soberanía* (que al fin y al cabo se había definido en torno a la guerra) en la Gubernamentalidad, pero ya no a través de lo jurídico sino de lo biológico.

*“si el discurso de las razas, de las razas en lucha, fue sin duda el arma utilizada contra el discurso histórico político de la soberanía romana, el discurso de la raza (la raza en singular) fue una manera de darle la vuelta a esa arma, de utilizar su filo en beneficio de la conservación de la soberanía del Estado, una soberanía cuyo brillo y cuyo vigor no están asegurados ahora por rituales mágico-jurídicos sino por técnicas médico-normalizadoras. Al precio de una transferencia que fue la de la ley a la norma, la de lo jurídico a lo biológico; al precio de un paso que fue el del plural de las razas al singular de la raza; al precio de una transformación que hizo del proyecto de liberación la inquietud por la pureza, la soberanía del Estado invistió, volvió a tomar en cuenta y reutilizó en su estrategia propia el discurso de la lucha de razas. La soberanía del Estado hizo así de él el imperativo de la protección de la raza, como una alternativa y un dique al llamamiento revolucionario, que por su parte derivaba de ese viejo discurso de las luchas, los desciframientos, las reivindicaciones y las promesas.”*¹⁸⁰

Como señala M. Foucault, la guerra hasta el siglo XVII consistía en una masa contra otra, sin embargo a partir del siglo XVIII, y sobre todo a partir de H. de Boulainvilliers, la guerra se convierte en principio de comprensión histórica; de cómo unos grupos llegan a hacerse fuerte y otros se debilitan, y sobre las causas que permiten ese fortalecimiento, etc. La Historia se transforma en una relación de fuerzas, como el Estado, por razones cada vez más complejas que es necesario conocer para poder establecer las causas por las cuales unos grupos vencieron sobre otros, revelándose también en la *guerra* una *discontinuidad* respecto al lugar ocupado por la guerra en la *Soberanía*. Quedaba de este modo expulsada mediante esta nueva guerra la legitimidad del derecho como principio de inteligibilidad histórica, tal y como se había construido por los jurisconsultos desde finales del medievo.

¹⁷⁸ “biopoder, es decir, una serie de fenómenos que me parece bastante importe, a saber, el conjunto de mecanismos por medio de los cuales aquello que, en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales, podrá ser parte de una política, una estrategia política, una estrategia general del poder; en otras palabras, cómo, a partir del siglo XVIII, la sociedad, las sociedades occidentales modernas, tomaron en cuenta el hecho biológico fundamental de que el hombre constituye una especie humana”. FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 13.

¹⁷⁹ “la guerra, ya no como condición de existencia en sus relaciones políticas. En ese momento surgirá la idea de una guerra interna como defensa de la sociedad contra los peligros que nacen en su propio cuerpo y de su propio cuerpo; es, si me permiten decirlo así, el gran trastocamiento de lo histórico a lo biológico, de lo constituyente a lo médico en el pensamiento de la guerra social” FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. P. 186.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 75.

“A partir del hecho mismo de la guerra y del análisis que se hace en términos de ésta, la historia va a poder relacionar todas estas cosas: guerra, religión, política, costumbres y caracteres, y será entonces un principio de inteligibilidad de la sociedad. En Boulainvilliers, y creo que a partir de él en todo el discurso histórico, lo que hace inteligible la sociedad es la guerra.”¹⁸¹

Como analizaremos en la cuarta parte, al analizar la figura de H. de Boulainvilliers en el siglo XVIII, éste pondrá en acción una contrahistoria fundamentada en la guerra, con la finalidad de combatir ese saber del Estado-Soberano, fundamentado en el derecho y en la administración; para redefinirlo en torno al poder entendido como relaciones de fuerza, tal y como proponía la *Razón de Estado* y que hemos denominando como *Gubernamentalidad*. Hereda así una visión del Estado como un conjunto de fuerzas, que le proporcionan los sistemas de análisis de las *memorias* de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, como las realizadas por Boisguilbert o Vauban, pero en él estarán al servicio de la comprensión histórica, permitiéndole construir un *continuum* histórico¹⁸².

“analiza a través de la historia toda una serie de relaciones precisas entre, por decirlo así, organización militar y sistema tributario, en el fondo no hace otra cosa que aclimatar o, mejor, utilizar para sus análisis históricos una forma de relación, un tipo de inteligibilidad, un modelo de relaciones que eran exactamente las que el saber administrativo, el saber fiscal el saber de los intendentes había definido por su lado.”¹⁸³

La *Soberanía* se transforma en *Gubernamentalidad* a medida que un nuevo *poder-verdad* va produciendo diversas *discontinuidades* en las *series* o los discursos de la *Soberanía*, como hemos estudiado en este caso a propósito de la *guerra*; y donde hemos incluido también la *diplomacia* y la *Paz*. Todos estos *saberes* parten de una comprensión del Estado como *fuerzas* a conocer y gobernar, tomando como finalidad en su búsqueda del fortalecimiento del Estado la *vida* y la *población*, en detrimento del derecho y el sometimiento; y, en el caso de la guerra, con el objetivo de poder comprender la Historia y el presente y poder actuar en él.

Desde finales del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII asistimos a una tendencia a pensar de forma separada la *Soberanía* y el *gobierno*, como hemos señalado a propósito de J. Bodin, G. Botero o Th. Hobbes. Unos instantes en los que asistiremos al desarrollo del gobierno en una doble línea. Por un lado, se desarrolla una dimensión de la gubernamentalidad adscrita a la *obediencia* y a la soberanía y a la obligación de aplicar y observar las leyes, entendiéndose como sinónimo de *autoridad pública*; y por otro lado, se desarrolla una dimensión de la gubernamentalidad más técnica, próxima a una visión *administrativo-económico*, separada y diferenciada de la dimensión jurídica, puesta al servicio de la administración de las personas y de los bienes, que se manifestaría a través de las *disciplinas* y los *dispositivos de seguridad*. Este desarrollo de la *gubernamentalidad*

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 142.

¹⁸² *Ibid.*, p. 148.

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 147-148.

como función administrativa, coincidirá con el asentamiento de las monarquías administrativas, como las descritas por Th. Hobbes, así como con la progresiva disolución del cuerpo del Soberano en el impersonalismo del *gobierno* a través de los ministros y las redes administrativas, como apuntaba M. Antoine. De nuevo, esta transformación en el *poder-Verdad* que definimos como *Gubernamentalidad*, se revelará también, en las últimas décadas del siglo XVII y principios del siglo XVIII, a través del vocabulario político, proliferando el término “gouvernement” y “administration”. No obstante, no será hasta el final del reinado de Louis XIV cuando comience a imponerse el vocablo “gouvernement” para definir un tipo de poder más impersonal. A partir de la muerte de Louis XIV y de la instauración de la Regencia del duque de Orleans, el término “gouvernement” se aleja de los usos jurídicos y « *Ainsi gouvernement prit bientôt un sens absolu pour désigner d'abord la conduite de l'Etat.* » Tras la muerte de Louis XIV y tras la reunión que le sigue en el parlamento de Paris, Joly de Fleury recordaba a éste que se encontraban reunidos en asamblea « *pour procéder à "l'établissement d'un gouvernement proportionné aux besoins de cette grande monarchie."* » ; anunciándose a partir del 15 de septiembre de 1715 « *l'instauration d'une nouvelle "forme de gouvernement," celle que l'on baptisa Polysynodie. Mais très vite, sinon en même temps, gouvernement employé absolument s'appliqua aussi à l'ensemble des hommes et des organes assurant cette conduite de l'Etat.* »¹⁸⁴ Para M. Antoine el sistema de *polysynodie* que se impondrá durante la Regencia supondrá ya una forma distinta de comprensión de lo político, mediante la cual se vislumbraba el desarrollo de una definición de “gouvernement” en un sentido nuevo, como el conjunto de los hombres y de los órganos que aseguran la *dirección* del Estado, mostrando un cambio significativo en la comprensión del poder a comienzos del siglo XVIII, claramente visible a partir del uso del término *gouvernement*¹⁸⁵. Por otro lado, la progresiva creación de un *derecho administrativo*, también en estos instantes, será de nuevo muy significativa de esta comprensión gubernamental del Estado porque permite hablar de una evolución jurídica desde el privilegio al derecho administrativo. Este hecho refleja el desplazamiento desde una noción de Soberanía jurídica hacia una comprensión gubernamental y administrativa de *autoridad pública*¹⁸⁶. Cabe señalar también que el paso de un derecho natural clásico, de carácter

¹⁸⁴ ANTOINE, Michel. “La monarchie absolue”. P. 12.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸⁶ « En même temps que se formait peu à peu le personnel correspondant à une gestion exécutive des affaires, se dégageaient et la spécificité des règles administratives et celle du contentieux administratif. La spécificité des règles administratives n'a été pleinement perçue que vers le premier tiers du XVIIIe siècle. C'était l'aboutissement d'une évolution qui se présente sous forme dialectique. L'originalité de ces règles, entrevue dès le Moyen Âge, fut, en effet, occultée un moment au XVIe siècle par une tendance à leur privatisation. Elle fut remise en lumière par le développement d'une notion qui a joué un rôle fondamental dans la conceptualisation du droit de l'administration, la notion de "police," avant que celle-ci ne fût elle-même reléguée au second plan par la concurrence d'une notion plus synthétique encore, celle d'administration publique. Ce fut de nouveau par opposition au concept d'un droit commun applicable à tous que se manifesta le plus clairement, de Domat à Portalis, la prise de conscience du particularisme des règles administratives, que nous avons déjà vu nettement défini par le chancelier d'Aguesseau. Désormais, il ne

contractualista, desarrollado por los estoicos y los escolásticos, a un derecho natural moderno, fundamentado en la razón y en los intereses, como representa Th. Hobbes, donde el centro de reflexión es el hombre, podría interpretarse también como un reflejo de este cambio del poder gubernamental.

El *gobierno* ya no representa la razón de ser de la fuerza pública, tal y como veíamos en el siglo XIII con el desarrollo del *bien común* o con el *buen gobierno* en las repúblicas italianas, sino que deviene una *función* dentro del aparato de la *Soberanía*. Convertida en *función*, la *gubernamentalidad* se desvinculará de las finalidades éticas pero también de la dinámica de fuerzas liberadas por Maquiavelo; y, de este modo, el *gobierno* ya no es el vector de un perfeccionamiento moral de los hombres, ni el hogar de una lucha permanente por la *dominación*. La *gubernamentalidad* se redefine a partir de las *necesidades* del Estado, cuerpos vivos sometidos a la supervivencia y a la necesidad de desarrollar al máximo los recursos materiales y humanos¹⁸⁷; e identificándose paulatinamente con la *economía*, lo que permitirá a la larga a los fisiócratas y a Quesnay definir el *buen gobierno* como un “gobierno económico”. Sin embargo, antes del siglo XVIII, esta *gubernamentalidad* no pudo asumir su dimensión económica, estando encerrada todavía dentro de las formas de la monarquía soberana, donde predominaba una visión administrativa todavía determinada por la guerra¹⁸⁸, de ahí que hayamos hablado de *Estado de Policía*. No será hasta el desarrollo del *mercantilismo*, con Colbert, cuando encontremos por vez primera una definición del *arte de gobernar* donde se aunarán las prácticas políticas y los conocimientos sobre el Estado. “El *mercantilismo* es la primera racionalización del ejercicio del poder como práctica del gobierno; es la primera vez que se comienza a constituer un saber del Estado susceptible de

s'agissait plus seulement de la spécificité séculaire des privilèges du fisc, mais d'une conception plus large, étendue au bénéfice non seulement de l'administration royale, mais même des administrations provinciales et municipales. La vieille notion de privilège a ainsi contribué à la reconnaissance de la spécificité des règles administratives, car ces règles, en tant qu'elles dérogeaient au droit commun, apparaissaient comme constitutives de privilèges au bénéfice de l'administration, privilèges eux-mêmes fondés sur la primauté de l'intérêt général. Est-il plus bel exemple de la souplesse avec laquelle l'autorité absolue du Roi permettait à la monarchie de changer d'allure sans changer de nature? Cette émancipation du droit administratif par rapport au droit privé, évidente pour d'Aguesseau vers 1730, l'était moins ensuite pour Montesquieu, qui raisonnait "en parlementaire réservé envers les prérogatives des administrateurs"; elle imprégna en profondeur les oeuvres des derniers publicistes de l'Ancien Régime. La distinction entre matières civiles et matières d'administration conduisit à reconnaître à chaque droit son domaine d'application, sanctionné par un juge propre. La perception du particularisme du droit administratif eut pour corollaire celle de la spécificité du contentieux administratif. » *Ibid.*, pp. 18-19.

¹⁸⁷ SENELLART, Michel. *Les arts de gouverner*. P. 42.

¹⁸⁸ “El arte de gobernar, en el fono, sólo podía desplegarse, reflejarse, cobrar y multiplicar sus dimensiones, en un periodo de expansión, es decir, al margen de las grandes urgencias militares, económicas y políticas que no dejaron de acosar ese siglo de principio a fin. Mientras la soberanía fuera el problema principal, mientras las instituciones de soberanía fuesen las instituciones fundamentales, mientras el ejercicio del poder se concibiera como ejercicio de la soberanía, el arte de gobernar no podía desarrollarse de una manera específica y autónoma” FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 109.

utilizarse para las tácticas del gobierno”¹⁸⁹. Vinculado el mercantilismo al poder del soberano, no será hasta la acumulación monetaria del siglo XVIII y hasta que se produzca la expansión demográfica y el aumento de la producción agrícola, cuando la gubernamentalidad conseguirá desvincularse de los problemas inherentes a la Soberanía, reordenando los saberes en torno a la vida y la población, permitiendo el desarrollo de una visión económica del Estado. Esta transformación se reflejará en la familia que desaparece como modelo de gobierno, cuando hasta ahora era el fundamento de la reflexión política y económica desde Aristóteles, quien definía la economía a partir de la gestión de la casa. La familia era absorbida por la nueva noción de población y como el gobierno dejaba de ser un modelo ideal para el Estado, pasando a cumplir una función dentro de éste. La familia abandona así su lugar ideal para el buen gobierno, para pasar a ser un instrumento de disciplinamiento de la población y de inteligibilidad de ésta.

“En cambio, lo que va a aparecer en ese momento es la familia como elemento en el seno de la población y como relevo fundamental para el gobierno de esta última. En otras palabras, el arte de gobernar, hasta el surgimiento de la problemática de la población, solo podía pensarse sobre la base del modelo de la familia y de la economía entendida como gestión de ésta. Al contrario, a partir del momento en que la población aparezca como absolutamente irreductible a la familia, ésta se situará en un nivel inferior con respecto a ella y como un elemento en su interior. Deja entonces de ser un modelo; es un segmento, simplemente privilegiado porque, cuando se quiera conseguir algo de la población en materia de conducta sexual, demográfica, cantidad de hijos, consumo, habrá que pasar por ella. Pero la familia, tras dejar de ser modelo, se convertirá en instrumento, instrumento privilegiado para el gobierno de las poblaciones y no modelo quimérico para el buen gobierno. Su desplazamiento del nivel de modelo al plano de la instrumentación es absolutamente fundamental [...] Y, en efecto, a partir de mediados del siglo XVIII la familia aparece en ese carácter instrumental con respecto a la población: surgen entonces las campañas sobre la mortalidad, las campañas concernientes al matrimonio, las vacunaciones, las inoculaciones, etcétera. Si la población permite el desbloqueo del arte de gobernar es, por lo tanto, porque erradica el modelo de familia.”¹⁹⁰

Este Estado definido en función de las fuerzas y de la vida transformará por completo la fisionomía de la noción de gobierno, que se desplaza de las nociones de administración del Estado de Policía a las nociones de economía-política. La gubernamentalidad ya no se ejerce sobre las voluntades, como es característico de la Soberanía, sino sobre las cantidades: población activa o inactiva, riqueza, mercado, equipamientos civiles y militares, etc.

“Digamos por ahora que para los mercantilistas del siglo XVII la población ya no aparece simplemente como un rasgo positivo capaz de figurar entre los emblemas del poderío del soberano, sino dentro de una dinámica o, mejor dicho, en el principio mismo de una dinámica, la dinámica de poder del Estado y el soberano. La población es un elemento fundamental: un elemento que condiciona todos los otros [...] la población como fuerza productora, en el sentido estricto de la expresión, era la preocupación del mercantilismo, y me parece que después de los mercantilistas, en el siglo XVIII y menos aún en el siglo XIX, desde luego, ya no se la juzgará esencial y fundamentalmente con ese carácter [...] los mercantilistas, en cierto modo, veían el problema de la población esencialmente en el eje del soberano y los súbditos. El proyecto mercantilista, cameralista o colbertiano, si lo prefieren, se situaba en la relación de la voluntad del soberano con la voluntad sojuzgada de las personas, y veía a éste como sujetos de derecho, súbditos sometidos a una ley que podía ser susceptibles de un encuadramiento reglamentario. Ahora bien, yo creo que con los fisiócratas y, de manera

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 110.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 112.

general, con los economistas del siglo XVIII, la población va a dejar de presentarse como un conjunto de sujetos de derecho, un agrupamiento de voluntades sometidas que deben obedecer la voluntad del soberano por intermedio de los reglamentos, las leyes, los edictos, etcétera. Se la considerará como un conjunto de procesos que es menester manejar en sus aspectos naturales y a partir de ellos."¹⁹¹

Los hombres ya no son considerados como particulares, esto es, como *sujetos-jurídicos*, sino como una *población* y como una *especie*, sometida a necesidades e intereses, que es necesario conocer y controlar, medir y racionalizar. La población ya nada tendrá con el pueblo, que es pensado como un cuerpo informe, sino como un cuerpo vivo, esto es, como un organismo. De ahí que en la *Gubernamentalidad* la utilización de la fuerza sobre las poblaciones no se ejerza mediante el *derecho o legitimidad* de la fuerza, sino mediante la comprensión de la dinámica de las fuerzas, esto es, de la *física* del poder. Esto va a determinar que la *estadística* adquiera cada vez mayor peso en el *saber poblacional*, permitiendo crear nuevas realidades sociales y nuevas formas de actuación política, logrando a través de ella comprender las *fuerzas* que definen el Estado, como las *poblaciones*, que son analizadas en función de sus dinámicas, intereses y necesidades, alimenticias, de trabajo, médicas, etc.

*"El trabajo estadístico pretende mantener unidas cosas en principio singulares, y dotar así de realidad y consistencia los objetos más complejos y más amplios. Éstos, libres de la abundancia ilimitada de las manifestaciones sensibles de los casos singulares, pueden entonces ubicarse en otras construcciones, cognitivas o políticas."*¹⁹²

Para que se produjera este desarrollo de la estadística fueron fundamentales los debates surgidos previamente entorno a las formas de la clasificación, ya que en ellos se pondrán las bases lógicas que luego fundamentarán los diferentes criterios de análisis estadístico, probabilístico, etc. Si la estadística implica una creencia en los resultados consecuentes de la recogida de datos y en las conclusiones derivadas de esos datos, permitiendo vincular diferentes cosas entre sí, tal acontecimiento implicó un cambio profundo, que vinculamos a esa transformación de la representación gubernamental que se acentúa entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Frente a las observaciones de la naturaleza anteriores, ahora se desarrollarán criterios de clasificación en función de "restricciones" que buscan establecer una clasificación que pueda abarcar la totalidad de lo estudiado sin necesidad de analizar el todo, como reflejarían los debates sobre la clasificación que vemos en Buffon o en Linneo¹⁹³. Para A. Desrosières la introducción de la estadística en la política se producirá a través de los impuestos y del desarrollo administrativo. Principios a través de los cuales suele explicarse la formación del Estado, como la etimología de la propia palabra estadística indica¹⁹⁴. Por lo que no es de extrañar que ésta se convierta

¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 78-80.

¹⁹² DESROSIÈRES, Alain. *La politique des grands nombres: histoire de la raison statistique*. Traducido por Mónica Silvia Nasi; Melusina, 2004, P. 259. (1ª edición, Paris, La Découverte, 1993).

¹⁹³ *Ibid.*, p. 262 y ss.

¹⁹⁴ "La estadística, como lo muestra la etimología, está asociada a la construcción del Estado, su unificación y administración. [...] trabajo estadístico. Éste no sólo es un subproducto de la actividad administrativa, con el objeto de

progresivamente en una herramienta habitual de uso político, como observamos en Vauban, tanto en el ámbito militar como en sus estudios de población. El nuevo *saber estadístico* transformará la noción de *Gobernar*, la cual se entenderá ahora cómo mejorar la suerte de las poblaciones, aumentar las riquezas, la duración de la vida, su salud, etc.; teniendo siempre como denominador común la *población*. Una población que se impone como realidad precisamente gracias a estos datos estadísticos y de su capacidad para relacionar datos aparentemente no relacionables hasta ahora, y que permiten la emergencia de nuevas problemáticas y de realidades como es la propia noción de *población*.

“La población es un dato dependiente de toda una serie de variables que le impiden, entonces, ser transparente a la acción del soberano, o hacen que la relación entre una y otro no pueda ser del mero orden de la obediencia o el rechazo de la obediencia, la obediencia o la revuelta [...] En esta suerte de espesor con respecto al voluntarismo legalista del soberano, la población aparece entonces como un fenómeno de la naturaleza. Un fenómeno de la naturaleza que no se puede cambiar por decreto, lo cual no significa, empero, que la población sea una naturaleza inaccesible e impenetrable; al contrario. Y el análisis de los fisiócratas y los economistas se torna interesante en este punto: la naturalidad que se advierte en el hecho de que la población sea permanentemente accesible a agentes y técnicas de transformación, siempre que esos agentes y esas técnicas sean a la vez ilustrados, meditados, analíticos, calculados y calculadores.”¹⁹⁵

El Estado deja de ser paulatinamente un ámbito de sometimiento para transformarse en un *arte de gobierno* de las fuerzas que lo componen, convirtiéndose en un principio de lectura de la realidad. Ya no se trata de someter los deseos de los individuos, sino gobernar las fuerzas colectivas, tal y como lo encontramos en Ammirato, quien define el Estado ya no como el *stato* del príncipe – como señalaba Maquiavelo– sino como una “grand machine”, donde es necesario conocer sus elementos: los recursos, las poblaciones, las armas, los aliados; desarrollando textos muy alejados de las virtudes de *los espejos de Príncipes*, donde se incorporan todos aquellos saberes que son necesarios para dirigir un Estado, y que dará lugar a la proliferación de las *mémoires*. Algunas de las cuales se confeccionan en el siglo XVIII para servir a la formación del delfín a modo de los espejos de príncipes, pero presentaban una forma radicalmente distinta, enfocada a la *gubernamentalidad*. Desde la segunda mitad del siglo XVI, los tratados sobre la *razón de Estado*, como los del mencionado Ammirato, aconsejan al príncipe llevar secretamente los registros metódicos. Sansovino es el primero que en 1567, en su libro *Del governo et amministrazione di diversi regni et republiche*, enfoca su descripción hacia las cifras y las riquezas de los Estados, de su población, de su comercio, de su industria y de sus finanzas¹⁹⁶. Hacia 1580 diversos autores

obtener conocimiento, sino que está también directamente condicionado por esta actividad, como lo muestra la historia de los censos, las encuestas mediante sondeos, los índices, las cuentas nacionales, todos ellos herramientas inseparables de conocimiento y decisión.” *Ibid.*, pp. 22-23.

¹⁹⁵ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. Pp. 81-82.

¹⁹⁶ « Il faut attendre l'époque de Colbert et même la fin du XVII^e siècle pour que le fondement nomologique des données devienne objet de critique. Mais renoncer à la solennité des nombres, circonscrire leur validité en analysant

hugonotes¹⁹⁷ como N. Froumентаu¹⁹⁸, Barnaud du Crest, N. de Montand, tratan por vez primera de enfocar desde la contabilidad el conjunto del reino¹⁹⁹: “*La double astreinte de l’authenticité et des grands nombres est alors réunie*”²⁰⁰. Estos trabajos fueron cada vez más numerosos desde finales del siglo XVI, como refleja el tratado de G. Botero *Relazioni universali* (1592), quien es además considerado uno de los primeros tratadistas sobre la *razón de Estado*; lo que permite establecer una importante relación entre el fenómeno de las *memorias* y de la comprensión “economicista” del gobierno, en tanto que dominio y conocimiento de las fuerzas de las que constituye el Estado, ocupando un lugar la *población*, que puede ser estudiada gracias a la estadística: “*El hilo conductor que las recorre es la fabricación, mediante una costosa atribución, de formas, técnicas y sociales, que permitan mantener juntas cosas distintas, creando así cosas de otro orden.*”²⁰¹

Este interés por la *vida* en la *gubernamentalidad* se reflejará en la progresiva importancia que tienen para el Estado los procesos de natalidad, mortalidad, longevidad, etc., y que ya aparece recogidas en las *memorias* que desde finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII aspiran a recoger una serie de saberes sobre el Estado a través de los cuales se pretende *gobernar*. Las *memorias* todavía responden a una concepción territorial como *dominio*, característica de la soberanía administrativa, que sin embargo permitirán poner en acción una serie de *saberes* nuevos como la estadística aplicada a los nacimientos, a la productividad; como la circulación de mercancías o personas, etc. Así, las *memorias* de Boisguilbert en los inicios del siglo XVIII, cuyos análisis de población se inscriben en las funciones administrativas de la soberanía, sin embargo ponen en acción un saber estadístico y cuantitativo distinto, enfocado al análisis de las poblaciones, entendidas ya no como conjunto de individuos sino como un *medio*; lo que, a la larga, fundamentará el pensamiento económico posterior²⁰².

“*La Francia de la monarquía absoluta no ha dejado, en materia de estadística, una tradición intelectual [...] Pero trasmite a los períodos siguientes, y especialmente a la Revolución y al*

leur collecte, introduire les comparaisons, les ordres de grandeur, la notion de moyenne, cet immense effort cognitif suppose une familiarité parfaite avec les opérations arithmétiques, la règle de trois et les pourcentages, en un mot avec les capacités opératoires des chiffres arabes. C’est ainsi le maniement, mené jusqu’à son terme, de ce nouvel outil qui a finalement transformé la nature du savoir. Les étapes de cette lente appropriation se conçoivent bien. Comme chez les négociants, l’ampleur des besoins administratifs impose peu à peu de nouvelles performances. Entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle en effet, les officiers royaux avaient bien conscience de la masse d’informations dont ils étaient déjà détenteurs » PERROT, Jean-Claude. *Une Histoire Intellectuelle de l’économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*. P. 22.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹⁸ FROUMENTEAU, Nicolas. *Le secret des finances de France, découvert et départi en trois livres*. 1581.

¹⁹⁹ ETNER, François. *Histoire du calcul économique en France*. Paris, Economica, 1987, 304 y ss.

²⁰⁰ PERROT, Jean-Claude. *Une Histoire Intellectuelle de l’économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*. P. 21.

²⁰¹ DESROSÈRES, Alain. *La politique des grands nombres*. P. 23.

²⁰² CADET, Felix. *Pierre de Boisguilbert, précurseur des économistes 1646-1714. Sa vie, ses travaux, son influence*. Paris, Guillaumin, 1870; HORN, Edouard. *L’Économie politique avant les physiocrates*. Paris, Guillaumin, 1867; VAN DYKE ROBERTS, Hazel. *Boisguilbert, Economist of the Reign of Louis XIV*. New York, Columbia University Press, 1935; HECHT, Jaqueline. « Bibliographie commentée des principaux ouvrages et articles concernant Boisguilbert ». En *Pierre de Boisguilbert ou la naissance de l’économie politique*. INED, 1996, tome I, pp. 121-244.

Imperio, una tradición administrativa muy fuerte de memorias y encuestas que casi culminan, en la década de 1780, con el establecimiento de una institución específica de estadística (se logrará en 1800) y una efervescencia erudita y científica, exterior al Estado propiamente dicho, de descripciones empíricas y sistemas para organizarlas. En efecto, poniendo en práctica diversas exigencias contenidas en las dos tradiciones, alemanas e iglesia (descripción global y lógica taxonómica en un caso, cuantificación y matematización en el otro), prepara el camino de las síntesis que ocurrirá más tarde [...] En el caso del poder real, las descripciones del país están destinadas a educar al príncipe y las encuestas administrativas vinculadas a la gestión implican ya análisis cuantitativos. Fuera del Estado, viajeros, médicos, eruditos locales, científicos, filósofos realizan investigaciones que aún no están codificadas según unas disciplinas precisas. Luego, después del período revolucionario, las experiencias estadísticas contrastadas del Consulado y del Imperio muestran cómo la palabra “estadística” ha cambiado en Francia su sentido alemán del siglo XVIII, por su sentido moderno de sistema de descripción cuantificado”²⁰³

En Francia, como ya ha destacado Jean-Claude Perrot así como Alain Desrosières, abundarán las *Memorias*, donde hallamos los principales esfuerzos por comprender mediante cálculos e hipótesis el estado-soberano; y, como en el caso alemán, estarán cortadas todavía por un patrón estatalista que tendrá por principal objetivo mostrar la grandeza del reino. Sin embargo, tras este impulso monárquico por elaborar una “representación” de conjunto de su *dominio*, se esconde ya un deseo por administrar y optimizar los recursos del mismo, así como un deseo por conocer y por generar un saber de conjunto, que permita trazar una imagen del reino, en función de parámetros donde la grandeza de la guerra, los límites territoriales, etc., dejan paso al poder que otorga la población, la riqueza de una nación, su productividad, etc. Frente a la *memoria real*, también surgen otro tipo experiencias como las *memorias* de Vauban o Boisguilbert, que de forma independiente, aunque adscritos al aparato administrativo de la propia monarquía, buscan elaborar hipótesis sobre el funcionamiento del reino sin seguir el patrón de la “grandeza del dominio”. De hecho, Boisguilbert será uno de los principales críticos del sistema financiero y monetarista del Antiguo Régimen, puesto que para él la moneda hace circular la riqueza pero no la producía. La riqueza se convierte así en una preocupación constante del Estado, fundamentando todas las cosas necesarias para la vida y permitiendo comprender hasta lo superfluo; y, de este modo, para Boisguilbert la prosperidad de un país depende del volumen de consumo y de los intercambios, debiéndose favorecer la circulación, por lo que atacará profundamente no sólo el sistema mercantilista sino también el sistema fiscal. Sin embargo no se trata todavía de análisis metodológicos y coherentes; de ahí que hasta los fisiócratas no se imponga una visión propiamente económica.

Con la *memoria* del mariscal Vauban la *Dîme Royale*, confeccionada entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, encontraremos por vez primera la interrelación de la economía y la demografía, inscrito dentro de un nuevo modelo de finanzas que romperá los modelos señalados por Daniel Dessert. Por vez primera los puntos de vista económicos y demográficos se unen para

²⁰³ DESROSIÈRES, Alain. *La politique des grands nombres*. P. 41.

dar una explicación poblacional, superando la visión financiera y monetaria que determinaba una concepción de la nación como el dominio del rey.

« la Dîme royale reprendra en 1707 dans le cadre générale d'un nouveau système de finances. L'intérêt du maréchal le porte à distinguer les status (célibataire, mariés, veufs), à isoler le groupe qui va renouveler à terme la population (grands garçons, grandes filles), à saisir les professions des chefs de famille et leurs gens de service. L'objectif final conduirait à l'analyse des niveaux de revenu par décile de population. Pour la première fois les points de vue économique et démographique sont explicitement réunis. »²⁰⁴

Sin embargo, no será de nuevo hasta mediados del siglo XVIII, con los fisiócratas, cuando se buscará la construcción de un sistema descriptivo que unirá medición junto a descripciones racionales, teniendo como aspiración la exhaustividad y la totalización, que terminarán por constituirse en un modelo de explicación de lo social, el cual, hasta un siglo después, no descubrirá las herramientas que le permitan conocer la validez de sus resultados. Pues la matematización de lo social no se impondrá hasta finales del siglo XVIII y el siglo XIX. Todas estas experiencias señaladas permitían establecer el paso de una comprensión del poder que hemos definido como *Soberanía*, a uno diferente que hemos denominado como *Gubernamentalidad*, donde el Estado como lugar de la dominación del Príncipe, da paso a una comprensión del Estado como fuerzas a conocer y gobernar, cambiando por completo las estrategias de esa dominación y sus finalidades, como a continuación analizaremos.

Este desarrollo de los *saberes* de la *Gubernamentalidad*, reorganizados en torno a la noción de *vida*, permitió asimismo construir nociones como la propia *vida*. La *vida* era al mismo tiempo la consecuencia del entrecruzamiento de muy diversos saberes y el principio ordenador de muchos de ellos. Esta aparente tautología nace pues, tal y como señalamos en la metodología, de la imposibilidad de poder establecer un origen o causa para las cosas, esto es, su nacimiento. Sólo podemos establecer o detectar una transformación cuando ésta ya se ha producido, a través de lo que definimos como *discontinuidad*, en los discursos. Razón por la cual no puede establecerse, como veremos en el capítulo siguiente, el origen de esta noción de *vida*; pero sí pueden establecerse diversos hitos a partir de los cuales comienza a extenderse su uso o diversos discursos donde se revela como principal reordenador de los mismos. Uno de estos hitos será la construcción de las academias científicas, a lo largo del siglo XVII, como ocurre con el caso de la medicina o con la creación de la Academia de Ciencias Naturales, donde emerge esta noción de *vida*. Estos nuevos espacios de *experimentación* -que no de la *experiencia*-, fomentarán el desarrollo de la biología y de los estudios sobre la vida; que luego incorporarán a la política, donde esta misma noción -articulada sobre saberes diferentes- ya había comenzado a articularse, definiendo los *mecanismos de seguridad* característicos de la *Gubernamentalidad*. De la *experiencia* a la *experimentación* y a la

²⁰⁴ PERROT, Jean-Claude. *Une Histoire Intellectuelle de l'économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*. P. 149.

experiencia científica, que permitirá el desarrollo de la noción de vida en la medicina, existirá un cambio epistemológico profundo y un reposicionamiento teórico, instrumental, tecnológico, etc., que en gran medida estará vinculado a la formación de la Academia de Ciencias, como ha señalado Cl. Simon-Bayet.

*« il s'agit par l'éclairage mutuel de la pensée systématique, de la réflexion théorique et de la pratique expérimentale, de déterminer la formation d'un concept doublement opératoire, celui d'expérience, lorsque celle-ci porte sur une organisation vivante. Il n'y a pas de décalage marqué entre les limites institutionnelles et les exigences conceptuelles: conceptuellement, en effet, notre problème se situe entre le Traité de l'Homme (publié après la mort de Descartes en 1664) et le Mémoires sur la Respiration et la Transpiration des Animaux (Lavoisier et Seguin, 1789 et 1790) entre un traité de l'homme sans le vivant, sinon postulé, et un traité du vivant sans l'homme, entre une construction et une expérience –une expérience scientifique-. Le gain escompté est la mise en évidence des conditions de possibilité successives d'une connaissance de la vie, constituée comme science. »*²⁰⁵

Cl. Solomon-Bayet pretenderá estudiar este paso que permite pensar la *Vida*, a través del estudio de los discursos dados en el seno de la Academia; principalmente, por parte de aquellos que la conformaron en distintos momentos de su historia. De este modo, la Academia de Ciencia permitirá el desarrollo de una nueva ciencia de lo vivo, alejada de la medicina y de las prácticas médicas anteriores, con la que parecía estar ligada, así como de la observación y la *experiencia* donde ésa parecía fundamentarse.

*« C'est le gain épistémologique retiré de l'exploration systématique d'un espace institutionnel, entre deux dates conventionnelles: l'institution n'a pas reproduit un savoir, elle a été la chance de production d'un savoir de type nouveau, pluri-disciplinaire d'origine, qui ne pouvait apparaître ni du côté des facultés de médecine, ni du côté de la pratique médicale hospitalaire ou non hospitalière. Si le classicisme, c'est le respect de certaines règles, alors la règle académique peut définir, étroitement, l'âge classique des sciences de la vie en train de naître. »*²⁰⁶

La institución académica no reproduce un saber preestablecido, adscribiéndose al mismo, sino que, por el contrario, producirá su propio espacio de saber, que como se verá terminará en la definición de lo vivo. Para Cl. Salomon-Bayet la idea de lo vivo es una invención que nace a partir de la creación de la institución académica, que al desligarse de la naturaleza, de la medicina y de las prácticas hospitalarias, va a definir lentamente un nuevo objeto de estudio, no tanto vinculado a la experiencia, sino más bien -y por primera vez- a la *experimentación*. Es este *savoir institutionnelle* el que será finalmente responsable del cambio epistemológico, más que una evolución interna a los propios saberes científicos. Gracias a que la Academia nace con un claro deseo por interrelacionar diferentes saberes, hasta ahora sin relación entre sí, se hace posible la creación de nuevas conexiones entre disciplinas distantes, que pasan a tener en ella vínculos comunes. No en función de signos comunes a ambas, sino que sus relaciones nacen de la propia estructura de la Institución; y, de este modo, Cl. Salomon-Bayet explica el nacimiento de lo biológico a partir del hecho de

²⁰⁵ SALOMON-BAYET, Claire. *L'institution de la science et l'expérience du vivant. Méthode et expérience à l'Académie royale des sciences 1666-1793*. Paris, Flammarion, 2008, p. 13 (1ª edición, 1978).

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 15.

cómo se han distribuido los departamentos dentro de la Academia de Ciencias Naturales: de química, de medicina, de botánica, de física, etc.; que habría tenido como consecuencia un trasvase entre todas ellas permitiendo, finalmente, definir esa *fuera* que parece unir a las ciencias de la naturaleza, posibilitando el surgimiento de lo biológico y la experiencia de lo vivo. Frente a la tesis de Salomon-Bayet, y como desarrollaremos en el capítulo siguiente, la irrupción de la noción de *vida* más que ser consecuencia del nacimiento de la Academia de Ciencias, es la consecuencia de un nuevo *poder-verdad* que ejercido sobre los saberes existente, los reordena, permitiendo descubrir, a través de la *discontinuidades* generadas, una finalidad del poder: la *vida*. Un fenómeno que denominamos como *Gubernamentalidad*. La *vida* aparece así como una consecuencia de ese poder, manifestada con claridad a través de los discursos y en las finalidades del poder, pero no es posible establecer su *origen* o *causa* formativa, como propone la Historia de la ciencia.

3. La Gubernamentalidad. Entre el Estado de Policía y la economía-política.

Derivando del latín *gubernaculum*, con la que se designaba el instrumento que permite conducir el navío, y que en griego se definía como *timón*, el gobierno era una forma de comprensión y ejercitación del poder construida en torno a la idea de *dirección*, opuesta a la *dominación*. Aunque ya desde época temprana ambas se dieron la mano, como estudiamos a propósito del *régimen medieval*, siendo a partir del siglo XVI y XVII, cuando se desarrollará una racionalidad gubernamental en el seno de la *Soberanía*, redefiniendo las problemáticas del gobierno en torno al Estado, reordenando los discursos de la *Soberanía* alrededor de una nueva concepción del *poder-verdad* que denominaremos como *Gubernamentalidad*²⁰⁷. Inscrita en las formas de Estado y en la *Soberanía*, la *Gubernamentalidad* se manifestará ya en las *discontinuidades* discursivas que aparecen en diversos *saberes* del momento; como analizamos a propósito de la *Razón de Estado*, sobre la guerra y la *diplomacia*, sobre las poblaciones, sobre la economía, etc. Esta *Gubernamentalidad* transformará la visión sobre el Estado que define la *Soberanía* en torno al Príncipe; y, de este modo, el Estado dejará de representar el dominio y la Verdad del soberano, para pasar a pensar el Estado como relaciones o dinámicas de *fuera*, que es necesario comprender y gobernar, ya no mediante la dominación sino mediante los *mecanismos o dispositivos de seguridad*²⁰⁸. A diferencia del *disciplinamiento* -ya puesto en práctica por el *pastorado cristiano*-,

²⁰⁷ Sobre la noción de "gubernamentalidad" en Foucault y su trascendencia en los estudios consultar: DEAN, Mitchell. *Governmentality: pPower and Rule in Modern Society*. London, SAGE, 1999; BURCHELL, Graham , Colin GORDON and Peter MILLER (ed.). *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. London, Harvester Wheatsheaf, 1991.

²⁰⁸ "En otras palabras, la ley prohíbe, la disciplina prescribe y la seguridad, sin prohibir ni prescribir, y aunque eventualmente se den instrumentos vinculados con la interdicción y la prescripción, tiene la función esencial de responder a una realidad de tal manera que la respuesta la anule: la anule, la limite, la frene o la regule. Esta

enfocado hacia el individuo-cuerpo, los *dispositivos de seguridad*, característica de la *gubernamentalidad*, se dirigirán hacia las *poblaciones*. Estos ponían en acción un conjunto de saberes diferentes sobre el poder en relación a la vida, naciendo la noción de *población* del entrecruzamiento de múltiples *saberes* y *series*, con los que se definen nuevas problemáticas: hambre, enfermedad, hacinamiento, etc.; proponiendo también soluciones que, como señalaba en el siglo XVIII J-B. Moheau, constituían la obligación del gobierno conocer y corregir: « *ou à quelque vice du climat, ou à quelque usage pernicieux, qu'il seroit au pouvoir du Gouvernement de reconnoître et de corriger.* »²⁰⁹ La obra de J-B. Moheau mostraba con claridad ese conjunto de saberes entrecruzados que permitían la definición de las poblaciones²¹⁰. Pionero además de los estudios demográficos, que considera necesario conocer para el mejor funcionamiento del gobierno, señala: « *Mais l'objet qui mérite le plus l'attention du Gouvernement, est l'émigration pour les Colonies, qui nous enlevé annuellement plus d'un millièrme de la population, et qui nous nuit dans une proportion plus forte, puisque le montant de cette émigration se prend sur la classe des adultes.* »²¹¹ Para J-B. Moheau la finalidad del gobierno es intervenir sobre el *medio*, sobre los problemas que afectan a las poblaciones e intentarlos solucionar, siempre con el objetivo del fortalecimiento del Estado, esto es, de su *seguridad*; entrecruzando para ello diversos saberes que permitan aprehender las fuerzas que definen la realidad y que el Estado permite comprender. Aquí encontramos la principal diferencia entre los sistemas de *disciplinamiento*, que actúan sobre los cuerpos individuales y los *dispositivos de seguridad*, que buscan actuar sobre el *medio*, esto es, sobre las condiciones de vida; especialmente, en la ciudad donde habitan las poblaciones, como señala M. Foucault: “*sea como fuere, creo que en el centro de estos diferentes ejemplos de mecanismos de seguridad está el problema de la ciudad*”²¹². Las formas de actuación de este nuevo poder *gubernamental* se centrarán por tanto sobre las medidas higiénicas, sobre la salud pública, sobre el hambre, etc.; de una forma diferente a como actuaba la *Soberanía*, quien afrontaba estas problemáticas mediante lo jurídico y la disciplina. Un ejemplo de ello lo encontramos a la hora de

regulación en el elemento de la realidad es, creo, lo fundamental en los dispositivos de la seguridad”. FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 59.

²⁰⁹ MOHEAU, Jean-Baptiste. *Recherches et considérations sur la population de la France*. Paris, Paul Geuthner, 1912, p. 223 (1ª edición, Paris, Moutard, 1778).

²¹⁰ « Chez Moheau, la démographie trouve de surcroît une grande partie de ses concepts, bien que leur terminologie ait tardé encore à se stabiliser : la densité, les taux de nuptialité et de natalité, la ventilation par sexe, par statut, par âge, la population urbaine au seuil de 2100 habitants, l'âge au décès, etc. [...] En revanche la science démographique induit une politique, puisque Moheau démontre qu'il peut exister des formes de gouvernement plus o moins avantageuses à l'espèce. La raison prescrit de choisir la voie de l'utilité maximale et d'assurer à « chaque citoyen une existence sûre, libre et heureuse ». Parmi les mesuriers qui relèvent du pouvoir, Moheau retient une politique de paix, le souci de l'hygiène publique, l'accueil des immigrants, le maintien des mœurs, l'amenuisement des écarts de fortune, l'entretien de la consommation, de la production, et l'encouragement de la nuptialité par une fiscalité délibérément sélective [...] L'avenir des nations et l'avenir de la science des populations se construiront en interdépendanc » PERROT, Jean-Claude. *Une Histoire Intellectuelle de l'économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*. P. 174-176.

²¹¹ MOHEAU, Jean-Baptiste. *Recherches et considérations sur la population de la France*. P. 274.

²¹² FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 73.

afrontar la libre circulación de grano para solventar los problemas de abastecimiento de la ciudad (que se convertirá en una de las reflexiones centrales de la fisiocracia a mediados de siglo XVIII²¹³). La escasez ya no se afronta desde la disciplina, el control jurídico y la vigilancia, sino mediante la comprensión de los fenómenos naturales y económicos que intervienen en la producción de las cosechas y posteriormente en la distribución y precio de las mismas. Frente al saber *disciplinario* de antes, este *dispositivo de seguridad* buscará la comprensión compleja del fenómeno.

“Desde mucho tiempo atrás se ha establecido contra ella todo un sistema que yo calificaría a la vez de reglamentos cuya función esencial es impedir la escasez, es decir, no sólo detenerla cuando se produce, no sólo erradicarla, sino literalmente prevenirla: que no pueda ocurrir en absoluto. Sistema jurídico y disciplinario que, en concreto, adopta las formas clásicas ya conocidas: limitación de precios y sobre todo del derecho de acopio: prohibición de almacenar y por lo tanto necesidad de vender de inmediato; limitación de la exportación: prohibición de enviar granos al extranjero, con la mera restricción consistente en limitar la extensión de los cultivos, pues si los cultivos de granos son demasiado grandes, demasiado abundantes, el exceso de abundancia provocará un hundimiento de los precios tal que los campesinos perderán dinero. Por lo tanto, toda una serie de restricciones a los precios, el acopio, la exportación y el cultivo. También un sistema de coacciones, porque se va a obligar a la gente a sembrar como mínimo una cantidad determinada y se prohibirá el cultivo de tal o cual cosa. Se la forzará, por ejemplo, a arrancar la vid para imponerle la siembra de granos. Los comerciantes estarán obligados a vender sin esperar el alza de los precios y ya desde las primeras cosechas va a establecerse todo un sistema de vigilancia que permitirá controlar las existencias, impedir la circulación de país a país, de provincia a provincia. Se impedirá el transporte marítimo de granos [...] dentro de una nueva concepción de la economía, y quizás dentro de ese acto fundador del pensamiento y el análisis económico que es la doctrina fisiocrática, se comenzó a plantear como principio fundamental de gobierno económico la libertad de comercio y circulación de granos [...] En otras palabras, el principio de la libre circulación de granos puede leerse como la consecuencia de un campo teórico, y al mismo tiempo como un episodio en la mutación de las tecnologías de seguridad que a mi parecer es característica o es una de las características de las sociedades modernas²¹⁴.

Como hemos señalado, la *Gubernamentalidad* al desbloquear los poderes de lo humano, definirá una noción diferente de los cuerpos ya no jurídicamente, sino como sociedad o población, orientando el análisis del poder hacia el *disciplinamiento*, los *dispositivos de saber* y los *dispositivos de seguridad*. Esto transformará la fisionomía del poder y la ejercitación del poder del Príncipe sobre el territorio, quien ya no debe defenderse de la población para preservar el poder, sino favorecer la *circulación*, de mercancías, de alimentos, de objetos, de personas, etc, abriéndose con ello los recintos amurallados²¹⁵. De ahí que hayamos destacado la emergencia progresivamente de un saber económico cada vez con mayor peso en la racionalidad estatal, y que ya analizamos a propósito de algunos teóricos de la *Razón de Estado* como G. Botero, donde son los cálculos y las tácticas las que permitirán ejercer ese poder sobre la *población*.

“Con esta palabra “gubernamentalidad”, aludo a tres cosas. Entiendo el conjunto constituido por las instituciones, los procedimientos, análisis y reflexiones, los cálculos y las tácticas que permiten ejercer esa forma bien específica, aunque muy compleja, de poder que tiene por

²¹³ KAPLAN, Steven Laurence. *Bread, Politics and Political Economy in the Reign of Louis XV*. La Haya, Kluwer Academic Publishers, 1976.

²¹⁴ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 42-44.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 25.

Capítulo III. De la Soberanía a la Gubernamentalidad

*blanco principal la población, por forma mayor de saber la economía-política y por instrumento técnico esencial los dispositivos de seguridad”.*²¹⁶

A la *Gubernamentalidad* ya no le preocupa tanto el *origen* del poder, esto es, el lugar donde reside el poder máximo: el Príncipe-Soberano; ni los problemas de la *legitimidad* y de la *obediencia*, que permiten conservar ese poder. Ahora lo que le preocupa es comprender las *fuerzas* de Estado que permiten mantener ese poder; para lo cual se hace imprescindible comprender las *necesidades* e *intereses* de las *poblaciones*, que son las que van a concentrar las acciones del poder, puesto que, como había señalado Maquiavelo, son las guerras, las facciones, las conspiraciones, el malestar ciudadano, etc., el principal problema al que se enfrenta el Príncipe. Pero, ante estos desafíos, el Príncipe no debe enfrentarse mediante las formas de *dominación*, sino de *disciplinamiento*; es decir, no debe *someter* sino *gobernar*, cuya finalidad parece ahora identificarse con la *seguridad*. Para lograr esta *seguridad*, deberá conocer los *saberes* ya existentes: como lo jurídico, la administración, las finanzas, etc., así como los nuevos que surgen, en ocasiones por el entrecruzamiento de los ya existentes, como la estadística, la economía, la demografía, etc., que permiten comprender fenómenos antes invisibles como la natalidad, vejez, moralidad, hambre, enfermedad, etc.; que definen en su conjunto las *fuerzas* del Estado. Mediante su comprensión y racionalización se hará posible atender estas *necesidades* que posibilitan alcanzar la *seguridad*, que se identifica con la *vida*: el rechazo al dolor, al hambre, a la muerte, al frío, al sufrimiento, a la enfermedad. El Estado debe por tanto *defender* a las poblaciones, incluso de sí mismas, y proporcionarles *seguridad*, para poder así perpetuarse tal y como había definido la finalidad del *stato* Maquiavelo.

*“quien quiera conocer el operador de transformación que posibilitó el paso de la historia natural a la biología, del análisis de la riquezas a la economía política y de la gramática general a la filología histórica, el operador que de ese modo inclinó todos esos sistemas, esos conjuntos de saberes hacia las ciencias de la vida, el trabajo y la producción, hacia las ciencias de las lenguas, deberá buscarlo por el lado de la población”*²¹⁷.

A partir de esos saberes que buscan principalmente medir y calcular los factores que definen la *población* se buscará proponer medidas de actuación, como claramente observamos en los textos del siglo XVIII:

*« et l'on remarque aisément, que les Etats ne se peuplent point suivant la progression naturelle de la propagation ; mais en raison de leur industrie, de leurs productions, et des différentes institutions. La guerre, la famine, les maladies épidémiques, ont souvent ravagé la terre : ces maux se réparent ; et une Nation renaît de générations en générations, par les soins du Législateur. »*²¹⁸

El desarrollo de estos *sistemas de seguridad*, destinados al disciplinamiento de la población, claramente los observamos en muy diversos ámbitos del siglo XVII, por ejemplo, es eso que N. Elias denominó como *proceso de civilización* y que se acentuará a partir de la salida de las guerras de religión. Un claro reflejo de esa comprensión del poder fundamentada en el *gobierno* mediante la

²¹⁶ *Ibid.*, p. 115.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 91.

²¹⁸ HERBERT, Claude Jacques. *Essai sur la police générale des grains*. Paris, Geuthner, 1910, p. 108 (1ª edición 1753).

disciplina. Para N. Elias no será hasta la Edad Moderna cuando predominará el concepto de *civilitas* y cuando pueda hablarse propiamente del surgimiento de tratados de *civilidad*, siendo pionero el de Erasmo²¹⁹, a partir del cual se desarrollarán de una forma habitual y sistemática. Estos tratados estarían fundamentados en las formas de *disciplinamiento* mediante la visibilidad. Una característica que observará N. Elias en las sociedades cortesanas nacidas tras las guerras de religión a través de su concepto de *consumo de prestigio*. Una visualidad que coincidiría, además, con un proceso de visibilización corporal característico de la *gubernamentalidad* que, como se ha dicho, busca actuar sobre la *vida*. Aunque todavía no se desarrolla una comprensión biológica del hombre, como especie, sino que esta vida-moral presenta una clara herencia de los modelos disciplinarios del cristianismo, que señalamos a propósito del *pastorado*. Por otro lado, esta proliferación de tratados de *civilité* durante el siglo XVII y XVIII²²⁰ refuerza nuestra tesis de cómo el poder no actúa mediante la ejercitación de la fuerza, sino mediante el *disciplinamiento* y la *producción de Verdad*. Una de las cuestiones más interesantes del análisis de N. Elias es ver cómo todo poder tiende a *encarnarse* en unos *saberes disciplinarios* que afectarán a las costumbres de la mesa, a la higiene, etc., en cosas tan particulares y aparentemente tan insignificantes como la utilización de un cuchillo o la utilización de un pañuelo para sonarse la nariz. Con la obra de N. Elias se ejemplifica más que nunca como todo orden y todo *poder-verdad* ordenan los saberes hasta en su más insignificante cotidianidad, *disciplinando* o más bien *normalizando* los cuerpos. Pero, si toda *voluntad de Verdad* tiende a elaborar un discurso sobre la *corporeidad*, sin embargo en la *gubernamentalidad*, que tiene por finalidad la *vida*, este fenómeno de encarnación o producción discursiva sobre el cuerpo estará más acentuado, encontrándose en diversas saberes como el artístico, como pondremos de manifiesto en la cuarta parte; mostrándose, sobre todo, en todos aquellos discursos destinados al conocimiento y control de la población, puesto que los *sistemas de seguridad* se orientan hacia la vida y los cuerpos, como en la medicina, la economía, la policía, la opinión, etc.

“Desde el siglo XVIII (o, en todo caso, desde finales del siglo XVIII) tenemos, pues, dos tecnologías de poder que se introducen con cierto desfase cronológico y que están superpuestas. Una técnica que es disciplinaria: está centrada en el cuerpo, produce efectos individualizadores, manipula el cuerpo como foco de fuerzas que hay que hacer útiles y dóciles a la vez. Y, por otro lado, tenemos una tecnología que no se centra en el cuerpo sino en la vida; una tecnología que reagrupa los efectos de masas propios de una población, que procura controlar la serie de acontecimientos riesgosos que pueden producirse en una masa viviente; una tecnología que procura controlar (y eventualmente modificar) su probabilidad o, en todo caso, compensar sus efectos. Es una tecnología, en consecuencia, que aspira, no por medio del adiestramiento individual sino del equilibrio global, a algo así como una homeostasis: la seguridad del conjunto con respecto a sus peligros internos [...] una tecnología que sin duda es, en ambos casos, tecnología en que el cuerpo se individualiza como organismo dotado de capacidades, y en el otro, de una tecnología en que los cuerpos se reubican en los procesos

²¹⁹ ELIAS, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation*. P. 124.

²²⁰ LOSFELD, Christophe. *Politesse, morale et construction sociale. Pour une histoire des traités de comportements (1670-1788)*. Paris, Honoré Champion, 2011.

biológicos de conjunto [...] Y a continuación, a fines del siglo XVIII, tenemos una segunda adaptación, a los fenómenos globales, los fenómenos de población, con los procesos biológicos o bio-sociológicos de las masas humanas. Adaptación mucho más difícil porque implicaba, desde luego, órganos complejos de coordinación y centralización. Tenemos, por lo tanto, dos series: la serie cuerpo-organismo-disciplina-instituciones; y la serie población-proceso biológicos-mecanismos regularizadores-Estado [...] Lo cual les permite, precisamente, no excluirse y poder articularse uno sobre el otro. Inclusive, podemos decir que, en la mayoría de los casos, los mecanismos disciplinarios de poder y los mecanismos regularizadores de poder, los primeros sobre el cuerpo y los segundos sobre la población, están articulados unos sobre otros”²²¹

Si la *población* encarna esa racionalidad gubernamental, ese conjunto de saberes cimentados sobre la medida y el cálculo, que permiten interrogar al Estado y, a su vez, desde él comprender la realidad, sin embargo, por *pueblo* se entiende aquello que no es medible y que no se comporta de acuerdo a las leyes y reglas establecidas por los *dispositivos de seguridad*. Sería todo aquello que queda fuera de la norma, de lo regularizable, de la medida²²²; y, por tanto, sería algo de lo que habría que defenderse. Razón por la cual se concentrará sobre él la acción de gobierno que buscará convertir ese *pueblo* informe en *población*; es decir, determinado por la racionalidad y la medida, estableciendo sus *intereses y necesidades*. Hay que distinguir dos dimensiones dentro del término *pueblo*²²³. En primer lugar, una dimensión política, que arrastra desde el pensamiento clásico y que lo vincula a la fuerza o *voluntad* y al pensamiento de la Soberanía; que se mantendrá a lo largo del siglo XVII y XVIII, constituyendo la base sobre la cual adquirirá una rehabilitación positiva a lo largo del siglo XVIII. En segundo lugar, una dimensión social, que arrastra una visión negativa, describiendo con él todo aquello opuesto a los valores positivos del momento. Es esta última acepción, vinculada a lo social, donde señalamos la creación del término *pueblo* adscrito a una mirada sociológica unida a su vez a la *población*. Como categoría social propiamente dicha, el *pueblo* se desarrollará en paralelo a los problemas del *gobierno*, en estrecha relación con la idea de *población*. Los trabajos consagrados al término “*peuple*” en la Francia del siglo XVII y XVIII, constatan un elevado grado de polisemia, prolongando así la misma ambigüedad que persigue al término griego *demos* y al latino *populus*. Sin embargo, a medida que un saber económico se impone y a medida que se coloca en su centro el deseo y el trabajo, ofreciendo con ello una imagen más compleja de la vida-biológica y de las necesidades, el *pueblo* irá atrayendo la atención de la acción gubernamental, perfilándose en sus significados. Se intentará así definirlo y aprehenderlo en su *medio*, vinculándolo de este modo a la pobreza, al trabajo, a los salarios, al grado de formación,

²²¹ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. Pp. 213-215.

²²² “El pueblo es el que, con respecto a ese manejo de la población, en el nivel mismo de ésta, se comporta como si no formara parte de ese sujeto-objeto colectivo que es la población, como si se situara al margen de ella y, por lo tanto, está compuesto por aquellos que, en cuanto pueblo que se niega a ser población, van a provocar el desarreglo del sistema”. FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 55.

²²³ SCHLOBACH, Jochen. “Peuple”. En DELON, Michel (dir.). *Dictionnaire européen des Lumières*. Paris, PUF, 2010, pp. 973-979. (1ª edición, 1997)

etc., mediante los cuales emerge una nueva noción de pueblo²²⁴. A medida que el hombre y su trabajo es visto en términos de producción, la imagen del pueblo también cambiará, desarrollándose así a lo largo del siglo XVIII el germen de la comprensión de lo social mediante la noción de *clases*. Un concepto que parece perfilarse, precisamente, en este momento, a medida que saberes como la fisiocracia ponen en cuestión la comprensión social-jurídica de la soberanía, habitualmente representada por las jerarquías y los órdenes, alumbrando un término como el de *clase*, que les servirá para *clasificar* en función de criterios económicos, en un contexto de progresiva igualdad política²²⁵.

Como observamos a propósito de la noción de *pueblo*, para el gobernante es cada vez más imprescindible el conocimiento de las cosas y del *medio*, que el de la legalidad de las mismas. De ahí que predominen aquellos saberes que le proporcionan un conocimiento sobre los gobernados. Ello explicará la elaboración de nuevos saberes como la economía-política y la centralidad de saberes nuevos como los estadísticos y probabilísticos, que le permitirán al poder el control paulatino sobre aquello que estaría más allá de la legalidad, esto es, las necesidades y los intereses, cuya “medición” y “conocimiento”, es decir, su racionalización, es de una índole muy distinta de aquella que requiere el conocimiento de la Ley.

*“por « gubernamentalidad » entiendo la tendencia, la línea de fuerza que, en todo Occidente, no dejó de conducir, y desde hace mucho, hacia la preeminencia del tipo de poder que podemos llamar “gobierno” sobre todos los demás: soberanía, disciplina, y que indujo, por un lado, el desarrollo de toda una serie de aparatos específicos de gobierno, [y por otro] el desarrollo de toda una serie de saberes. Por último, creo que habría que entender la “gubernamentalidad” como el proceso, o mejor, el resultado del proceso en virtud del cual el Estado de justicia de la Edad Media, convertido en Estado administrativo durante los siglos XV y XVI, se “gubernamentalizó” poco a poco.”*²²⁶

Mientras la matemática y el cálculo de la primera revolución científica están al servicio de los signos visibles de la naturaleza, midiendo por tanto las cosas del mundo visible, sin embargo la “matematización” que se desarrolla a partir de la gubernamentalidad será de índole muy distinta. Ya no busca la conexión entre signos visibles sino que ha pasado a crear saberes a partir de relaciones “invisibles”; y, de este modo, mediante, por ejemplo, una matemática de la estadística y de la probabilidad²²⁷ se crean fenómenos nuevos como natalidad, mortalidad, producción, etc. Pasamos pues de una matemática centrada en las cuestiones visibles y medibles, para establecer relaciones de visibilidad, a una matemática que busca medir relaciones invisibles, cada vez más complejas, vinculado al Estado, a la vida y a lo humano en tanto que especie: como el interés, el deseo, las necesidades, la enfermedad, etc. La idea de *medio*, de población, de enfermedad, de muerte, de

²²⁴ ROCHE, Daniel. *La France des Lumières*. Paris, Fayard, 1993, p. 306.

²²⁵ PIGUET, Marie-France. *Classe. Histoire du mot et genèse du concept des Physiocrates aux Historiens de la Restauration*. Lyon, Presses Universitaire de Lyon, 1996.

²²⁶ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. Pp. 115-116.

²²⁷ HACKING, Ian. *The Emergence of Probability*. Cambridge, Cambridge University Press, 1975; DASTON, Lorraine. *Classical Probability in the Enlightenment*. New Jersey, Princeton University Press, 1988.

natalidad, etc., hacen que no puedan establecerse las causas exactas de lo biológico mediante las matemáticas del universo, sin embargo, tanto la estadística como la probabilidad²²⁸ permiten acercarse a una Verdad de lo humano, que la matemática anterior era incapaz, al ser ajena al componente humano. El *cálculo de probabilidades* será otro de los elementos esenciales que nacerá en el siglo XVII, para intentar medir lo que hasta ese momento no podía serlo: el azar²²⁹; y, en este sentido, como ocurrirá con la estadística, será una herramienta que no sólo crea la medición de algo, sino que crea ese algo mismo que es medido, o, al menos lo reordena de tal manera que permite medirlo, pensarlo y utilizarlo como una variable posible de interacción con el mundo. Los nuevos cálculos permitían por tanto definir el Estado y ofrecer una racionalidad estatal o gubernamental mediante la cual actuar sobre las poblaciones y el *medio*, otro saber nacido de los nuevos saberes.

*“para que el equilibrio se mantenga efectivamente en Europa, es preciso que cada Estado pueda, por un lado, conocer sus propias fuerzas, y en segundo lugar conocer, apreciar las fuerzas de los otros y, por consiguiente, establecer una comparación que permitirá, justamente, controlar y mantener el equilibrio. Se requiere, entonces, un principio de desciframiento de las fuerzas constitutivas de un Estado. En cada Estado, para uso de sí mismo y de los otros, es preciso conocer cuál es la población, cuál es el ejército, cuáles son los recursos naturales, cuál es la producción, cuál es el comercio, cuál es la circulación monetaria, elementos proporcionados en sustancia por la ciencia o, mejor, el dominio que se abre y se funda, se desarrolla a partir de ese momento y que es la estadística. Ahora bien, ¿cómo puede establecerse la estadística? Justamente a través de la policía, pues ésta, en cuanto arte de desarrollar las fuerzas, supone que cada Estado identifica con exactitud sus posibilidades y sus virtualidades. La policía hace necesaria la estadística, pero también la hace posible [...] La estadística es el saber del Estado sobre el Estado, entendido como saber de sí de éste, pero también saber de los otros Estados. Y en esa medida, la estadística se situará como bisagra de los dos conjuntos tecnológicos.”*²³⁰

La estadística se aplicará al conocimiento de las poblaciones y de las fuerzas que gobiernan los Estados, permitiendo crear las primeras demografías²³¹ -como encarnación de unas de esas fuerzas-, posibilitando trazar nuevas acciones de gobierno, al unirse a otros saberes como el médico, por ejemplo para fortalecer la natalidad o la salud pública; transformando asimismo nociones anteriores como la enfermedad²³²: *“la enfermedad como fenómeno de población: ya no como la muerte que se abate brutalmente sobre la vida –la epidemia–, sino como la muerte permanente, que se desliza en la vida, la carcome constantemente, la disminuye y la debilita”*²³³. Se elaborará así

²²⁸ “El cálculo de probabilidades, en cuanto procedimiento que tiende a fundamentar la racionalidad de las opciones en situaciones de incertidumbre, nació en una época muy precisa, entre 1650 y 1660. Ian Hacking (1975), quien describe esta “emergencia” de las probabilidades, insiste en la dualidad inicial de esta herramienta, a la vez prescriptiva y descriptiva, epistémica y frecuentista, oponiendo el *motivo para creer* al azar. Encontramos la reflexión sobre esta dualidad en Condorcet, quien distingue “motivo para creer” y “facilidad”, en Cournot que habla de “posibilidad” y de “probabilidad” en Carnap, quien opone las probabilidades “inductivas” y “estadísticas”. DESROSNIÈRES, Alain. *La politique des grands nombres*. P. 61.

²²⁹ *Ibid.*, p. 62.

²³⁰ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 300.

²³¹ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. P. 208.

²³² HERZLICH, Claudine. y Janine, PIERRET. *Malades d’hier, malades d’aujourd’hui*. Paris, Payot, 1984.

²³³ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. P. 209.

gracias a la estadística una nueva medicina que tendrá como función primordial la *higiene pública*²³⁴, y que progresivamente busca comprender esas fuerzas que definen el *medio*, donde parece nacer la enfermedad, pero donde también parecen producirse las fuerzas para combatirla. La centralidad que adquiere la noción de *medio* a lo largo del siglo XVIII supondrá -como veremos específicamente al hablar de la medicina- un intento por comprender esas fuerzas invisibles que determinan el Estado y las poblaciones. Si el hombre y el Estado ya no eran comprendidos a partir de lo jurídico, sino que son valorados como fuerzas que es necesario racionalizar y gobernar, la idea de *medio* vendrá a permitir conceptualizar esas fuerzas que determinan las crisis agrarias, las epidemias, la cantidad de recursos para la industria, etc. La idea de *medio* nace en Inglaterra como consecuencia de la asociación temprana entre los saberes estadísticos y las poblaciones, pero también estará vinculado a las reflexiones sobre la idea de acción y de reacción, es decir, a las nociones de sensibilidad y de irritabilidad propia del pensamiento vitalista que comienza a desarrollarse desde las primeras décadas del siglo XVIII. Este pensamiento que comprende al hombre y las poblaciones en su relación con su entorno, esto es, su *medio*, permitirá a la *gubernamentalidad* preguntarse sobre la vida y lo social fuera de las claves del contractualismo pretérito. El *medio* se convierte en el principal ámbito de acción del gobierno, puesto que es en él donde se producen las fuerzas que determinan las *necesidades* de la población y de donde provienen sus peligros; y, por tanto, donde se hace posible actuar para alcanzar la *seguridad*, que fortalecerá al Estado. El *medio* aparece de nuevo como un nuevo *saber* estrechamente unido a las nuevas ideas sobre la vida que trae consigo el reordenamiento del *poder-verdad* como consecuencia de la racionalidad gubernamental; sin olvidar sus claras deudas con el vitalismo inglés, que situaba en el *medio* los principales condicionantes de la *vida*, como veremos teorizado en Francia a partir de autores como Buffon. Durante el siglo XVIII, este *medio* penetra en muy diversos saberes, reordenándolos, por ejemplo en medicina, donde permitirá el desarrollo de una comprensión médica nueva fundamentada en el vitalismo; o en la política, donde permitirá el desarrollo de una nueva noción de territorio. El *medio* estaba vinculado a una nueva comprensión de las fuerzas y dinámicas invisibles que actúan sobre la vida y la muerte, transformando así la visión sobre la enfermedad; sobre las necesidades de la higiene; de los usos del agua, de la vestimenta, de los climas favorables, del pasear para fortalecer el cuerpo, etc. Pero también este *medio* se vinculará a la producción agraria, a la producción industrial, permitiendo pensar la circulación de mercancías, el medio urbano, adscribiéndose por tanto a la *economía-política*.

²³⁴ BOURDELAIS, Patrice (Dir.). *Les Hygiénistes: enjeux, modèles et pratiques (XVIII^e-XX^e siècles)*. Paris, Belin, 2001.

Otro de los *mecanismos de seguridad* importantes de la razón gubernamental será la *policía*, término que ya había sido utilizado por Th. Hobbes para describir la función de la acción de gobierno.

*“Desde el siglo XVII se empezará a llamar “policía” al conjunto de los medios a través de los cuales se pueden incrementar las fuerzas del Estado a la vez que se mantiene el buen orden de éste. Para decirlo de otra manera, la policía será el cálculo y la técnica que van a permitir establecer una relación móvil, pero pese a todo estable y controlable, entre el orden interior del Estado y el crecimiento de sus fuerzas”*²³⁵

La *policía* se comprende como el conjunto de medios a través de los cuales el Estado conoce, conserva o incrementa las fuerzas que lo definen²³⁶. De este modo, para Turquet de Mayerne en su texto *La monarchie aristodémocratique o le gouvernement composé (1611)*²³⁷, gobierno y policía son la misma cosa²³⁸. Una identificación que encontramos de nuevo en Th. Hobbes y que volveremos a observar en los primeros tratados de *policía* que surgen en el siglo XVIII, como el de Delamare²³⁹, donde la *policía* parece querer abarcar también la acción de gobierno²⁴⁰. En el tratado de Turquet de Mayerne define una serie de *oficinas* a través de las cuales observaremos esa identificación entre *policía* y *gobierno*. La primera de ellas es denominada como *oficina de Policía*, encargadas de velar por la educación e instrucción de los niños y jóvenes. Luego estaría la *Oficina de Caridad*, encargada de la *salud pública*; sobre todo, de los pobres, en tiempos de epidemias o contagios, pero también en caso de accidentes provocados por inundaciones, fuego, etc., y todo aquello que pueda conducir al empobrecimiento. Habría luego una tercera oficina encargada de los comerciantes, que se vinculará a la regulación de los problemas de mercado, fabricación, modos de elaboración, etc. Una cuarta oficina se encargaría de la Propiedad, que velaría por la compra y manera de comprar, vigilar el precio de las ventas, velar por las propiedades del Rey, etc. Observamos por tanto en su tratado de 1611 una preocupación y una reflexión sobre lo que tradicionalmente se ha considerado y se va a considerar como gobierno y que él denomina como *policía*, y que define como “*todo lo que debe dar ornamento, forma y esplendor a la ciudad*”. Para Turquet de Mayerne la buena calidad del Estado dependía de la buena calidad de los elementos del Estado, y aunque esta calidad es todavía pensada en términos de *virtud*, muestra ya, sin embargo, un interés del Estado y de la *policía* por lo que los hombres hacen, esto es, por sus actividades como

²³⁵ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 297.

²³⁶ STOLLEIS, Michael. *Geschichte des öffentlichen Rechts in Deutschland*. Traducido por Michel Senellart ; *Histoire du droit public en Allemagne : la théorie du droit public impérial et la science de la police: 1600-1800* ; Paris, PUF, 1998. 1ª edición, München, C.H.Beck, 1988-1999.

²³⁷ TURQUET DE MAYERNE, Louis. *La Monarchie aristodemocratique ou le gouvernement composé*. Lean de Bovc, 1611.

²³⁸ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 304 y ss.

²³⁹ DELAMARE, Nicolas [o LA MARE, Nicolas de]. *Traité de la police, où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prérogatives de ses magistrats (...), on y a joint une description historique et topographique de Paris avec un recueil de tous les statuts et règlement des six corps des marchands et toutes les communautés des arts et métiers*. Paris, M. Brunet, Hérisant, 1705-1719-1722-1738, 4 Vol. (t. IV por Anne Leclerc du Brillet).

²⁴⁰ NAPOLI, Paolo. *Naissance de la police moderne. Pouvoir, normes, société*. Paris, La Découverte, 2003.

principio para pensar el Estado. Todo ello se enmarcaba dentro de ese reordenamiento de los discursos que alumbrará la *gubernamentalidad*. La *policía* se define así en Turquet de Mayerne como el necesario conocimiento de las actividades de los hombres para lograr su integración en el Estado, permitiendo el fortalecimiento de éste. No es de extrañar que comencemos a observar a partir estos textos, un incipiente desarrollo de la demografía, adscrito al surgimiento de un saber poblacional²⁴¹, que hace depender la fuerza del Estado de sus habitantes, de su número y de su calidad; la cual dependerá de la relación con los recursos, con el medio y con la salud, etc. A lo largo del siglo XVII y el siglo XVIII observamos que la *policía* se encargará del número de los hombres y de su dedicación; de las necesidades de la vida y de la posibilidad que tienen esos hombres de vivir. Se interesará por cuestiones tan dispares aparentemente como los recursos o la salud, preocupándose especialmente por las cuestiones higiénicas de instituciones, ciudades, ordenamiento urbano, etc.; y, finalmente, por la circulación de las mercancías y de los productos fabricados por los hombres, emergiendo la *circulación* como uno de los saberes privilegiados y definitorios de la *policía*.

“Pero por “circulación” no hay que entender únicamente esa red material que permite la circulación de las mercancías y llegado el caso de los hombres, sino la circulación misma, es decir, el conjunto de reglamentos, restricciones, límites o, por el contrario, facilidades y estímulos que permitirán el tránsito de los hombres y las cosas en el reino y eventualmente allende sus fronteras”²⁴².

No es de extrañar que entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII asistamos a un control férreo sobre las poblaciones y, sobre todo, sobre los controles de circulación; que no sólo afectan a las mercancías, sino también a las personas, como ha señalado Vicent Denis. Un fenómeno a través del cual se redefinirá la identidad del hombre, quien ya no se define jurídicamente, sino a través de su lugar de nacimiento, de su trabajo o presión, de sus medidas corporales y de sus rasgos físicos. Son los *números* y los datos que ellos proporcionan los que pasan a definir la identidad de las personas, adscribiéndose así a ese impulso racionalizador que busca comprender las fuerzas que definen al Estado²⁴³ y, por tanto, a la razón gubernamental. Esta progresiva identificación de la acción gubernamental con la dirección de la población es lo que definirá a la policial, como había señalado de forma temprana a principios de siglo la obra de Turquet de Mayerne, siendo la *vida*, como principal dinámica y fuerza de las cosas que definen el Estado, el principal ordenador de los discursos y saberes del momento:

“La policía es el conjunto de las intervenciones y los medios que garantizan que vivir, más que vivir, coexistir, serán efectivamente útiles a la constitución, al acrecentamiento de las fuerzas del Estado [...] Pues bien, todo lo que va del ser al bienestar, todo lo que puede producir ese

²⁴¹ DUPÂQUIER, Jacques. *Histoire de la démographie : la statistique de la population des origines à 1914*. Paris, Perrin, 1985.

²⁴² FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 311.

²⁴³ DENIS, Vincent. *Une histoire de l'identité. France, 1715-1815*. Seyssel, Champ Vallon, 2008.

bienestar más allá del ser y de tal modo que el bienestar de los individuos sea la fuerza del Estado: ése es, a mi entender, el objetivo de la policía”²⁴⁴.

A lo largo del siglo XVII esta identificación del *gobierno* con la *policía* culminará en otro de los principios fundamentales de la razón gubernamental y de los *dispositivos de seguridad*, y estrechamente vinculados también a la preocupación policial: la *circulación*. Donde mejor se observa este nuevo *saber* será en el desarrollo del comercio, a partir del *mercantilismo*, en época de Colbert. Una *circulación* que buscará igualmente el equilibrio de fuerzas del Estado (como busca también la *diplomacia*) y el incremento de las mismas mediante el comercio, para evitar tener que acudir a la guerra como ocurría en la *Soberanía*. El *mercantilismo* compartirá así con la racionalidad policial los mismos objetivos, conocer las fuerzas y gobernarlas, permitiendo además comprender las poblaciones como “mercancías”; gracias a lo cual se les podrá aplicar las mismas medidas y números, así como racionalidades, que se utilizaban en la economía.

*“al parecer, el desarrollo de la economía de mercado, la multiplicación e intensificación de los intercambios a partir del siglo XVI y la activación de la circulación monetaria hicieron que la existencia humana entrara en el mundo abstracto y puramente representativo de la mercancía y el valor de cambio”*²⁴⁵.

El sujeto-jurídico que define la *Soberanía*, visto como una parte del *dominio* del Rey, sometido a la *obediencia* y al *disciplinamiento*, poco a poco es visto como una *fuerza* más del Estado, definiéndose así como *población*. Si el cuerpo del Rey se diluye paulatinamente, para algunos teóricos, en el ceremonial simbólico, como señalan los ceremonialistas; en la representación y la proliferación simbólica, como señala L. Marin; o en la complejización administrativa, como propone M. Antoine; el cuerpo del súbdito también se diluirá en el saber poblacional, convirtiéndose en una fuerza más, en un recurso más, en una mercancía más; sobre todo a medida que el Estado es pensado desde la economía. No obstante, durante el siglo XVII el Estado-Soberanía –como se observa en el *Mercantilismo*– todavía se inscribe dentro de una concepción de *Estado de Policía*, donde es la *administración* y no tanto la *economía*, la que determina la acción gubernamental, pensada todavía en función del Príncipe. No será hasta mediados del siglo XVIII, con los fisiócratas, cuando pueda hablarse propiamente de una *economía-política*.

“Si la gubernamentalidad del Estado se interesa, y por primera vez, en la materialidad fina de la existencia y la coexistencia humana, en la materialidad fina del intercambio y la circulación, y toma por primera vez en cuenta ese ser y ese mayor bienestar y lo hace a través de la ciudad y de problemas como la salud, las calles, los mercados, los granos, los caminos, es porque en ese momento el comercio se concibe como el instrumento principal del poder del Estado y, por lo tanto, como el objeto privilegiado de una policía cuyo objetivo es el crecimiento de las fuerzas estatales”.²⁴⁶

²⁴⁴ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. Pp. 313-314.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 321.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 322.

A comienzos del siglo XVIII el tratado de policía de Delamare es un claro ejemplo de cómo se recopilaban reglamentos, ordenanzas, prohibiciones, etc., desde la Edad Media; al servicio de una visión jurídica, característica del *Estado de Policía*. Aunque, como se ha visto, la *policía* no emana de la racionalidad jurídica, pues “*la policía no es la justicia*”²⁴⁷. No es producto de la *Soberanía*, esto es, de un deseo de sometimiento y de dominio, sino que la *policía* surge a partir de la pregunta sobre el *gobierno* y a partir de la preocupación por la intervención en la vida de los hombres con el objetivo de conocer y gobernar, incluso incrementar, las fuerzas del Estado. No tiene por tanto como finalidad preservar el poder del Soberano, como es propio de la justicia. De hecho, la *policía* no nace del aparato judicial, sino que proviene directamente del poder real a través de las ordenanzas, las prohibiciones, el arresto, etc., tomando forma en los *reglamentos* y en las acciones *disciplinarias*; y, de este modo, señalaba Catalina II en sus *Instructions* que “*la policía requiere más reglamentos que leyes*”, como también recogía Montesquieu en su *De l'esprit des lois*. Es por tanto la *disciplina* y los *mecanismos de seguridad* lo que se encontrará detrás del espíritu policial; siendo para Foucault la fisiocracia, a mediados del siglo XVIII, con su defensa de la no regulación y del no gobierno, quien supondría un primer cuestionamiento del *Estado de policía*, permitiendo el desarrollo de la *Gubernamentalidad* propiamente dicha.

“El bien de todos quedará asegurado por el comportamiento de cada uno cuando el Estado, el gobierno, sepa dejar actuar los mecanismos del interés particular que, de tal modo y en virtud de fenómenos de acumulación y regulación, servirán a todos. El Estado, en consecuencia, no es el principio del bien de cada uno. No se trata, como sucedía en el caso de la policía – recuerden lo que les decía la última vez-, de procurar que el mayor bienestar de cada cual sea utilizado por el Estado y reformulado a continuación como dicha o bienestar en su totalidad. Ahora se trata de actuar de tal manera que el Estado sólo intervenga para arreglar o, mejor dicho, para dejar reglarse el mayor bienestar individual, el interés individual, a fin de que, en efecto, pueda servir a todos.”²⁴⁸

Para M. Foucault a mediados de siglo XVIII asistimos a la definitiva transformación del *Estado de Policía*²⁴⁹ predominante en el siglo XVII, que se ve sustituido por una nueva razón gubernamental donde las fuerzas del Estado son pensadas a partir de los límites y los no límites del gobierno, tal y como será propio de las teorías liberales. La *Razon de Estado*, que buscaba las razones del Estado, se ve sustituida también por una razón inherente y propia de los gobernados: la razón del interés particular, de los deseos, etc.; “*Esto es, me parece, lo que caracteriza la racionalidad liberal: cómo regular el gobierno, el arte de gobernar, cómo fundar el principio de racionalización del arte de gobernar en el comportamiento racional de los gobernados*”²⁵⁰. Esta nueva razón gubernamental, asentada por completo en la economía y ya no en la acción

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 322.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 330.

²⁴⁹ “La *Polizeiwissenschaft* es la forma adoptada por una tecnología gubernamental dominada por el principio de la razón de Estado, y en cierto modo, toma “con toda naturalidad” en cuenta los problemas de la población, que debe ser lo más numerosa y activa posible, en beneficio del vigor del Estado: salud, natalidad e higiene encuentran en ella, sin inconvenientes, un lugar importante”. FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique*. P. 312.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 310.

gubernamental desde el Estado, comenzará a imponerse con los fisiócratas a mediados del siglo XVIII: “quienes plantearon la crítica del Estado de policía en función de la eventualidad, la posibilidad, en función del nacimiento de un nuevo arte de gobernar, fueron los economistas”²⁵¹. Aparece así la *Razón económica*, que si bien no sustituye a la anterior, sin embargo le asigna nuevas formas, apareciendo lo que M. Foucault ha denominado *naturalidad*, frente a la reglamentación *artificial* del Estado anterior, tal y como representaba el Leviatán de Th. Hobbes.

“Pero he aquí que ahora, con el pensamiento de los economistas, va a reaparecer la naturalidad o, mejor dicho, otra naturalidad. Se trata de la naturalidad de los mecanismos que, cuando los precios suben, y si se los deja subir, permiten que se detengan por sí solos. La naturalidad que genera la atracción de la población por los salarios elevados, hasta cierto momento en que éstos se estabilizan y de resultas aquélla deja de aumentar. Es entonces una naturaleza que, como ven, ya no es en modo alguno del mismo tipo que la naturaleza del cosmos que enmarcan y sostenían la razón gubernamental de la Edad Media o el siglo XVI. Es una naturalidad que se opondrá justamente a la artificialidad de la política, de la razón de Estado, de la policía. Se les opondrá, pero de una manera específica y particular. No se trata de procesos de la naturaleza misma, entendida como naturaleza del mundo; es una naturalidad específica de las relaciones de los hombres entre sí, de lo que sucede de manera espontánea cuando cohabitan, cuando están juntos, cuando hacen intercambios, cuando trabajan, cuando producen. Es decir, que se trata de una naturalidad de algo que, en el fondo, no tenía existencia hasta entonces y que, su no nombrado, sí comienza al menos a ser pensado y analizado como tal: la naturalidad de la sociedad.

La sociedad como una naturalidad específica de la existencia en común de los hombres es lo que los economistas empiezan a presentar como dominio, como campo de objetos, como ámbito posible de análisis, como dominio de saber e intervención. La sociedad como campo específico de naturalidad propia del hombre pondrá de relieve como contracara del Estado lo que denominará sociedad civil.”²⁵²

Frente a los conocimientos “artificiales” del *Estado de Policía*, que podemos encontrar en el *contrato social* del Leviatán, se impone ahora una comprensión distinta de la política y del gobierno, ya no como artificio o como resultado de unas normas, sino como el resultado de una *naturalidad*. Apoyándose sobre los saberes científicos, esta *naturalidad* tendría como finalidad no tanto impedir, sino gestionar esos procesos naturales, procurando que la regulación –estrictamente necesaria- no impida el funcionamiento natural de las cosas²⁵³. La *Razón de Estado*, fruto del artificio, daba paso a un Estado natural, sobre el cual se fundamentará la economía-política y el liberalismo, quien busca gobernar “desgobernando”. Recordemos que es un momento que coincidirá con el triunfo de las ideas del *vitalismo* en medicina, donde se piensa el hombre a partir de las propias fuerzas naturales de que éste dispone para combatir las enfermedades; lo que permitirá el desarrollo de principios como la vacunación. Basada, precisamente, en la capacidad natural del cuerpo para

²⁵¹ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 331.

²⁵² *Ibid.*, pp. 332-333.

²⁵³ “Eso explica el hecho de que la crítica liberal apenas se aparte de una problemática, novedosa en la época, de la “sociedad”: en nombre de ésta se procurará saber por qué es necesario que haya un gobierno, pero también en qué aspectos se puede prescindir de él y en qué ámbitos su intervención es inútil o perjudicial [...] la que permite dejar de plantear el interrogante: ¿cómo gobernar lo más posible y al menor costo?, y hacer, en cambio, esta pregunta: ¿por qué hay que gobernar?. Es decir, ¿qué es lo que hace necesaria la existencia de un gobierno, y qué fines debe este perseguir, en lo concerniente a la sociedad, para justificar esa existencia?.” FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique*. P. 313.

encontrar en el mal su propio remedio, combatiendo la enfermedad naturalmente. No es de extrañar, por tanto, que la *libertad* ocupe un lugar central en esta racionalidad natural, erigiéndose en un principio básico de esta nueva gubernamentalidad económica que se desarrolla desde mediados del siglo XVIII. El Estado ya no busca gobernar mediante reglamentos y disciplinas, sino mediante la libertad, siendo un producto de libertad²⁵⁴, dislocando con ello el modelo de racionalidad policial basada en la norma y en la reglamentación. Será la producción de libertad el principal mecanismo de poder que se ejercerá sobre los cuerpos; y, de este modo, más que asistir a un proceso de ocultación o invisibilización, como era el caso de los mecanismos de represión, ya fuera de reclusión (de aquellos que infringen el código) o de expulsión (de aquellos que portan la infección como la lepra, la peste o la locura); asistimos a un proceso de disciplinamiento mediante “visibilización”. Es la libertad la que generaría el disciplinamiento, principalmente a través de los mecanismos de la introyección, es decir, de la incorporación de la norma, lo que permite rebajar la presión del *Estado de Policía*. Poco a poco la sociedad deja de excluir o recluir como antiguamente, e incluso de *disciplinar*, para “normalizar”. Para lo cual es necesario comprender los mecanismos de la *vida* y pensar al Hombre como una especie, esto es, de forma biológica. Así uno de los principales mecanismos de normalización o regulación de la sociedad en la *Gubernamentalidad* será la producción discursiva de libertad, incluso –o sobre todo– en temas como el sexo, como se reflejará en la proliferación de la literatura libertina, erótica y pornográfica. A través de ellas la *norma* penetra en el lector, “normalizándolo” a través de la aparente experiencia de libertad, permitiendo al Estado gobernar uno de las principales fuerzas constituyentes del hombre no a través del disciplinamiento sino de la *naturalidad*. Esta centralidad del *sexo* como *fuerza* de los gobernados se impondrá en el momento en que el hombre es pensado a partir de las nociones de vida-muerte de la *biología* y de productividad de la *economía-política*.

“De una manera aún más general, puede decirse que el elemento que va a circular de los disciplinario a lo regularizador, que va a aplicarse del mismo modo al cuerpo y a la población, que permite a la vez controlar el orden disciplinario del cuerpo y los acontecimientos aleatorios de una multiplicidad biológica, el elemento que circula de uno a la otra, es la norma. La norma es lo que puede aplicarse tanto a un cuerpo al que se quiere disciplinar como a una población a la que se pretende regularizar. En esas condiciones, la sociedad de normalización no es, entonces, una especie de sociedad disciplinaria generalizada cuyas instituciones disciplinarias se habrían multiplicado como un enjambre para cubrir finalmente todo el espacio; ésta no es más, creo, que una primera interpretación, e insuficiente, de la idea de sociedad de normalización. La sociedad de normalización es una sociedad donde se cruzan, según una articulación ortogonal, la norma de la disciplina y la norma de la regularización. Decir que el poder, en el siglo XIX, tomó posesión de la vida, decir al menos que se hizo cargo de la vida, es decir que llegó a cubrir toda la superficie que se extiende desde lo orgánico

²⁵⁴ “Por lo tanto, la nueva razón gubernamental tiene necesidad de libertad, el nuevo arte gubernamental consume libertad. Consume libertad: es decir que está obligado a producirla. Está obligado a producirla y está obligado a organizarla [...] La libertad es algo que se fabrica en cada momento. El liberalismo no es lo que acepta la libertad, es lo que se propone fabricarla a cada instante, suscitara y producirla con, desde luego, (todo el conjunto) de coacciones, problemas de costo que plantea esa fabricación”. *Ibid.*, pp. 72-73.

*hasta lo biológico, desde el cuerpo hasta la población, gracias al doble juego de las tecnologías de disciplina, por una parte, y las tecnologías de regulación, por la otra.”*²⁵⁵

Con esta *producción de libertad*, como mecanismo de normalización de las poblaciones, se transformará también el sentido del término *policía*, adquiriendo un valor negativo, con el que tradicionalmente se le conoce como represión, pues la *policía* reglamenta y limita, oponiéndose con ello a la *libertad* y, sobre todo, a la idea de autorregulación natural de la *economía-política*.

*“Práctica económica, manejo de la población, un derecho público articulado con el respeto de la libertad y las libertades, una policía de función represiva: como ven, el antiguo proyecto de policía, tal como había surgido en correlación con la razón de Estado, se desarticula o, mejor, se descompone en cuatro elementos –práctica económica, manejo de la población, derecho y respeto de las libertades, policía- que se suman al gran dispositivo diplomático militar, apenas modificado durante el siglo XVIII”*²⁵⁶.

Esta razón gubernamental ya no vendrá regulada desde una exterioridad, como en el *Estado de Policía*, sino que al estar fundamental en la *naturaleza* y en la *libertad*, la limitación será interna, tal y como representa la *economía-política*²⁵⁷; la cual es definida por Rousseau en la *Encyclopedié*, como una suerte de reflexión general sobre la organización, la distribución y la limitación de los poderes en una sociedad. La *economía-política* se convierte así en principio y límite de la acción gubernamental a partir de mediados del siglo XVIII, convirtiendo el problema de la autolimitación del poder en el centro de la reflexión sobre el gobierno, como pronto reflejará la teoría liberal-democrática y la teoría constitucional. Este liberalismo se oponía por completo a la *Razón de Estado*, pues *“el mercado debe decir la verdad, debe decir la verdad con respecto a la práctica gubernamental”*²⁵⁸.

Entre este castigo en la Ley, propio de la *Soberanía*²⁵⁹, y una normalización, característica de la *Gubernamentalidad*, se pondrán en juego distintos conceptos sobre el cuerpo, el sujeto, el hombre, etc., así como dos preocupaciones distintas en relación a lo *visible* y lo *invisible*. La Ley alude a la *lo visible* y a la visibilización como forma de sometimiento social, y en cierto modo de normalización, como señalamos a propósito del *consumo de prestigio* de las sociedades cortesanas señaladas por N. Eías. De ahí también el castigo público llevado a cabo por el soberano. El disciplinamiento de la *Gubernamentalidad*, en cambio, incidirá sobre lo *invisible*. No sólo porque posea una clara pretensión de hacer visible los espacios de la conciencia interior, de los deseos, de los gustos, de los intereses; es decir, de la *vida*, sino porque que a través de la regulación de lo

²⁵⁵ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. P. 217.

²⁵⁶ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 337.

²⁵⁷ FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique*. P. 23.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 43.

²⁵⁹ “Decir que la soberanía es el problema central del derecho en las sociedades occidentales, quiere decir, en el fondo, que el discurso y la técnica del derecho han tenido esencialmente la función de disolver en el interior del poder el hecho de la dominación para hacer aparecer en su lugar dos cosas: por una obligación legal de la obediencia. El sistema del derecho está enteramente centrado en el rey, que enmascara por consiguiente la dominación y sus consecuencias.” FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. P. 141.

invisible busca la introyección de la norma y la verdad. Una norma que ya no será necesario publicitarla de forma constante, como en el caso de la *Soberanía*, quien a través de los ceremoniales, de la producción artística, etc., recuerda la importancia de la norma y la Ley. Con la *Gubernamentalidad* asistimos por tanto al abandono del sujeto-jurídico por la idea de un sujeto de interés, de necesidades o de los deseos, sobre el cual actuará el poder normalizador, desarrollando saberes también vinculados a estas nociones *invisibles*: interés, necesidades, deseos, producción, trabajo, etc.; reflejando de nuevo ese impulso de *visibilización* que acompaña a la *gubernamentalidad*. Los nuevos *saberes* que tienen por finalidad visibilizar esa invisibilidad, estrechamente vinculados a un interior identificado con la *vida*, y que en último extremos busca comprender las *fuerzas* que gobiernan el Estado y las poblaciones, permitirá el surgimiento ya señalado de las nociones de población, de lo social, de circulación y libertad, etc., que finalmente permitirán al Estado llevar a cabo campañas médica, afrontar la reflexión sobre la higiene de la ciudad o el diseño y construcción de arquitecturas, y alcanzar la *seguridad*.

Asimismo, este conocimiento abstracto de las cosas, asentado sobre los cálculos y las técnicas de la gubernamentalidad, creará una nueva concepción espacial. Frente a la idea de *dominio* ya estudiada, la gubernamentalidad desarrollará la noción de *territorio*, que nuevamente pone en acción una comprensión del espacio de forma abstracta como *fuerzas* a conocer y controlar, asociándose a la idea de *medio*, de *circulación*, de *producción*, de *población*, etc. De este modo, se desarrollará la cartografía²⁶⁰ y una comprensión del territorio que es analizado a partir de saberes numéricos que ya no requieren del viaje del monarca; y razón por la cual éste deja paulatinamente de viajar por su territorio a lo largo del siglo XVIII, como habían hecho antaño²⁶¹. Asistimos a una transformación espacial del *Reino-Dominio* de la Soberanía, que comienza a verse como un Estado-Nación, donde el rey ya no necesita viajar y visitar a sus súbditos y su dominio, pues dirige el Estado y sus *fuerzas* mediante la razón administrativa. Que el Rey dejase de viajar como antaño, implicará un abandono de esa inspección del dominio y de las tierras donde el monarca aprovechaba también para mostrarse como cuerpo que encarna el poder soberano. Frente a la búsqueda de la *dominación* y el *sometimiento* sobre los súbditos ejercitado a través del viaje, ahora el espacio se abstrae²⁶², definiéndose mediante la medida y teniendo como finalidad las *fuerzas* que definen al Estado; donde deben inscribirse los nuevos saberes sobre la población, la productividad, la circulación, etc., mediante los cuales se ejercerá la *normalización* del territorio. Ya no se busca la legitimidad del Príncipe, sino técnicas y estrategias de gobierno mediante los *dispositivos de*

²⁶⁰ KONVITZ, Josef W. *Cartography in France, 1660-1848. Science, Engineering, and Statecraft*. Chicago-London, University of Chicago Press, 1987.

²⁶¹ BOUTIER, Jean, Alain DEWERPE, Daniel NORDMAN (Éd.). *Un tour de France royal : le voyage de Charles IX (1564-1566)*. Paris, Aubier, 1984.

²⁶² BROU, Numa. *La géographie des philosophes: géographes et voyageurs français au XVIII^e siècle*. Paris, Editions Ophrys, 1975.

seguridad; que van a estar estrechamente vinculados a la transformación de este espacio y de este territorio que se reflejará en las nuevas divisiones territoriales²⁶³, así como en el nuevo concepto de ciudad que comienza a desarrollarse a lo largo del siglo XVIII. Ésta ya no representa la capital de un territorio, la capital donde se inscribe el poder jurídico del monarca, sino que ahora pasarán a definirse como un espacio de *circulación*²⁶⁴, comprendido como un espacio de *fuerzas* que es necesario conocer, pues en ella se desarrollan las revueltas, las epidemias, las opiniones, la producción industrial, etc. La ciudad encarnaba pues el problema de la *seguridad* que determinaba la finalidad del Estado en la gubernamentalidad.

*“Sea como fuere, creo que en el centro de estos diferentes ejemplos de mecanismos de seguridad está el problema de la ciudad [...] En el fondo, hubo que conciliar la existencia de la ciudad y la legitimidad de la soberanía. ¿Cómo ejercer la soberanía sobre la ciudad? No era tan sencillo, y para eso debió producirse toda una serie de transformaciones, entre las cuales las que les indiqué son apenas un pequeño esbozo, por supuesto [...] todas las cuestiones planteadas por ellos giran en definitiva, y en mayor o menor medida, alrededor del problema de la circulación [...] Podríamos decir que, si el problema tradicional de la soberanía, y por lo tanto del poder político ligado a la forma de soberanía, siempre fue hasta entonces conquistar nuevos territorios o, al contrario, conservar el territorio conquistado, es posible en cierto modo plantearlo así: ¿cómo hacer para que la cosa no se mueva o para avanzar sin que se mueva? ¿Cómo marcar el territorio, cómo fijarlo, cómo protegerlo o ampliarlo? [...] Ése es, después de todo, el problema de Maquiavelo [...] Pero lejos de pensar que Maquiavelo abre el campo a la modernidad del pensamiento político, yo diría que marca, al contrario, el final de una era o, en todo caso, un momento culminante, la cumbre de un momento en el cual el problema era sin duda la seguridad del príncipe y su territorio [...] Ya no la seguridad del príncipe y su territorio, sino la seguridad de la población y, por consiguiente, de quienes la gobiernan. Otro cambio, entonces, que a mi juicio es muy importante .”*²⁶⁵

Tanto el saber económico como el saber biológico reinscriben la ciudad en los valores de la *Gubernamentalidad*, es decir, en los *dispositivos de seguridad*, quedando así determinada por los *saberes* tales como la *estadística*, las *probabilidades*, las *circulaciones*, etc. Nos encontramos así dos modelos espaciales y ciudadanos diferentes, vinculados a estos dos modelos de poder distintos. Por un lado, la *Soberanía* que ordena políticamente el espacio en Estado o naciones y que sitúa el control de este espacio en función de una capital y bajo una figura que administraría ese espacio: un monarca, un parlamento, una oligarquía, etc. Por otro lado, la *Gubernamentalidad* que transforma el concepto de espacio en función de claves biológicas y económicas; y, por tanto, no en base a la *representación* del poder sino a la *circulación*, al que acompaña una noción ya señalada: el *medio*, o, si se prefiere, el *medio urbano*. Este se define como conglomerado de *saberes* distintos y variados que requieren formas de conocimiento adecuadas:

“Para resumir todo esto, digamos que, así como la soberanía capitaliza un territorio y plantea el gran problema de la sede de gobierno, y así como la disciplina arquitectura un espacio y se plantea como problema esencial una distribución jerárquica y funcional de los elementos, la

²⁶³ OZOUF-MARIGNIER, Marie-Vic. *La formation des départements: La représentation du territoire français à la fin du XVIII^e siècle*. Paris, EHESS, 1988.

²⁶⁴ CHARLE, Christophe et Daniel ROCHE (Dir.). *Capitales culturelles, Capitales symboliques. Paris et la expérience européennes, XVIII^e-XX^e siècle*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.

²⁶⁵ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. Pp. 73-74

seguridad tratará de acondicionar un medio en función de acontecimientos o de series de acontecimientos o elementos posibles, series que será preciso regularizar en un marco polivalente y transformable. El espacio propio de la seguridad remite entonces a una serie de acontecimientos posibles, remite a lo temporal y lo aleatorio, una temporalidad y una aleatoriedad que habrá que inscribir en un espacio dado. El espacio en el cual se despliega series de elementos aleatorios es, me parece, más o menos lo que llamamos medio [...] ¿Qué es el medio? Es lo necesario para explicar la acción a distancia de un cuerpo sobre otro»²⁶⁶

El *medio* es un conjunto de *saberes* y un conjunto de datos naturales: ríos, pantanos, colinas, aglomeraciones de individuos, de casas, etc., que actúan y determinan a quienes residen en ese espacio; produciendo una serie de efectos y causas que afectan a las poblaciones y que el gobierno estará encargado de cambiar, tal y como reconoce en 1778 Moheau en sus *Recherches et considérations sur la population de la France*.

« Ces moyens de diriger et de changer le cours de la population sont dans la main du Gouvernement; sa puissance est plus étendue encore ; souvent il dépend de lui de changer la température de l'air, et d'améliorer le climat; un cours donné aux eaux croupissantes, des forêts plantées ou brûlées, des montagnes détruites par le temps ou par la culture continuelle de leur superficie, forment un sol et un climat nouveau. Tel est l'effet du temps, de l'habitation de la terre, et des vicissitudes dans l'ordre physique, que les cantons les plus sains sont devenus morbifiques, et qu'il ne se trouve point de rapport entre les degrés de froid et de chaud dans les mêmes contrées à des époques différentes. »²⁶⁷

Con J-B. Moheau el problema la *gubernamentalidad* adquiere un lugar central, considerando al Estado como el principal responsable de la actuación sobre el *medio*, para transformarlo y así mejorar las condiciones de las poblaciones, buscando su *seguridad*; siendo uno de los primeros autores en dar una gran relevancia a la demografía, junto a las nociones políticas, mostrando de nuevo cómo ese poder gubernamental se ordena en torno a la *vida*. El objetivo principal ya no será el mantenimiento del *dominio* del Príncipe sino la *seguridad* de la *población*, que tampoco se refiere -como en el pasado- a la posibilidad de hacer la guerra en el exterior, esto es, a la defensa del territorio, ni a la guerra interior, esto es, al castigo y disciplinamiento de los sujetos-jurídicos. Ahora la *seguridad* y la *defensa* interior, bajo el parámetro de la *población* y de la *vida*, se materializará en el análisis de las epidemias, controlando la circulación de enfermedades; en el análisis de las crisis alimenticias, estudiando la circulación y escasez de alimentos; en el análisis de las opiniones que circulan en las calles y plazas, de donde nacen las revueltas urbanas; etc. La *Gubernamentalidad* al buscar la *seguridad*, la *Paz*, el *equilibrio entre naciones*, el *beneficio*, la *producción*, etc., transformará la idea de *guerra*, para reintroducirla en el interior del territorio y en el espacio de la ciudad a través de la política; cuyo objetivo es detectar lo que impide la *seguridad*, esto es, la circulación, el desarrollo natural de la vida, como las epidemias, etc. Siempre con el argumento de la *defensa* y *seguridad* del organismo sano. La *guerra* queda así convertida en *seguridad* en la *Gubernamentalidad* y, por tanto, se transforma en un *mecanismo de seguridad* mediante el cual

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 34.

²⁶⁷ MOHEAU, Jean-Baptiste. *Recherches et considérations sur la population de la France*. Pp, 291-292. Consultar también PERROT, Jean-Claude. *Une Histoire Intellectuelle de l'économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*. Paris, Éditions de l'EHESS, 1992, p. 175-176.

afrontar la lucha política, atacando a aquellos organismos insanos, como se observará en los momentos revolucionarios.

Los *mecanismos de seguridad* definen la acción política en función de parámetros económicos y biológicos, demostrando nuevamente cómo esta *Gubernamentalidad* se ordenará en torno al saber de la economía política y al saber biológico. Todo ello determinará además que la comprensión del cuerpo y del hombre cambie radicalmente, viéndose como un espacio de invisibilidad: de deseos, pasiones, intereses, necesidades, pero también de producción y de trabajo, esto es, de beneficio; y, de este modo, frente a la capacidad del monarca de hacer morir o dejar vivir, la *Gubernamentalidad* instaure un nuevo derecho: el de hacer vivir y dejar morir. El cuerpo ya no tiene que sustentar al soberano y explicitar la Ley, sino que debe sustentar la nación; es decir, fortalecer al Estado en aquello que lo define y constituye: sus *fuerzas*. De tal manera y como se ha venido repitiendo hasta aquí la *vida* pasará a constituir por ello la principal preocupación de la política, imponiéndose una visión biológica de lo social. Las técnicas de *castigo*, e incluso las *disciplinas*, dejarán paso a los *dispositivos de seguridad* que actuarán precisamente sobre lo biológico de la sociedad, sobre la arquitectura de la vida, a través de su *normalización*, mediante la *producción de Verdad*, como la *libertad* arriba destacada. Sin embargo el nacimiento de la *Gubernamentalidad* en los marcos de la *Soberanía*, va a determinar también la incorporación de ésta a la *Gubernamentalidad*, lo que determinará la convivencia de dos modalidades de disciplinamiento distintas; aquella enfocada a los individuos y sus cuerpos –que hemos denominado propiamente como *disciplinas*–; y aquella destinada a la sociedad y a la población en su conjunto, que se denominará como procesos de normalización o *dispositivos de seguridad*, y que estarán enfocados hacia la vida y hacia esta nueva dimensión biológica de la sociedad. Esta doble modalidad se observa por ejemplo en los delitos, los cuales ya no sólo son comprendidos y juzgados en función de la infracción del *código*, sino que son analizados también en función del coste-beneficio de la *población*.

*“La tercera forma es la que no caracteriza ya el código y tampoco el mecanismo disciplinario, sino el dispositivo de seguridad [...] Dispositivo de seguridad que, para decir las cosas de manera absolutamente global, va a insertar el fenómeno en cuestión, a saber, el robo, dentro de una serie de acontecimientos probables. Segundo, las reacciones del poder frente a ese fenómeno se incorporarán a un cálculo que es un cálculo de costos. Y tercero y último, en lugar de establecer una división binaria entre lo permitido y lo vedado, se fijarán por una parte una media considerada como óptima y por otra límites de lo aceptable, más allá de los cuales ya no habrá que pasar”*²⁶⁸

En la *Soberanía* los cuerpos del *sujeto-jurídico* conforman un Estado pensado contractualísticamente, sirviendo para fortalecer el lugar de la norma y de la ley de la monarquía; pues recordemos que en el contrato hobbesiano los cuerpos fortalecen el Estado y al Soberano que lo encarna. En la *Gubernamentalidad*, por el contrario, los cuerpos fortalecen a la Nación, y la

²⁶⁸ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 18.

fortalecen en su dimensión productiva y biológica. Construyen un hilo sanitario, esto es, de *seguridad y defensa*, contra cualquier infección exterior, ya fuera médica o política. Lo que implica que estos cuerpos ya no puedan ser simplemente sometidos, pues constituyen una fuerza imprescindible para alcanzar ese equilibrio y seguridad que permite la supervivencia del Estado. Razón por la cual los cuerpos deben ser disciplinados y normalizados, a través de unos mecanismos en los que la policía ocupará un lugar destacado, buscando, ante todo, favorecer la circulación y beneficiar la producción, pero utilizando la *guerra* cuando la defensa del cuerpo social lo requiera. El castigo dificulta el beneficio e interrumpe la circulación, pues carece de una comprensión biológica y económica, ya que tiene por objetivo fortalecer el poder soberano, su Verdad como poder. Es por ello que los castigos serán empleados para las infracciones de la ley, que fundamenta el poder soberano, y que la intensidad del mismo vaya aumentando en la medida que el poder del monarca es cuestionados más profundamente o cuando se atenta directamente contra su vida. No es de extrañar por tanto que en *Soberanía*, sustentada sobre la Ley, la infracción recaiga sobre el *cuerpo*, propio del *sujeto-jurídico*. Sin embargo, a medida que se desarrolla una comprensión gubernamental se producirá también una evolución del castigo y de la violencia, hacia unos modelos de seguridad contruidos en torno a la vigilancia; y que M. Foucault vinculaba a una comprensión productiva-económica de los cuerpos. El cuerpo en los modelos de *población* es comprendido a partir de modelos de la vida, y por tanto es necesario preservarla; convirtiéndose el saber biológico en uno de los principios donde se sustentarán estos *dispositivos de seguridad*, mediante los cuales el hombre es *normalizado*.

“A diferencia de la disciplina, que se dirige al cuerpo, esta nueva técnica de poder no disciplinario se aplica a la vida de los hombres e, incluso, se destina, por así decirlo, no al hombre-cuerpo sino al hombre vivo, al hombre ser viviente; en el límite, si lo prefieren, al hombre-especie. Más precisamente, diría lo siguiente: la disciplina trata de regir la multiplicidad de los hombres en la medida en que esa multiplicidad puede y debe resolverse en cuerpos individuales que hay que vigilar, adiestrar, utilizar y, eventualmente, castigar. Además, la nueva tecnología introducida está destinada a la multiplicidad de los hombres, pero no en cuanto se resumen en cuerpos sino en la medida en que forma, al contrario, una masa global, afectada por procesos de conjunto que son propios de la vida, como el nacimiento, la muerte, la producción, la enfermedad, etcétera. Por lo tanto, tras un primer ejercicio del poder sobre el cuerpo que se produce en el modo de la individualización, tenemos un segundo ejercicio que no es individualizador sino masificador, por decirlo así, que no se dirige al hombre-cuerpo sino al hombre-especie. Tras la anatomopolítica del cuerpo humano, introducida durante el siglo XVIII, vemos aparecer, a finales de éste, algo que ya no es esa anatomopolítica sino lo que yo llamaría una “biopolítica” de la especie humana.”²⁶⁹

La distinción que establece M. Foucault entre *anatomopolítica* y *biopolítica* responde a dos concepciones diferentes del poder ejercido sobre los cuerpos. En el primero asistimos a un proceso de disciplinamiento destinado al cuerpo individual, que define como anatomopolítica y que es característico de la *Soberanía*. En el segundo asistimos a un proceso de *seguridad* que pondría en

²⁶⁹ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. P. 208.

acción una visión poblacional y que comprende los hombres como una *especie*²⁷⁰. Se trata de procesos de disciplinamiento que actúa sobre las poblaciones y que denomina como *biopolítica*: “La biopolítica tiene que ver con la población, y ésta como problema político, como problema a la vez científico y político, como problema biológico y problema de poder, creo que aparece en ese momento”²⁷¹. Un nuevo *saber* que podemos observar en distintos textos de la época como el de Ch.-A. Vandermonde o en J. Faiguet de Villeneuve²⁷². Ambas formas de disciplinamiento actúan sobre las dos dimensiones en las que son comprendidos los cuerpos a partir del siglo XVIII; o bien como cuerpos individuales, o bien como colectividad. La aspiración del Estado ya no es modificar una conducta mediante la disciplina, como señalamos a propósito del *pastorado cristiano* o del *gobierno de sí* del estoicismo, sino que apoyados en conocimientos estadísticos, mediciones, etc., buscará intervenir en los fenómenos de forma más general y global, bien para bajar la mortalidad, bien para alargar la vida, bien para estimular la natalidad etc. Se busca mantener un *equilibrio* social, para poder construir una *seguridad*, la cual es alcanzada no a través de los mecanismos jurídicos, sino a través del conocimiento y control de las *fuerzas* que actúan en las poblaciones, con la finalidad añadida de optimizar la *vida* al servicio de la economía.

“Podríamos decir esto: todo sucedió como si el poder, que tenía la soberanía como modalidad y esquema organizativo, se hubiera demostrado inoperante para regir el cuerpo económico y político de una sociedad en vías de explosión demográfica e industrialización a la vez. De manera que muchas cosas escapaban a la vieja mecánica del poder soberanía, tanto por arriba como por abajo, en el nivel del detalle y en el de la masa. Para recuperar el detalle se produjo una primera adaptación: adaptación de los mecanismos de poder al cuerpo individual, con vigilancia y adiestramiento; eso fue la disciplina. Se trató, desde luego, de la adaptación más fácil, la más cómoda de realizar. Por eso fue la más temprana –en el siglo XVII y principios del XVIII– en un nivel local, en formas intuitivas, empíricas, fraccionadas y en el marco limitado de instituciones como la escuela, el hospital, el cuartel, el taller, etcétera. Y a continuación, a fines del siglo XVIII, tenemos una segunda adaptación, a los fenómenos globales, los fenómenos de población, con los procesos biológicos o biosociológicos de las masas humanas. Adaptación mucho más difícil porque implicaba, desde luego, órganos complejos de coordinación y centralización. Tenemos, por lo tanto, dos series: la serie cuerpo-organismo-disciplina-instituciones; y la serie población-procesos biológicos-mecanismos regularizaciones-Estado.”²⁷³

En conclusión, M. Foucault establece tres mecanismos o tácticas de ejercitación del poder sobre los cuerpos y, en tanto que aplicación de poder, de creación de los cuerpos. En un primer lugar alude a la *relación jurídica* puesta en acción por la *Soberanía*, donde predominará el castigo y que tendrá como consecuencia la creación de un sujeto jurídico. En un segundo lugar, y derivado de las primeras, tendríamos las *disciplinas* que habrían incorporado toda una nueva serie de saberes disciplinarios, fundamentados en la vigilancia, que implicarían ya una comprensión del cuerpo

²⁷⁰ ATRAN, Scott (Dir.). *Histoire du concept d'espèce dans les sciences de la vie: colloque international (mai 1985)*. Paris, Éditions de la Fondation Singer-Polignac, 1987.

²⁷¹ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. P. 210.

²⁷² VANDERMONDE, Charles-Agustin. *Essai sur la manière de perfectionner l'espèce humaine*, par M. Vandermonde. Paris, Vincent, 1756, 2 vols. ; FAIGUET DE VILLENEUVE, Joachim. *L'économie politique. Projet pour enrichir et pour perfectionner l'espèce humaine*. Londres-Paris, Moreau, 1763.

²⁷³ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. P. 214.

como fuerza productora. En tercer lugar tendríamos los *dispositivos de seguridad*, fuera del “código” o del sistema jurídico, que pondría en acción todo un saber nuevo sobre la *vida*, fundamentado en lo biológico.

“La primera forma, ustedes la conocen, consistente en sancionar una ley y fijar un castigo a quien la infrinja, es el sistema del código legal con partición binaria entre lo permitido y lo vedado y un acoplamiento que es justamente el meollo del código, entre un tipo de acción prohibida y un tipo de castigo. Se trata, entonces, del mecanismo legal o jurídico. El segundo mecanismo, la ley encuadra por mecanismos de vigilancia y corrección –no volveré a ello-, es desde luego el mecanismo disciplinario. Un mecanismo disciplinario que va a caracterizar por el hecho de que, dentro del sistema binario del código, aparece un tercer personaje que es el culpable y, al mismo tiempo, afuera, además del acto legislativo que fija la ley, el acto judicial que castiga al culpable, toda una serie de técnicas adyacentes, policiales, médicas, psicológicas, que corresponden a la vigilancia, el diagnóstico, la transformación eventual de los individuos. Ya hemos visto todo eso. La tercera forma es la que no caracteriza ya el código y tampoco el mecanismo disciplinario, sino el dispositivo de seguridad [...] Dispositivo de seguridad que [...] va a insertar el fenómeno en cuestión, a saber, el robo, dentro de una serie de acontecimientos probables. Segundo, las reacciones del poder frente a ese fenómeno se incorporarán a un cálculo que es un cálculo de costos. Y tercero y último, en lugar de establecer una división binaria entre lo permitido y lo vedado, se fijará por una parte una media considerada como óptima y por otra límite de lo aceptable, más allá de los cuales ya no habrá que pasar”²⁷⁴

La teoría de la *Soberanía*, como ha destacado M. Foucault, está ligada a una forma de poder que se ejerce sobre la tierra y sus productos mucho más que sobre los cuerpos y sobre lo que éstos hacen. Se refiere al desplazamiento y a la apropiación por parte del poder no del tiempo ni del trabajo, sino de los bienes y de las riquezas. Permite transcribir en términos jurídicos obligaciones discontinuas y distribuidas en el tiempo; no permite codificar una vigilancia continua; permite fundar el poder en torno a la existencia física del soberano, no a partir de los sistemas continuos y permanentes de control. La teoría de la *Soberanía* permite fundar finalmente un poder absoluto en el dispendio absoluto del poder, no permite por el contrario calcular el poder con un mínimo de dispendio y un máximo de eficacia, como desarrollará la *Gubernamentalidad*, que representa una concepción diferente del poder fundamentado en la biología y en la economía. Será nuevamente entre mediados y finales del siglo XVIII el momento en que la *disciplina* va dando lugar a la *bipolítica*, reflejando con ello un proceso de *estatalización de la vida* característico de la *Gubernamentalidad*; y que, sin embargo, ya se apunta a finales del siglo XVII.

Esta comprensión biológica del hombre, lleva a M. Foucault a señalar en *Las palabras y las cosas* que el concepto de *Hombre* nace precisamente en estos instantes, vinculado a los procesos de la vida y en torno a la noción de especie. El Hombre venía así a sustituir la *representación clásica* construida en torno al *signo* y a la *gramática*²⁷⁵. Si bien en la *representación clásica* el Hombre

²⁷⁴ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. Pp. 17-18.

²⁷⁵ “En el pensamiento clásico, aquello para lo cual existe la representación y que se representa a sí mismo en ella, reconociéndose allí como imagen o reflejo, aquello que anuda todos los hilos entrecruzados de la “representación en cuadro”, jamás se encuentra presente él mismo. Antes del fin del siglo XVIII, el hombre no existía. Como tampoco el poder de la vida, la fecundidad del trabajo o el espesor histórico del lenguaje. Es una criatura muy reciente que la demiurgia del saber ha fabricado con sus manos hace menos de doscientos años [...] no había una conciencia

existía en relación a Dios o al Rey, desde los cuales era pensado, bien como parte de la comunidad religiosa o como sujeto jurídico y súbdito del Rey, tras el llamado por M. Foucault *giro antropológico* se produce una emergencia del Hombre formado a partir de los saberes autónomos, saberes que lo piensan como especie. El Hombre dejará de estar constituido en función de la norma y de lo jurídico para pasar a estarlo por los deseos, las necesidades, el medio, los climas, el hambre, la enfermedad, etc. Si el pensamiento clásico construyó su *Representación* en torno a la organización gramatical como forma de organización y comprensión del mundo visible, de ahí la importancia de la Retórica; a medida que se desarrolla la *Gubernamentalidad*, asistiremos a la sustitución de aquella por el *Hombre* -que debemos ver como una creación propia de los “saberes” del momento- y por la *Vida*. Todo ello determinará un nuevo modelo de organizar el ámbito de lo “visible” y lo “invisible”, que se pondrá de manifiesto, sobre todo, a partir del “giro antropológico” y que sitúa elementos hasta ahora invisibles como los *intereses*, los *deseos*, las *necesidades*, el *gusto*, el *sentimiento*, etc., en un lugar preponderante, definiendo una *representación moderna* sustentada sobre la *ideología*.

Si las clasificaciones taxonómicas se fundamentaban en la relación entre signos visibles, determinando que el criterio de ordenación se encontraba en su interior (el elemento común a esa visibilidad); a partir de que la relación entre las cosas no se realiza en función de un signo “visible” sino “invisible”: deseo, necesidad, egoísmo, igualdad, etc.; como propone la biología, a través de la *vida*, o la economía, a través del *interés-valor*, el criterio de ordenación ya no puede ser algo común a ellos, sino un criterio exterior que lo crea, es decir, una dimensión ideológica; la cual constituirá la base de la *Gubernamentalidad* que se construirá progresivamente sobre la *Ideología*²⁷⁶. De este modo, a partir de estos momentos asistimos a la creación de una relación exterior “trascendental” que busca formalizar el saber sobre el mundo no a partir de los signos y de las semejanzas entre las cosas; no a partir de los elementos visibles y de sus elementos comunes; sino de lo “invisible”, esto es, la *subjetividad* humana. El deseo, la necesidad, la vida, el trabajo, el lenguaje, etc., comienza a imponerse como elementos de organización del saber sobre el mundo, organizándolo.

“Pues el pensamiento que nos es contemporáneo y con el cual, a querer o no, pensamos, se encuentra dominado aún en gran medida por la imposibilidad, que salió a luz a fines del siglo XVIII, de fundar las síntesis en el espacio de la representación y por la obligación correlativa,

epistemológica del hombre como tal. La episteme clásica se articulaba siguiendo líneas que no aíslan, de modo alguno, un dominio propio y específico del hombre [...] Es necesario hacer notar que, en la episteme clásica, las funciones de la “naturaleza” y de la “naturaleza humana” se oponían de un cabo a otro (p. 300) [...] Cuando la historia natural se convierte en biología, cuando el análisis de la riqueza se convierte en economía, cuando, sobre todo, la reflexión sobre el lenguaje se hace filología y se borra este discurso clásico en el que el ser y la representación encontraban su lugar común, entonces, en el movimiento profundo de tal mutación arqueológica, aparece el hombre con su posición ambigua de objeto de un saber y de sujeto que conoce: soberano sumiso, espectador contemplado, surge allí, en este lugar del Rey, que le señalaba de antemano Las Meninas, pero del cual quedó excluida durante mucho tiempo su presencia real (p. 304).” FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Traducido por Elsa Cecilia Frost ; Siglo XXI, 1972, p. 300 y p. 304. (1ª edición, Paris, Gallimard, 1966).

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 234.

simultánea, pero también dividida contra sí misma, de abrir el campo trascendental de la subjetividad y de construir, a la inversa, más allá del objeto, esos “semitrascentales” que son para nosotros la Vida, el Trabajo, el Lenguaje [...] Así, la cultura europea se inventa una profundidad en la que no se tratará ya de las identidades, de los caracteres distintivos, de los cuadros permanentes con todos sus caminos y recorridos posibles, sino de las grandes fuerzas ocultas desarrolladas a partir de su núcleo primitivo e inaccesible, sino del origen, de la causalidad y de la historia.”²⁷⁷

Será uno de nuestros objetivos principales a lo largo de la presente tesis mostrar cómo la centralidad de la retórica y la palabra como forma de disciplinas a las poblaciones en la Soberanía, desde las guerras de religión, que permitió definir la *representación clásica* y lo que hemos denominado como *proyecto clásico*; fue dando lugar, progresivamente, a una representación construida en torno al Hombre, a medida que se imponía una comprensión de la realidad organizada en torno a los *invisibles*, que adscribimos a los desarrollos de la noción biológica de la vida y a la noción económica del interés. Una transformación que hemos intentado expresar a través de las nociones de *Soberanía* y de *Gubernamentalidad*, que finalmente subjetivizará la realidad, en todos los ámbitos; ya sea mediante una comprensión estética del arte, mediante una comprensión de la ideológica de la política; mediante una comprensión biológica de la sociedad, etc.

Conclusión.

Si en el capítulo segundo fue nuestra intención acercarnos a las principales corrientes historiográficas que habían intentado definir *la política* entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVIII, habitualmente descritas como *absolutismo*; sin embargo en este tercer capítulo nuestro objetivo ha partido de la noción de *lo político*. A través de las dos principales formas de ejercitamiento del poder desde la antigüedad, destacadas por M. Foucault: la *dominación* y el *gobierno*, y en el marco del desarrollo del Estado, hemos afrontado el análisis de *lo político* en el siglo XVII y XVIII a partir de la *Soberanía* y la *Gubernamentalidad*; la cuales, a su vez, podían vincularse a esas formas de ejercitamiento del poder de la *dominación* y el *gobierno*, respectivamente. En el capítulo segundo habíamos señalado también nuestra preferencia por el término *Soberanía* para describir tanto *la política* como *lo político* en el siglo XVII, siendo a partir de ella, y de las técnicas y saberes que ésta ponía en juego, que se desarrolló la *Gubernamentalidad* a lo largo del siglo XVII, y, sobre todo, durante el siglo XVIII. No obstante, hemos intentado mostrar cómo este paso de una a otra no es posible pensarlas en términos de evolución, donde a modelo de *Soberanía* le sustituirá un modelo de *Gubernamentalidad*; sino que ambas presentan una genealogía distinta que se remonta a la antigüedad, desde la cual vienen dándose en ocasiones la mano, pero casi siempre predominando una sobre la otra. Así, hemos establecido como

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 245-246.

antecedentes de la *Gubernamentalidad* el *pastorado cristiano*, el *régimen medieval* y las reflexiones sobre el *vivere civile* del Trecento, que han comprendido el poder como *dirección* de las poblaciones; pero que durante las guerras de religión se ven silenciadas por la emergencia del *Príncipe* y de la *Soberanía*. A partir de estos instantes parece imponerse la *Soberanía*; pero nuevamente tras ella parece subyacer, en tensión, los problemas adscritos al *gobierno*, como se trasluce en J. Bodin. Es por ello que hemos remarcado el hecho de cómo la *Gubernamentalidad* nace propiamente de los problemas alumbrados por el *Príncipe* y por la *Soberanía*, esto es, en el Estado moderno; manifestándose en muy diversos ámbitos del saber, como *discontinuidades*, en los discursos de la *Soberanía*; tal y como hemos analizado a propósito de la *Razón de Estado* de hombres como G. Botero. Se perfila así entre los diversos *saberes* del momento, y en el marco de la *Soberanía*, un reordenamiento de los discursos de los que se trasluce una nueva noción de *verdad-poder*, como se observa en el discurso de la *guerra* o la emergencia de nuevos *saberes* como la *diplomacia*, la *población*, *economía-política*, *historia-política*, etc. En todos ellos, y en otros tantos analizados, se observa un nuevo interés por las poblaciones, heredera sin duda del *pastorado cristiano*, pero que en el marco del Estado se reordena en torno a una noción nueva: la *vida*, que será lo característico y definitorio de la *Gubernamentalidad* y de los *sistemas de seguridad* que la definen. Si bien el disciplinamiento cristiano tenía también como pretensión actuar sobre la vida de los hombres, éstos eran pensados en tanto que almas y en función de la salvación de Dios. Ahora la *vida* es pensada en términos de dinámica y fuerza del Estado, y por tanto ya no tendrá como finalidad la salvación del pueblo, sino la seguridad de las poblaciones. Este Estado definido como el conjunto de fuerzas que permiten comprender la realidad y convertido en una herramienta de inteligibilidad, ya no se identificará con el Príncipe, sino con técnicas y los cálculos que permiten alcanzar la *seguridad* de la población y del propio Estado, progresivamente pensado como fuerzas a conservar, sobre todo, de carácter biológico y económico. Como veremos en el siguiente capítulo estos *saberes* más importantes que definen la *Gubernamentalidad*, como la medicina o la economía, se reordenan en función de esta finalidad de la vida, emergiendo así el problema de la *vida* en muy diferentes ámbitos. Entre ellos en los *saberes artísticos* como pondremos de manifiesto en la cuarta parte de la tesis.

CAPÍTULO IV. LOS SABERES DE LA GUBERNAMENTALIDAD. ECONOMÍA-POLÍTICA Y BIOLOGÍA.

1. Introducción.

En el capítulo tercero hemos estudiado la *Soberanía* y la *Gubernamentalidad*, definiendo las diferentes concepciones del poder que cada una ponía en acción, que redujimos a la *dominación* y al *gobierno* respectivamente, mostrando asimismo sus diferentes genealogías históricas. Mediante ambos términos -entendidos como *representaciones* de lo político-, intentamos aglutinar el conjunto de los discursos y de los *saberes* en un momento dado, y hallar los principios que organizaban los discursos en las *series*; buscando, finalmente, determinar la forma de ese poder, es decir, la *voluntad de Verdad* que subyacía a la *Soberanía* y a la *Gubernamentalidad*. A propósito de la segunda, señalamos cómo irrumpió en los discursos de la *Soberanía*, principalmente desde el último tercio del siglo XVII, una nueva *verdad-poder* que, construida sobre el Estado (entendido ahora como conjunto de *fuerzas* a conocer y gobernar), reordenará los diversos discursos de la *Soberanía* en torno a lo que parece erigirse como la principal preocupación del poder en estos instantes: las *poblaciones* y la *vida*. La *vida* se revelaba así como la principal finalidad del Estado gubernamental y de sus *mecanismos de seguridad*, buscando, precisamente, la *seguridad*. Como analizamos ampliamente en el capítulo anterior, esta *seguridad* sólo podía alcanzarse a través del conocimiento previo de las *fuerzas* y *dinámicas* que constituían el Estado; por lo que en estos instantes asistimos al desarrollo de nuevos *saberes* desde los cuales interrogar a este Estado y a través de él comprender y actuar en la realidad, destacando entre todos ellos el *saber biológico* y el *saber económico*. A través de ambos se intentará descifrar las fuerzas que definen el Estado y a las poblaciones, permitiendo -junto con otros saberes nacidos al calor de estos nuevos desafíos- el desarrollo de una racionalidad gubernamental, fundamentada en el cálculo y en la medida, alejándose por tanto de la idea del *buen gobierno* que, finalmente, permitan alcanzar la *seguridad*, logrando la preservación del Estado y de las poblaciones.

Este reordenamiento de los discursos que acontece desde principios del siglo XVII, en torno a una nueva *voluntad de Verdad* que denominamos como *Gubernamentalidad*, habría pasado por diversas fases, desde la *Razón de Estado*, pasando por el *Estado de Policía*, hasta alcanzar la *Gubernamentalidad* propiamente dicha, en los umbrales revolucionarios. Un nuevo *poder-verdad* que se descubría a partir de las diferentes *discontinuidades* que irrumpían en los discursos de la *Soberanía*, como analizamos en relación a la *Razón de Estado*; a propósito de *saberes* como la *guerra*, con el desarrollo de la idea de *equilibrio entre naciones*, con la búsqueda de la *paz* o con el nacimiento de la *diplomacia*. A propósito de la *población*, desarrollándose una visión demográfica

gracias a la incorporación de los números, principalmente de la estadística, que permitía el estudio de la natalidad, las muertes, la salud pública. A propósito de la *economía*, que permitía comprender el Estado como un conjunto de fuerzas a descubrir, formalizar y gobernar, y que finalmente fortalecían al Estado, como era la producción alimentaria e industrial, el comercio, la riqueza, la circulación de materias. A propósito de la *medicina*, con el desarrollo de una comprensión biológica de las poblaciones, que permitía descubrir una fuerza subterránea en ellas que posibilitará comprender esas *necesidades* e *intereses* de las poblaciones; pero, también, los peligros políticos que entrañan por ejemplo en forma de rebeliones, así como sus peligros biológicos, en forma de enfermedades y epidemias. Sin embargo, en este cuarto capítulo nos detendremos en aquellos *saberes* donde estas *discontinuidades* revelan de forma privilegiada esa nueva *voluntad de Verdad* que hemos denominado como *Gubernamentalidad*. No pretendemos con ello reducir la *Gubernamentalidad* a estos únicos *saberes*, pues las *discontinuidades* se están produciendo en muy diferentes ámbitos discursivos, tal y como estudiaremos en la cuarta parte a propósito del arte. Pero sí podemos establecer que el reordenamiento de los discursos en estos instantes se refleja, por un lado, dentro de saberes ya existentes, como en la medicina, en cuya *serie* irrumpirá un *saber biológico*, que se articula en torno a la noción de *vida*; o, por otro lado, a través del surgimiento de saberes nuevos, como la *economía-política*, nacido a partir del entrecruzamiento de diferentes *series*. Ambos *saberes*, *economía* y *biología*, reflejan con claridad y de forma privilegiada¹ estos principios de la *Gubernamentalidad* estudiados en el capítulo anterior; buscándose a través de ellos comprender las *fuerzas* que determinan, por un lado, el Estado, para gobernarlas, como propone la economía, y, por otro lado, que determinan las poblaciones, también para gobernarlas, principalmente mediante una comprensión biológica de lo político.

Podemos concluir por tanto que si bien es posible detectar una nueva *voluntad de Verdad* entre los diferentes *saberes* y discursos del momento (a través de las *discontinuidades* discursivas), sin embargo privilegiaremos la *economía-política* y la *biopolítica*, pues ambas reflejan claramente el orden de los discursos de la *Gubernamentalidad*, donde la vida y la población ocupan un lugar fundamental; mostrando asimismo esa forma de gobierno mediante la producción de nuevos saberes, tal y como refleja el *saber económico*². Consideramos además que estos nuevos *saberes* influirán de

¹ “No se trata de colocar todo en un cierto plano, que sería el del suceso, sino de considerar detenidamente que existe toda una estratificación de tipos de sucesos diferentes que no tienen ni la misma importancia, ni la misma amplitud cronológica, ni la misma capacidad para producir efectos.

El problema consiste al mismo tiempo en distinguir los sucesos, en diferenciar las redes y los niveles a los que pertenecen, y en reconstruir los hilos que los atan y los hacen engendrarse unos a partir de otros. De aquí el rechazo a los análisis que se refieren al campo simbólico o al dominio de las estructuras significantes; y el recurso a los análisis hechos en términos de genealogía, de relaciones de fuerza, de desarrollos estratégicos y de tácticas.” FOUCAULT, Michel. “Vérité et pouvoir”. FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta, 1978, p. 179.

² “Ahora bien, tengo la impresión de que existe, y he intentado mostrarlo, una perpetua articulación del poder sobre el saber y del saber sobre el poder. No basta con decir que el poder tiene necesidad de éste o aquél descubrimiento,

forma clara en otros, como propondremos en la cuarta parte a propósito del análisis de los discursos de la Academia Real de Pintura y de Escultura. La *economía* y la *biología* se convertían de este modo en dos de los principales *saberes* de la *Gubernamentalidad*, de igual manera que en la *Soberanía* lo había sido la *legitimidad* y la *voluntad* del Príncipe.

2. La Gubernamentalidad y el saber económico. El desarrollo de la economía-política.

La *economía* constituye uno de los *saberes* fundamentales de la nueva representación gubernamental, mediante la cual se interroga al Estado y se busca comprender y gobernar las fuerzas que lo constituyen. A través de ella sería posible, por tanto, descubrir el *orden de los discursos* que se está configurando entre finales del siglo XVII y el siglo XVIII, mostrando así como la época « *moderne a été témoin de l'émergence d'un nouveau mode de considération des phénomènes humains et de la délimitation d'un domaine séparé qui sont couramment évoqués pour nous par les mots économie, économique* ». ³

“En síntesis, el paso de un arte de gobernar a una ciencia política, el paso de un régimen dominado por las estructuras de soberanía a un régimen dominado por las técnicas del gobierno, se da en el siglo XVIII en torno a la población y, por consiguiente, del nacimiento de la economía política”⁴.

No obstante, no es nuestra intención analizar los *orígenes* del pensamiento económico, objetivo ajeno a la *aproximación arqueológica* que proponemos, sino establecer cuándo comienza a perfilarse algo así como un *saber económico* en los discursos del siglo XVII, el cual busca interrogar al Estado sobre sus fuerzas constitutivas, determinando, a su vez, una serie de propuestas de gobierno que formula a partir de las “respuestas”. Alejados de aquellos planteamientos historiográficos que buscan establecer una *Historia de la economía*, aislándola y delimitándola como una disciplina autónoma con su propia historia legitimadora⁵, consideramos la *economía* como un *saber* que emerge con esa *voluntad de Verdad* que denominamos como *Gubernamentalidad*, y como consecuencia del entrecruzamiento de múltiples saberes y discursos del momento. Partiendo de esa dificultad para definir lo económico y para mostrar sus fundamentos, a causa de su valor constituyente de la *Gubernamentalidad*, como en cierta medida señaló L.

de ésta o aquella forma de saber, sino que ejerce el poder crea objetos de saber, los hace emerger, acumula informaciones, las utiliza. No puede comprenderse nada del saber económico si no se sabe cómo se ejercía, en su cotidianidad, el poder, y el poder económico. El ejercicio del poder crea perpetuamente saber e inversamente el saber conlleva efectos de poder”. FOUCAULT, Michel. « Entretien sur la prison: Le livre et sa méthode ». En *Revista Magazine Littéraire*, nº 101, junio 1975, pp. 27-33. En FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. P. 99.

³ DUMONT, Louis. *Homo Aequalis I: genèse et épanouissement de l'idéologie économique*. Paris, Gallimard, 1985, p. 43. 1ª edición, 1977.

⁴ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*. Traducido por Horacio Pons ; Akal, 2008 (1ª edición, Paris, Seuil/Gallimard, 2004), p. 113.

⁵ SCHUMPETER, Joseph A. *History of economics Analysis*. Traducido por Manuel Sacristán; Ariel, 1971 (1ª edición, Oxford, Oxford University Press, 1954).

Dumont, intentaremos a continuación dibujar las transformaciones acontecidas a lo largo del siglo XVII que posibilitarán el desarrollo de una visión y un discurso económico sobre el Estado y la realidad, así como la *verdad* que lo sustenta.

« Maintenant, si l'objet, l' « économie », est une construction, et si la discipline particulière qui le construit ne peut pas nous dire comment elle le fait, si elle ne peut pas nous donner l'essence de l'économique, les présuppositions de base sur lesquelles il est construit, alors il nous faut les trouver dans la relation entre la pensée économique et l'idéologie globale, c'est-à-dire dans la place de l'économique dans la configuration idéologique générale. Étant donné la primauté de la vue économique dans le monde moderne, il est naturel de supposer que cette vue doit être profondément enracinée dans la constitution mentale de l'homme moderne, qu'elle doit avoir pour lui des implications particulières non dénuées de signification, mais qui sont susceptibles de lui échapper ainsi que Hume nous le disait. »⁶

Hasta el siglo XVII el término economía se entendía en un sentido aristotélico, como administración del hogar, de ahí que hasta este siglo el *saber económico* se confundirá con el *dominio* del Príncipe, esto es, con el territorio donde éste ejerce su *Soberanía*. Sin embargo, el paso de la *Soberanía* hacía una *racionalidad gubernamental*, donde el Estado comienza a distinguirse del Príncipe y a valorarse como un conjunto de *fuerzas* a gobernar, favoreció que la *economía* aristotélica se abandonase para redefinirse, ya no como un saber administrativo mediante el cual gobernar la casa, sino, en función de esas *fuerzas* que definen el Estado y que requieren ser racionalizadas. Era necesario, por tanto, que se produjese esta distinción entre Estado y Príncipe y, por tanto entre *Soberanía* y *Gobierno*, para que pudiera desarrollarse una visión económica del Estado; la cual ya se observa en los teóricos de la *razón de Estado*, donde comienza a reflexionarse por aquello que define la *fuerza* del Estado: las poblaciones, la producción industrial, etc., adscribiéndose a la *gouvernementalité*. Definida posteriormente por Th. Hobbes como *police*, a través de la idea de gobierno se intentará pensar, precisamente, sobre esas *fuerzas* constitutivas del Estado que el *mercantilismo* también está intentando aprehender. No obstante, éste último se encontraba todavía adscrito a la *Soberanía*, de ahí que lo inscribamos en el *Estado de Policía*. Aunque el *mercantilismo* profundizaba ya en esa comprensión económica del poder al reflexionar sobre la producción, el comercio, las riquezas, como principios que definen la *fuerza* de un Estado. Como ha señalado D. Dessert esta visión económica mercantilista se fundamentaba todavía dentro de una comprensión administrativa y financiera del Estado, característica del Antiguo Régimen, centrada en la moneda y en los impuestos y enmarcada en una visión del Estado como encarnación del Rey-*dominio*. A pesar de lo cual, en la misma época en que se extienden las ideas del *mercantilismo*, comienzan a desarrollarse a finales del siglo XVII experiencias nuevas, críticas con el fundamento monetario de la economía, que proponen pensar la riqueza en base a otros principios *productivos* y *poblacionales*, aplicando los cálculos y los números, intentando construir una realidad compleja sobre el Estado. Este nuevo impulso se observa en las llamadas *memorias*,

⁶ DUMONT, Louis. *Homo Aequalis* I. P. 34.

todavía adscritas a una visión poblacional, como la que desarrollan Boisguilbert o Vauban, que preludian sin duda el nacimiento de la *economía-política*. Con el mariscal Vauban, a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, encontraremos por vez primera la interrelación de la economía y la demografía, que se inscriben dentro de un nuevo modelo de finanzas que romperá con el modelo financiero estudiado por D. Dessert. Por vez primera, los puntos de vista económicos y demográficos se unen para dar una explicación compleja de la realidad, superando con ello la visión financiera y monetaria que determinaba una concepción de la nación como el *dominio* del rey. La obra de Vauban *Dîme royale* (1707), que se difundirá de forma clandestina, marca un cambio profundo en la reflexión económica del siglo XVIII, influyendo en los grandes teóricos económicos posteriores, convirtiendo el problema del *consumo* en uno de los elementos centrales sobre la reflexión económica del Estado, estrechamente vinculado, a su vez, a la reflexión social. No obstante, un discurso propiamente económico no se desarrollará hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Instantes en los que asistiremos a una tendencia a entender la economía como una ciencia propia y autónoma, capaz de comprender las leyes físicas que rigen la naturaleza y el Estado, tal y como defienden los fisiócratas⁷, que se aleja de las experiencias de contabilidad del pasado para definir una *Verdad* sobre el Estado, fundamentado en la *economía*, y desde la cual se define la *Gubernamentalidad*, dando lugar a la *economía-política* característica del *liberalismo*.

Este *saber económico* que se desarrolla en el siglo XVIII ya no se referirá a la administración del territorio como antaño, sino que fundamentado en la medida y en los números permite la comprensión de fenómenos y dinámicas ocultas hasta ahora, posibilitando establecer nuevos modelos de gobierno sobre las poblaciones. Unas fuerzas invisibles, pero medibles y calculables, que determinan al mismo tiempo una nueva forma de comprender el Estado, desidentificado progresivamente del Príncipe. Si bien en estos instantes del siglo XVIII la *economía* se presenta como un *saber* que fundamenta el Estado y determina la acción política; sin embargo, a la larga la *economía* se presentará como la fundadora misma del Estado, tal y como propondrá el neoliberalismo del siglo XX, que culminará la *ideología* del liberalismo iniciada en el siglo XVIII, que identifica las fuerzas del Estado con las fuerzas económicas. Por el contrario y como pondremos de manifiesto al estudiar la *Gubernamentalidad*, la *economía* es un *saber* que interroga al Estado y que se configura como una herramienta de inteligibilidad de la realidad, a través de la cual intervenir en ella, estando determinada por las finalidades políticas y por *saberes* como la

⁷ « Les physiocrates se sont auto-proclamés fondateurs d'une science nouvelle qu'ils ont placée sous le patronage des paradigmes dominants de l'époque : la nécessité physique, l'évidence mathématique. Mais, s'ils n'ont pas craint de pousser leur prétention au vrai jusqu'au dogmatisme sectaire, ils n'ont jamais lié l'évidence à la spécialisation, ils n'ont jamais proclamé qu'ils avaient délimité au champ soustrait à la confusion antérieure. Au contraire. Qu'il s'agisse de l'abbé Baudeau ou de Mercier de La Rivière, on attribue à un physiocrate dont voulait faire partie la physiocratie, c'est-à-dire le gouvernement de la nature » LARRÈRE, Catherine. *L'invention de l'économie au XVIII^e siècle. Du droit naturel à la physiocratie*. Paris, PUF, 1992, pp. 6-7.

población o la *vida*, de ahí que se defina como una *economía-política*. Este nuevo *saber* económico se distinguirá de la administración y de la simple contabilidad del pasado, precisamente por incorporar saberes como la estadística, la probabilidad, etc., que permitirán dirigir y definir medidas políticas concretas. Como ha señalado É. Brian⁸ o G. Klotz y C. Larrère⁹, es importante distinguir entre los procesos cuantitativos, propios de la estadística, adscritas al estudio de las poblaciones, las cuales vienen desarrollándose desde el siglo XVII, por ejemplo en las *memorias*, de la utilización de los cálculos para dirigir y definir las medidas políticas, que es lo que define propiamente a la *economía*. Por lo que es importante distinguir entre la contabilidad estadística y la economía propiamente dicha, que G. Klotz y C. Larrère vinculan propiamente al siglo XVIII con los fisiócratas¹⁰. Si a lo largo del siglo XVII asistimos a la recopilación de información numérica sobre determinados aspectos de la administración: población, industria, comercios, etc., enmarcada en la idea de que la población constituye la fuerza principal del Estado¹¹; sin embargo, a partir del siglo XVIII vemos desarrollarse un nuevo *saber económico* que a través de las cifras, define una nueva *Verdad* sobre el Estado y sobre la realidad, determinando las medidas políticas. Un fenómeno que culminará con la incorporación de fisiócratas como Turgot al gobierno de Louis XVI. La cifra se convierten así en una “evidencia” sobre la realidad, tal y como apuntaban ya las *memorias* de finales del siglo XVII. Una valoración del *número* que se producirá en paralelo a la fundación de la Academia de Ciencias y de la elaboración en ella de una nueva *Verdad*: la *verdad científica*; lo que permite que el uso del *número* y de las *estadísticas* se extienda a los análisis sobre la riqueza del Estado, pero también se utilizará para captar las *necesidades* e *intereses* de las poblaciones o los peligros epidémicos que las acechan. Los precedentes de esta geometrización y de este cálculo los encontraremos en la administración financiera del siglo XVII o en las *memorias* de finales de siglo, las cuales permitirán el desarrollo ulterior de la aritmética y su aplicación al estudio de la política y de lo social, que ya había venido utilizándose desde el siglo pasado en experiencias muy distintas: impuestos, la guerra, el estudio de poblaciones, etc. Unos cálculos que se convertirán a partir de los fisiócratas en habituales, desarrollándose a partir de este momento una doble deriva de la economía, por un lado, hacia la economía política y, por otro lado, hacia la autonomía de lo económico, refugiándose en el cálculo y en las normas económicas, alejándose así de los factores políticos, sociales, etc.

⁸ BRIAN, Éric. *La mesure de l'État. Administrateurs et géomètres au XVIII^e siècle*. Paris, Albin Michel, 1994.

⁹ *Economie et politique*. Revue Dix-huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 26, 1994. Paris, PUF, 1994.

¹⁰ KLOTZ, Gérard y Catherine LARRÈRE. « Présentation ». *Economie et politique*. Revue Dix-huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 26, 1994. Paris, PUF, p. 7.

¹¹ HECHT, Jacqueline. « Malthus avant Malthus. Concepts et comportements prémalthusiens dans la France d'ancien régime ». *Economie et politique*. Revue Dix-huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 26, 1994. Paris, PUF, pp. 69-78.

Dentro de este proceso de racionalización gubernamental el número irá adquiriendo cada vez mayor peso para captar precisamente esas *fuerzas* que gobiernan la naturaleza y la vida, así como el Estado, que parece ser el objetivo principal de *Gubernamentalidad*; desarrollándose por primera vez vinculado al análisis de la población a principios del siglo XVII, cuando se relacionaba el número de población con la riqueza y fortaleza del Estado, tal y como analizamos en J. Bodin. Un interés por la *población* que se irá complejizando a medida que se producen los trasvases entre las ciencias de medición y la población. El número permitía establecer comparaciones cada vez más complejas, posibilitando e interrelacionando diferentes ámbitos de la sociedad como será el comercio, el consumo, el trabajo, el transporte, las alzas y bajadas del trigo, etc. Una relación entre matemática y sociedad que encontramos claramente expresada en autores como Alexandre Le Maître, quien en 1682 había mostrado « *l'utilité qui provient des Mathématiques appliquées à la société humaine et à la vie civile* », en su libro *La métropolité, ou de l'établissement des villes capitales...* En él señala que « *sans elles [mathématiques], nous ne saurions observer un calcul exact des tems, serions ignorants de l'espace ou de l'intervalle des années, des mois, des semaines et des jours ; du changement des saisons, du commerce et de la marine, de l'agriculture, des mesures de poids et de la décision selon le droit de justice* »¹² Este punto de inflexión entre el número y los saberes políticos y sociales parece haber comenzado a producirse especialmente con Colbert y el *mercantilismo*, en la década de 1680, transformándose con ello la relación entre población y *fuerza* del Estado que se había establecido desde finales del siglo XVI.

A partir del siglo XVIII, los estudios de población van a ir inscribiéndose en un complejo entramado de relaciones y fuerzas donde ya no es solamente la población, entendido como el número de súbditos, el principal principio de inteligibilidad del reino, como señalaba Vauban: « *La grandeur des rois se mesure par le nombre des sujets* ». Ahora el cálculo permite complejizar la noción de población y comienzan a establecerse nuevas dinámicas y circunstancias que pueden afectarla, y que denominamos como *medio*: climas, malas cosechas, enfermedades, hambre, etc. Comienzan a entender la población como una consecuencia de otros factores como la riqueza, el consumo, la producción; dejando de ser el número de la población el origen de la riqueza, considerándose los problemas de la hambruna, la miseria, las enfermedades, etc., un reflejo de problemáticas de índole económica. No obstante la población continuará siendo el “marcador” o “indicador” esencial para comprender los problemas de una nación¹³ a nivel económico, de salud, etc.; siendo cada vez más constante la aplicación de estadística para comprender este tipo de problemas relacionados con la salud e higiene, de riqueza y pobreza, de alimentación, etc. A pesar del incremento progresivo de la importancia del *cálculo* los fisiócratas, como los liberales, se

¹² LE MAÎTRE, Alexandre. *La métropolité, ou l'établissement des villes capitales...* Amsterdam, 1689, 43-44.

¹³ PERROT, Jean-Claude. *Une Histoire Intellectuelle de l'économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*. P. 151.

inscribirán todavía en la búsqueda de una lógica y razón de los acontecimientos económicos no matemática; y, de este modo, como apunta J.-Cl. Perrot, será el problema moral, en torno al *interés egoísta*, el que determinará las reflexiones sobre la *economía-política*, permitiendo su salida definitiva de las reflexiones morales -aristotélicas o cristianas- en las que se encontraba inscrita, y que impedían su desarrollo, pues tendían a condenarla. La economía se desarrollará desde finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII sobre la base de una discusión entre dos concepciones morales sobre el hombre, que implican a su vez dos representaciones diferentes sobre el mundo. Una que piensa el hombre, la moral y la política, todavía en el marco de la tradición cristiana y clásica; y otra que los inscribe dentro de la nueva razón gubernamental, adscrita a los problemas de los *hombres* como *especie*; de las *poblaciones*, analizadas en función de sus *necesidades* y sus *intereses*; y, finalmente, de su *gobierno*, mediante los *mecanismos de seguridad*. A su vez, dentro de esta segunda vía se desarrollarán dos visiones diferentes a la hora de enfrentarse a esta centralidad del *interés* como principio sobre el cual analizar las poblaciones y desarrollar una visión económica. Por un lado, una que defenderá el intervencionismo del Estado para su control, heredando la visión del mercantilismo colbertiano. Dentro de este intervencionismo llevado al extremo deberemos inscribir el texto de Henri de Goyon de La Plombanie¹⁴, quien inventa la economía planificada¹⁵. Por otro lado, otra que defenderá, frente a ésta última, la libertad, centrándose su análisis en este *interés*, entendido como un principio *natural* de regulación y circulación necesario para comprender y elaborar un análisis económico.

« Au début du XVIII^e siècle, l'interprétation subit une nouvelle dérive. L'intérêt privé, jusqu'à là mal nécessaire, se charge de valeurs positives et devient le socle d'une science nouvelle : l'économie politique. C'est l'économiste P. de Boisguilbert, lui-même élève de Port-Royal, qui amorce la transition et se demande comment résoudre la contradiction entre cet individualisme bien avéré et l'interdépendance également évidente des activités de production ou d'échange [...] Pour sa part l'économie du XVIII^e siècle apporte des réponses contradictoires et simultanées. D'un côté, Boisguilbert, Vicent de Gournay, Quesnay, Turgot, estiment que la régulation optimale s'obtient par la liberté illimitée des agents égoïstes : c'est, en un mot, la leçon de Mandeville retrouvée par la voie française et le terreau commun du libéralisme européen. À l'opposé s'énonce le postulat inverse. L'absence d'équilibre spontané justifie une diligente intervention humaine sur des points précis, par exemple chez Necker dans le commerce des céréales, ou bien dans tous les aspects de la vie collective comme chez Goyon de La Plombanie »¹⁶

Si bien los fisiócratas utilizarán la estadística y los cálculos para elaborar sus medidas económicas, sin embargo su base teórica, basada en la razón y en la lógica deductiva de los análisis, será permeable a las teorías morales del pasado. De hecho, su pensamiento es consecuencia del constante desplazamiento de un cierto fundamento moral, institucional y físico, que hasta la obra de A. Smith no se abandonará; quien depurará los términos que emplean los economista fuertemente

¹⁴ GOYON DE LA PLOMBANIE, Henri de. *Vues politiques sur le commerce, ouvrage dans lequel on traite particulièrement des denrées, & où l'on propose de nouveaux moyens pour encourager l'agriculture & les arts, & pour augmenter le commerce général du royaume*. Amsterdam, 1759.

¹⁵ PERROT, Jean-Claude. *Une Histoire Intellectuelle de l'économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*. P. 300.

¹⁶ *Ibid.*, p. 290.

connotados: regla, norma, ley, etc.; mostrando con ello un deseo por convertir a la economía en una ciencia autónoma. Aunque no hay que olvidar que el propio A. Smith publicó un tratado sobre moral en el que replanteaba sus hipótesis económicas; lo que mostraría cómo la economía está íntimamente vinculada a la moral, la historia, etc. Como han señalado diversos autores, la economía no nace tanto de un desarrollo técnico-científico y del perfeccionamiento de una serie de herramientas o instrumentos de cálculo, sino más bien de un debate ético y político en el cual se pondrán las bases de una nueva moral y de una nueva imagen del hombre, así como de lo político, como expresamos con el término *Gubernamentalidad*. Unas problemáticas que se concitarán alrededor de la polémica sobre el *lujo* que marcan el siglo XVIII¹⁷, que frente a las críticas del pasado, se ve ahora recuperado y valorado positivamente como fuente del impulso económico, de la riqueza y del consumo, del cual se beneficia el conjunto de una sociedad. Todo ello permitirá finalmente el nacimiento del *saber económico* a partir de principios esenciales como el *interés*, el *egoísmo*, etc., a través de los cuales se buscará el establecimiento de un *interés general*¹⁸, que sin duda recordaba al *bien común* de la escolástica pero redefinido en torno al problema del *interés particular*.

En la *Gubernamentalidad* se concitaban diversos *saberes* que parecen ordenarse en función de una *invisibilidad* definitoria de lo humano, como representa el *interés particular* de la economía, heredera sin duda de esas *pasiones* que habían definido el *proyecto clásico*. Pero si las *pasiones* remitían a una visión moral del hombre que se remontaba a la antigüedad, sin embargo, las *necesidades* y los *intereses* que definen ahora los problemas de gobierno y a las poblaciones, más que remitir a un problema moral –que seguirá existiendo–, se construía sobre una nueva visión antropológica del Hombre como *especie* que se desarrolla con la *Gubernamentalidad*, definida a partir de una nueva noción de Naturaleza¹⁹ que se construirá sobre los nuevos saberes científicos y sobre los nuevos saberes médicos, que permitirá comprender finalmente al hombre como una *especie* cuyas *fuerzas* internas ya no pueden reducirse ni descifrarse desde la teoría de los *caracteres* ni desde el *pecado original*. A pesar de lo cual, esta nueva definición del *Hombre* como *especie*, señalada por M. Foucault en *Las palabras y las cosas*, seguirá estando atravesada por cuestiones morales, como reflejan saberes como el *psicológico*, que todavía en el siglo XVIII se moverá entre la física del alma y la antropología cristiana²⁰. Las diferentes reformulaciones del hombre a lo largo de este siglo, seguirán manteniendo un estrecho diálogo tanto con las tradiciones

¹⁷ PROVOST, Audrey. *Le luxe, les Lumières et la Révolution*. Seyssel, Champ Vallon, 2014.

¹⁸ ORNAGHI, Lorenzo (Ed.). *Il concetto di "interesse"*. Milano, Giuffrè Editore, 1984, p. 33 y ss.

¹⁹ ENRARD, Jean. *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*. Paris, Albin Colin, 1994 (1^a edición, Paris, S.E.V.P.E.N., 1963).

²⁰ VIDAL, Fernando. *Les sciences de l'âme XVI^e - XVIII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2006, p. 9.

morales clásicas, como observamos entre los moralistas²¹, como religiosas, como se trasluce entre las propuestas de un nuevo hombre que proponen los materialistas²². Tras la noción de *interés*, a comienzos del siglo XVIII, se descubre una larga tradición que sigue reflexionando sobre un fundamento moral y religioso; aunque, al mismo tiempo, asistimos a los esfuerzos poder redefinir la naturaleza humana que permitirá la creación de un *hombre económico* o *sujeto de interés*, esto es, la redefinición económica del hombre.

Para A. O. Hirschman será a partir de Maquiavelo cuando se producirá la ruptura respecto al utopismo e idealismo humanista, así como respecto a una visión moral del hombre, en favor del realismo. Instante en que comienza a pensarse sobre las *pasiones* como fundamento de lo humano y de lo político, ya sin el sentido moralizador que desde Aristóteles había acompañado al problema de las *pasiones*, permitiendo desplazar poco a poco el problema de las *pasiones* al de los *intereses*, a medida que se impone la *Gubernamentalidad*. Las *pasiones* habían gozado de una visión negativa desde la antigüedad, sin embargo éstas irán paulatinamente adquiriendo una nueva relevancia positiva en la creación de un nuevo contexto político nacido de las guerras de religión, favorecida por una razón gubernamental que permitirá, ya en el siglo XVIII, el desarrollo de una nueva ética económica, donde las *pasiones*, ya valoradas de forma positiva, darán paso a los *intereses*. A medida que la vida, la población y el hombre parecen ocupar un lugar prioritario en la reflexión sobre un Estado, comprendido como *fuerzas*, se desarrollarán nuevos modelos de describir este Estado y estas poblaciones, a partir de dinámicas interiores de lo humano como el *interés*. Cuando A. O. Hirschman señala como título de la primera parte de su libro: “*Cómo se recurrió a los intereses para contrarrestar las pasiones*”, se observa con claridad que el tema que va a afrontar en su texto es la construcción de una nueva ética económica y política del capitalismo-liberalismo, fundamentada precisamente en los *intereses*, abandonando así el marco ético anterior fundamentado en las *pasiones*. El paso de un modelo construido en las *pasiones* a otro construido en torno a los *intereses particulares* supondría para A. O. Hirschman una transformación profunda que sólo comienza a operarse en las reflexiones de J. Locke y en sus dos tratados sobre el gobierno civil. Será en ambos cuando el *interés* comienza a sustituir a las *pasiones* y con ella se liberan las fuerzas que permitirán la comprensión económica de las poblaciones y de los hombres. Una pugna entre dos modelos antropológicos distintos que claramente se hace visible en la llamada *querelle du luxe*²³, donde por vez primera la crítica al dinero característica de la moral cristiana, heredada de la

²¹ LAFOND, Jean. *L’homme et son image. Morales et littérature de Montaigne à Mandeville*. Paris, Honoré Champion, 1996.

²² THOMSON, Ann. *L’Âme des Lumières. Le débat sur l’être humain entre religion et science: Angleterre-France (1690-1760)*. Seyssel, Champ-Vallon, 2013.

²³ PERROT, Philippe. *Le luxe. Une richesse entre faste et confort XVIII^e-XIX^e siècle*. Paris. Seuil, 1995; MEYSSONNIER, Simone. *La Balance et l’Horloge. La Genèse de la pensée libérale en France au XVIII^e siècle*. Paris, Les éditions de la Passion, 1989, p. 61 y ss.

reflexión aristotélica sobre la crematística, es cuestionada a favor del consumo, la acumulación de lo banal, el lujo, etc., como beneficioso tanto para el conjunto de la economía como del conjunto de la sociedad. Señalaba así el economista François Melon en su *Essai politique sur le commerce* (1734): « *Le luxe est une somptuosité extraordinaire que donnent les richesses et la sécurité d'un gouvernement* »²⁴. Esta nueva ética económica suponía la culminación de la razón gubernamental, donde el Hombre y la *vida* pasan al centro de las preocupaciones políticas en forma de la pregunta por el *interés general*. Frente a una *pasiones* que hay que controlar y disciplinar, como se define tras la salida de las guerras de religión, poco a poco ciertas *pasiones* van valorándose de forma positiva, desarrollándose así una serie de teorías sobre la existencia de pasiones beneficiosas que generaban beneficios al conjunto de la sociedad, que no hay que disciplinar, sino dejar circular naturalmente, que estarán en la base del pensamiento económico del siglo XVIII. La justificación para que estas pasiones positivas -denominadas como *intereses*- se conviertan en un principio positivo la encuentra A. O. Hirschamn en una especie de trasvase procedente desde la alquimia y la medicina, observable entre algunos los moralistas²⁵, que permite proponer una forma nueva de relacionarse con las pasiones, que el propio A. O. Hirschmann define como *alquímica*. Como había señalado J. Starobinski en *Remedio en el Mal*²⁶, esta tradición que convierte algo negativo en un principio positivo provendría de la tradición médica antigua en la que el mal: la enfermedad, el veneno, etc., sirve para hacer el bien y para curar al enfermo. Es por ello que estos momentos pueda llegarse a plantear que una *pasión* o un *interés* por acumular riquezas y por el dinero, podía ser beneficioso para la fortaleza de un Estado, siendo el *consumo* el fundamento de la riqueza de las naciones. Este cambio moral será el principio sobre el cual se comenzará a utilizar ciertas *pasiones*: los *intereses egoístas*, como principio para pensar sobre el *interés general* y para pensar sobre la fortaleza del Estado. Recordemos, por otro lado, que este mismo principio del *remedio en el mal* será utilizado por aquellos que defienden las campañas de vacunación en el siglo XVIII.

“descrito con gran realismo cómo se moderan y se incitan las afecciones; cómo se pacifican y refrenan;... cómo se revelan, cómo funcionan, cómo varían, cómo se reúnen y fortalece, cómo se ligan entre sí, y cómo se combaten entre sí, así como otras particularidades semejantes; entre ellas, esta última es particularmente importante en cuestiones morales y civiles; cómo (digo) en enfrenar una afección a otra y cómo dominar una con otra: así como solemos cazar la bestia con la bestia y el ave con el ave... Porque así como en el gobierno de los estados es

²⁴ MELON, François. *Essai politique sur le commerce*. 1734. Citado en RÉTAT, Pierre. “Luxe”. En *Economie et politique*. Revue Dix-huitième siècle. Société Française d’Études du Dix-huitième siècle. P. 81.

²⁵ “El material mismo de que se ocupaban los moralistas del siglo XVII –la descripción e investigación detalladas de las pasiones- sugeriría inevitablemente una tercer solución: ¿No es posible discriminar entre las pasiones y combatir el fuego con el fuego, utilizar un conjunto de pasiones relativamente inocuas para contrarrestar otras más peligrosas y destructivas, o quizás para debilitar y domar las pasiones mediante las luchas intestinas del *divide et impera*?” HIRSCHMAN, Albert O. *The passions and the interests*. P. 28.

²⁶ STAROBINSKI, Jean. *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l’artifice à l’âge des Lumières*. Traducido por J.L. Arántegui ; A. Machado Libros, 2000. (1ª edición, Gallimard, 1989).

necesario a veces enfrentar una facción con otra, lo mismo ocurre en nuestro gobierno interior”²⁷

Esta idea de las pasiones consideradas inicialmente como negativas pero utilizadas en un sentido positivo, denominada como “principio de la pasión compensadora”, se observará en diversos autores además de Bacon, en Spinoza, en Hume o en Mandeville, desarrollándose a lo largo del siglo XVIII²⁸. Si tradicionalmente se ha vinculado este desarrollo del *interés* y el *egoísmo* con el mundo inglés, destacándose la figura de Th. Hobbes, sin embargo J.-Cl. Perrot plantea la posibilidad de encontrar una vía propiamente francesa del *egoísmo* que habría influido, a su vez, en el mundo inglés, permitiendo el desarrollo del pensamiento económico, y que provendría de Port-Royal, tal y como ha apuntado también el propio L. Dumont²⁹. Esta posible influencia del jansenista en el desarrollo de lo que se convertirá en el centro del pensamiento económico como es el *interés privado*, será también desarrollada por C. Larrère, para quien la originalidad de la doctrina de la fisiocracia provendría de su modelo filosófico subyacente proveniente del pesimismo jansenista pasado por Malebranche³⁰. De este modo, además de la filosofía escocesa, parecería existir una vía propiamente francesa, proveniente del jansenismo, por ejemplo de P. Nicole³¹, que reflexionaría sobre el problema de la naturaleza humana a partir del *egoísmo* y que sería retomada por los teóricos económicos como Boisguilbert, quien hace « *de l'intérêt privé, l'énergie qui meut tous les échanges et dynamise la société.* »³²; alejado por completo del contractualismo político de origen hobbesiano. El desarrollo de la economía no se produce solamente en relación al número, sino que se encontraba vinculado la política y a la moral. Algunos la ponen en relación también al derecho natural, como propone Ch. Larrère³³ así como L. Dumont³⁴, y otros en relación con la necesidad de la monarquía por afinar su información sobre la nación³⁵, de forma que muchos de los elementos y

²⁷ BACON, Francis. *The Advancement of Learning*. Citado por HIRSCHMAN, Albert O. *The passions and the interests*. P. 30.

²⁸ HIRSCHMAN, Albert O. *The passions and the interests*. Pp. 34-35.

²⁹ « Par l'intermédiaire de Bayle ou directement —en particulier dans le cas de La Rochefoucauld et d'Érasme — Mandeville s'est pénétré de tout une psychologie continentale, et spécialement française. Le scepticisme, le relativisme, l'antirationalisme ont trouvé en lui un adepte décidé. Il combine le sensualisme de Gassendi avec celui de Hobbes et de Locke, et son accent hobbesien sur l'égoïsme reçoit l'aide du scalpel austère de jansénistes comme Pascal et Pierre Nicole. Plusieurs auteurs ont noté cette confluence de deux traditions nationales, la psychologie française et la philosophie et l'économie politique anglaises qui contribue probablement à corser la démystification de la *Fable*, à la rendre plus effective. » DUMONT, Louis. *Homo Æqualis* I. P. 95.

³⁰ LARRÈRE, Catherine. « Malebranche revisité : l'économie naturelle des physiocrates ». *Economie et politique*. Revue Dix-huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 26, 1994, PUF, pp. 117-138.

³¹ PERROT, Jean-Claude. *Une Histoire Intellectuelle de l'économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*. P. 149.

³² *Ibid.*, p. 151.

³³ LARRÈRE, Catherine. *L'invention de l'économie au XVIII^e siècle*. Pp. 8-9.

³⁴ DUMONT, Louis. *Homo Æqualis* I. P. 52.

³⁵ PERROT, Jean-Claude. *Une Histoire Intellectuelle de l'économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*. P. 83.

herramientas que luego configurarán la “ciencia económica”, ya en el siglo XVIII, se desarrollan como respuesta a desafíos nacidos en el contexto de la política bélica³⁶.

En 1615 *Le traité de l'a économie politique* de Montchrétien³⁷ reúne por vez primera bajo su título dos nociones habitualmente separadas, economía y política, intentando asociar el examen de los asuntos domésticos, propios de la economía aristotélica, y los asuntos del Estado, ámbito de la política, de una forma nueva³⁸. Pese a ser un tratado que parece haber quedado en el anonimato hasta finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, en él se sitúan ya los horizontes del término *economía política*. Su obra partía de una serie de axiomas o hipótesis generales que permitirán la ruptura respecto a la concepción clásica de la economía doméstica y respecto a la idea de *dominio* monárquico, íntimamente vinculado a la anterior y característico de la *Soberanía*. Todo el tratado se construye sobre la base de la *comparación*, que puede ser considerada como un claro antecedente del impulso geométrico y del cálculo del último tercio del siglo; así como sobre un intento por establecer leyes causales y establecer un mecanismo de los movimientos mediante razonamientos deductivos, que determinan una visión mecánica de la sociedad. Todo ello tenía como finalidad una ambigua noción de utilidad pública, sustentada en una idea de *población*, pensada todavía según las claves dadas por J. Bodin. Montchrétien aglutinaba en torno a la noción de *economía-política* muy diferentes *saberes* destinados al conocimiento de las poblaciones mediante el cálculo³⁹, como también observamos en los tratados de Scipion de Gramont en 1620⁴⁰; de Émeric Crucé en 1623⁴¹; de Fortin de La Houette en 1645⁴²; de Hay du Chastelet en 1669⁴³, etc. Todos ellos buscan igualmente, a lo largo del siglo XVII, sobre todo con Richelieu y después con Colbert, conocer e incrementar la fuerza del Estado⁴⁴, abriendo nuevos espacios de análisis y nuevas problemáticas derivadas principalmente de la aparición de la noción de *población*, dando así lugar a nociones como las de natalidad y mortandad, intentando comprender las hambrunas en

³⁶ « Le calcul de la balance commerciale, par exemple, prend naissance après le traité d'Utrecht, lorsque les plénipotentiaires français se trouvent incapables de répondre à leurs partenaires anglais. L'urgence historique ou son inverse, la pesanteur des matières administratives, disposent des progrès ou des inerties statistiques. » *Ibid.*, p. 83.

³⁷ MONTCHRÉTIEN, Antoine de. *Traité de l'aéconomie politique, dédié en 1615 au roy et la reyne mère du roy*. 1615.

³⁸ PERROT, Jean-Claude. *Une Histoire Intellectuelle de l'économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*. P.63.

³⁹ GILLE, Bertrand. *Les sources statistiques de l'histoire de France, des enquêtes du XVII^e à 1870*. Paris-Genève, Minard-Droz, 1964.

⁴⁰ GRAMONT, Scipion de. *Le dernier royal. Traité curieux de l'or et de l'argent*. Paris, 1620.

⁴¹ CRUCÉ, Émeric. *Le nouveau Cynée, ou discours d'Estat, représentant les occasions et moyens d'establis une paix général et la liberté du commerce par tout le monde*. Paris, 1623.

⁴² LA HOUGUETTE, Philippe Fortin de. *Catéchisme royal*. Paris, 1645.

⁴³ CHASTELET, Paul Hay de. *Traité de la politique de France*. Cologne, 1669.

⁴⁴ “Este sistema de encuestas se remonta a la tradición medieval del “espejo de príncipes”, destinado a instruir a éste y a presentarle el reflejo de su grandeza, es decir, de su reino como extensión metafórica de su propio cuerpo. Ese sistema va a desdoblarse paulatinamente, por una parte, en una tabla descriptiva y general reservada al rey y, por otra, en un conjunto de conocimientos particulares, cuantificados y periódicos, destinados a los administradores.” DESROSIÈRES, Alain. *La politique des grands nombres*. Pp. 41-42.

función de los climas y la influencias geográficas, las enfermedades, etc. La obra de finales del siglo XVII *Mémoures [...] pour l'instruction du duc de Bourgogne (1697-1698)*, será la culminación de este saber y de estas investigaciones sobre el conjunto del Estado y las poblaciones anteriores; y, si bien se construye todavía sobre un trasfondo fiscal, sin embargo comienza a plantear una dimensión propiamente económica de los problemas del Estado.

« L'emprise, certes, conserve ses perspectives mercantilistes et fiscales ; cependant elle atteint pour la première fois une dimension complètement économique. Les anciens bilans tentaient de mesurer les capacités financières du roi ; ceux de 1697 s'intéressent à la richesse de la nation. De là un plan d'exposition qui comporte 1) la topographie des généralités, 2) la population et sa distribution selon les trois ordres, 3) la production, 4) le commerce et ses équipements. L'enquête de Beauvillier servira effectivement d'exemple pendant un siècle »⁴⁵

Cuando hablamos de *saber económico* nos referimos por tanto a esa nueva manera de analizar los problemas del gobierno no en base a la Soberanía y las relaciones visibles, sino en base al análisis, al conocimiento y al incremento de las *fuerzas* invisibles por las que se define el Estado, a través del número y el cálculo: las poblaciones, la producción, la riqueza, etc. Fuerzas que en cierta medida constituyen una invención de la razón gubernamental y de los saberes asociados, que definen una nueva *Verdad* sobre el Estado y sobre la realidad, a partir de los cuales se fundamentará el *saber económico*. Como antecedentes claros de este nuevo saber hemos citado ya el *mercantilismo* desarrollado en la época de Colbert, las *memorias del reino*, así como la *dîme Royale* de Vauban⁴⁶, etc. Con el *mercantilismo* –como estudiaremos a continuación– nos encontramos todavía una dimensión administrativa del territorio, característico del *dominio* del príncipe, tal y como se refleja en la creación de inspectores de manufacturas; junto a los nuevos saberes estadísticos y probabilísticos característicos de la razón gubernamental. Este cambio producido en la idea de *dominio* a partir de los años 80 del siglo XVII es puesto en relación por parte de J.-Cl. Perrot con las penurias por las que pasará Francia a causa de la guerra, que transforman la visión sobre la realidad, sobre las fuerzas que definen el Estado y sobre la manera de incrementarlas para alcanzar una *seguridad* que evite un levantamiento interior. Serán estos momentos de crisis agrarias, militares, financieras, religiosas, climáticas, de finales del reinado de Luis XIV, los que forzarán una transformación en un sentido *gubernamental*, y animarán a la búsqueda de una comprensión nueva del Estado. Si en la política definida por Maquiavelo, que dará lugar a la *Soberanía*, se busca aumentar las fuerzas del Príncipe mediante las conquistas; fortalecer el Estado-Soberano; y conservar finalmente el poder del Príncipe; sin embargo, estas finalidades ya no pueden alcanzarse mediante el *dominio* y el *sometimiento*, esto es, mediante la guerra. Los costes económicos, sociales y políticos de la guerra, son cada vez más altos, considerándose como excesivos y poco beneficiosos, como ya denuncian las *memorias*; buscándose en estos instantes nuevas formas de

⁴⁵ PERROT, Jean-Claude. *Une Histoire Intellectuelle de l'économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*. P. 24.

⁴⁶ VIROL, Michèle. *Vauban. De la gloire du roi au service de l'État*. Seyssel, Champ Vallon, 2012 (1^a edición, 2003).

incrementar las fuerzas del Estado por otras vías, como fue la producción industrial y el comercio. Los autores de *memorias* de finales del siglo XVII, que están elaborando una nueva visión sobre Francia en una línea gubernamental, serán por tanto muy críticos con la política bélica, administrativa y financiera llevada a cabo por la monarquía; lo que les valdrá persecuciones, encarcelamiento o el destierro, dificultando la expansión de sus ideas. Asimismo la expulsión de algunos de ellos por su condición de hugonote, como Sandras de Courtilz, aumenta las críticas no sólo hacia esa política bélica, sino hacia las medidas religiosas como la expulsión de los protestantes, que conllevaba para Sandras de Courtilz un desastre económico y demográfico, como remarcan también Ancillon o Michel Lavassor. Todos parecen coincidir, además, sobre la desastrosa política fiscal del Antiguo Régimen, fundamentado en la monetarización, como denuncian Vauban con su *Dîme*, Boisguilbert con su *Détail de la France*, Fénelon con su *Lettre au roi* o Le Pelletier con su *Mémoire sur le rétablissement du commerce*. Una crítica al sistema de Antiguo Régimen que también aparecerá entre los *utopistas* y escritores de panfletos exiliados en Holanda, por ejemplos en *Les soupirs de la France esclave* de 1689⁴⁷. Debemos esperar a mediados del siglo XVIII para asistir al desarrollo de nuevas soluciones globales a los grandes problemas del momento, culminando en una visión económica de lo político y del Estado con los fisiócratas.

2.1. El sistema fisco-financiero de Antiguo Régimen y el mercantilismo. El colbertismo.

Hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando comienzan a imponerse las ideas de la fisiocracia, la razón gubernamental no se había construido todavía alrededor de un *saber económico* propiamente dicho, siendo predominante hasta ese momento un saber administrativo característico del *Estado de Policía*. Aunque el *mercantilismo* y las *memorias*, podían considerarse un preludio de esta visión económica. De forma equívoca se ha tendido a identificar la reforma de Colbert por parte de una historiografía adscrita al neoliberalismo del siglo XX -que identifica Estado, burocracia y totalitarismo, como sinónimos-, como un ejemplo claro de estatalización económica al servicio del absolutismo, quien a través de una maraña burocrática habría impedido el desarrollo económico, conduciendo al colapso económico a finales del siglo XVIII. No obstante, ya se ha señalado en el capítulo segundo, que esta supuesta *centralización* que plantean los propios liberales del siglo XVIII de ningún modo comenzó con Colbert, sino a finales del siglo XVIII con los revolucionarios, manteniéndose hasta este momento una gran variedad de territorios con sus propios privilegios y legislaciones particulares. Es por ello que el modelo colbertiano de ningún modo puede interpretarse como un deseo del Estado de intervenir y controlar lo económico, pues las reformas

⁴⁷ PERROT, Jean-Claude. *Une Histoire Intellectuelle de l'économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*. P. 150-151.

emprendidas por Colbert no tienen como pretensión controlar la industria y el comercio para ponerlo al servicio del monarca; sino que más bien reflejan un claro deseo de potenciar –en el marco de las ideas económicas mercantilistas de entonces- la industria y el comercio en beneficio público, para conseguir que Francia fuese una potencia económica frente a Inglaterra. Se desarrollaba por tanto dentro de una comprensión del Estado como *fuerzas* a conocer y gobernar en función del *bien común*, que se identificada tanto con el Príncipe como con la población, que ya se había desarrollado desde principios del siglo XVII. Aunque este *bien común* era pensado todavía en los términos de la *Soberanía* y del monarca, de ahí que hablemos de *Estado de Policía*, pues debía ser alcanzado a través de un sistema de reglamentos, así como mediante una red de controles y supervisiones administrativas. Todo ello reflejaba finalmente un modelo de actuación lejano de lo que se ha entendido por *monarquía absoluta*, adscrito a un intervencionismo estatal, mostrando un impulso de racionalidad que hemos denominado como *Gubernamentalidad*. En Colbert existía un deseo constantemente expresado de que las medidas de control -mediante reglamentos- y de supervisión -mediante los inspectores-, sean medidas excepcionales determinadas por las circunstancias, teniendo la aspiración a que una vez conseguidas las condiciones ideales, dominase la *libertad* en la producción⁴⁸.

El *colbertismo* buscará desde el Estado una visión unificada de los problemas del reino, lo que sin duda supuso un intento por incrementar el control territorial y una tendencia a unificar el *territorio*, favorecidos por la comprensión económica de los problemas⁴⁹, a través de unos reglamentos uniformizados para el conjunto del Estado y del conjunto de las manufacturas. Un rasgo característico de la *razón gubernamental* que sin embargo se ha interpretado como un rasgo del *absolutismo*. Esta instauración de un mercado nacional pasó por una eliminación de las diferencias interiores y de los privilegios regionales adquiridos con el tiempo, que la monarquía había mantenido y que, poco a poco, intentará ir eliminando, buscando una mayor igualdad, sobre todo a lo largo del siglo XVIII. Lo que generó innumerables conflictos regionales, pues querían mantener sus privilegios adquiridos, los cuales, como se ha señalado, constituían la base del Antiguo Régimen; determinando finalmente que esta comprensión unificada del *territorio* sólo pudiera alcanzarse a finales de siglo, en plena Revolución. Gracias al *colbertismo* se produce, en primer lugar, el abandono progresivo de una concepción soberana del territorio, como *dominio*, vinculada a los derechos y la historia, para redefinirse en función de criterios geográficos, industriales, comerciales, productivos, etc. En segundo lugar, el fortalecimiento de las exportaciones, fuente de la riqueza del Estado, que pasa -para Colbert- por el aumento de la calidad

⁴⁸ JACQUART, Jean. « Colbert ». En MÉCHOULAN, Henry et Joël CORNETTE (ed.). *L'État classique. Regards sur la pensée politique de la France dans la second XVII^e siècle*. Paris, J. Vrin, 1996, p. 194.

⁴⁹ BROU, Numa. *La géographie des philosophes : géographes et voyageurs français au XVIII^e siècle*. Paris, Editions Ophrys, 1975; DOCKÈS, Pierre. *L'espace dans la pensée économique du XVI^e au XVIII^e siècle*. Paris, Flammarion, 1969.

de los productos franceses; de ahí la proliferación de severos reglamentos de producción. Éstos no deben interpretarse como el reflejo de un intervencionismo férreo, sino más bien como el deseo de mejorar y enseñar a los obreros a hacer mejores productos; razón por la cual estos reglamentos se confeccionan a partir del conocimiento profundo de los diferentes personajes que intervienen en la producción y comercialización⁵⁰. El principal logro de Colbert, según Ph. Minard, fue el haber conseguido esa unificación del mercado interior, para lo cual debió dotarse de una política administrativa organizada para informar y vigilar, que se construirá en torno a la figura del *inspector de manufacturas*. Estos tenían una doble función. Por un lado, verificar que se cumplen los reglamentos y las normas de fabricación establecidas por el Estado. Por otro lado, recoger toda la información económica posible para poder desde el gobierno marcar la orientación de la política manufacturera. Este imperativo de la calidad del producto, que determina la política colbertiana y que marca la actividad de los inspectores de manufacturas, provendrá de las ideas del *mercantilismo*, pero también de las ideas de Montchrétien. Se fundamentaban en la idea de que la riqueza era algo fijo y por tanto sobre el principio de que el enriquecimiento de unos determinaba el empobrecimiento de otros. De ahí que los productos franceses tenían que ser mejores que el de los ingleses, para expulsarlos del mercado y conquistar sus áreas de influencia económica. El comercio que buscaba incentivar el *mercantilismo* se inscribía así, todavía, dentro de un modelo de guerra, en este caso económica, puesto que el enriquecimiento de Francia supondría –según este pensamiento– el empobrecimiento de las potencias competidoras, conquistando sus mercados.

Los inspectores de manufacturas se desarrollan en el contexto de 1660-1680. Momento en que Colbert comienza sus reformas del Estado, cuando la gestión administrativa del Estado y la autoridad real ya no son ejecutadas por los *officiers*, sino por individuos con cargos revocables. Un cambio que analizamos en el capítulo segundo a propósito de la obra de M. Antoine, quien había remarcado la proliferación de los términos *gouvernement* así como del término *ministère* o de *administración* a partir de 1730, con los que se quería designar un aparato estatal, definido por una serie de agentes, de oficinas, de procedimientos, en función del *interés público*⁵¹, que habrían comenzado a transformarse hacia 1680. Estos grupos de la administración, como los creados por Colbert a partir de los años 60 para el control de las manufacturas, racionalizarán sus conocimientos en función de los nuevos datos acumulados sobre el funcionamiento, los problemas técnicos y los nuevos avances, etc., interrelacionándolos los unos con los otros con el objetivo de mejorar el funcionamiento técnico⁵² y, sobre todo, la productividad. Todo ello mostraba una *racionalización* de la *producción* y una comprensión *geométrica* de la industria y de los problemas en general, que

⁵⁰ JACQUART, Jean. « Colbert ». P. 195.

⁵¹ MINARD, Philippe. *La fortune du colbertisme*. P. 25.

⁵² HILAIRE-PÉREZ, Liliane. *L'invention technique au siècle des lumières*. Paris, Albin Michel, 2000.

trasciende la visión de *dominio*, esto es, de la economía como administración del hogar. Esta *razón gubernamental* en la industria se ve favorecida también por el desarrollo de los cuerpos de ingenieros⁵³ que sobre todo proliferan bajo el reinado del Louis XV⁵⁴, cada vez más especializados en cálculos y problemáticas muy diversas, que transforman la manera de comprender el territorio. Una nueva concepción abstracta del espacio, que también se revelaba en el *saber* cartográfico, que se inscribía dentro de esa visión del Estado como *fuerzas*, que la economía buscaba comprender y gobernar, de ahí la centralidad de los temas de circulación de mercancías y la producción agrícola e industrial. El conocimiento técnico e industrial, el reordenamiento del territorio que requieren de carreteras, puentes, acueductos, puertos, etc., en los que los cuerpos de ingenieros y los saberes técnicos asociados a ellos ocuparán un lugar destacado; así como la relación entre todo ello gracias al *saber económico*; son un ejemplo de cómo este nuevo *saber* transforma no sólo el territorio, que se encontraba pensado como *dominio* y fragmentado física y administrativamente, sino la visión de la realidad.

Esta preocupación por la calidad, los reglamentos, etc., donde se asienta el *colbertismo*, demuestra que para este modelo económico los *intereses particulares* de los comerciantes tienden a engañar y a bajar la calidad, repercutiendo en el conjunto de la industria francesa, que ve con ello cerrarse los mercados exteriores. Por lo que no es de extrañar que en él se tienda a condenarse el *interés particular*, que es valorado como un principio negativo⁵⁵. A diferencia del liberalismo posterior, asentado sobre el *interés* y el *egoísmo*, considerados como beneficiosos para todos y que ya se había apuntado en algunas *memorias* en Francia. El *colbertismo* obligaba al Estado a intervenir para supervisar la buena praxis en beneficio del *interés general*, por el que debe velar el Estado, en un sentido próximo al *bien común* de la escolástica. Para el *Estado de Policía*, el *interés particular* no puede llevar al *interés general*⁵⁶, como a principios del siglo XVIII propondrá Mandeville con su *La fábula de las abejas*, en contra de los moralistas ingleses de finales del siglo XVII como Shaftesbury. Una metáfora de la *colmena*⁵⁷, que también se desarrollará en Francia entre los científicos, médicos y filósofos, de mediados de siglo, como Maupertuis, Ménéret o Diderot, mostrando nuevamente los trasvases entre las ideas económicas y médicas⁵⁸, especialmente desde mediados de siglo. L. Dumont señala como un elemento clave para el

⁵³ VÉRIN, Hélène. *La gloire des ingénieurs. L'intelligence technique du XVI^e au XVIII^e siècle*. Paris. Albin Michel, 1993.

⁵⁴ PICON, Antoine. *L'invention de l'ingénieur moderne. L'École des ponts et chaussées, 1747-1851*. Paris, Presses de l'École National des Ponts et Chaussées, 1993.

⁵⁵ MINARD, Philippe. *La fortune du colbertisme*. P. 157.

⁵⁶ GOLDSMITH, Maurice Marks. *Private Vices, Public Benefits. Bernard Mandeville's Social and Political Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

⁵⁷ HUNDERT, E. J. *The Enlightenment's Fable: Bernard Mandeville and the Discovery of Society*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

⁵⁸ WOLFE, Charles T. « Organisation ou organisme ? L'individuation organique selon le vitalisme montpelliérain ». En *Individus et communautés*. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. Nº 41, 2009, Paris, La Découverte, 2009, p 107.

desarrollo de este *intérêt general*, que permitirá el desarrollo de una visión económica asociada a una nueva moral⁵⁹, la transformación del concepto de comercio entre el siglo XVII y XVIII, a causa de la irrupción y desarrollo del *mercantilismo*. Un *intérêt general* donde se abandona la idea de que en toda transacción uno gana y otro pierde (que permanece como uno de los principios del *colbertismo*), favoreciendo el desarrollo de la idea de que todos pueden ganar. Ello creaba una dimensión completamente nueva en los intercambios, en las relaciones internacionales, en la búsqueda del equilibrio entre naciones y de la paz, etc.; pues la riqueza de uno no implica la pobreza de otro, la fortaleza de una nación la debilidad de otra, etc. Sin embargo, el *colbertismo* se encontraba alejado de esta moral económica, pues su política de reglamentación y supervisión de la fabricación se fundamentaba en la confianza como base del comercio; en que el comprador tenga las garantías de que el producto que obtiene está confeccionado como él cree. El sistema económico se fundamenta en los reglamentos de producción y en la supervisión-vigilancia de los mismos, no creyendo que el mercado sea capaz de ajustarse por sí solo, por medios de los *interesses particuliers* y de una *main invisible* como la que señala A. Smith.

El *inspecteur de manufactures* en el *colbertismo* se centra sobre todo en la producción, más que en la comercialización, pues constantemente reconocen la dificultad que entraña comprender los mecanismos del mercado y del comercio, considerando que la producción se adecúa de forma más clara a la economía real. Además de los reglamentos y su supervisión, otra de las funciones de la inspección es la elaboración de memorias económicas para conocer y proponer estrategias de actuación, siendo en ellas fundamental el conocimiento estadístico⁶⁰. En ellas también encontramos el estudio de las condiciones laborales y las enfermedades asociadas al trabajo, cruzándose así los saberes de los inspectores con las investigaciones médicas⁶¹, entre los llamados higienistas, principalmente desde mediados del siglo XVIII. Estos inspectores reflejaban el paso de la noción de *commisaires* y *officiers*, a un sistema de *fonctionnaires* que ponen en juego una comprensión de la administración completamente diferente⁶², que ya habría comenzado con las reformas de 1680. Tal

⁵⁹ DUMONT, Louis. *Homo Aequalis* I. P. 83.

⁶⁰ MINARD, Philippe. *La fortune du colbertisme*. P. 172.

⁶¹ *Ibid.*, p. 189.

⁶² « On a souvent vu dans les corps techniques de l'administration royale les premiers <<fonctionnaires>>, au sens moderne du mot. La création de l'école des Ponts et Chaussées en 1747 marquerait la naissance du premier véritable corps de ce type. La fonction publique se définit par un statut, des règles précises de recrutement, de carrière, de hiérarchie et d'obéissance: il y a du sacerdoce dans l'état de fonctionnaire [...] Entendons-nous sur les mots : le fonctionnaire au sens strict, qui occupe un emploi permanent dans les cadres de l'administration publique, en qualité de titulaire, est une création directoriale et napoléonienne. Mais l'administration du XVIIIe siècle n'était pas figée, et la Révolution n'a pas innové en tout. On peut convenir d'appeler <<fonctionnaires d'Ancien Régime>> les agents publics détenteurs d'une commission royale, dont le recrutement dépend de compétences techniques vérifiées, rétribués directement par l'Etat, et qui bénéficient d'un statut coutumier définissant les obligations, avantages et profils de carrière inhérents à la fonction. Ceux-là ont sans doute été le laboratoire du fonctionnariat moderne. Reste alors à déterminer si les inspecteurs des manufactures, qui présentent bien des traits communs avec les ingénieurs des Ponts,

y como apuntaba Ph. Minard los *inspectores de manufacturas* se configuran como auténticos funcionarios, destacando en su promoción su valía y el trabajo bien hecho más que los privilegios y los contactos familiares o las amistades; lo que cuestionaría esa visión sesgada sobre la monarquía absoluta como promoción de los ineptos en función de las redes clientelares y de amistad⁶³. Este proceso de funcionarización administrativa determina una progresiva especialización y competencia de los cuerpos de la monarquía, que también analizaremos en los textos fundacionales de la Academia Real de Pintura y Escultura.

A la hora de valorar la política colbertiana nos encontramos diversas interpretaciones. Por un lado, están aquellos que consideran que su intervención busca el simple fortalecimiento del Estado absoluto y de la fuerza de dominación del monarca, inscribiéndose por tanto dentro de los modelos de *Soberanía*, donde la economía es un principio secundario y dependiente de la soberanía jurídica, al servicio del fortalecimiento del ejército, de la armada, etc.; pero, también, del engrandecimiento de las posesiones, de la corte y los palacios⁶⁴. De ahí la proliferación reglamentaria y la creación de nuevos grupos de administración. Por otro lado, y sin negar lo anterior, otros consideran que sí reflejaría el desarrollo de una *racionalidad gubernamental* en el seno de la *Soberanía*; lo que explicaría el despliegue de una política administrativa y policial donde la economía comienza a ocupar un papel destacado en la acción de gobierno, progresivamente preocupada por la *seguridad* de la *población*. No sólo se busca la acumulación monetaria para que el monarca pueda seguir ejercitando su política de guerra -como *roi de guerre*- sino que el desarrollo económico buscará también el *bien público*, como es propio de la *razón de Estado* y como el propio Colbert ha señalado en sus reglamentos; los cuales no sólo están enfocados a la calidad del producto sino también a las condiciones laborales, higiénicas, etc., de la industria. De este modo, y frente a la imagen dada de Colbert por D. Dessert –quizás para salvar la figura de Fouquet-, quien habla de continuidad y de sustitución de un *lobby* por otro, la acción de Colbert racionalizó y mejoró en varios aspectos el funcionamiento del Estado, comprendiendo el Estado como un conjunto de *fuerzas* susceptibles de ser fortalecidas y engrandecidas sin necesidad de recurrir a la guerra, es decir, mediante el fomento del comercio y la producción industrial. Colbert y el llamado “colbertismo”⁶⁵ representa para algunos la vía francesa del *mercantilismo*, sin embargo

peuvent à bon droit être rangés à leurs côtés dans cette catégorie pionnière. La date de création du corps leur donnerait alors, de surcroît, le privilège de l'antériorité » *Ibid.*, pp. 75-76.

⁶³ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁴ JACQUART, Jean. « Colbert ». P. 189.

⁶⁵ « Il n'y a pas de "colbertisme", sinon pour désigner commodément la variante française d'une politique commune à tous les Etats d'Europe occidentale depuis le XVe siècle et qu'on a pris pour habitude de nommer, depuis le siècle dernier, mercantilisme pour souligner l'accent mis, dans la pratique, sur le développement des échanges. » *Ibid.*, p. 186.

en éste último se trataba de un término acuñado por los economistas alemanes del siglo XIX, que será retomado por historiadores franceses como Lavissee para construir la imagen de que tras Colbert se escondía un pensamiento económico coherente, fundamentado y bien trazado. Una idea que se aleja de la realidad, tal y como recoge el texto de Pierre Goubert *Louis XIV et vingt millions de Français*, en el que se recogen los análisis sobre el *mercantilismo* de Charles W. Cole. El *mercantilismo*⁶⁶ se fundamentaba en la creencia de que las riquezas eran fijas y que, por tanto, el objetivo económico de un Estado era acumularlas, lo que conllevaba el empobrecimiento de las otras potencias competidoras. Un modelo que tendía a desincentivar la producción económica, entendida como producción de riqueza, comprendiendo el comercio y la producción industrial como conquista de mercados y de acumulación de riquezas en detrimentos de otros. Asimismo, el *colbertismo* era además deudor de la visión jurídica de la sociedad -como suma de sujetos-jurídicos-, pues, todavía en esta época se entiende el comercio en función de la riqueza del monarca y de su *dominio*, así como en relación a la guerra, espacio por excelencia de la Soberanía del Príncipe. El *colbertismo* reflejaba algunos de los postulados del mercantilismo pero no podía ser considerado como una teoría económica coherente⁶⁷, pues representa un pensamiento sobre la industria y el comercio asentada sobre una serie de principios propios del Antiguo Régimen, adscritos a una visión económica que D. Dessert ha denominado como *fisco-financiero*; en la que sin duda se apuntan ya esos principios que hemos denominado como *Gubernamentalidad*. El modelo *colbertiano* podía resumirse en torno a dos postulados principales⁶⁸, que ya han sido mencionados. En primer lugar, que la riqueza de un país reside en la acumulación de metales preciosos, como se señala en la *memoria* de 1664: « *Je crois que l'on demeurera facilement d'accord de ce principe qu'il n'y a que l'abondance de l'argent dans un Estat qui fasse la différence de sa grandeur et de sa puissance.* »⁶⁹ Una idea que ya había señalado J. Bodin un siglo antes : « *L'abondance d'or et d'argent est la richesse d'un pays* ». En segundo lugar, considera que este stock de metales preciosos en Europa es fijo. Una idea errónea, quizás favorecida por la disminución de la extracción de metales preciosos de América, entre 1640 y 1660. El *mercantilismo* no piensa a partir de la idea de crecimiento económico, pues considera que la riqueza es fija y para que ésta aumente deberán disminuir las riquezas de los otros; y viceversa, considera que cuando disminuye su riqueza es que ha aumentado la de su enemigo⁷⁰. De tal manera que su objetivo principal es la acumulación monetaria a través de la conquista comercial en detrimento de otras potencias, generando así una guerra por el dinero a través del comercio y, sobre todo, la exportación. El comercio se desarrolla

⁶⁶ COLE, Charles Woolsey. *Colbert and a century of French mercantilism*. New York, Columbia University Press, 1939, 2. Vol.

⁶⁷ JACQUART, Jean. « Colbert ». P. 187.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 187.

⁶⁹ Citado por *Ibid.*, p. 187.

⁷⁰ MINARD, Philippe. *La fortune du colbertisme*. Pp. 15-16.

dentro de una guerra por el metal, por acumularlo y atesorarlo, para aumentar así las riquezas. De ahí los altos impuestos aduaneros a la importación, para favorecer con ello la producción nacional y la conquista de nuevos mercados exteriores; así como la lucha por las colonias. Todo ello se cimentaba, como se ha señalado, en la política manufacturera e industrial, que es dirigida desde el Estado. Si hemos definido el *mercantilismo* dentro del *Estado de Policía* es precisamente porque en él se entremezclan los principios de la *Soberanía*, la conquista y la conservación de la grandeza del Estado; pero ésta se logrará ya no por medio de la *dominación* y la guerra, sino por medio del comercio, mostrando la irrupción de nuevas racionalidades estatales.

Para conseguir más metal era necesario vender más y quitárselo así al enemigo. Para lo cual era necesario que los productos fuesen de calidad y constantes; de ahí que ante una agricultura fluctuante, Colbert decidirá apostar por una industria destinada principalmente al comercio. Sin embargo, gran parte de las ideas puestas en marcha por Colbert son herederas de reflexiones elaboradas con anterioridad y que Richelieu⁷¹ traslada a su vez a Colbert⁷², algunas de las cuales ya habían sido desarrolladas por el clan Fouquet, quien se había concentrado en la colonización y en la armada marítima. Colbert continúa estos esfuerzos, concentrándolos en la construcción naval y en el desarrollo de una organización capaz de dar cobertura a toda esta nueva empresa colonial, comercial e industrial; mejorando, por ejemplo, los puertos ya existentes y creando otros nuevos: L'Orient, Rochefort, Brest, Sète. Lo que fue acompañado de la creación de una administración para la marina, dependiente del *secrétaire d'Etat* de la Marine. Finalmente, la ordenanza de agosto de 1681 sobre la navegación comercial, y la de abril de 1689 sobre la armada naval y los arsenales marítimos, crean un marco que explicará el vigor comercial de los años siguientes⁷³. Pero si Colbert continuó la política de sus predecesores, surge entonces la pregunta sobre ¿cuál es la novedad aportada por Colbert? Como responde J. Jacquart la *racionalización* del sistema. Las reformas emprendidas por Colbert implicaban un tipo nuevo de *racionalidad gubernamental* que conllevaba el reordenamiento territorial; la creación de nuevos reglamentos; la elaboración de nuevos cuerpos de la administración encargados de la supervisión y vigilancia del modelo; el fortalecimiento de la marina, del comercio con las colonias, la modernización industrial, etc. Aunque también se enfrentará a los numerosos inconvenientes característicos de un sistema centrado todavía en la acumulación monetaria y en el consumo de prestigio, donde el monarca ocupaba el lugar principal a imitar; lo que desincentivaba la participación de algunos negociantes, como los marseleses, quienes preferían -a pesar de la propaganda- las seguridades que ofrecían los cauces tradicionales para

⁷¹ HAUSER, Henri. *La pensée et l'action économique du cardinal de Richelieu*. Paris, PUF, 1944.

⁷² JACQUART, Jean. « Colbert ». P. 188.

⁷³ *Ibid.*, p. 196-197.

enriquecerse, como las rentas inmobiliarias, la compra y venta de oficios públicos, etc., a la inversión en las empresas comerciales y marítimas⁷⁴.

El *mercantilismo* y el propio *colbertismo* representaba una tensión entre, por un lado, un nuevo tipo de racionalidad gubernamental y un saber económico en gestación; y, por otro lado, la predominancia de un modelo económico -estudiado por D. Dessert- que se fundamentaba en la moneda metálica y en su acumulación, así como en sus préstamos, por lo que los actores principales del mismo serán los *financieros*⁷⁵ y no los *economistas*. Los *financieros* eran unos personajes que habitualmente disponían de un capital privado importante (que realmente pertenecía a una red clientelar de la que formaban parte y que al mismo tiempo representaban), y que por su función al servicio de las necesidades monetarias del monarca terminaban por ser nombrados por el propio Estado como miembros de su administración; encargándose de la recolección de impuestos. Una función que en muchas ocasiones implicaba tener suficiente dinero para adelantar el dinero de la recogida de impuestos al monarca. El *financiero* se confunde así con los otros cargos públicos que en ocasiones desempeñan para el monarca la labor de recaudadores de impuestos, como *officiers collecteurs* o el *receveurs généraux*⁷⁶, quienes también retrasaban la entrega de dinero al monarca para especular durante un tiempo con el dinero, lo que les servía para enriquecerse. Estos grupos de la administración se confunden con la figura del *financiero*, sin embargo, y pese a no tener que ver en teoría, en la práctica todos parecían formar parte de un mismo sistema, lo que mostraba la unidad del sistema financiero de Antiguo Régimen⁷⁷. Todos formaban parte de un mismo modelo en el que no puede establecerse la distinción entre *privado* y *público*. El *financiero* tendrá como denominador común prestar dinero y, por tanto, debía ser capaz de adelantar fuertes sumas de dinero al monarca cuando éste lo necesitaba. A cambio se encargaba de la recogida de impuesto, a través de los cuales recuperaba su dinero. Pero esta función le permitía disponer asimismo de grandes sumas de dinero provenientes de los impuestos, además del suyo propio, que retenían durante un tiempo antes de

⁷⁴ *Ibid.*, p. 197.

⁷⁵ « Je n'ai donc eu d'autres ambitions que d'essayer de rechercher, d'une part la nature intrinsèque du crédit de l'Etat –et, en cela, très rapidement le problème monétaire m'était apparu comme capital- et, d'autre part, de dégager les groupes qui assuraient en fin de compte ce crédit. Cela revenait à poser le problème de l'importance des financiers dans la noria de l'argent et à s'interroger sur les moyens qu'ils utilisaient pour drainer les capitaux dont ils avaient besoin pour faire face à leurs obligations et que leurs seuls bien ne pouvaient assurer » DESSERT, Daniel. *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*. Paris, Fayard, 1984. P. 10.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁷ « En définitive, la diversité des ressources du roi, la multiplicité des receveurs (officiers comptables, fermiers généraux, traitants) auxquels le souverain confie le recouvrement de ses deniers, par des voies complémentaires mais aux modalités administratives complexes, ne doivent pas cacher la profonde unité du mécanisme de la collecte du métal système fisco-financier dépend entièrement de lui ; les problèmes qu'il pose façonnent la personnalité profonde des financiers, ces rouages d'une gigantesque machinerie qui les meut bien plus qu'ils ne l'animent [...] Dans la finance, l'opposition entre officiers du roi, d'une part, et particuliers qui prêtent leur crédit, d'autre part, n'a aucun sens et n'est pas acceptable » *Ibid.*, p. 64.

entregarlo a la corona, logrando importantes rentabilidades con el dinero de ésta. Gracias a esta práctica se convirtieron en los principales hombres de préstamos del Antiguo Régimen. Estos puestos eran cargos temporales, destinados exclusivamente a la recogida de impuesto, aunque pasarán con el tiempo a convertirse en hereditarios, sobre todo, en el momento en que la monarquía tiene dificultades económicas y se vea obligado a venderlos. Estos cargos no tenían por qué ser ejercidos por un titular sólo, sino que tras los *financieros* se encuentran, a su vez, un complejo entramado que, finalmente, hace complicado distinguir quién se encuentra tras el oficio del *financiero*, quien habitualmente era reclutados de los propios *receveurs généraux*⁷⁸, con el apoyo de determinadas redes clientelares. La lucha por el control sobre la recogida de impuestos deriva en auténticas batallas internas entre clanes, ya que permitían obtener grandes beneficios. En especial estas luchas se focalizan en el control de los puestos de control general de finanzas, especialmente, entre las familias de financieros más importantes y entre los altos cargos políticos del Antiguo Régimen. Todo ello demuestra el estrecho parentesco en el sistema económico del Antiguo Régimen entre los hombres de dinero, esto es, los *financieros*, y la política, que puede ser extrapolable al conjunto de la sociedad francesa⁷⁹. El sistema de *recette* de impuestos conllevará todo un complejo entramado de conexiones y derivas que afectarán a la sociedad de forma global, donde el *financiero* no será más que un representante de amplios y poderosos grupos de poder que compiten por el control financiero del Estado.

El *financiero* era la punta del iceberg de una red clientelar de carácter político, que representaba un modelo económico determinado por las necesidades constantes de metal por parte del monarca para la financiación de sus guerras o de su *dominio*. Un modelo que se apoya sobre el préstamos y la financiación, y sobre la recaudación de impuesto; todo ello sustentado sobre el valor y acumulación de metal, que podía describir como de *tesaurización*, puesto que la moneda era considerada como el principio constitutivo de la riqueza y la fortaleza del Estado. Un modelo que condicionará las medidas industriales y comerciales del Estado, quien se encuentra con una industria en la que apenas se invierte dinero como consecuencia del sistema financiero imperante. Será el *financiero* quien parece ocupar el lugar central de todo este sistema⁸⁰, que ha sido adscrito por parte de una parte de la historiografía a una nueva clase política en ascenso definida como burguesa. Nada más lejos de la realidad, pues tras el *financiero* se escondían las grandes fortunas y

⁷⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁹ « La commission permet à des individus ou des groupes de gens de finances d'évincer, avec l'appui de forces politiques très influentes, des rivaux propriétaires de postes si importants et par conséquent si convoités [...] Bien au-delà du banal usage administratif, on perçoit un ensemble de pratiques qui montrent l'interférence entre le pouvoir et les forces financières, pratiques dont l'importance dépasse singulièrement le simple cadre de l'histoire institutionnelle. Le phénomène apparaît clairement pendant les années 1661-1670, qui correspondent à la réorganisation colbertiste de l'administration des finances royales et également à l'épanouissement du lobby financier entourant le Rémois. » *Ibid.*, pp. 50-51.

⁸⁰ BAYARD, François. *Le monde des financiers au XVII^e siècle*. Paris, Flammarion, 1988.

grandes nobles de Francia, quienes mueven a través de él sus grandes capitales especulativos mediante préstamos al monarca. No obstante, los *financieros* son una figura oscura, que se mueve entre diferentes aguas, y que por ello constituirán la diana de las constantes críticas de panfletos y libelos; quienes los consideran principales responsables de los grandes males que asolan a la población, siendo habitualmente inscritos en los grandes “complots” que juegan con la especulación y acumulación de grano, causando hambrunas. Esta ambigüedad es la consecuencia de que tienden a intentar mantenerse al margen de la sociedad, no sólo porque son mal vistos por ésta, acusados de todos los males que afectan al reino, sino -y principalmente- porque son los gestores de las grandes fortunas y hombres importantes de reino que no quieren publicidad para sus transacciones. En este sentido serían -si puede denominarse así- hombres de paja. Aunque poco a poco se irán incorporando a la sociedad de Antiguo Régimen, a través de los cargos administrativos del Estado. La mayor parte de los libelos y panfletos de la época (que pueden entenderse como ejemplo de una parte del imaginario de la época y de la representación que sobre los financieros tenía el gran siglo), muestran al financiero como un hombre deformado principalmente por su intento de usurpar y entrar en un orden que por nacimiento no le pertenece, desempeñando un papel de pararrayos social, tal como indica D. Dessert: « *Ce personnage artificiel joue le rôle d'une espèce de « paratonnerre social » qui canalise l'ire des populations sur un être fictif, qui se charge de tous les péchés, vrais ou supposés, de la finance* »⁸¹. Cumplía la función de desviar la atención de aquellos grupos que realmente manejan el sistema fisco-financiero y que tantas revueltas causan a lo largo del siglo XVII y XVIII. Sin embargo, que la sociedad los describa de una forma determinada, no significa que éstos se adscriban tan fácilmente a esta imagen, pues los panfletos responden más bien a un arquetipo que a una realidad⁸². La sociedad mostraba así una cierta animadversión ante un elemento que parece dislocar y distorsionar el orden establecido, pues el propio sistema de recogida de impuestos favorecía la especulación monetaria, en la que los financieros ocupaban un lugar central, y que, a su vez, generaba una cascada de préstamos, financiaciones, etc., que el monarca permitía pues al fin y al cabo el dinero que lograban volvía al monarca en forma de nueva financiación.

*« Qu'il soit adjudicataire d'une ferme ou d'un traité, ou bien qu'il exerce par commission une recette, dans un cas comme dans l'autre il n'est qu'un leurre, puisqu'il est cautionné par des tiers qui sont censés tirer tout le bénéfice de l'opération. Mais ces derniers sont-ils pour autant les véritables responsables ? La cascade de sous-intéressés, de sous-fermiers, d'associés en sous-part dans un office comptable, puis à un second niveau d'arrière-traitants, de « participes » (comme disent les contemporains) repousse dans l'ombre ceux qui tirent avantage dans le trafic des deniers du roi »*⁸³

⁸¹ DESSERT, Daniel. *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*. P. 104.

⁸² *Ibid.*, p. 86.

⁸³ *Ibid.*, p. 74.

Los *financieros* encuentran su principal apoyo económico en las propias comunidades o regiones de donde vienen, lo que determina que su persona sea en el fondo el representante de una amplia red social, y no producto de una individualidad que busca ascender y triunfar por sí mismo⁸⁴. Además del apoyo regional, observamos que estos hombres disponían además de algún oficio dependiente del Estado; siendo en muchas de las ocasiones el medio a través del cual habían conseguido el ennoblecimiento en generaciones anteriores, que le había permitiendo alcanzar el puesto de *financiero*. Se trata, por tanto, de personajes que pertenecen ya a las altas esferas de la sociedad, inscribiéndose en los oficios del sistema administrativo del Antiguo Régimen, al igual que sus familiares, muchos de los cuales provienen también de tales ámbitos. Se trataba pues de un puesto que pertenecía a un grupo endogámico en los cuales los oficios y las funciones financieras van pasando de padres a hijos⁸⁵. Un claro ejemplo de cómo se encontraban inscritos en las redes clientelares y de amistad propias del sistema de Antiguo Régimen. Si bien estos grupos permanecen apartados del gran mundo por las actividades a las que se dedican, sin embargo por tradición familiar, o por los grupos de amigos o conocidos que les rodean, conforman un grupo amplio que controlan las transacciones económicas y acumulan la mayor parte del dinero de una región determinada. Un hombre sólo no podía afrontar los desafíos que la profesión de financiero lleva aparejados, de tal manera que aquellos que se dedican a tal oficio tienen detrás un fuerte respaldo. A partir de lo cual puede concluirse que quien detentaba el control del estado monárquico dependiente de la financiación constante serán las altas familias y altas jerarquías eclesiásticas, quienes realmente permiten al Estado superar las bancarrotas crónicas que le caracterizan, por los elevados costes de la guerra. Al depender el Rey de esta financiación, éstas redes financieras se convertían en árbitros de los asuntos del propio monarca⁸⁶, lo que cuestionaba nuevamente la imagen de un rey absoluto que actúa conforme a su voluntad.

Sí durante mucho tiempo el *financiero* se consideró como el personaje central del sistema económico del antiguo régimen, nacido al margen del mismo, producto de una acumulación capitalista, sin embargo D. Dessert ha demostrado como más bien debe valorarse como un intermediario de un sistema financiero basado en la recogida de impuestos, y que moviliza las redes clientelares y de amistad; siendo valorado por D. Dessert como una emanación del propio sistema político y un claro reflejo de su funcionamiento. Lejos de representar una clase nueva bueguesa, se muestran como un grupo derivado del sistema de poder monárquico, y como hombres de “paja” bajo los cuales operan las grandes fortunas y poderosos que configuran la sociedad francesa. Desempeñaban así un papel ambiguo en tanto que *officiers* del Estado, subordinados al monarca, y,

⁸⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 90-91.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 178.

al mismo tiempo, en tanto que figura independiente principal congresador de financiación para las necesidades de la monarquía⁸⁷, a través de sus contactos. Al igual que los *financieros*, los *banqueros* tampoco disponen, a título individual, de un patrimonio lo suficientemente amplio para respaldar las necesidades del Estado. A excepción de los grados banqueros protestantes que hacen su aparición a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, para ayudar a sufragar la guerra de Sucesión con España, los *banqueros* que actúan durante el siglo XVII apenas tienen el capital suficiente para las necesidades de la monarquía; siendo la principal figura del sistema *fisco-financiero* del Antiguo Régimen francés el *financiero*. La figura del gran *banquero* se trataría de una figura tardía en el sistema fisco-financiero del Antiguo Régimen⁸⁸.

El impuesto constituía la base de los recursos de la monarquía, sobre el cual se construye el sistema financiero que permite al monarca costear las guerras. Si bien durante el medievo el impuesto se considera como una forma excepcional, para el sostenimiento de la guerra, pues el monarca debía vivir de su *dominio*⁸⁹, esta concepción excepcional se mantendrá durante el siglo XVII tanto en los impuestos directos, como la *taille*, o indirectos, como la *gabelle*, las *aides* los *traites*, etc. Poco a poco los impuestos se instituyen de forma regular, aunque siempre fueron mal aceptados, estando en el origen de muy diversas revueltas⁹⁰, especialmente a medida que se extiende la idea de Estado⁹¹, y se identifica éste con el *dominio* del soberano. De ahí que se justificase la regularidad del impuesto pues su obligación era ayudar al sostenimiento del monarca.

« Le domaine se trouve donc uni intimement à la monarchie, il est la dot que l'Etat apporte au roi à son avènement à la couronne. Par le serment que le prince fait à son sacre, c'est un bien inaliénable, toujours rachetable, quelle que soit la vente, partielle ou globale, qui aurait pu en avoir été faite. L'ordonnance de 1539 rappelait que, pour tout ce qui le concernait, il n'y avait point de prescription possible [...] En quoi consistent ces domaines ? On les présente d'habitude de diverses façons : au domaine corporel, composé des immeubles réels qui appartiennent au roi, on oppose volontiers le domaine incorporel, composé des droits lui appartenant du fait de sa souveraineté ; dans une autre optique, on distingue le domaine immuable, dont le produit est fixe, comme les cens et rentes, du domaine muable, dont le produit varie suivant les circonstances, à l'exemple des lods et ventes ou des droits de quint et requint. Enfin, on sépare parfois le grand domaine, formé des seigneuries importantes, du petit, constitué de parties détachées ou de bien médiocres (moulins, fours, pressoirs, etc). Au total, le domaine se présente comme un mélange hétéroclite de terres et seigneuries, de châteaux, de moulins, de fours, de péages, d'îles et d'îlots, de maisons, qui doivent acquitter à chaque mutation des taxations. Mais il inclut également un écheveau de droits variés, comme ceux de chambellage, d'anoblissement, de franc-fief et nouveaux acquêts, d'amortissement, de litige, de franc dû, de varech et naufrage, de bâtardise, de déshérence, de formariage, de mainmorte,

⁸⁷ « Mais l'officier de finances appartient également, de pas ses fonctions, à ce même monde, avec un statut bien plus équivoque : auxiliaire subordonné au pouvoir qui le charge de ses recouvrements, par sa condition même d'officier il place en retour celui-ci dans une position de dépendance vis-à-vis de lui. L'État devient l'obligé de ses propres auxiliaires, ce qui le met à leur merci, le soumettant à leur bon vouloir, obnubilé qu'il est par son besoin insatiable de ressources immédiates qui primer toute autre considération. » *Ibid.*, p. 28.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 192-193.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁰ NICOLAS, Jean. *La Rébellion française. Mouvements populaires et conscience sociales (1661-1789)*. Paris, Seuil, 2002.

⁹¹ DESSERT, Daniel. *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*. P. 17.

de régle, de dixième des mines et minières du royaume, de tiers et danger, sans oublier ceux de greffe et de tabellionage et amendes, ceux du contrôle des actes des notaires, de petits sceaux et d'exploits. En encore, pour être complet, faudrait-il ajouter les douanes, les traites foraines et le droit de reste, qui sont rattachés de fait aux impôts indirects affermés. »⁹²

Este *dominio* real poco a poco irá menguando por los distintos avatares históricos y poderes que tiene la propia monarquía, como son concesiones, ventas, etc., que terminó por convertirse en un complejo entramado de difícil comprensión, que Colbert se propondrá reestructurar bajo la forma de una “ferme générale”, es decir, mediante la creación de un patrimonio que se convierte en cerrado e inajenable, como había señalado E. Kantorowicz a propósito de la monarquía inglesa. A pesar de estas reformas continuará esta dificultad de la monarquía para mantenerse con los recursos de su *dominio*, lo que la obligará cada vez más frecuentemente a recurrir a los impuestos, convirtiéndose en permanentes, así como recurrir a las ayudas extraordinarias, como los préstamos, donde desempeñarán un lugar central los *financieros*. Quienes cubrían las necesidades de dinero de forma inmediata, al no poder el monarca esperar a que se recogieran los impuestos. El *financiero* o bien adelantaba el dinero de los impuestos que estaba encargado de recoger o bien prestaba el dinero al Rey si no era suficiente, adelantándose. Un adelanto que el *financiero* por sí mismo no puede afrontar y que revelará su papel como intermediario de las grandes fortunas, que a través de estos préstamos gestionan, por un lado, las demandas y necesidades de la monarquía; y, por otro lado, sus propios intereses, pues estas ayudas iban ligadas a privilegios y favores reales. El soberano recompensaba mediante privilegios estos apoyos, acogiendo en su seno a aquellos a los cuales pide prestado, mediante la asignación de cargos administrativos. Unas fortunas que por un lado ven menguar su patrimonio, al estar obligadas a prestar al monarca que difícilmente lo devolverá, pero que, por otro lado, obtendrán importantes cargos políticos y administrativos que les permiten seguir ingresando dinero, pero, sobre todo, acumular poder. El sistema fisco-financiero del Antiguo Régimen define así un equilibrio inestable de dependencia mutua entre el Estado y las grandes fortunas, que se caracterizaba por la acumulación de moneda metálica, pero donde todos formaban parte de un mismo sistema. Frente a la idea extendida de que la consolidación de la monarquía fue acompañada de un empobrecimiento y debilitamiento de la nobleza, como planteaba Norbert Elias, observamos por el contrario cómo es precisamente la nobleza quien se convertirá en el principal sustentador del sistema monárquico, que está necesitado de grandes sumas de metal para financiarse. Contrariamente a lo que se ha planteado numerosas veces, la nobleza participa de éstas empresas financieras, intentando sacar rendimiento a su capital, no viviendo exclusivamente de los privilegios cortesanos y de la “mendicidad” de Louis XIV en Versalles, contradiciendo la imagen de una nobleza parásita e incapaz de manejarse en los asuntos económicos que conduce al colapso del modelo. En el Antiguo Régimen no se consideraba que la nobleza perdía su status por participar en

⁹² *Ibid.*, pp. 16-17.

asuntos monetarios o comerciales, aunque sí que es verdad que guardarán siempre un disimulo, que es lo que explicaría la centralidad del hombre de finanzas. Por todo ello, la idea de ver en Versalles y en la monarquía Louis XIV la escenificación del *absolutismo* donde se produce el amaestramiento de la aristocracia, debería ser cuestionada⁹³. No obstante, son los cargos administrativos que a modo de privilegio otorga la monarquía los que dan ese poder para controlar las finanzas, que al fin y al cabo permiten el auge social; pero, también es verdad que el rey los otorga a aquellos que previamente le han prestado dinero y está en deuda con ellos. Por ello, Versalles más que escenificar el adocenamiento de la nobleza (una imagen construida por Saint-Simon y posteriores, por H. de Boulainvilliers), representa el intento de Louis XIV por crear un tablero de juego en el que se enfrentan unos y otros, mediante la administración de cargos públicos y gracias reales.

Además del impuesto el otro elemento fundamental del sistema fisco-financiero será la moneda. La razón de ello no debe buscarse en que los franceses tengan un apego especial al metal, sino que las campañas bélicas exigían pagar con dinero en metálico a las tropas, los víveres, etc⁹⁴., favoreciendo el desarrollo de un sistema en el que la moneda ocupará un lugar central, fundamentando el préstamo; dejando en un segundo lugar las reflexiones sobre la producción de dinero mediante otras vías como la producción industrial, donde apenas se invierte el capital acumulado. La moneda se acumula para ser prestada principalmente al monarca. Colbert, sin embargo, va a intentar transformar este modelo, desarrollando la fuerza industrial y comercial de Francia como estratégica económica. La industria francesa se enfrentaba al problema de las escasas inversiones a causa del sistema financiero, perdiendo su competitividad con otras potencias extranjeras, de ahí que Colbert busque maneras de invertir el dinero en la industria; favorecido sin duda por un largo periodo de paz. Aunque las reformas emprendida por él continúan estando caracterizadas por los privilegios de las concesiones, por la riqueza del Príncipe y por un modelo que no cree en la producción de riqueza sino en la acumulación. Sin apenas inversión en la industria por el sistema financiero, Colbert tuvo que dispensar privilegios para poder financiar una industria que tenía pocos recursos. Aunque, al mismo tiempo, su modelo suponía cuestionar el sistema de privilegios y la relación de carácter *financiera* que vinculaba a las grandes familias con el monarca.

« Car toutes les mesures de Colbert, conçues à l'origine comme temporaires, visaient à suppléer les carences de l'initiative privée, en particulier la faiblesse de l'investissement »

⁹³ « Ceci pose en définitive le problème de la toute-puissance réelle de l'Etat, à une époque où l'on a l'habitude de souligner le triomphe de l'absolutisme royal. Or il semble, à la lumière de l'analyse du système socio-financier de la monarchie, qu'il faille tempérer sensiblement cet absolutisme dans la France de Louis XVI. Le rite de Versailles, orchestré par un monarque maître de ballet d'une société servile et asservie, ne doit pas faire illusion et cacher la situation véritable dans laquelle se trouve la royauté. Elle n'a pas, et n'aura jamais, son indépendance financière ; à cause de son besoin impérieux de métal précieux, elle dépend entièrement des nobles et fortunés bailleurs de fonds qui en détiennent le quasi-monopole » *Ibid.*, p. 367.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 27.

productif. Ce qui est en cause ici, c'est la structure même de la société française d'Ancien Régime et le privilège nobiliaire. La position privilégiée de la noblesse, au sommet de la hiérarchie sociale, pèse de deux manières. En premier lieu, le modèle aristocratique dominant de comportement et de légitimité privilégie la propriété foncière et les titres: l'achat de terres et d'offices détourne une partie des capitaux de l'investissement industriel, moins noble, moins prestigieux. En second lieu, l'exemption fiscale dont bénéficie la noblesse - c'est-à-dire une large part des fortunes du pays - contribue fortement au déficit du Trésor royal, qui devient quasi-structurel. Pour couvrir ses dépenses, la monarchie est alors conduite à emprunter: les finances de l'Etat offrent des opportunités multiples de placements rentables aux détenteurs de capitaux, qui se détournent de l'investissement productif au profit d'une intense spéculation financière. Le mal paraît incurable, car toute réforme du système fisco-financier suppose une restriction des privilèges, ce dont la monarchie est politiquement incapable. Ceci explique que l'industrie française se trouve constamment sous-capitalisée, et que Colbert et ses successeurs aient du multiplier privilèges, encouragements et subventions »⁹⁵

Como consecuencias de un sistema construido sobre la moneda, en Francia se creará una doble economía, al estar expuesta a las constantes fluctuaciones y escaseces de metal, así como a su manipulación y especulación, que hacen complicado la estabilización y la existencia de moneda suficiente en circulación⁹⁶. Sobre todo cuando tiende a ser acumulada por ciertos grupos de la sociedad. Nos encontramos así una primera economía basada en la moneda, que afecta a las grandes fortunas y a la propia monarquía. Una segunda economía que haciendo frente a la escasez monetaria (monopolizada por otros grupos) desarrollará el uso del papel moneda, principalmente en las pequeñas transacciones comerciales e industriales del resto de la sociedad, entre tenderos, comerciales, pequeños industriales, banqueros, etc. Todo ello impidió que pudiera desarrollarse, con la fuerza debida, un entramado industrial en Francia, que los países de alrededor sí desarrollarán; pues, las reformas emprendidas por Colbert en el ámbito mercantil industrial y colonial, son más bien una emanación del sistema fisco-financiero según D. Dessert. El proceso de *tesaurización* es un problema habitual en Francia⁹⁷ que determinará el sistema fisco-financiero y que impedirá el desarrollo de una visión económica propiamente dicha. Asimismo, y ante tales problemas de escasez de moneda, la monarquía se ve obligada a incentivar su circulación mediante la demanda de dinero a aquellos que lo poseen: los *financieros*; que fundamentará el complejo sistema *fisco-financiero* donde el monarca que necesita dinero se ve obligado a pedirselo prestado a aquellos que utilizan el propio sistema para acumularlo. Una situación que deja siempre en una situación precaria a la propia monarquía.

Precisamente para contrarrestar este poder que pueden llegar a acumular los acreedores del monarca, éste tendrá como principal instrumento de “defensa” la *Chambre de Justice*⁹⁸. Ésta será utilizada por el Estado como forma de control y de limitación del poder frente aquellos que conforman el Estado y que al mismo tiempo lo minan desde su interior, al valerse del mismo para sus negocios personales. Durante este largo periodo de tiempo asistiremos a dos grandes *Chambres*

⁹⁵ MINARD, Philippe. *La fortune du colbertisme*. P. 365.

⁹⁶ DESSERT, Daniel. *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*. P. 33.

⁹⁷ CHAUSSINAND-NOGARET, Guy. *Gens de finances au XVIII^e siècle*. P. 20.

⁹⁸ DESSERT, Daniel. *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*. P. 238.

de Justice: en 1669, con el proceso y encarcelamiento de Fouquet; y en 1717, tras los fracasos de Law. Ambos acontecimientos muestran cómo el soberano realmente no puede ir en contra de unos grupos y un sistema financiero que es al mismo tiempo el que le sustenta y fundamenta; y cuyo intento de transformación afectaría al grupo de los privilegiados en su conjunto. Denunciar el sistema o cuestionarlo, sería desestabilizar la propia monarquía⁹⁹. De ahí que la monarquía sea rehén de su propio sistema, como se observará en la benevolencia de las *Chambres de Justice*. Aunque es verdad que determinados movimientos, multas, etc., le servirán para controlar posibles desmanes, como observamos en el caso de Fouquet; además de animar a los nobles a que sigan aportando el dinero que se les demanda. Asimismo, para paliar este poder de la nobleza, la monarquía además de acudir a la *Chambre de Justice*, endureció su control sobre los procesos de ennoblecimiento, como el ocurrido en 1661. Que puede ser interpretada como una forma de controlar el poder financiero y real –y no tanto simbólico, como antaño–, que había alcanzado la nobleza¹⁰⁰. La figura de Fouquet se convirtió en un claro reflejo de estas luchas por el poder y de cómo los diferentes grupos y familias pelean por colocar a sus amigos en puestos estratégicos para controlar el mundo de la recaudación, cuyos beneficios a su vez se repartían entre las redes clientelares. De ahí que su persona fuese utilizada, en cierto modo, como chivo expiatorio ante los constantes libelos y panfletos de aquellos que denuncian los desmanes de los financieros y de aquellos que se benefician en su provecho personal; así como para fortalecer la figura de Louis XIV ante los disturbios de la Fronda. Unos panfletos que fueron en gran parte fomentados por los propios clanes rivales, como el de Colbert¹⁰¹, que tras la condena de Fouquet se beneficiarán del ascenso de Colbert sustituyendo al destituido Fouquet¹⁰². Una vez pasa de la *maison* de Richelieu a la de Louis XIV, Colbert comienza un ascenso imparable, acumulando cargos de la administración. Se inicia como *intendant de finances* bajo el control del Rey, sin embargo, a medida que fortalece su posición restaurará para él, en 1665, el cargo de *contrôleur général des Finances*. Asimismo, el año anterior ya había adquirido el cargo de *surintendant des bâtiments*, y en 1669 añadirá cuatro cargos más de la secretaría de Estado, ampliando sus competencias como *grand maître et surintendants* de minas y mineros; además de competencias en comercio marítimos, etc. Si para D. Dessert Colbert vino a prolongar el sistema *fisco-financiero*, sin hacer cambios significativos, sin embargo Fouquet fue para él uno de los pocos que llegó a comprender los problemas de la

⁹⁹ *Ibid.*, p. 335.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 367.

¹⁰¹ « Aux origines de la fortune de Colbert, on retrouve donc quelques-uns des éléments constitutifs de l'Etat monarchique, baroque ou classique: la promotion d'une famille marchande par l'office, la nécessaire "montée" de province à Paris, le rôle des mariages, des lignages, des parentèles, la puissance des hommes d'argent liés à la gestion difficile des finances royales. » JACQUART, Jean. « Colbert ». P. 183.

¹⁰² DESSERT, Daniel. *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*. P. 335.

economía del Antiguo Régimen¹⁰³, haciendo un análisis certero de su fundamento. Llegó a comprender, de este modo, que se trataba de un sistema determinado por la guerra y por la necesidad de dinero en metálico para sufragarla, y que como consecuencia de ello, generaba un modelo donde unos pequeños grupos acumularían el metal, buscando crear una confianza para mantener la circulación y para desarrollar sus especulaciones, desafiando de esta manera al Estado¹⁰⁴. Sus análisis mostraban una certera comprensión del modelo *fisco-financiero* del Antiguo Régimen, abriendo la posibilidad de su transformación; y si bien no intento cambiar la estructura económica, al menos sí que puso las bases de un análisis económico social, que luego se desarrollarán con las *memorias* a finales de siglo. A diferencia de él, Colbert perpetuó el sistema hasta llevarlo hasta su agotamiento y debilitamiento, siendo uno de los principales artífices de la guerra; la cual D. Dessert valora como el resultado de la tensión generada por sus concepciones financieras y económicas pesimistas y agresivas, prolongando con ello la guerra y acentuando la crisis financiera y la bancarrota. Asimismo, de su empresa industrial sólo se beneficiaban los grupos adscritos a la financiación del Estado¹⁰⁵, por lo que sus reformas industriales y comerciales se inscribían dentro de ese mundo de privilegios característico del sistema *fisco-financiero*, que convirtieron este intento de *mercantilismo* en una prolongación del sistema de *clanes* afines.

Frente a una imagen tradicional que describe el sistema económico de Antiguo Régimen como un sistema mediocre y frágil, su perpetuación durante dos siglos demuestra por el contrario su capacidad para superar las crisis y las bancarrotas, así como una singular capacidad para adaptarse a las situaciones¹⁰⁶. Entre otras razones porque –y pese a lo que pueda pensarse– la guerra es muy productiva. Quizás no en el sentido de desarrollar una industria a largo plazo, pero sí para incentivar el desarrollo de amplios sectores del país. Aunque a largo recorrido el sistema mostrará importantes déficits respecto a otras potencias del entorno, que han desarrollado una industria y un comercio más fuerte. Frente a esta imagen negativa de Colbert desarrollada por D. Dessert, J. Jacquart plantea una imagen diferente, ofreciendo un amplio panorama sobre las novedades positivas emprendidas por Colbert, que ayudarán a la *racionalización* del Estado, que se prolongarán durante largo tiempo, hasta prácticamente 1791, cuando el sistema administrativo del Antiguo Régimen es anulado.

« Elles peuvent se résumer en quelques points : améliorer le rendement réel de l'impôt, élargir la matière imposable, améliorer la justice fiscale, tenter d'ajuster recettes et dépenses. Des progrès furent réalisés, dont certains furent durables. Un meilleur contrôle des comptes locaux, des affermages plus élevés, une meilleure gestion du domaine ont permis au trésor de recevoir plus de "revenants bons": le coût de la levée et du transfert de l'impôt a baissé. Pour élargir la matière imposable, l'ingéniosité de Colbert et de ses "inventeurs" est sans limite et l'on ne reviendra pas sur les offices curieux et inutiles, le monopole du tabac ou le droit de timbre. Inventions fécondes et durables ... Mais, dans un système où le privilège fiscal était

¹⁰³ DESSERT, Daniel. *Fouquet*. Paris, Fayard, 1987.

¹⁰⁴ DESSERT, Daniel. *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*. Pp. 336-337.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 337.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 417.

signe de notabilité, il était bien difficile de s'attaquer aux exempts. Colbert le fit, et ceci explique peut-être les rancœurs des nantis à son égard. La réformation de la noblesse, essayée en Normandie dès 1655, décidée pour tout le royaume en 1661, mais mise en œuvre seulement après 1664, renvoya dans la masse des taillables bon nombre d'anoblis, et pas mal de cadets de véritable gentilhommerie incapables de produire leurs titres et qui "ne vivaient pas noblement". De même rogna-t-on sur l'exemption fiscale de certains corps et communautés. Autant de milliers de foyers assujettis de nouveau à l'impôt direct. Le procédé de la taxation d'office par les intendants permettait d'inscrire sur les rôles les "coqs de village" que les répartiteurs n'auraient pas osé faire contribuer au niveau de leurs ressources [...] Il fallait faire contribuer ceux qui disposaient des meilleurs revenus. Pour cela, Colbert diminua la part relative de l'impôt direct, la taille, dont le poids retombait à peu près entièrement sur les ruraux, et accrut celle des indirects, liés à la consommation et que tout le monde acquittait en achetant »¹⁰⁷

A pesar de lo cual, la gran empresa industrial y comercial emprendida por Colbert se encontró con los problemas de falta de financiación, debiendo buscar ésta a través de las redes de capital descritas más arriba, la cuales, a su vez, se beneficiarán de los privilegios de explotación de ciertas materias o de regiones, especulando y obteniendo cuantiosos beneficios de los monopolios. Todo ello inscribía el nuevo modelo industrial puesto en marcha por Colbert dentro de los mecanismos del mundo fisco-financiero¹⁰⁸; poniendo al frente de determinadas manufacturas a personas que desconocen su funcionamiento y que generarán a la larga una improductividad. No obstante, Ph. Minard ha criticado esta valoración negativa del *colbertismo*, poniéndola en relación con las críticas hechas por el liberalismo hacia mediados del siglo XVIII, especialmente desde las filas de la fisiocracia; y, sobre todo, a lo largo del siglo XIX y XX. Frente a esa visión ofrecida por D. Dessert, Ph. Minard habla de un proceso de profesionalización de la industria, fomentado desde el Estado y sustentado en un proceso de reforma administrativa, que muestra la distancia y la ruptura respecto a la noción de *dominio* anterior. Con Colbert comenzaba a entreverse una *razón instrumental*, como reconocería posteriormente Voltaire, en un momento donde se recupera la imagen del *Grand Siècle*¹⁰⁹: « *Il a fallu que l'esprit philosophique, introduit fort tard en France, ait réformé les esprits du peuple pour qu'on rendit enfin une justice entière à la mémoire de ce grand homme* »¹¹⁰ Valorado por algunos como una transformación profunda dentro de la monarquía absoluta, como vimos a propósito de M. Antoine; para las corrientes liberales Colbert representa por el contrario la estatalización de la industrial y el comercio, como se observa en la gran obra de Pierre Clément, que recoge los textos de Colbert¹¹¹; viendo incluso en él, autores como P. Boissonnade, un precedente del socialismo estatal¹¹². Su figura clave para comprender las transformaciones en el último tercio del siglo XVII, sirve para apoyar las diferentes interpretaciones

¹⁰⁷ JACQUART, Jean. « Colbert ». Pp. 192-193.

¹⁰⁸ DESSERT, Daniel. *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*. P. 396.

¹⁰⁹ FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole. *Le grand roi à l'aube des lumières (1715-1751)*. Paris, PUF, 1985.

¹¹⁰ VOLTAIRE. *Le siècle de Louis XIV*, chap. XXX. Citado en JACQUART, Jean. « Colbert ». P. 179.

¹¹¹ CLÈMENT, Pierre. *Histoire de la vie et de l'administration de Colbert*. Paris, 1846. CLÈMENT, Pierre. *Histoire de Colbert et de son administration*. Paris, Didier, 1874.

¹¹² BOISSONNADE, Prosper. *Colbert. Le Triomphe de l'Etatisme. La Fondation de la suprématie industrielle. La Dictature du Travail (1661-1683)*. Paris, Librairie Des Sciences Economiques et Sociales/ Marcel Rivière, 1932.

historiográficas que proponen los historiadores en función de sus ideologías de partida, sin embargo, parece claro que sus medidas de reformas comprendían el Estado como un conjunto de *fuerzas*, que las *memorias* de finales del siglo XVII profundizarán en su comprensión, cuestionando el modelo colbertiano, y abriendo la posibilidad de una visión económica que no se implantará hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

2.2. La irrupción de la banca y el cuestionamiento del modelo fisco-financiero de Antiguo Régimen. Las reformas de John Law.

La monarquía dependía por completo de los préstamos de las grandes fortunas, por lo que debían tener cuidado a la hora de controlarlas o multarlas, más allá de la condena simbólica de Fouquet, pues no se quería desestabilizar el sistema. A lo largo del siglo XVIII apenas se recurrirá a las *Chambres de Justice*, recurriendo sin embargo a los *Estados Generales*¹¹³; observándose tras ello una tendencia de la monarquía a intentar desembarazarse de esta dependencia del mundo financiero, a través de la demanda de préstamos a la banca extranjera. Un hecho que a la larga conducirá a un desequilibrio del sistema. Los *banqueros* estaban dispuestos a prestar el dinero al monarca pero –y a diferencia de los *financieros* anteriores- al no depender del Rey, éste no podía recompensarlos de otra manera, como por ejemplo con privilegios tales como cargos públicos. El monarca estaba así obligado a devolver el dinero, situando a la monarquía en los momentos de guerra, y especialmente bajo el reinado de Louis XV, en una situación difícil frente a sus acreedores¹¹⁴.

*« Le recours à l'emprunt public, surtout étranger, ne pouvait qu'introduire un vice incurable dans la monarchie d'Ancien Régime. Habitée à emprunter à ses agents, à les rembourser à sa discrétion et à sa manière, à décréter quand elle le jugeait profitable ou inévitable une banqueroute partielle, sans que personne soit vraiment en mesure de lui demander des comptes, elle ne pouvait tout d'un coup accueillir les maximes d'un Etat républicain, gérer publiquement ses finances, se soumettre au contrôle des rentiers sans que son autorité ne soit compromise, sans qu'à la faveur d'une première brèche, les agités, les mécontents, les adversaires déclarés, les généreux trop naïfs n'arrivent à la fin à mettre bas tout le système. En moins de vingt ans, le règne de Louis XIV vit se succéder les étapes impératives de ce cheminement trop logique pour qu'il pût être dévié autrement que par un acte d'autorité dont le monarque se révéla incapable. »*¹¹⁵

A lo largo del siglo XVIII, cuando el conflicto entre el soberano y los *financieros* llegue a su punto álgido, en vez de recurrir a los sistemas de control del siglo XVII, como la *Chambre de Justice*, la monarquía comenzará a cuestionar el propio sistema fisco-financiero, así como la centralidad de la moneda, iniciándose con ello la reforma profunda del sistema, imponiéndose el

¹¹³ DESSERT, Daniel. *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*. P. 419.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 419.

¹¹⁵ CHAUSSINAND-NOGARET, Guy. *Gens de finances au XVIII^e siècle*. Bruxelles, Complexe, 1993, p. 84 (1ª edición, Bordas, 1972).

papel moneda y una banca estatal, a partir de J. Law, que trastocaba por completo todo el sistema descrito con anterioridad. « *Non sans une certain ironie du sort, le blocage du système entraîne obligatoirement la disparition du métal, qui justifiait pourtant son fonctionnement, et entraîne le triomphe du papier, au caractère hybride et équivoque de monnaie fiduciaire et d'instrument et d'instrument de crédit* »¹¹⁶. Desde las primeras décadas del siglo XVIII parece imponerse una nueva realidad económica que abandona definitivamente el sistema fisco-financiero desarrollado por la Soberanía y que ha sido profundamente criticado por las *memorias* de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. No obstante, y como ha señalado Ph. Minard, hasta mediados del siglo y hasta su completa desaparición en 1791, será el modelo *colbertiano* el que fundamentará el pensamiento económico de la *monarquía absolu*. Un modelo que sin duda se enfrentará a los diferentes intentos por transformarlo, principalmente en la segunda mitad del siglo XVIII, por parte de aquellos grupos afines a las nuevas ideas económicas de la fisiocracia y del liberalismo.

Para G. Chaussinand-Nogaret, el absolutismo y la aristocracia, habitualmente encargada de la gestión financiera del reino por su origen sanguíneo, era mentalmente incapaz de hacer tal función, por lo que poco a poco les fue sustituyendo una débil burguesía económica, incipiente, que se había desarrollado tímidamente en los márgenes del sistema, aunque auspiciada por él, perfilando un nuevo modelo económico que sustituirá al de Antiguo Régimen. Si bien las grandes finanzas son gestionadas por la aristocracia a lo largo del siglo XVIII, sin embargo los cuerpos intermedios de la administración, junto a aquellos grupos que marcan las gestiones necesarias para el mantenimiento del sistema, especialmente la guerra, generan todo un submundo de hombres de dinero que construirán el nuevo núcleo de la banca; favorecidos por la propia monarquía, ya que, según la tesis de G. Chaussinand-Nogaret, la monarquía se encontraba enfrentada a la nobleza, ayudando y apoyándose en otros grupos de la sociedad. Finalmente para éste autor son estos grupos nacidos en los márgenes del sistema los que tras la muerte de Louis XIV permitan dar una mayor racionalidad a las finanzas del absolutismo del siglo XVIII, emergiendo los *banqueros*. Frente a este análisis de tradición marxista que sitúa en una nueva clase: la burguesía, en la *ideología* económica que llevan consigo, el origen de las transformaciones económicas que van a suceder en el siglo XVIII, no podemos olvidar que las finanzas son ante todo las del Príncipe, por lo que la aristocracia siempre fue la encargada de su gestión. Con la importante participación de hombres como Law, Turgot o Necker, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII, que, efectivamente, permitieron una apertura respecto al monopolio del dinero que tenían las grandes familias de Francia. Sin embargo, ésta no se cuestionará hasta la noche del 4 de agosto de 1789 en que se abole el sistema feudal. Frente a la tesis de G. Chaussinand-Nogaret, no hay que caer en la interpretación fácil y establecer que es la aristocracia, incapaz de renovarse y emprender reformas, la que conducirá a la crisis que

¹¹⁶ DESSERT, Daniel. *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*. P. 419.

culmina en la Revolución, situando como contra-imagen a Turgot y a Necker como los estandartes de un nuevo progresismo, portadores de un nuevo “savoir” económico: la fisiocracia, y representantes de una burguesía pujante que busca reformas y que, finalmente, no pueden llevarlas a cabo. Como analizaremos a continuación el sistema *fisco-financiero* otorgó a la nobleza un poder que debilitó a la monarquía, pero que sobre todo iba en contra de los nuevos saberes y de la comprensión gubernamental del Estado, que se había lentamente impuesto desde 1680. De este modo, son las diversas crisis que atraviesan los primeros años del siglo XVIII, junto a la transformación de *lo político* y el reordenamiento de los discursos en torno a nuevos *saberes*, como el económico, los que finalmente irán transformando el modelo fisco-financiero de Antiguo Régimen.

Durante la Regencia del duque de Orleans las reformas de J. Law representarán el abandono de la monetización, fundada en el metal precioso, a favor del papel moneda. Instantes en que la moral cristiana contra el *lujo* y el *interés particular* cede su lugar a una revalorización de ambos, que son vistos como beneficiosos para la economía y el conjunto del reino, lo que permitirá cuestionar la *tesaurización* característica del sistema fisco-financiero; y, de este modo, « *dès 1715-1720, Pottier de La Hestroye et Law ont posé l'argument décisif: la thésaurisation est le mal des économies engourdis.* »¹¹⁷ Unas críticas contra la *tesaurización* o acumulación monetaria, que habían sido la diana de muchas de las críticas de las *memorias*. Esta nueva situación va a determinar el desarrollo de un nuevo modelo económico, real e ideológico, en el que, sin embargo, las grandes fortunas siguen dispuestas a prestar dinero a la monarquía, que los continua necesitando, pero con la gran diferencia de que éstos ya no están necesitados de ella para incrementar su poder al haber abierto el Estado el monopolio económico a otros grupos y diversificado los lugares de producción de riqueza, que ya no se reducen al impuesto y su gestión. El *status quo* del sistema anterior, construido en el impuesto y en la moneda, se desbloqueará en el momento en que el metal deja de ocupar el lugar central que tenía, permitiendo la entrada de otros grupos como los banqueros, quienes bajo este nuevo marco financiero ya no regido por el metal, ni por el impuesto, han ido acumulando un importante capital a la sombra de un mercantilismo internacional incipiente. No obstante, y si bien el sistema financiero se transforma, abriéndose al comercio y la industria, tal y como había intentado Colbert, sin embargo los grupos que tenían el capital en el pasado: las grandes familias nobiliarias francesas, serán también ahora las principales beneficiados del sistema especulativo de J. Law. Su fortuna era por tanto necesaria para poner en marcha el sistema. Todo ello parecía mostrar que no fue uno de los principales factores del cambio las luchas de poder entre

¹¹⁷ PERROT, Jean-Claude. *Une Histoire Intellectuelle de l'économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*. P. 157.

grupos sociales, nobleza y monarquía, como en ocasiones se ha enfatizado, sino una transformación más profunda del *poder-verdad*, auspiciado por el desarrollo de una razón gubernamental.

La gran diferencia del nuevo sistema radica en que una vez puestos en marcha, se romperá el modelo de dependencia que el anterior establecía, entre el monarca y aquellos que poseían el dinero; y que eran gestionadas a través del privilegio, y que era un reflejo, a su vez, del sistema político y social de Antiguo Régimen. Ahora las dependencias respecto al poder parecen haberse roto, en la medida que el sistema de financiación ya no viene mediatizado por el privilegio de la recogida de impuestos, favoreciendo así un nuevo modelo económico fundamentado en el comercio y la industria, que parece apunta hacia una nueva racionalidad económica. A pesar de lo cual la monarquía seguía ocupando un lugar central en tanto que modelo social y de comportamiento a imitar; y en tanto que lugar de obtención de privilegios y prebendas, que condicionan también la posibilidad de construir grandes fortunas industriales y comerciales. Este sistema de monopolios industriales y comerciales, determinará que la monarquía mantenga el poder, pero éste se verá debilitado con el nuevo sistema económico, respecto al sistema de impuestos anterior.

Conforme a las nuevas ideas económicas J. Law planteaba que la moneda metálica constituía un freno a la circulación comercial, fundamento de la riqueza de las naciones, apostando por un papel moneda que consideraba que favorecía la circulación; incorporando a sus ideas las teorías sobre la circulación de la sangre de Harvey¹¹⁸.

« Dans son mémoire de 1707, “pour prouver qu’une nouvelle espèce de monnaie peut être meilleur que l’or et l’argent », il s’oriente vers une monnaie territoriale [...] Le but de Law, grandiose et démesuré, tend à contrôler tout le système financier du royaume en supprimant sa raison d’être et son moteur, la monnaie métallique, et à rendre sans objet le ministère des gens d’argent en substituant à la maltôte une autre société, tournée vers d’autres jeux que ceux de la spéculation sur les embarras budgétaires du souverain. »¹¹⁹

La ruptura simbólica que proponía J. Law era muy profunda, pues trastocaba el modelo de tesaurización, fundamento de la riqueza y del poder económico del sistema financiero de Antiguo Régimen. Un modelo que, por otro lado, había comenzado a ser cuestionado a finales del siglo XVII ante el fracaso español de las provincias americanas. Un fracaso que comenzaba a ser analizado y cuestionado por las corrientes económicas anglosajonas, teniendo su eco en Francia en Boisguilbert, quien se había mostrado también muy crítico con la moneda metálica. No obstante, ya desde el siglo XIII existían otros modelos aparte del monetario, utilizándose en los mercados de Europa las letras de cambio, los pagos por compensación, etc. Igualmente en Francia se había desarrollado una economía secundaria que se fundamentaba también sobre el papel ante la escasez de moneda. Por otro lado, tanto en Ámsterdam como en Londres, se habían desarrollado bancos privados, por lo que J. Law tenía importantes precedentes al sistema que quería implantar en

¹¹⁸ ZYSBERG, André. *La monarchie des Lumières, 1715-1786*. En *Nouvelle histoire de la France moderne*, t. 5. Paris, Seuil, 2002, p. 32.

¹¹⁹ DESSERT, Daniel. *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*. P. 421.

Francia; consistiendo su gran cambio en transformar estos bancos privados, restringido al ámbito del comercio, en un banco público, sustentado por el Estado, cuya emisión de billetes puede utilizarse como verdadera moneda en cualquier lugar del país. Expulsado en 1708 por el *lieutenant général de police* de París: d'Argenson, será muy probablemente en estos instantes cuándo entrará en contacto por vez primera con el futuro regente. Regresará de nuevo a Francia en 1715, exponiendo las reflexiones que había desarrollado en su texto *Considerations sur le numéraire et le commercer* (1705), encontrando en esta ocasión una mayor acogida a sus ideas ante las promesas de terminar con la deuda del Estado. Si el Consejo de Finanzas rechaza crear una banca pública, sin embargo el 2 de mayo de 1716 obtendrá las *lettres patentes* para comenzar a poner en práctica su sistema. Se le permitirá abrir un banco privado denominado como *Banque générale*, con un capital de 6 millones, repartido en 1200 acciones de 5000 libras, con respaldo del Estado, y en el que puede obtenerse una rentabilidad del 6% anual, emitiendo billetes reembolsables al portador. Un *arrêt* del 10 de abril de 1717 permite que todas las operaciones del fisco, del Tesoro y de las *Fermes*, sean efectuados con billetes de la *Banque générale*, lo que le permitirá culminar su proyecto de monopolizar bajo un mismo banco todas las operaciones del Estado. J. Law obtiene el apoyo definitivo del regente al prometerle que acabaría con la deuda pública, desautorizando las reformas de Noailles, quien dimite el 28 de enero de 1718. No se trataba de un sistema sin fundamento, siendo aplicado un sistema semejante por los financieros parisinos *frères Parîs*, que se harán con el control de la *Ferme générale* a inicios de octubre de 1718, y que les convierte en los controladores del sistema fiscal francés¹²⁰. El 4 de diciembre de 1718 el *Banque générale* es declarado *Banque royale*, participando el propio Estado contra la oposición del Parlamento, asombrados del nuevo papel de financiero que parece tomar el Regente. El banco nuevo se convierte en emisor de billetes con el mismo valor que la moneda metálica, no obstante, los edictos de enero y marzo de 1719 prohíben los pagos en moneda de oro por debajo de 600 libras, obligando a aceptar los billetes de la Banca Royale. Aunque no todos los parlamentos de Francia aceptan estas medidas encaminadas a fortalecer la confianza en el nuevo sistema. Para lograr esta confianza y para seguir ampliando un negocio sustentado precisamente en la confianza, J. Law se fijará en los territorios de Mississippi que desde 1712 era gestionado por Antoine Crozat. Éste, aprovechando la tasación de la *Chambre de Justice* en 6 millones, abandona esta empresa colonial, siendo sustituido en el monopolio de explotación por J. Law, quien funda la *Compañía de Occidente*, el 6 de enero de 1717, recibiendo un privilegio de explotación de Luisiana por 25 años. Una compañía que se comporta como un Estado autónomo en aquellos territorios, y que le permite genera un capital de 100 millones de libras, compuesto por 200000 acciones de 500 libras, que cada uno puede intercambiar, vender, etc., con respaldo del propio Estado. La Compañía va absorbiendo progresivamente el resto del comercio

¹²⁰ ZYSBERG, André. *La monarchie des Lumières, 1715-1786*. P. 34.

exterior de Francia con Senegal, China e Indias Orientales, para transformarse así en *Compagnie des Indes* el 23 de mayo de 1719¹²¹. El Estado conseguirá de ella un crédito de 1,2 *millard* de libras al interés del 3%, que le permitirá financiarse y afrontar la deuda pública. De esta compañía se emitirán finalmente 624000 acciones, que generó un auténtico mercado de acciones y una bolsa a cielo abierto en la rue Quincampoix de París, donde una acción se compra a 500 libras en 1717 y se vende a 10000 libras dos años después; pues el apoyo del Estado y el monopolio de los grandes territorios de ultramar lo convierten en una inversión asegurada. Sin embargo, pronto los territorios de Louisiana y Mississippi no se muestran tan productivos como la imagen de *El Dorado* pudiera hacer creer, por lo que el movimiento especulativo comienza a ir en una dirección opuesta en febrero de 1720; pidiendo las grandes fortunas que las acciones se las convirtieran en dinero metálico, conscientes del sistema especulativo y la burbuja que se había generado. La fusión de la *Banque Royale* y de la *Compagnie des Indes* el 2 de febrero no podrá frenar la caída del modelo, perdiendo las acciones la mitad de su valor, llegando a alcanzar una pérdida del 90% de su valor inicial. Una situación que producirá diversos altercados el 17 de julio de 1720 en la rue Vivienne, uno de los centros de la banca, suspendiéndose el 10 de octubre la *Banque Royale*, desmonetizándose los billetes, quedándose muchos accionistas atrapados. En una sociedad tan apegada al valor simbólico del metal, la empresa de J. Law encontró rápidamente un final esperado al pedir el reembolso del dinero invertido en oro por parte de las grandes fortunas, tal y como había establecido el sistema para atraer a inversores; pero sin contar que ello realmente podía llegar a suceder. A pesar de lo cual, la caída del sistema de J. Law no supondrá el regreso al modelo anterior, sino que transformará para siempre la relación entre la monarquía y aquellos que le prestan el dinero, rompiendo el sistema de privilegios y de favores anteriores del sistema fisco-financiero.

« Le projet de Law souffre d'une contradiction interne grave qui le condamne à terme : l'acclimatation de sa monnaie papier auprès d'une société attachée aux espèces sonnantes nécessite en effet le maintien de la sacro-sainte convertibilité alors que, dans le même temps, son développement conduit inmanquablement à la démonétisation du métal, et par là à la non-convertibilité. Aussi, comment Law peut-il espérer échapper aux assauts de ses adversaires, qui peuvent le plus aisément saboter son entreprise en opérant des remboursements massifs en espèces ? [...] De surcroît, la nécessité de valoriser son action, gage de son papier-monnaie, en encourageant une spéculation furieuse débouche, comme toujours en la matière, sur une inflation fiduciaire qui conduit en fin de compte à privilégier le métal, ce qui, dans une société telle que la société française d'alors, ne peut que favoriser les desseins de ses adversaires. »¹²²

El sistema J. Law concluye abruptamente con la huida de éste por la frontera norte, encargándose a los *frères Parîs* la liquidación de la *Banque Royale*, que concluye con un balance en cierto modo positivo para el Estado, pues la deuda pública se ha visto financiada y paliada al transformar sus deudas en billetes que al devaluarse supondrán un descenso importantes de las deudas del Estado, favoreciendo al mismo tiempo el desapalancamiento y la circulación monetaria,

¹²¹ HAUDRÈRE, Philippe. *La Compagnie française des Indes au XVIII^e siècle (1719-1795)*. Paris, Librairie de l'Inde, 1989.

¹²² DESSERT, Daniel. *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*. P. 423.

así como el consumo¹²³. No obstante, diversos especuladores y trabajadores de la ciudad, vieron cómo de la noche a la mañana sus fortunas se fueron con la misma rapidez con la que habían llegado, generando una desconfianza hacia el modelo bancario que impedirá la renovación del modelo económico francés durante el siglo XVIII. Asimismo, produjo también un enriquecimiento instantáneo de determinados grupos, trastocando el sistema social de Antiguo Régimen que se había construido a través de una lenta y prolongada acumulación de dinero y oficios; generando además una animadversión moral hacia la riqueza por parte de ciertos grupos religiosos y altos nobles que ven de la noche a la mañana nuevas fortunas que compiten con sus salones, palacios y obras de arte. El sistema de J. Law produjo no sólo una transformación en un sentido económico del Estado francés, sino que vino acompañado de una transformación política y social profunda, que parecía reordenarse en torno a los nuevos *saberes económicos*¹²⁴.

Puesto que J. Law pretendía la transformación del patrón metal-moneda, las grandes fortunas consiguieron acabar con esta aventura al pedir la conversión de sus acciones en oro. Pero la caída de éste no supuso una vuelta a la situación anterior, pues, el capital que antes utilizaba los propios cauces del sistema: la recogida de impuesto y el préstamo a la monarquía, comenzó a invertir directamente su dinero entre otro tipo de empresas industriales y comerciales, sacando grandes plusvalías, quedando el Estado al margen de tales ganancias. El sistema de J. Law supuso una pérdida añadida, al trastocar el carácter simbólico del sistema político de Antiguo Régimen, donde la nobleza ayudada y sustentaba a la monarquía mediante préstamos, y a cambio el monarca les concedía importantes privilegios; siendo los más beneficiados de esta transformación aquellos dedicados al comercio y a los negocios comerciales, en los cuales también habrían participado los grupos financieros como forma de diversificación de sus capitales. El dinero dejaba de ser poco a poco un monopolio de los grandes grupos políticos del sistema que participaban en la recogida de impuestos, permitiendo a otros grupos sociales comenzar a acumular importantes sumas de dinero. Pero en la medida que estos grupos tienden a diversificar sus inversiones, buscando mayores rentabilidades, el sistema está condenado a la larga a renunciar al monopolio del metal y a abrazar la economía de papel¹²⁵. Esta salida del sistema fisco-financiero se ve favorecido por el abandono de una economía de guerra, a medida que la *razón gubernamental* desarrolla las ideas de Paz y de equilibrio entre naciones, que justifica los impuestos y favorece la transformación de un

¹²³ ZYSBERG, André. *La monarchie des Lumières, 1715-1786*. P. 40.

¹²⁴ DESSERT, Daniel. *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*. Pp. 422-423.

¹²⁵ « Ainsi les gens d'argent et leurs bailleurs de fonds sont-ils entraînés à promouvoir un groupe qui remet en cause leur hégémonie financière, son économie et par là politique. Le métal avait fait la force de l'aristocratie aux dépens d'un Etat qu'elle a sacrifié dans l'espoir de conserver sa suprématie. Mais était-ce une victoire utile ? Non, car, par un curieux retour des choses, le pouvoir, en concourant à divers titres à l'essor de l'économie papier et de la monnaie fiduciaire, a contribué à l'envol de la bourgeoisie. Ainsi le système fisco-financier engendré par l'utilisation du métal précieux se termine-t-il, dans le domaine économique comme dans le domaine politique, par un nécessaire rééquilibrage social et par l'ascension de forces vives nouvelles » *Ibid.*, p. 427.

sistema basado en la acumulación metálica destinada principalmente a la guerra. Frente al *valor* del metal se desarrollan nuevos *valores*, ya no vinculados a la acumulación de riquezas, sino relacionados con la producción industrial, con la producción en el trabajo, con el comercio, etc., que se constituirán en la base de una nueva racionalidad económica. Esta paz y esta apertura de la economía a empresas de capital privado, favorecerán la pérdida de poder del Estado soberano, fortaleciéndose una comprensión del Estado como *fuerzas* a gobernar. Este desarrollo de una política de paz determina también que la monarquía, por un tiempo, deje de acudir al sistema financiero para sostener su costosa política de guerras, lo que a su vez posibilita la acumulación de capital por parte de los prestatarios y, como consecuencia de ello, la inversión en manufacturas y empresas, prolongando el sistema colbertiano, fomentando el consumo del *lujo* fuera y dentro de Francia¹²⁶, emergiendo una nueva idea de *consumo*.

El abandono del metal además de trastocar el modelo fisco-financiero, produjo una transformación más profunda a nivel simbólico respecto al *valor*. Esta problemática del *valor* no sólo se expresará en la economía naciente, a partir de nociones como el *interés propio* del nuevo *homo aeconomicus*¹²⁷, que el liberalismo sitúa en el centro de sus reflexiones, sino en el ámbito de lo cotidiano¹²⁸. Esta relación entre el nuevo *saber económico* y las transformaciones en las formas de consumo cotidianas, que observamos en la emergencia de fenómenos como el lujo, demuestran, a su vez, una transformación en el *valor* de las cosas. Un tema que desarrollaremos en la cuarta parte a propósito de la eclosión del coleccionismo en el siglo XVIII, donde destacaremos figuras como las de Jean de Julienne, uno de los principales empresarios de las factorías de Gobelins y uno de los principales coleccionistas de la primera mitad del siglo XVIII; pero que también observaremos en la emergencia del mercado de arte, donde el propio arte sufre una transformación importante, en un contexto en el que se desarrolla nuevos *saberes* como la historia del arte con la finalidad de tasar y establecer la autenticidad y el valor de las obras. De este modo, la transformación del concepto de economía, ya no destinada al sostenimiento del poder del Soberano y de la guerra, permitirá el desbloqueo y la creación de nuevos ámbitos de saber económico como son el *interés*, el *deseo*, el *consumo*, el *lujo*, etc., que reflejan una transformación del *valor* y del estatuto mismo del objeto, que se convierte también en un objeto de deseo, de consumo, de riqueza, etc. Señala Ph. Perrot¹²⁹ que el fenómeno del lujo que se da en el siglo XVIII es diferente del

¹²⁶ COQUERY, Natacha. *L'Hôtel aristocratique. Le marché du luxe au XVIII^e siècle*. Paris, Publications de la Sorbonne, 1998 ; COQUERY, Natacha, *Tenir boutique à Paris au XVIII^e siècle. Luxe et demi-luxe*. Paris, CTHS, 2011.

¹²⁷ "Traté de mostrarles que ese *homo aeconomicus* constituía una suerte de átomo irremplazable e irreductible de interés. Procuré también mostrarles que ese átomo de interés no podía superponerse, ni identificarse, ni reducirse a lo que constituye, en el pensamiento jurídico, lo esencial del sujeto de derecho." FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique*. P. 287.

¹²⁸ ROCHE, Daniel. *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation XVII^e-XIX^e siècle*. Paris, Fayard, 1997.

¹²⁹ PERROT, Philippe. *Le luxe. Une richesse entre faste et confort XVIII^e-XIX^e siècle*. Paris. Seuil, 1995.

producido anteriormente, como ha destacado también D. Roche, vinculado el problema del lujo a las cuestiones de la cultura material. Para éste el lujo es un reflejo de los anhelos y deseos de cada momento histórico, es decir, de las transformaciones sociales que se están produciendo en un momento dado en el ámbito del gusto, de los comportamientos, de las costumbres, etc. De ahí que la función ocupada por el objeto de lujo no sea la misma durante la *Soberanía* que durante la *Gubernamentalidad*. Mientras en el primer caso el lujo respondería a las leyes del espectáculo, tal y como la describió N. Elias con la noción de *consumo de prestigio*, característico del sistema cortesano. En el caso del segundo, responderá más bien al problema de la *distinción*¹³⁰, como consecuencia de la tendencia a la igualación social que impone el dinero a lo largo del siglo XVIII, como se refleja en las fiestas de la Regencia¹³¹. D. Roche muestra esta transformación con el paso del objeto de uso *cotidiano*, que se vincula con la mostración o afirmación de una estructura de poder, esto es, de un orden o status, a un objeto entendido como *bien de consumo*. Una transformación que se habría producido principalmente a partir del desarrollo económico del siglo XVIII y que comprendería la sociedad así como sus objetos, en función de unas nuevas claves económicas, construidas en torno al *valor*, que se definirá en función del *deseo*, el *interés*, la *producción*, etc., completamente diferentes al consumo de prestigio anterior. Si antes el objeto de lujo corroboraba y afianzaba el orden social, donde existía una adecuación entre los signos y el status, esto es, entre las palabras y las cosas; sin embargo, ahora, el objeto de lujo se construye sobre la nueva visión económica de la sociedad donde la igualación que introduce el dinero conllevará el desarrollo de modelos de *distinción* y de *consumo*; y, de este modo, si antes el objeto de lujo afianzaba un estatus, ahora lo crea, siendo capaz de crear una nueva jerarquía social, al ya no considerarse el orden social como el reflejo de un orden divino (tal y como subyacía a la noción de *orden*), sino la consecuencia del dinero. Todos estos cambios conllevan además que al ocupar el Hombre y la vida un lugar prioritario en la *racionalidad gubernamental*, el *valor* dependerá de esas *fuerzas* que mueven al hombre y la vida, y que desde una perspectiva económica dará lugar al desarrollo de las nociones de *producción*, de *trabajo*, de *interés* o de *deseo*; redefiniendo al propio hombre, como *sujeto de interés* u *hombre económico*, transformando la relación de éste con los objetos cotidianos. Se crea así un *hombre económico* definido por una *economía deseante*, valorándose estos *deseos* ya no como las antiguas *pasiones* que eran necesarias geometrizar, sino como *fuerzas* humanas que hay que gobernar aplicándosele las mismas leyes que rigen la economía; lo que determina la centralidad del lujo y la nueva escala de valores sociales, cuestionando el modelo social y político anterior. A partir de estos momentos las relaciones sociales, la política, el

¹³⁰ BOURDIEU, Pierre. *La Distinction*. Paris, Les éditions de Minuit, 1979.

¹³¹ LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles? La monarchie absolue entre deux capitales (1715-1723)*. Paris, CTHS, 2014, p. 207.

consumo de objetos, la literatura, la relación con el arte, etc., queda adscrito a los problemas del *deseos*, como consecuencia de la centralidad del *saber económico* y de la consolidación de la *Gubernamentalidad*.

2.3. De la reglamentación del colbertismo a la libertad de los intereses particulares.

La muerte de Louis XV supondrá un parón importante en las reformas de la monarquía, quien en sus últimos años se había encontrado con la oposición de los parlamentos, mostrando su debilidad. Los parlamentos habían impedido cualquier tipo de reformas que fueran en contra de sus privilegios, sobre todo en temas fiscales, pues Louis XV buscó incrementar el pago de impuestos a los que más tenían, como analizaremos en la cuarta parte. A partir de mediados del siglo XVIII, y sobre todo con Louis XVI, se sucederán diversos ministros que intentarán introducir las nuevas ideas económicas puestas a punto por la fisiocracia, como será el caso de Turgot, quien debió emprender reformas bajo un sistema que seguía manteniéndose sobre los principios del colbertismo. Sin embargo, sobre todo gracias a la obra de K. Marx la *fisiocracia* va a ocupar un lugar destacado en el desarrollo del pensamiento económico, alcanzando con la monumental obra de G. Weulersse un punto culminante a la hora de su conocimiento y estudio. Pese a lo cual, la fisiocracia seguirá ocupando un lugar oscuro, de ningún modo predominante, considerada por unos como representante del final de los modelos de Antiguo Régimen, mientras que para otros los fisiócratas son considerados como los precursores de las ideas económicas que triunfarán posteriormente. Tras un reinado como el de Louis XV donde tras los fracasos de la Regencia se acude de nuevo a los grandes símbolos del *Grand Siècle*, como Louis XIV o Colbert, como también reivindica Voltaire; desde el último tercio del siglo XVIII asistimos a las constantes críticas hacia el sistema colbertiano, fundamentado en los reglamentos y expresión del modelo policial predominante desde el siglo XVII. Frente a él comenzará a defenderse, a partir de las ideas del liberalismo y de ciertas corrientes de herencia colbertiana, la *libertad* y la *naturalidad* de las cosas, y, por tanto, la capacidad reguladora del *interior humano*, los *intereses*, los *deseos*, el *egoísmo*, etc. Ello mostraba asimismo el definitivo triunfo de la *Gubernamentalidad*, que busca superar los modelos *disciplinarios* y de *reglamentación*, por unos *sistemas de seguridad* centrados en la *vida*, que poco a poco incorporaban los principios de la *libertad* y lo *natural* para el ejercitamiento del poder sobre las *poblaciones* de igual modo que había hecho el *saber económico* para gobernar las *fuerzas* que rigen la economía.

En la segunda mitad del siglo XVIII el debate económico en Francia estará centrado en el problema agrario y especialmente sobre el trigo, principal sustento de las poblaciones y razón por la cual se convierte en una de las principales fuentes de inestabilidad política. Es la producción agrícola la que protagonizará por tanto las reflexiones de los fisiócratas, determinando las distintas

posturas de la época, como bien ha analizado S. Kaplan¹³². Estos debates sobre los problemas de la producción, la acumulación, la escasez, etc., se centran en dos tipos de soluciones posibles. En primer lugar, están aquellos que siguiendo la herencia del colbertismo defenderán los reglamentos y las medidas policiales de supervisión, como la forma más eficaz de regular la producción agrícola. En segundo lugar, nos encontramos aquellos que defienden la libre circulación, como refleja la política de Turgot, uno de los representantes de la fisiocracia. El modelo que Colbert había aplicado a la manufactura, fundamento sobre los reglamentos, carecía de la complejidad que afecta al grano, el cual se veía inmerso en los problemas de producción, climas, hambrunas, traslado y circulación, almacenaje, acaparamiento de grano y desabastecimiento, fluctuación de los precios y manipulación de los mismo, teorías políticas sobre complots¹³³, etc. Las *fuerzas* que gobernaban el grano requerían de una comprensión más amplia y compleja, en la que intervenía múltiples factores, que el nuevo *saber económico* intentará desentrañar, comprender y solucionar. Asimismo, y a diferencia del *mercantilismo* del siglo XVII, las reflexiones del liberalismo y de la fisiocracia francesa se encontraban estrechamente unidas a las luchas políticas por el poder entre diferentes facciones, lo que dificulta aún más comprender las posturas de unos y otros, subrayando todavía más el carácter político de este nuevo saber económico, añadiendo nuevos factores al problema del grano. Sobre la base del debate económico del colbertismo, que se había construido sobre la industria y en torno al problema obsesivo de la competencia con Inglaterra y la supuesta superioridad de ésta¹³⁴; se establecerá un debate en la segunda mitad del siglo XVIII entre el “colbertismo” francés, centrado en la reglamentación, y el liberalismo inglés, centrado en la libertad. No obstante, estudios recientes han mostrado cómo en el ámbito inglés la función de la burocracia es más importante de lo que el mito del liberalismo inglés ha supuesto¹³⁵. Asimismo, señala Ph. Minard que el debate dentro de la administración francesa sobre las diferentes posturas a favor y en contra de la reglamentación, fueron constantes, pero en ningún momento pueden comprenderse de forma maniquea como si se tratase de dos grupos enfrentados, claramente diferenciados. Las discusiones fueron muy complejas, entremezclándose diferentes visiones, en ocasiones aparentemente contradictorias, y todas ellas, en general, se presentaban como herederas del modelo colbertiano anterior, ya que gozaba de un gran prestigio. De hecho, es posible encontrar ideas convergentes entre ambas posturas, en algunos representantes de las nuevas ideas económicas como Necker; y, de este modo, muchos parecían

¹³² KAPLAN, Steven Laurence. *Bread, Politics and Political Economy in the Reign of Louis XV*. La Haya, Kluwer Academic Publishers, 1976.

¹³³ KAPLAN, Steven L. *Le complot de famine. Histoire d'une rumeur au XVIII^e siècle*. Paris, Armand Colin, 1995.

¹³⁴ CROUZET, François. *De la supériorité de l'Angleterre sur la France: l'économie et l'imaginaire, XVII^e-XX^e siècle*. Paris, Perrin, 1985.

¹³⁵ BREWER, John. *The Sinews of Power. War, Money, and the English State, 1688-1783*. Londres, Routledge, 1994; WALLERSTEIN, Immanuel. *Le mercantilisme et la consolidation de l'économie-monde européenne (1600-1750)*. Paris, Flammarion, 1984.

coincidir en algunas de sus reivindicaciones como son: la necesidad de la estadística industrial que desde un primer momento caracteriza a los inspectores de manufacturas; la acción e iniciativa de reformas y consejos tomados al lado de los emprendedores; y el mantenimiento de la buena fe de los intercambios.

Tampoco debe comprenderse estos debates como la consecuencia de *bloqueo constante* por parte de una monarquía ciega a las reformas¹³⁶. De hecho, y frente a las ideas de Turgot sobre la libertad del mercado y los intereses particulares, muchos intelectuales de la época –algunos de ellos afines al liberalismo– consideraban estos principios de libertad, como una idealidad que no siempre la realidad valida. Razón por la cual se pensaba que la neutralización de los comportamientos negativos en la fabricación de los productos no se soluciona simplemente gracias a las leyes del mercado, sino que era necesario una regulación y supervisión por parte del gobierno. Tras este aparente conflicto entre libertad y protección, nos encontramos más que la defensa doctrinal del *liberalismo*, un conflicto sobre jurisdicciones, entre aquellos que reivindican la libertad para hacer sus propias corporaciones, reglamentos y vigilancias, en determinadas regiones, frente a esta misma facultad detenida por el monarca y el Estado; siendo el debate por la libertad paradójicamente un debate por la reglamentación, debiéndose valorar como un debate sobre los privilegios. Como es habitual en el A. Régimen¹³⁷ la *libertad* era pensada más bien como la libertad-privilegio de poder establecer de forma autónoma diversas cuestiones respecto al poder central. A través del debate sobre la *libertad* se reivindicaban los reglamentos propios y los sistema de vigilancia autónomos; por lo que el análisis de las divergencias entre la minoría reformadora y la mayoría fiel a los principios reglamentarios, muestra que las posiciones no estaban tan enfrentadas como en un principio podría parecer, sino que incluso los liberales estarán a favor de los reglamentos y de su función esencial. Tal y como ocurría con el debate por la libertad entre los parlamentos y el monarca, el tema principal no era la libertad, o mejor dicho, esta libertad era pensada como la libertad de los parlamentos –y otros grupos de privilegiados– para defender y mantener sus privilegios frente a las reformas emprendidas por la monarquía.

A raíz de estos debates a favor y en contra de la *reglamentación*, Clicquot de Blervache señalaba a propósito de garantizar mediante las reglas la *calidad* de los productos que: « *La perfection d'une étoffe n'est pas positive, elle n'est que relative, c'est-à-dire qu'une étoffe n'est bonne qu'autant que, proportionnellement à son prix, elle est conforme à la vente et au désir du consommateur* »¹³⁸. Llama la atención la argumentación de Cliquot de Blevache sobre la *imposibilidad de garantizar la calidad o poder establecerla* mediante reglamentos, considerando

¹³⁶ MINARD, Philippe. *La fortune du colbertisme*. P. 260.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 308.

¹³⁸ « Réponse du sieur Clicquot-Blervache aux questions proposées par M. le directeur général des Finances relativement aux règlements concernant les manufactures ». Rapport d'avril 1778. Cita recogida por *Ibid.*, p. 471.

esta *calidad* como la consecuencia de un *juicio* perteneciente en exclusiva al consumidor y que dependerá de factores como lo pagado y sus deseos. Esta argumentación nos recuerda a su vez a un debate semejante que se producirá en el ámbito artístico, cuando la calidad de una obra ya no depende de la observancia de unas reglas, esto es, de unos reglamentos que la Academia intenta codificar, sino de los efectos producidos en el espectador. Ambos debates demostraban como en la *Gubernamentalidad* la realidad era pensada en función de unos principios invisibles e interiores al hombre, dependientes de él; y que, como ha señalado L. Dumont tendría que ver también con la centralidad que ocupa una nueva comprensión del *Hombre* dentro de la nueva *Representación* en gestación.

A lo largo del siglo XVIII, como hemos destacado más arriba, observamos el desarrollo de una moral individual del hombre, sobre la cual se asentará la naciente *economía política* y el *liberalismo*; y que sin duda era la consecuencia del triunfo de una razón gubernamental que tenía como objetivo y finalidad principal del poder la *vida*. La recentralización de la *representación* en torno al *Hombre*, en detrimento de la *palabra* y la *retórica* —característica de la *época clásica*— tendrá como consecuencia que los discursos se ordenen en torno a este *Hombre* —definido en tanto que especie y vida—, y, por tanto, en función de las *fuerzas* que lo definen: los *intereses*, los *deseos*, etc., que servirán para construir no sólo un nuevo debate antropológico, sino una moral sustitutiva que favorecerá, como se ha visto, el discurso del *liberalismo*. Son estos *intereses* y *deseos* sobre los cuales se asentarán las nuevas categorías acuñadas por la *economía*, subyaciendo a los conceptos de *valor*, *trabajo*, *producción*, *consumo*, *deseo*, etc.

« Il peut se lire à des niveaux divers. Le créateur de richesse, de valeur, c'est l'homme. L'homme, et non plus la nature comme chez Quesnay. Cet homme créateur de valeur c'est l'homme individuel, dans sa relation vivante, active, avec la nature, ou la matière. Cette relation vivante, active, avec la nature, ou la matière. Cette relation naturelle de l'homme individuel aux choses se reflète en quelque façon dans l'échange égoïste entre hommes qui, tout en étant un succédané du travail, lui impose sa loi et permet son progrès. Comme dans la propriété de Locke, c'est le sujet individuel qui est exalté, l'homme égoïste échangeant aussi bien que travaillant, qui, dans sa peine, son intérêt et son gain, travaille... au bien commun, à la richesse des nations. »¹³⁹

De igual manera que en la economía en relación a los objetos de consumo, en el arte asistimos a una reordenación de los discursos semejantes con el desarrollo de la *estética*, que piensa el arte ya no en función de las reglas, como en la *poética clásica*, sino en función de las emociones del espectador. El arte progresivamente parece independizarse de los modelos retóricos, a favor de unas emociones que son pensadas en función de lo natural y de la vida del hombre, esto es, de su *subjetividad*. Las pasiones del *proyecto clásico* quedan así transformadas por la *razón gubernamental* en los *intereses* y en los *deseos* interiores de lo humano, sobre los cuales nace un arte *subjetivo*; desarrollándose un *sujeto estético* en paralelo a un *sujeto económico*. Ambos

¹³⁹ DUMONT, Louis. *Homo Aequalis* I. P. 122.

responderían a una misma representación: la *Gubernamentalidad*. Asimismo, y como estudiaremos en la Cuarta Parte, a lo largo del siglo XVIII asistimos al nacimiento de una *Historia del Arte* sustentada sobre el problema del *valor* inscrito dentro de un incipiente desarrollo del mercado artístico; reflejando de nuevo la estrecha vinculación entre ambos mundos, el artístico, el económico y lo *político*. La *estética* se fundamentaba así en la emoción del espectador y, como había señalado Cliquot de Blevache a propósito de la *calidad*, los *reglamentos* y el *consumidor*, este valor del objeto provenía del espectador-consumidor.

Coinciden en el tiempo histórico este surgimiento del *interés* y la *ley del mercado*, quienes son los que van a determinar ahora sobre los reglamentos, la regulación y calidad de los productos. Este cambio de la *calidad* del sistema *colbertiano* a la *demanda* y al *deseo* del consumidor, muestra como el centro del problema pasa al lado del *consumidor* y a sus *interés*, como señalaba Cliquot de Blevache, que se convierten en los principios reguladores de un mercado económico, que -no lo olvidemos- está al servicio de un poder gubernamental centrado en la *vida*.

« Toute cette argumentation conduit à placer au premier plan les faits de consommation: à l'ancienne économie de la qualité s'oppose cette nouvelle économie de la demande, qui repose sur la notion d'un rapport qualité-prix évalué rationnellement par le consommateur. C'est le calcul coût-avantages qui oriente l'échange, et non une conception toute théorique de la qualité. L'intérêt domine, pour les libéraux, avec tout ce qu'il suppose de calcul et de vigilance permanente, là où les partisans de la réglementation insistaient sur la confiance et des règles fixes. L'économie réglementaire considérait la production avant tout. Dans leurs états de fabrication, les inspecteurs rendaient compte des différents facteurs influant sur le niveau de la production, et seule une dernière colonne envisageait les débouchés : la demande était supposée uniforme et fixée pour longtemps »¹⁴⁰

Mandeville ya había puesto las bases para la construcción de una moral económica al rehabilitar tras el deseo aquellos valores constitutivos de lo humano, como son el egoísmo, la satisfacción de los deseos propios, etc.; instituyendo así a un *sujeto deseante* en el centro del articulado económico, resultado de la centralidad de la *vida*. Un cambio en la comprensión de la naturaleza de las cosas, del hombre y del intercambio, que permitirá la equiparación y el establecimiento de relaciones y comparaciones entre lo que hasta ahora era un imposible, ya que pertenecían al ámbito de lo invisible: las necesidades, los deseos, etc., determinando –como ha señalado M. Foucault- un giro antropológico, donde emerge el *hombre económico*, que será la clave que ligará el nacimiento de la economía al proceso de “pulsionalización” e individuación del sujeto. Este nuevo *hombre económico* que define un *sujeto deseante*, aparecerá también perfilado en la obra de H. de Boulainvilliers, quien para cuestionar el modelo de legitimidad de la *Soberanía*, había elaborado un nuevo modelo histórico, donde M. Foucault había señalado el germen de la *historia-política*, y donde aparece igualmente, junto a otros temas que analizaremos más adelante, la idea del *homo aeconomicus*. Frente al *hombre de la naturaleza* del contractualismo, característico de la *Soberanía*, el *homo aeconomicus* se construye sobre la idea del *interés*

¹⁴⁰ MINARD, Philippe. *La fortune du colbertisme*. P. 339.

“De modo que tenemos ese par, ese nexo de tres temas, constitución, revolución, historia cíclica: éste es, si me permiten decirlo, uno de los aspectos del instrumento táctico que Boulainvilliers había puesto a punto [...] al buscar el punto constituyente [...] Lo que no quiere hacer es buscarlo en la ley, desde luego, pero tampoco en la naturaleza: antijuridicismo [...] pero también antinaturalismo. El gran adversario de Boulainvilliers y sus sucesores será la naturaleza, el hombre de naturaleza [...] el salvaje, bueno o malo, ese hombre de naturaleza que los juristas o los teóricos del derecho postulaban antes de la sociedad para constituir la, como elemento a partir del cual podía constituirse el cuerpo social. Al buscar el punto de constitución, Boulainvilliers y sus sucesores no tratan de recuperar a ese salvaje anterior, en cierto modo, al cuerpo social. Lo que quieren conjurar, así es ese otro aspecto del salvaje, ese otro hombre de naturaleza que es el elemento ideal, inventado por los economistas, ese hombre que carece de historia y de pasado, a quien solo mueve su interés y que intercambia el producto de su trabajo por otro producto. De modo que el discurso histórico-político de Boulainvilliers y sus sucesores quiere conjurar, a la vez, al salvaje teórico-jurídico, el salvaje salido de sus selvas para pactar un contrato y fundar la sociedad, y también al salvaje homo economicus que está condenado al intercambio y el trueque”¹⁴¹.

Pero este sujeto de interés ya no se define en un sentido moral, como el que podíamos observar en Maquiavelo, sino que este interés responde a los nuevos principios biológicos con los que se definen al *Hombre* en función de la vida. Frente a los discursos de François Hotman, Grotius o Pufendorf, recogidos también en la obra de H. de Boulainvilliers, éste, por vez primera, sustituirá el *homo naturalis*, fundamento del contractualismo jurídico soberano, por el *homo económico*. Un hombre que en vez de estar determinando por el derecho lo estará por el interés y por las necesidades. Ahora la historia de los pueblos, como el francés, aparecen estudiados en las reflexiones de H. de Boulainvilliers, en función de su productividad, por su comercio, por la religión, por la conquista y la guerra, etc., perfilando con ello un hombre no determinado jurídicamente. Ya no es el contrato social de Th. Hobbes el que legitima la *Soberanía*, ni al sujeto-jurídico u *homo naturalis*, sino el interés característico del *homo economicus*, permitiendo comprender la historia de otra manera. De igual manera, Sieyès cuando afronte la definición de una Nación, ya no lo hará en función de su Historia pasada, ni de sus tradiciones, ni de sus formas de gobierno, sino por su carácter productivo y económico, esto es, por su comercio, retomando así el discurso de Adam Schmit sobre la “riqueza de las naciones”.

“Esta diferencia, esta irreductibilidad del homo aeconomicus al sujeto de derecho entraña –y también esto traté de mostrarlo la clase pasada- una modificación importante en cuanto al problema del soberano y el ejercicio del poder soberano. En efecto, frente al homo aeconomicus el soberano no se encuentra en la misma posición que frente al sujeto de derecho. Este último puede, al menos en algunas concepciones o análisis, aparecer como el elemento limitador del ejercicio del poder soberano. En cambio, el homo aeconomicus no se conforma con limitar el poder del soberano. Hasta cierto punto, lo hace caducar”.¹⁴²

Si la *economía-política* tenía como objetivo limitar el poder del Estado mediante la libertad, resolviendo esta aparente contradicción a través del problema del gobierno; el *saber económico* que poco a poco va perfilándose aparece ya no como un limitador del poder del soberano, sino directamente como su liquidador, favoreciendo la identificación del gobierno y del Estado con el *saber económico*, y, a su vez, con las reglas que rigen el mercado y el interés. Tal y como reconoce

¹⁴¹ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. Pp. 167-168.

¹⁴² FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique*. P. 288.

la *mano invisible*, el *Soberano* no es ya capaz de conocer ni de actuar sobre ellas, requiriendo de un tipo de racionalidad nueva: la *Gubernamentalidad*, que a medida que la *economía* ocupa mayor relevancia, desplazando incluso a lo político, se moverá entre la tensión de la necesidad del Estado y la necesidad de su disolución.

“Por absoluto que fuera un soberano, por marcado que estuviera como representante de Dios en la Tierra, había con todo algo que se le escapaba y que eran los designios de la Providencia, y él estaba englobado en ese destino. Ahora, por debajo del soberano, hay algo que se le escapa en no menor medida, pero ya no son los designios de la Providencia o las leyes de Dios, son los laberintos y meandros del campo económico. Y en ese sentido, creo que el surgimiento de la noción de homo aeconomicus representa una especie de desafío político a la concepción tradicional, a la concepción jurídica, absolutista o no, por lo demás, del soberano.”¹⁴³

El *homo aeconomicus* en vez de controlar el deseo, mediante su *disciplinamiento*, será por el contrario inscrito en un sistema de libertad, *natural*, permitiendo que circule, pues su circulación redundará en un beneficio para toda la sociedad. Esa será las bases del liberalismo económico que se impondrán en este momento. La economía ya no es regulada por la Ley jurídica, sino por el mercado y sus límites, y, en tal caso, por una ley invisible: la del deseo, que a su vez definen la oferta y la demanda. Al situarse el hombre deseante en el centro de la representación, la economía, y la realidad del Estado al fin y al cabo, pasará a explicarse en función de las necesidades de los hombres y en función de su naturaleza inmutable: el egoísmo, el deseo, el interés privado, etc.

Este nuevo arte de gobernar sobre la libertad de la vida, que hemos definido como *Gubernamentalidad*, buscará una vía media entre la crítica económica al Estado y a cualquier tipo de gobierno, intervención, regulación, etc.; y la hiperregulación del Estado soberano. A medida que la *legitimidad* soberana ya no es posible, y situarse con el contrato de Rousseau es colocarse fuera de la Historia, en lo pre-social y en el pre-estado, asistimos en la segunda mitad del siglo XVIII a la necesidad de un nuevo fundamento natural, alejado de Hobbes, Grotius, Pufendorf y Rousseau, como el que desarrolla la economía; así como a la redefinición de un nuevo contrato social, sobre el *interés* y los *deseos*. Biología y Economía van a definir las nuevas trazas de un poder en gestación y a responder a las demandas de un nuevo hombre, que no sólo demanda Rousseau -quien todavía mira hacia el pasado-, sino un buen número de médicos, políticos, economistas, etc., determinando con ello un nuevo *sujeto del intercambio*, que vendrá a encarnar a ese contrato social demandado por Rousseau, pero fundamentado ahora en lo económico y en lo biológico. Un *homo economicus* fundamento de *lo político* que busca comprender las necesidades y que se define por los nuevos saberes que permiten comprender esa realidad de intereses: la economía, las clases, la pobreza, la riqueza, el comercio, los recursos, las industrias, etc. Un *salvaje* que, como *sujeto del intercambio original*, se presenta como *pre-político* y *pre-jurídico*, y que por tanto ya no es comprensible desde la *Soberanía*. Todo ello alumbra una nueva noción de Estado, que abandona la definición dada por

¹⁴³ *Ibid.*, p. 288.

la *Soberanía*, como origen de la legitimidad del poder, para comprenderlo como un conjunto de *saberes*, principalmente económicos, que permiten analizar la realidad y gobernarla, y que, incluso, serían capaces de fundamentar un Estado desde lo económico¹⁴⁴.

M. Duchet ha señalado el interés despertado entre los hombres del siglo XVIII por las culturas no europeas y por el *buen salvaje*¹⁴⁵, esto es, por ese sujeto pre-político y pre-social, en un momento donde las ideas de degeneración y regeneración¹⁴⁶, así como de progreso, comienzan a ser constantes en Francia. Todas ellas buscaban la definición de un nuevo hombre, ya fuera a nivel político, desarrollándose durante la revolución la idea del nuevo ciudadano revolucionario; a nivel económico, con el hombre del interés; a nivel médico, con las ideas de regeneración que observamos por ejemplo en Vandermonde¹⁴⁷; etc. Este nuevo *saber antropológico* reflejaba sin embargo cómo los *saberes* de la política, la economía y la biología, dialogaban entre sí en torno al nuevo salvaje, que más que representar al hombre de aquellos territorios exóticos, venía a ser una faceta o una cara de ese concepto de *Hombre* que alumbra la *Gubernamentalidad*, definido, por tanto, por los saberes de éste y atravesado por las reflexiones sobre la *civilización*¹⁴⁸. El *hombre económico* convivía así junto al *hombre biológico*, al *hombre histórico* y al *hombre ideológico*, definiendo el centro de una nueva *Representación* construida en torno al *Hombre*, que revelaba la centralidad de la *vida en lo político*.

La *Gubernamentalidad* al identificarse con las fuerzas que definen al Estado y la *población*, e identificarse con los *sistema de seguridad* que definen las técnicas de gobierno, centradas principalmente en lo económico, se plantea el problema de cómo combatir o luchar en un

¹⁴⁴ La relevancia remarcada por M. Foucault a propósito de este *sujeto del intercambio original, pre-político*, radicaría en que abría la posibilidad para construir y pensar -al menos en hipótesis- un Estado a partir de la economía, sin política. Mito fundacional que se impondrá tras la Segunda Guerra Mundial, cuando la inexistencia de estados en Europa al caer el Estado nazi, posibilita a los grandes conglomerados industriales reconstruir económicamente Europa, desde las teorías económicas, viniendo la política después; comprendiendo la política como la consecuencia y como un producto de un proyecto económico.

¹⁴⁵ « De la misère de l'homme civil à la barbarie des civilisés, de l'incertitude de la vie sauvage au bonheur de l'homme naturel, toute une thématique de l'état sauvage témoigne d'une vision ambiguë, où affleure la perception d'une réalité contradictoire [...] Débat sans fin, dont l'objet est moins finalement la condition de sauvage que le statut du civilisé, et le sens de l'histoire humaine [...] Ainsi le mythe et ses avatars nous renvoyaient sans cesse de l'homme sauvage à l'homme civilisé, à la fois sujet et objet du discours mythique. Nous décidions alors de chercher si, indépendamment d'un tel discours, le siècle des Lumières s'était entretenu du monde sauvage et si oui, quelle sorte de discours rendait compte, ou prétendait rendre compte, de sa réalité. » DUCHET, Michèle. *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*. Paris, Albin Michel, 1995, pp. 11-12. (1ª edición, François Maspero, 1971).

¹⁴⁶ FAVRE, Robert. « La Révolution : mort et régénération ou la France « Phénix » ? ». *Physiologie et médecine*. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 23, 1991, Paris, PUF, 1991, pp. 331-344.

¹⁴⁷ VANDERMONDE, Charles-Agustin. *Essai sur la manière de perfectionner l'espèce humaine, par M. Vandermonde*. Paris, Vincent, 1756, 2 vol.

¹⁴⁸ STAROBINSKI, Jean. *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*. Traducido por J.L. Arántegui ; A. Machado Libros, 2000, pp. 15-70. (1ª edición, Gallimard, 1989); REVEL, Jacques. "Les usages de la civilité". En ARIÈS, Philippe y Georges DUBY (Dir.). *Histoire de la vie privée. 3. De la Renaissance aux Lumières*. Paris, Seuil, 1995, pp. 167-208 (1ª edición, 1985).

modelo donde ya nadie detenta el poder soberano. Un poder que parece haberse diluido en la propia sociedad, donde aparece una nueva fuerza política en forma de *sociedad civil*, junto al Estado y las oligarquías del propio Estado; y donde todos están sujetos y al mismo tiempo son transmisores de poder. Ante esta *microfísica* del poder, el gobierno se ejercerá desde la *economía política* y la *biopolítica*, puesto que por vez primera el gobierno es criticado por su acción de gobierno: si gestiona mal la economía, si va mal el comercio, si se interrumpe la circulación del pan, si las enfermedades se extienden sin control, etc. Todo parece poner de manifiesto que el control de la acción de gobierno, inexistente en la soberanía jurídica anterior, reside ahora en los gobernados, quien desde argumentos económico-políticos o médicos cuestiona al gobierno y limita su acción, como veremos a partir de mediados del siglo XVIII con los fisiócratas. El discurso crítico ya no busca cuestionar la soberanía, esto es, *deslegitimarla*, sino auto-limitar la acción de gobierno y, de este modo, la acción de gobierno se define en términos económicos. Ahora comienza a considerarse que lo que permitirá esta auto-limitación de la acción gubernamental será, precisamente, la liberalización y el fomento de la circulación que define la *economía-política*. Razón por la cual el gobierno ejerce su poder no desde la *dominación*, pues ya no es *Soberano*, sino desde la *producción de Verdad*, generando sus propias realidades económicas, médicas, higiénicas, etc.; incentivando sobre todo el *deseo* y el *consumo*, las *opiniones*, la idea de *libertad* y de *individuo*, la *defensa* y *seguridad* contra colectivos sospechosos de portar enfermedades, ideas políticas diferentes, etc. La *Gubernamentalidad* es definida así por M. Foucault, como la “*Producción del interés colectivo por el juego del deseo*”.

El gobierno se ve permanentemente cuestionado por una racionalidad económica que constantemente le interpela y que, como señala A. Smith, no cree en la posibilidad de establecer un *interés general*. A medida que la *economía* se impone contra el gobierno y el Estado, este *saber económico* deja de ser una herramienta de análisis del Estado y de la realidad, así como una ayuda para el gobierno y lo político, erigiéndose en un cuestionador de la política, por parte de ese *sujeto del intercambio* definido más arriba. “*Estamos aquí, entonces, ante un momento que me parece importante: el momento en que la economía política puede presentarse como crítica de la razón gubernamental*”¹⁴⁹. A pesar de lo cual la *Gubernamentalidad* del siglo XVIII todavía creará posible el gobierno mediante la comprensión de este *interés colectivo* (a través de esos cálculos de la estadística y de la probabilidad) y, sobre todo, a través de los *deseos*; vinculados no sólo a los objetos de consumo sino también ideológicos; que vendría a ser la culminación de ese gobierno mediante la *producción de Verdad*, definitorio de la *Gubernamentalidad*.

“*Producción del interés colectivo por el juego del deseo: esto marca al mismo tiempo la naturalidad de la población y la artificialidad posible de los medios que se instrumentarán para manejarla. La cuestión es importante porque, como podrán darse cuenta, con la idea de*

¹⁴⁹ FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique*. P. 281.

una gestión de las poblaciones sobre la base de la naturalidad de su deseo y de la producción espontánea del interés colectivo por obra de éste tenemos algo que es completamente opuesto a lo que era la vieja concepción ético-jurídica del gobierno y el ejercicio de la soberanía [...] Ahora bien, a través del pensamiento económico-político de los fisiócratas vemos formarse una idea muy distinta: el problema de quienes gobiernan no debe ser en modo alguno saber cómo puede decir no, hasta dónde pueden decirlo y con qué legitimidad. El problema es saber cómo decir sí, cómo decir sí a ese deseo."¹⁵⁰

No obstante, y frente a esta *Gubernamentalidad*, encontramos una economía que busca emanciparse de la política y que, poco a poco, cuestiona la pretensión de la razón gubernamental de conocer y gobernar sobre los *intereses*, como venimos señalando a propósito de la *Soberanía* y la *Gubernamentalidad* posterior¹⁵¹. El liberalismo se presenta así como el límite a la pretensión del gobierno de racionalizar, conocer y gobernar sobre los intereses, denunciándolo como una vana pretensión. La *mano invisible* aparece así como una descalificación de la pretensión de la soberanía así como del *Estado de Policía*.

*"El Estado de policía e incluso el Estado gobernado por la razón de Estado, con su política mercantilista, era desde el siglo XVII el esfuerzo hecho, de manera perfectamente explícita, para construir un soberano que ya no fuera soberano de derecho o en función del derecho, pero sí capaz de administrar, de administrar por supuesto a los súbditos sobre los cuales ejercía su soberanía, pero también los procesos económicos que pueden desenvolverse entre los individuos, los grupos, los Estados [...] La economía política de Adam Smith, el liberalismo económico, constituye una descalificación de ese proyecto político de conjunto y, de manera aún más radical, una descalificación de una razón política ajustada al Estado y su soberanía."*¹⁵²

Esta nueva "visión psicológica" del valor, señalada por L. Dumont y Schumpeter, o por M. Foucault, al señalar la "*Producción del interés colectivo por el juego del deseo*" es donde radicaría la profunda transformación del sistema que propondrá F. Quesnay, y que permitiría, a su vez, el surgimiento de la economía propiamente dicha con los fisiócratas en la segunda mitad del siglo XVIII. Establecen así que la relación jurídica de los hombres con las cosas (el valor) no viene determinado por un orden social, sino por el propio individuo, por su trabajo y esfuerzo ("visión psicológica"). De este modo, se sitúa el valor del trabajo, como el articulador del valor de las cosas y de la legalidad del mundo (es Marx quien culminará tal pensamiento). Pero, sobre todo, hace residir el orden del mundo en función de un valor proveniente del individuo: el deseo, que tomará la economía en su base, construyendo así una realidad que no saldrá de lo económico. A partir de la relación establecida por Deleuze en el *Antiedipo*, entre *trabajo* y *deseo*, podemos concluir que al

¹⁵⁰ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 83.

¹⁵¹ "No hay soberano en economía. No hay soberano económico. Creo que éste es uno de los aspectos muy importantes de la historia del pensamiento económico, claro está, pero sobre todo de la historia de la razón gubernamental. La ausencia o la imposibilidad de un soberano económico: a la larga, las prácticas gubernamentales, los problemas económicos, el socialismo, la planificación, la economía del bienestar, plantearán este problema a través de toda Europa y todo el mundo moderno. Todos los retornos, todas las recurrencias del pensamiento liberal y neoliberal en la Europa de los siglos XIX y XX, representan aún y siempre cierta manera de plantear el problema de esa imposibilidad de la existencia de un soberano económico." FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique*. P. 282.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 282-283

colocar la economía en su centro el valor del trabajo, sitúa al mismo tiempo en su centro el deseo, pues el fundamento de todo valor está conformado por las representaciones simbólicas del deseo; convirtiendo la economía en una “economía de deseo” y a la *Gubernamentalidad*, en un intento por gobernar esos *deseos*. Los sujetos se hacen por tanto sujetos deseantes, y de este modo, y como apuntó Deleuze, puede decirse que el deseo es una invención de lo económico habilitado por la propiedad. Pero tras esa centralidad del deseo lo que subyace nuevamente es la *Vida* que articula los discursos y define los intereses de *lo político* en la *Gubernamentalidad*. El pensamiento económico que se desarrolla en el siglo XVIII es como si hubiera destapado un nuevo elemento de comprensión de *lo político*: el deseo, que es capaz de generar infinitas relaciones simbólicas y que es susceptible de generar valores donde antes no existían, permitiendo comprender la política, la economía, las relaciones, el arte, etc.

3. La gubernamentalidad y la biología: la biopolítica.

Señala M. Foucault que en el siglo XIX se habría producido una “*consideración de la vida por parte del poder; por decirlo de algún modo, un ejercicio del poder sobre el hombre en cuanto ser viviente, una especie de estatalización de lo biológico*”¹⁵³ Un proceso que como mostraremos a continuación comenzará a gestarse ya en el siglo XVIII. Si en la Soberanía el *derecho* a la vida y a la muerte era uno de los atributos fundamentales del monarca, esto quería decir que “*frente al poder, el súbdito no está, por pleno derecho, ni vivo ni muerto. Desde el punto de vista de la vida y la muerte, es neutro, y corresponde simplemente a la decisión del soberano que el súbdito tenga derecho a estar vivo o, eventualmente, a estar muerto*”¹⁵⁴ A este derecho de la Soberanía, la *Gubernamentalidad* añadirá otro: “*el poder de “hacer” vivir y “dejar” morir*”. Tal *derecho* implicará una transformación profunda en la comprensión de la muerte y la vida que comienza a gestarse a lo largo del siglo XVII y XVIII, y que reflejará no sólo una progresiva preocupación del Estado por los procesos de la vida y las poblaciones, sino también una transformación de la idea de muerte, que comienza a comprenderse como un *proceso* vinculado a la vida, y ya no a la muerte¹⁵⁵. Una muerte que es valorada como una enfermedad, en la que interactúan diversos factores que el Estado debe comprender y controlar para así controlar las poblaciones; logrando además alcanzar esa *seguridad* y estabilidad del Estado que permiten su preservación.

“en los siglos XVII y XVIII constatamos la aparición de las técnicas de poder que se centraban esencialmente en el cuerpo, el cuerpo individual. Todos esos procedimientos mediante los cuales se aseguraba la distribución espacial de los cuerpos individuales (su separación, su alineamiento, su puesta en serie y bajo vigilancia) y la organización, a su alrededor, de todo

¹⁵³ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. P. 205.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 206.

¹⁵⁵ MILANESI, Claudio. *Mort apparente, mort imparfaite. Médecine et mentalités au XVIII^e siècle*. Paris, Payot, 1991.

un campo de visibilidad. Se trataba también de las técnicas por las que esos cuerpos quedaban bajo supervisión y se instaba incrementar su fuerza útil mediante el ejercicio, el adiestramiento, etcétera. Asimismo, las técnicas de racionalización y economía estricta de un poder que debía ejercerse, de la manera menos costosa posible, a través de todo un sistema de vigilancia, jerarquías, inspecciones, escrituras, informes: toda la tecnología que podemos llamar tecnología disciplinaria del trabajo, que se introduce desde fines del siglo XVII y durante el siglo XVIII”¹⁵⁶

A lo largo del siglo XVIII, el poder *disciplinario* característico de la razón de Estado del siglo XVII, que se centraba en los cuerpos individuales, se dirigirá ahora a la vida de los hombres, al hombre vivo, al hombre ser viviente¹⁵⁷; abandonándose las *disciplinas* en favor de los *mecanismos de seguridad* y de una comprensión *biopolítica* de las *poblaciones*. A diferencia de la anterior, el poder ya no busca actuar sobre el individuo-cuerpo sino sobre la *especie*¹⁵⁸, de ahí el desarrollo de la *salud pública*, los tratados sobre la *higiene*, etc. “La soberanía hacía morir y dejaba vivir. Y resulta que ahora aparece un poder que yo llamaría de regularización y que consiste, al contrario, en hacer vivir y dejar morir”¹⁵⁹.

“Ahora bien, cuando el poder es cada vez menos el derecho de hacer morir y cada vez más el derecho de intervenir para hacer vivir, sobre la manera de vivir y sobre el “cómo” de la vida, a partir del momento, entonces, en que el poder interviene sobre todo en ese nivel para realzar la vida, controlar sus accidentes, sus riesgos, sus deficiencias, entonces la muerte, como final de la vida, es evidentemente el término, el límite, el extremo del poder. Está afuera con respecto a éste: al margen de su influencia, y sobre ella, el poder solo tendrá un ascendiente general, global, estadístico. El influjo del poder no se ejercer sobre la muerte sino sobre la mortalidad. Y en esa medida, es muy lógico que la muerte, ahora, esté del lado de lo privado, de lo más privado. Mientras que, en el derecho de soberanía, era el punto en que resplandecía, de la manera más patente, el absoluto poder del soberano, ahora va a ser, al contrario, el momento en que el individuo escapa a todo poder, vuelve a sí mismo y se repliega, en cierto modo, en su parte más privada. El poder ya no conoce la muerte. En sentido estricto, la abandona.”¹⁶⁰

La *Gubernamentalidad* reordenará los discursos alrededor de la *vida*, que constituirá la finalidad principal de la ejercitación del poder, en tanto que la muerte ha quedado fuera. Esta centralidad de la *vida* se manifiesta de muy diferentes formas, tras las nociones de *población*; pero también tras la noción de Paz; tras el *interés* de la *economía-política*; tras el *color* en los debates artísticos, etc., y, como no podía ser de otra manera, la *vida* emergerá también con claridad en los estudios de medicina, reordenando el *saber médico* en torno a este nuevo principio, dando lugar al desarrollo de la *biología*. Uno de los *saberes* fundamentales de la *Gubernamentalidad* y de la acción de gobierno; y que unida a la política dará lugar a la *biopolítica*.

Si en el epígrafe anterior estudiamos el nacimiento del *saber económico*, que comprendía las *fuerzas* que definen el Estado desde la población, los recursos, el comercio, la producción, el interés,

¹⁵⁶ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. P. 207.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 208.

¹⁵⁸ ATRAN, Scott (Dir.). *Histoire du concept d'espèce dans les sciences de la vie : colloque international (mai 1985)*. Paris, Éditions de la Fondation Singer-Polignac, 1987 ; PICHOT, André. *La société pure. De Darwin à Hitler*. Paris, Flammarion, 2000.

¹⁵⁹ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. Pp. 211-212.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 212-213.

el consumo, etc.; ahora afrontaremos el estudio de esas *fuerzas* que atraviesan los cuerpos de las *poblaciones*. Tras la *biología* asistimos de este modo a un deseo por conocer esas *fuerzas* que gobiernan los cuerpos individuales y colectivos, redefiniendo con ello la propia noción de Hombre como *especie*; emergiendo un nuevo *saber médico* reordenado en torno a la *fuerza* de la *vida*, que constituirá la principal búsqueda de la medicina entre finales del siglo XVII y el siglo XVIII. Existe por tanto una clara relación entre esta *fuerza* que define lo económico y esa *fuerza* que define la naturaleza, de ahí que el saber médico, político y económico, se entrecrucen de forma constante a lo largo del siglo XVIII, pudiéndose encontrar términos como el de *economía animal* en la obra de François Quesnay¹⁶¹, quien además de médico fue a partir de los años 50 uno de los padres de la fisiocracia. Este desarrollo de un *saber biológico* desde finales del siglo XVII está vinculado a lo que M. Foucault denomina como *proceso de incorporación*, que se reflejaría en el paso de una *medicina taxonómica*, centrada en la clasificación de los síntomas exteriores, de los signos visibles, a una medicina que busca en el interior oculto del propio cuerpo situar y comprender las *fuerzas* que lo gobiernan, y que definen su vida, así como la enfermedad que lo debilita y le conduce a su muerte. Un proceso analizado en *Naissance de la clinique*, y que desde la apertura de cadáveres del humanismo culminarán con la *anatomo-clínica* del siglo XVIII; así como con el desarrollo propiamente dicho de la *clínica*¹⁶². El desarrollo de una mirada *clínica* implicaba una transformación profunda del *signo* de la enfermedad, cambiando por completo la idea de vida y de muerte¹⁶³, tal y como se observa en el siglo XVIII, vinculada, precisamente, a las nuevas concepciones de la *vida*. Si la muerte había sido un constante lugar de reflexión en la *Soberanía*¹⁶⁴, tres factores permitirán a la *Gubernamentalidad*, a lo largo del siglo XVIII, reapropiarse de la muerte, reinscribiéndola en los procesos de la vida. En primer lugar, la matematización, que permite a través de la estadística el estudio de la mortalidad en las *poblaciones*. En segundo lugar, la reanimación, desarrollada a finales de siglo y que debemos valorar como el resultado de las investigaciones sobre la muerte como estado frontera o intermedio, y como algo dinámico; lo que

¹⁶¹ QUESNAY, François. *Essai physique sur l'économie animale*. Paris, G. Cavelier, 1736.

¹⁶² KEEL, Othmar. *L'avènement de la médecine clinique moderne en Europe: 1750-1815*. Montréal, Georg/Les Presses de l'Université de Montréal, 2002.

¹⁶³ « Sin duda era una tarea bien difícil y paradójica para la mirada médica operar tal conversión. Una propensión inmemorial, tan antigua como el miedo de los hombres, volvía los ojos de los médicos hacia la iluminación de la enfermedad, hacia la curación, hacia la vida: no podía tratarse sino de restaurarla [...] Con Bichat, la mirada médica giraba sobre sí misma y pedía a la muerte cuenta de la vida y de la enfermedad, a su inmovilidad definitiva de sus tiempos y de sus movimientos [...] Pero Bichat ha hecho mas que liberar a la medicina del miedo a la muerte. Ha integrado esta muerte en un conjunto técnico y conceptual, en la cual ella toma sus caracteres específicos y su valor fundamental de experiencia. Aunque la gran ruptura en la historia de la medicina occidental data precisamente del momento en que la experiencia clínica se ha convertido en la mirada anatomoclínica [...] La noche viva se disipa con la claridad de la muerte» FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique*. Traducido por Francisca Perujo; Siglo XXI, 1975, p. 209 (1ª edición, Paris, PUF, 1963).

¹⁶⁴ ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort*. Paris, Seuil, 1977 ; ARIÈS, Philippe. *Images de l'homme devant la mort*. Paris, Seuil, 1983 ; VOVELLE, Michel. *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Paris, Gallimard, 1983 ; FAVRE, Robert. *La mort au siècle des Lumières*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978).

determina, a su vez, los debates sobre cuándo es posible hablar de muerte. En tercer lugar, las teorías vitalistas, cuyas ideas permiten en medicina establecer modelos de explicación que posibilitan superar el modelo dualista platónico y cristiano; siendo a partir de ellas que la muerte y la enfermedad son comprendidas como un proceso vinculado a la vida, donde encuentra su inteligibilidad; y no como antes como un espacio más allá de la vida, es decir, como su límite.

« La mort, d'après Tertullien, juriste carthaginois et père de l'Église (c. 155, c. 220/222), est un événement unique, instantané, insécable, provoqué, voire provoquant, la séparation du corps d'avec l'âme, deux entités nettement distinctes et contraires, l'une terrestre et mortelle, l'autre, éternelle et divine. D'après Marie François-Xavier Bichat, jeune physiologiste réformateur de la médecine (1771-1802), la mort est un processus multiple, qui s'étend dans le temps, morcelé ; elle est le résultat des cessations successives des fonctions interdépendantes des organes vitaux (qui ont chacun une vie et une mort propres) qui servent à la vie générale de l'ensemble. La vie et la mort partielles sont présents dans un organisme qui vit encore. Alors que dans l'organisme mort, des restes de vie d'un autre type persistent longtemps, pour ne s'éteindre que par degrés. »¹⁶⁵

Como pondremos de manifiesto a continuación la *vida*, redefinida por la biología, constituirá la principal preocupación de la medicina desde la segunda mitad del siglo XVII, como ha señalado M. Grmek, y a lo largo del siglo XVIII; transformando la manera de comprender muy diferentes problemas, tanto del ámbito económico, como del ámbito político, constituyendo así una de las finalidades principales del poder gubernamental.

3.1. La mirada anatómica. El interior como definitorio del Hombre y la preocupación por lo vivo.

Esta transformación del discurso médico en la segunda mitad del siglo XVII, donde la *vida* se convierte en el principio de inteligibilidad sobre lo humano, remitiendo a una interioridad oculta que culminará en el siglo XVIII con la *anatomoclínica*, se inscribiría a su vez dentro un proceso más amplio que comienza en el siglo XVI con el desarrollo de la *anatomía*. Con ésta asistimos a un paulatino abandono de la concepción exterior de la medicina, construida en torno a los signos visibles, para profundizar en el interior de los cuerpos, donde se considera que se encuentra las claves para comprender al hombre, es decir, lo que le hace vivir y lo que le hace morir. Pero todavía se tratará de una mirada que busca describir una estructura; a pesar de lo cual comienza ya a preguntarse sobre el funcionamiento de esas partes. Con la *anatomía* se define una nueva mirada médica¹⁶⁶, que profundiza en lo invisible como espacio de *identidad* de lo humano; la cual

¹⁶⁵ MILANESI, Claudio. « La mort-instant et la mort-processus dans la médecine de la seconde moitié du siècle ». En *Physiologie et médecine*. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 23, 1991, Paris, PUF, 1991, p. 171.

¹⁶⁶ « L'ouverture et l'inspection systématique du cadavre humain deviennent le moyen privilégié de connaître le corps, d'obtenir un savoir toujours plus précis et détaillé sur sa structure. Vouée à dévoiler ce que la peau dérobe à la vue, l'anatomie instaure, à l'aube de la modernité, un dispositif de connaissance ». MANDRESSI, Rafael. *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*. Paris, Seuil, 2003, p. 7.

culminará en la *anatomoclínica* y en el *saber biológico* del siglo XVIII, que sitúa en ese interior el principio vital que anima el cuerpo y en general la Naturaleza, y donde se construye la *individualidad*¹⁶⁷. Esta importancia de la *anatomía* durante el Renacimiento, determinará que ésta se convierta durante largo tiempo en el principal ámbito de reflexión médica¹⁶⁸, hasta el desarrollo de un pensamiento nuevo sobre la vida en la segunda mitad del siglo XVII, ocupando la obra de A. Vesalio *De Humani Corporis Fabrica*¹⁶⁹ un hito fundamental en este triunfo de la *anatomía*. La importancia de esta obra no radica tanto en inaugurar la nueva anatomía, sino en que recoge las principales ideas y pensamientos de su época, impulsando una relectura –pretendidamente filológica- de la obra de Galeno. Una actitud que conducirá a la larga al cuestionamiento de muchos de sus principios, pues la apertura de los cadáveres mostraba las incoherencias de las tesis del médico romano; las cuales habían predominado desde él a lo largo de la Antigüedad y el medievo. No obstante, el galenismo seguirá teniendo una fuerte pervivencia a lo largo del siglo XVII y XVIII¹⁷⁰. Esta autoridad de los antiguos y de la teoría humoral era lógica dentro de un *régimen de historicidad* determinado por el *parallèle*, que había impedido hasta ahora cualquier renovación de la medicina; siendo esta *autoridad* de los antiguos y no la prohibición religiosa, como en ocasiones se ha argumentado¹⁷¹, la que había impedido el desarrollo de la *anatomía* hasta ahora. De hecho, la filosofía médica antigua y las obras de sus principales representantes demostraban que la apertura de cadáveres era innecesaria¹⁷². Razón por la cual el desarrollo de la *anatomía*, principalmente durante el siglo XVI, suponía un cambio trascendental, pues suponía establecer que la verdad médica dependía de la posibilidad de profundizar en *lo invisible*, esto es, en el interior de los cuerpos, así como de la *experiencia*; que –como había señalado M. Foucault- revelaba a su vez una redefinición de *lo visible* y de *lo invisible*, que convertía en necesario la apertura de un cadáver para

¹⁶⁷ “A partir del momento en el cual la muerte ha sido aprehendida en un organón técnico y conceptual, la enfermedad ha podido ser a la vez espacializada e individualizada. Espacio e individuo, dos estructuras asociadas, que derivan necesariamente de una percepción portadora de muerte”. FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique*. P. 225.

¹⁶⁸ « De nombreux historiens pensent que la médecine occidentale est essentiellement fondée sur l'anatomie et que la pensée anatomique, au sens moderne de cette expression, commence avec le *De humani corporis* d'André Vésale, publié en 1543. Cette même année voit la publication de l'ouvrage de Copernic sur les orbites héliocentriques : un regard nouveau semble ainsi se poser à la fois sur l'univers et sur l'homme, sur les macrocosmes et sur le microcosme. Le milieu du XVI^e siècle représenterait donc un tournant dans l'histoire de la médecine, le début d'une époque nouvelle. La pensée anatomique, tendant à réduire tous les phénomènes physiologiques et pathologiques à la morphologie interne de l'organisme, occupe sans aucun doute une place centrale dans l'origine de la science moderne, mais l'anatomie, figée ou animée, normale ou pathologique, n'est pas l'unique fondement de la médecine scientifique. D'autres facteurs entrent en jeu et font que le vrai développement de la médecine moderne appartient à une période bien postérieure. » GRMEK, Mirko D. y Raffaele BERNABEO. « La machine du corps ». En GRMEK, Mirko D. (Dir.). *Storia del pensiero medico occidentale. 2. Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*. Traducido por Maria Laura Bardinte Broso y Louise L. Lambrichs; Seuil, 1997, p. 7. (1^a edición, Laterza, 1996).

¹⁶⁹ VESALIUS, Andreas. *De Humani Corporis Fabrica*. Basilea, 1543, 7 vols.

¹⁷⁰ TEMKIN, Owsei. *Galenisme: Rise and Decline of a Medical Philosophy*. Ithaca, Cornell University Press, 1973.

¹⁷¹ MANDRESSI, Rafael. *Le regard de l'anatomiste*. P. 19 y ss ; FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique*. Pp. 177-178.

¹⁷² « si pendant de longs siècles il n'y a pas eu dissections, c'est surtout parce qu'elles n'ont pas été jugées indispensables afin d'obtenir ou de parfaire un savoir sur le corps » *Ibid.*, p. 56.

busca la verdad sobre el cuerpo, la enfermedad, etc. Ello descubría también una transformación del *poder-verdad* del momento, que culmina con la definición de una nueva mirada: anatómica, y de un nuevo cuerpo: fisiológico; donde el ojo y la mano, esto es, la *experiencia*, sustituirán a la lectura de los textos antiguos. Un cambio que ha sido puesto en relación con otros cambios trascendentales del momento adscritos a la llamada *Revolución Científica*. Hasta ahora era el *corpus médico* de Galeno imponía una mirada sobre el mundo y el propio cuerpo fundamentado en la autoridad del texto; sin embargo, a partir del desarrollo de la *anatomía* será la *experiencia*, y especialmente la mirada, la que determinará la medicina. Un ejemplo de este cambio trascendental lo encontramos en las disecciones que se realizaban en el siglo XV, donde el médico se dedicaba simplemente a leer el texto de Galeno y a indicar en el cuerpo abierto lo que el texto señalaba, no parándose a pensar si coincidían o no. Se trataba pues de una medicina determinada por el texto y por el lenguaje; y de una mirada que priorizaba todavía la lectura del cuerpo, en función del conocimiento pasados. Vesalio representaba un proceso contrario, que podemos denominar de des-textualización del cuerpo, esto es, de su salida de los textos de la tradición médica, que sobre la *experiencia* y la *mirada* definirá una comprensión textual del cuerpo, pero reconstruida a través de una nueva *gramática* –definitoria de la *Representación clásica*– en función de unos nuevos *signos* que parecen revelar los propios cuerpos; los cuales definirán finalmente una nueva estructura y discurso sobre el cuerpo que culminará en la clínica.

*“La clínica es probablemente el primer intento, desde el Renacimiento, de formar una ciencia únicamente sobre el campo perceptivo y una práctica sólo sobre el ejercicio de la mirada [...] La clínica no es una dióptica del cuerpo; reside en una mirada a la cual no escapa. Supone, sin interrogarla, la visibilidad de la enfermedad, como una estructura común en la cual la mirada y la cosa vista, la una frente a la otra, encuentran su sitio [...] En un círculo que no es menester tratar de romper, la mirada médica es la que abre el secreto de la enfermedad, y esta visibilidad es la que hace a la enfermedad penetrable a la percepción [...] La formación del método clínico está vinculada a la emergencia de la mirada del médico en el campo de los signos y de los síntomas.”*¹⁷³

Asimismo, la alianza entre disección e imagen que aportará la obra de Vesalio¹⁷⁴, cuyo texto se llena de dibujos sobre las distintas partes del cuerpo, auspiciada sin duda por el desarrollo de la imprenta y de la impresión, así como por el diálogo entre los artistas y los anatomistas, transformará la propia manera de mirar los cadáveres. La medicina se encontraba así influenciada por las imágenes ofrecidas y confeccionadas por los propios pintores para los tratados médicos¹⁷⁵, a quienes, a su vez, los tratados anatómicos también condicionarán. Como ha señalado J. Sawday¹⁷⁶,

¹⁷³ FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique*. Pp. 130-132.

¹⁷⁴ “Vésale rappelle que de même qu’en géométrie et dans les autres disciplines mathématiques, dans l’art médical les représentations graphiques contribuent à la compréhension de la doctrine : « ne placent-elles pas sous les yeux l’objet lui-même avec une intensité plus grande que le discours le plus explicite ? » demande-t-il. » MANDRESSI, Rafael. *Le regard de l’anatomiste*. P. 95.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 109.

¹⁷⁶ SAWDAY, Jonathan. *The Body Emblazoned. Dissection and Human Body in Renaissance Culture*. London-New York, Routledge, 1995.

a partir de estos momentos el cuerpo comienza a inundar las representaciones de todo tipo, mostrando cómo esta mirada anatómica trasciende la medicina y se introduce en el teatro, en la religión, etc., conformándose como un principio fundamental de la *voluntad de Verdad* de la época. Este diálogo y trasvase entre artistas y anatomistas lo observaremos en relación a la dimensión arquitectónica que el cuerpo tiene entre los artistas, quienes dan predominancia a las proporciones así como a los huesos y a los elementos sólidos, pues son los que mejor sirven a una pintura que nace del triunfo del *disegno* sobre el color y, por tanto, del modelo escultórico. Una mirada y una concepción sobre el cuerpo que va a conducir, finalmente, a que sean estos mismos aspectos artísticos los que predominarán en las ilustraciones anatómicas y los que determinarán la mirada del anatomista¹⁷⁷, donde se impondrá una mirada *anato-fisiológica* del cuerpo.

« Cette vision structurale du corps, avec l'accent mis sur la forme, la stabilité et le poids, qui chez les anatomistes commence à apparaître nettement de façon organisatrice à partir de la fin du XVe siècle et, surtout, dans la première moitié du XVIe, faisait déjà partie des préoccupations des artistes italiens dès les premières décennies du Quattrocento. Les artistes de la Renaissance, qui montrent peu ou pas d'intérêt pour l'anatomie viscérale (le contenu des cavités), s'intéressent énormément, en revanche, à la structure et à l'anatomie de surface, c'est-à-dire essentiellement à l'ostéologie et à la myologie, au squelette et aux scorticati. Ce qui compte pour eux du savoir anatomique est ce qui, de l'intérieur du corps, a une traduction, dans le domaine de l'art, de ce que l'on voit, sans étudier les structures sous-jacentes dont dépendent les formes visibles de la figure humaine. Aussi, le traitement réservé à l'anatomie dans la théorie de l'art vise deux aspects fondamentaux, intimement liés: la forme et les proportions. Dans les deux cas, le rôle le plus important est celui joué par les os, éléments indéformables [...] Tous les auteurs qui, dans leurs écrits sur l'art, reprennent les idées d'Alberti sur la composition souligneront la nécessité de commencer par les os: Ghiberti, Léonard un peu plus tard el Cillini au XVIe siècle, qui estime que le plus important dans l'art du dessin étant "de bien faire un homme et une femme nus", il est indispensable de connaître parfaitement ce qui en constitue la base, à savoir leurs os »¹⁷⁸

El interés de los artistas por lo sólido, reflejado a su vez en su preocupación constante por la arquitectura del cuerpo: por el esqueleto y por los volúmenes; determinará asimismo la predominancia de estos mismos valores sólidos en el propio pensamiento médico, como puede comprobarse en la obra del mencionado Vesalio. Este hecho permitirá comprender, entre otros muchos, el desplazamiento que se producirá a lo largo del siglo XVII desde la teoría humoral, construida sobre los fluidos, hacia el mecanicismo, donde serán predominantes esos valores arquitectónicos. No obstante, la teoría humoral continuará ocupando un lugar esencial en los discursos médicos; reflejando con ello cómo en medicina, tal y como habíamos señalados respecto a la política con la noción de *lenguajes políticos*, también nos encontramos con diversos *lenguajes médicos*. Por otro lado, esta comprensión arquitectónica del cuerpo favorecerá el desarrollo de una mirada mecanicista del cuerpo a lo largo del siglo XVII, que al dar prioridad a las partes y a la interacción entre ellas, permitirá en la segunda mitad del siglo XVII el llamado por M. Grmek como *giro biológico*. Pero para que esto ocurra deberá producirse previamente una transformación en el

¹⁷⁷ MANDRESSI, Rafael. *Le regard de l'anatomiste*. P. 132.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 128-129.

orden de los discursos, que hemos definido como *Gubernamentalidad*, y que reordenará los *saberes médicos* en torno a la *vida*. Momento en que comenzará una preocupación por conocer esas *fuerzas* que mueven las partes de la maquinaria.

Durante el siglo XVI y XVII serán característicos en la *anatomía* los valores óseos y arquitectónicos del cuerpo, como veremos en la *fisiología* del siglo XVI y XVII, predominantemente mecanicista; coincidiendo con el desarrollo de unos tratados anatómicos donde se representan las partes del cuerpo como piezas de una maquinaria¹⁷⁹. Sólo cuando el mecanicismo y la física cartesiana, de fuerzas, poleas, etc., sea cuestionada y den lugar a los modelos “microestructuralistas” y al interés por las fibras, etc., los tejidos blandos adquirirán predominancia sobre los huesos, tal y como se observará en los tratados anatómicos de finales del siglo XVII. Momento que coincidirá también con la distinción entre los tratados propiamente anatómicos y los tratados destinados a la enseñanza del arte, hasta ese momento unidos. Este interés por la fibra y los tejidos blandos en la última parte del siglo XVII, donde se consideran que residen las fuerzas que animan los órganos del cuerpo y que parece abandonar el mecanicismo a favor de la sensibilidad¹⁸⁰, coincidirá también con los debates sobre el color que se desarrollan en la Academia Real de pintura y de Escultura en Francia. Es precisamente a partir del último tercio del siglo XVII cuando Roger de Piles, desde la propia tradición de los discursos artísticos y de la poética clásica, comienza a cuestionar el modelo escultórico en pintura a favor del color. Su reivindicación del color y de la pintura no busca ya captar el cuerpo arquitectónicamente, como un conjunto de proporciones y volúmenes, tal y como había sido predominante dentro de un discurso artístico construido sobre la base del dibujo y la copia de esculturas antiguas; sino captar la *vida* que late tras la piel, y que el color permite trasladar al arte. Si bien su concepción expresiva del arte derivaba claramente de las reflexiones de la retórica persuasiva que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVII, así como de las reflexiones de la poética aristotélica; sin embargo, Roger de Piles parecía posicionarse a favor una especie de impulso vital, que anima la pintura, gracias al color, y de la cual la escultura carece. Sin duda sus reflexiones se inscribía en los debates tradicionales del *paragone*, pero tras su defensa del color y de la pintura, dejaba entrever tras su discurso sobre el arte una *discontinuidad* respecto al *saber artístico* tradicional. Una *discontinuidad* que parece apuntar a ese impulso vital que la *Gubernamentalidad* ha situado en el centro de la representación a lo largo del siglo XVII; y que, en Francia, el *animismo* de autores como Claude Perrault, médico y arquitecto, ha puesto encima de la mesa en el ámbito médico. Tal y como analizaremos en la cuarta parte a través del análisis de las *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Esculture*, en ciertas conferencias de algunos

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 137 y ss.

¹⁸⁰ GAUKROGER, Stephen. *The Collapse of Mechanism and the Rise of Sensibility. Sciences and the Shaping of Modernity, 1680-1760*. Oxford, Clarendon Press, 2010.

anatomistas que dan cursos en la Academia sería posible rastrear un diálogo respecto a la concepción animista de Claude Perrault, también académico, y cuyo hermano Charles dirigió por un tiempo la propia Academia. A pesar de lo cual, la Academia permaneció preferentemente vinculada a la comprensión mecanicista de la medicina, que se adecuaba mejor a los principios que fundamentaban la práctica artística sobre el dibujo, desarrollada a partir de la copia de modelos escultóricos. Una Academia que tenía como objetivo, además, codificar un modelo de enseñanza artística que favorecía, lógicamente, aquellos sistemas contruidos sobre la medida y los volúmenes; frente a un *color* que no podía ser codificado y difícilmente enseñable. No obstante, consideramos que el discurso artístico que porta Roger de Piles permite comprender -entre otras cosas- estas tensiones dentro de la medicina, que se producen a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII a favor de una dinámica de la vida; considerando que sus planteamientos artísticos reflejaban el reordenamiento de los discursos en torno a la *vida*.

La nueva experiencia anatómica que se construye desde el siglo XVI, en estrecho diálogo con las artes visuales¹⁸¹, permitirá la emergerá de una nueva imagen del cuerpo. Una mirada anatómica que se construirá sobre la experimentación, a través de la apertura de cadáveres; pero que gracias a los nuevos avances técnicos que se producen a lo largo del siglo XVII, como el microscopio, irá alejándose progresivamente de esta mirada anatómica inicial -basada en exclusiva en la experiencia de la mirada-, buscando una mayor profundización y comprensión de los mecanismos invisibles a través de la *experimentación*. Este nuevo diálogo entre *experimentación* y desarrollo *tecnológico* permitirá finalmente, gracias a la creación de nuevas *instituciones* como la Academia de Ciencias que intentan establecer modelos globales de comprensión, según Cl. Salomon-Bayet, el desarrollo de la noción de *vivo* en medicina; impensable en la visión anatómica anterior. De este modo, de la *experiencia* anatómica a la *experimentación* sobre lo vivo existirá un cambio epistemológico profundo que se producirá a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII¹⁸². Este reposicionamiento teórico, instrumental, tecnológico e institucional, se irá produciendo en estrecho diálogo con la fundación de la Academia de Ciencia, donde se desarrolló un *método* fundamentado en la *experimentación* que permitirá finalmente el abandono de la *Historia natural*, principal *obstáculo* para el desarrollo de la *vida*¹⁸³. Cl. Solomon-Bayet pretende así estudiar este

¹⁸¹ HERRLINGER, Robert y Fridolf KUDLIEN (Ed.). *Frühe Anatomie von Mondino bis Malpighi*. Stuttgart, Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1967.

¹⁸² SALOMON-BAYET, Claire. *L'institution de la science et l'expérience du vivant. Méthode et expérience à l'Académie royale des sciences 1666-1793*. Paris, Flammarion, 2008, p. 432 (1ª edición, 1978).

¹⁸³ « D'une certaine manière, l'histoire naturelle, au regard de l'expérience, a fonctionné comme un obstacle épistémologique en proposant un objet à décrire et non un problème à résoudre: chacun des détours que nous avons analysé sous le nom d'indicateurs épistémiques représente un effort pour franchir ce obstacle et pour constituer l'objet d'une science expérimentale du vivant. » *Ibid.*, p. 433.

paso de la *experiencia* a la *experimentación* a través del estudio de los discursos dados en el seno de la Academia, a finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII, que habrían permitido el desarrollo de una nueva ciencia de lo vivo fundamentada sobre la *experimentación*; precisamente al encontrarse alejada de las prácticas médicas anteriores, como la anatomía, sustentadas sobre la observación y la *experiencia*. La Academia de Ciencias creaba así, propiamente dicho, una *ciencia*¹⁸⁴, desarrollando un *método* y las *técnicas* de experimentación adecuadas, donde lo vivo se desarrolla en el marco del experimento y la experimentación y de los reposicionamiento teóricos que ello supondrá. Todo ello sucedió para Cl. Salomon-Bayet en el interior de la institución de la Academia de Ciencias. El paso a la *experimentación* implicará, como también han señalado M. Grmek y J. Roger, un alejamiento respecto a ciertos presupuestos del mecanicismo, primero de Galileo y posteriormente de Descartes; cuya obra se adscribía todavía a una concepción omnicomprensiva de la Naturaleza y de la dimensión teológica de la misma. No obstante, ambos pondrán las bases para organizar los diferentes saberes que permitirán pensar lo vivo. Descartes, a través de la exigencia metodológica que permite pensar de forma conjunta las diferentes partes; dentro de una filosofía donde el hombre y la vida ocupan un lugar destacado a través de su *hombre-máquina*. Galileo a través de la importancia otorgada a la medición, que pondrá las bases para el desarrollo de una experimentación propiamente dicha, permitiendo organizar los nuevos experimentos en diversos ámbitos de la medicina.

« C'est grâce à l'enseignement de Galilée que d'autres chercheurs –Borelli, Redi, Malpighi, Bellini, Hales ou Perrault –apporteront à la mécanique animale et végétale maintes solutions définitives. L'oeuvre de Galilée constitue le support idéologique de toute une école biologique et médicale: l'iatrophysique. On doit à Galilée l'élaboration des concepts qui permirent l'introduction de l'expérience quantitative dans les sciences biologiques. Les incursions directes de Galilée dans le domaine des sciences de la vie furent occasionnelles et superficielles. Son application du concept de quantité aux phénomènes vitaux fut en grande partie postérieure à la contribution fondamentale de Santorio et de Harvey. Toutefois, la méthodologie d'investigation expérimentale de Galilée joua indirectement un rôle décisif dans la naissance de la physiologie moderne. »¹⁸⁵

Si bien la idea de organismo y de lo vivo tendrá un desarrollo lento en el seno de la Academia, mediante pequeños reposicionamientos y *discontinuidades* discursivas; sin embargo, la nueva *institución* académica¹⁸⁶ desempeñará un papel central en el desarrollo de esta *producción* de un nuevo *saber* de carácter pluridisciplinar que posibilitará el desarrollo del concepto de lo vivo; y que no podía darse ni en las facultades de medicina ni en la práctica hospitalaria¹⁸⁷. La *institución*

¹⁸⁴ « Elle est, dès sa fondation, le lieu permanent dévolu à la science, à ce qu'elle est, à ce qu'on en espère, à ce qu'elle n'est pas encore; elle répond, comme les lieux du culte et les autels, à une certaine croyance –non dans les dieux, mais dans les pouvoirs de la science, dans la valeur du projet d'exercice de la rationalité scientifique. Elle est le monument qui atteste » *Ibid.*, pp. 438-439.

¹⁸⁵ GRMEK, Mirko D. *La première révolution biologique*. P. 67.

¹⁸⁶ HAHN, Roger. *The Anatomy of a Scientific Institution. The Paris Academy of Sciences, 1666-1803*. Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1971; BRIAN, Éric et Christiane DEMEULENAERE-DOUYÈRE (Ed.). *Histoire et Mémoire de l'Académie des sciences. Guide de recherches*. Londres, Paris, New York, Tec-Doc, 1996.

¹⁸⁷ SALOMON-BAYET, Claire. *L'institution de la science et l'expérience du vivant*. P. 15.

académica no se limita a reproducir un saber prestablecido, adscribiéndose al mismo, como la facultad o el hospital, sino que producirá su propio espacio de saber, dando cabida a múltiples discursos: fisiológicos, botánicos, químicos, etc.; que ayudarán a desarrollar un *método* propiamente científico para afrontar el estudio de la vida, obligando asimismo a la interactuación de diferentes saberes. Unos saberes en los que se terminará por establecer un denominador común que se denominará como *vida*, y que -como en Newton- provendría sin duda de modelos de pensamiento ajenos a la ciencia como la alquimia, la teología, etc. Cl. Salomon-Bayet concluye que la experiencia de lo vivo no se desarrolló tanto a partir de un cambio en el *savoir* de la propia teoría médica o de la mirada sobre la naturaleza, sino gracias al *savoir institutionnelle* donde se desarrolla un *método* que permite abandonar los inventarios descriptivos anteriores¹⁸⁸. La *institución* posibilitaba así el paso de una *teoría de lo vivo* a una *experiencia de lo vivo*, que transforma por completo el objeto de estudio y la *disciplina médica*. Una transformación que sin duda respondía a una mutación más profunda de la época, donde se estaban reordenando los saberes en torno a una nueva *voluntad de Verdad*, que hemos denominado como *razón gubernamental*, y que influirá no sólo en la medicina sino en otros ámbitos de *saber*. La Academia lograba alejarse de los *saberes* anteriores y de los grandes modelos como el cartesianismo; de las instituciones como las facultades de medicina, todavía inscritas en la experiencia del conocimiento del pasado; y de métodos como la matematización cartesiana, favoreciendo los cálculos de probabilidad, que entrañarían una concepción de la naturaleza distinta. El progresivo alejamiento del cartesianismo y de la matematización que la acompaña, permitirá una idea de la naturaleza más abierta y una relación de la experiencia y de la investigación que no buscará grandes comprensiones globales y que, sobre todo, supondría una ruptura respecto a la racionalización teórica, tendente a la metafísica, presente todavía en el pensamiento cartesiano¹⁸⁹. Aunque la tensión entre metafísica, religión y ciencia, es constante en estos años de formación del discurso científico¹⁹⁰; y, de este modo -como veremos a continuación- frente a aquellos que favorecen una comprensión secularizadora del debate científico, buscando los antecedentes del *materialismo* del siglo XVIII, destacaremos la importancia que tuvieron en el desarrollo de la vida -en medicina- los debates religiosos.

Entre el siglo XVII y principios del siglo XVIII asistiremos a una nueva redefinición de la *Representación* que afectará al *saber médico*, donde asistimos al paulatino abandono de la dialéctica cuerpo/alma y del cartesianismo por una idea más compleja del mecanicismo, que permitirá el desarrollo de la idea de *organismo*; el cual refleja ya un reordenamiento de los saberes médicos en torno a la idea de lo vivo, en la que el mecanicismo de los microestructuralistas y la filosofía de

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁹⁰ BROOKE, John Hedley. *Science and Religion. Some Historical Perspectives*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Leibniz¹⁹¹ ocuparán un papel destacado. Frente a aquellos que sitúan esta transformación que permite pensar lo vivo a partir de la filosofía cartesiana y del mecanicismo, como observamos en M. Grmek o F. Duchesneau, por el contrario, autores como Ann Thomson¹⁹² o Margaret Osler¹⁹³ han cuestionado esta centralidad del mecanicismo¹⁹⁴; oponiendo frente a esa visión mecanicista y pasiva de la materia una comprensión opuesta, donde la materia evoluciona a partir de unos debates donde lo religioso ocupa un lugar prioritario. La preocupación por el impulso de la vida, que observamos en los llamados microestructuralistas, no sería posible sin este reposicionamiento de la ciencia junto a la religión, que permitirá la profunda renovación de la medicina, tal y como reflejaría el *animismo* francés de Cl. Perrault, o como ha señalado J. Roger a partir de su análisis sobre la *generación* y las tesis sobre la *preexistencias de los gérmenes*.

Junto a la importancia de las nuevas instituciones académicas; junto a los avances técnicos, como el microscopio, y los nuevos descubrimientos que permiten; junto a las influencias provenientes de la religión o la filosofía; etc., será la reordenación de los discursos en torno a una nueva Verdad, que hemos definido como *Gubernamentalidad*, la que favorecerá este interés por los problemas de la *vida*. Pues no se trataba de un interés que apareciese en exclusiva en la medicina, y desde ahí se trasladase a otros saberes, sino que el problema de la *vida* emerge, como una *discontinuidad*, en otros ámbitos discursivos. No obstante, esta noción de *vida* parece adquirir relevancia en el *saber médico* hacia el último tercio del siglo XVII, como ha señalado Jacques Roger, donde algunos cifran el paso de la medicina mecanicista a la mecanicista vitalista, y que M. Grmek definición como *primera revolución biológica*.

« La révolution du siècle dernier, en général admise comme telle et souvent glorifiée, fut précédée à son tour, dans le domaine biomédical, par un revirement moins connu et moins clairement perçu par les historiens des sciences : il s'est produit au milieu du XVII^e siècle et mérité d'être désigné comme la « première révolution biologique ». C'est alors que, pour la première fois, le paradigme hérité d'Hippocrate, d'Aristote et de Galien fut largement remis en cause et remplacé, au moins partiellement, par des modes de penser nouveaux »¹⁹⁵

Como ha señalado F. Duchesneau esta transformación se caracterizará por su intrincada complejidad¹⁹⁶; alejándose de esa visión lineal donde un modelo médico sustituye a otro, como si de un nuevo *paradigma* se tratase, para señalar la tesis de que no hay una única medicina en el siglo XVII y XVIII, sino múltiples *lenguajes médicos* que impiden concluir que uno se impusiera sobre el

¹⁹¹ DUCHESNEAU, François. *Leibniz. Le vivant et l'organisme*. Paris, Vrin, 2010.

¹⁹² THOMSON, Ann. *L'Âme des Lumières. Le débat sur l'être humain entre religion et science: Angleterre-France (1690-1760)*. Seyssel, Champ-Vallon, 2013, p. 22.

¹⁹³ OSLER, Margaret. *Divine Will and the Mechanical Philosophy. Gassendi and Descartes Contingency and necessity in the Cretad World*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

¹⁹⁴ OSLER, Margaret (Ed.). *Rethinking the Scientific Revolution*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

¹⁹⁵ GRMEK, Mirko D. *La première révolution biologique. Réflexions sur la physiologie et la médecine du XVII^e siècle*. Paris, Payot, 1990, p. 8.

¹⁹⁶ DUCHESNEAU, François. *La physiologie des Lumières: empirisme, modèles et théories*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1982.

otro¹⁹⁷. Este paso de un concepto inanimado de la materia a uno animado se caracteriza por tanto por los múltiples desplazamientos y por los diversos hallazgos, en ocasiones invisibles en sus consecuencias a los propios ojos de quienes los hacen; y se producirá a medida que la física cartesiana es cuestionada, penetrando el movimiento en ella¹⁹⁸, cuestionando así las bases donde se sustentaba la medicina cartesiana¹⁹⁹. Un cuestionamiento del cartesianismo que se está produciendo en muy diversos ámbitos, que no sólo afectan a la medicina, como refleja la extensión de las ideas de Locke en Francia²⁰⁰. Unas ideas que más que reflejar un triunfo de las tesis de Locke, lo que reflejan más bien es un deseo por cuestionar el innatismo cartesiano²⁰¹.

Para M. Grmek y R. Bernabeo desde mediados del siglo XVII se produce una renovación del interés por la naturaleza, que se ve acompañado por la instauración de un proceso de análisis objetivo de los hechos, distanciándose de la especulación filosófica o teológica anterior, insistiendo sobre la verificación que determinan los fenómenos. El objetivo era formular leyes matemático-físicas universales que permitirán comprender y reproducir los fenómenos. Se produce así un primer desarrollo de la *experimentación*, que abandonaba la simple descripción y experiencias del pasado, por ejemplo de la *anatomía* humanista, por unas formas nuevas de comprensión de la naturaleza, alejados de los modelos aristotélicos y tomistas, que busca establecer una uniformidad entre la Naturaleza y las dinámicas del cuerpo humano²⁰². Ambos autores incidían en la *racionalización* y en la *secularización*, fundamentada en los cálculos, como los principios que explicarían este cambio. J. Roger ponía el acento también sobre las nuevas ideas y las nuevas corrientes filosóficas, destacando el *escepticismo* -y la secularización que la acompaña²⁰³- como una de las claves para comprender el surgimiento de esta pregunta sobre la vida; al cuestionar el modelo de la naturaleza aristotélica predominante desde el mundo medieval, el cual bloqueaba el posible desarrollo de otros modelos comprensivos. Asimismo, en su estudio *Les sciences de la vie* vinculaba el desarrollo de lo biológico con las transformaciones en el concepto de tiempo y de Historia. Como era habitual en el discurso de la *modernidad*, J. Roger reflexionaba así sobre cómo se introdujo un nuevo modelo temporal en el discurso científico, caracterizado hasta ahora por su *fijismo*, sustituyendo al tiempo de la eternidad y la creación divina. Es esta salida de los modelos temporales del pasado lo que finalmente supondrá para él el desarrollo de una nueva concepción sobre la ciencia y la vida que se

¹⁹⁷ BARROUX, Gilles. *Philosophie, maladie et médecine au XVIII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2008, p. 369.

¹⁹⁸ DUCHESNEAU, François. *Les modèles du vivant de Descartes à Leibniz*. Paris, Vrin, 1998.

¹⁹⁹ AUCANTE, Vincent. *La philosophie médicale de Descartes*. Paris, PUF, 2006.

²⁰⁰ BONNO, Gabriel. *Les relations intellectuelles de Locke avec la France*. Berkeley, University of California Press, 1955.

²⁰¹ SCHOSLER, Jorn. *John Locke et les philosophes français*. Oxford, Voltaire Foundation Oxford, 1997.

²⁰² GRMEK, Mirko D. y Raffaele BERNABEO. « La machine du corps ». P. 23.

²⁰³ POPKIN, Richard. *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*. Traducido por Juan José Utrilla; FCE, 1983. 1ª edición, University of California Press, 1979.

abrirá a la idea de evolución y transformación. El progresivo cuestionamiento de la intervención divina en la vida dará lugar a los posicionamientos animistas y vitalistas que posibilitarán el pensar sobre el impulso de la vida de otra manera, fuera del impulso divino, esto es, en el tiempo de la Historia. La vida como la Historia se transforma en función de una serie de condicionantes, estando así determinada por una serie de factores como el *medio*. Igualmente, el concepto de *generación* que recorre toda la obra, ya presente en las reflexiones sobre la naturaleza desde la antigüedad, estará ahora ligada a un tiempo histórico que permite pensar sobre cómo se forman los hombres. La *Historia* introducirá así una temporalidad distinta a la de Dios, intrínsecamente vinculada a lo biológico y a las fuerzas de la vida, progresivamente alejada del momento de la creación, como puede observarse en nociones como la *generación espontánea*, la *preexistencia*, etc. Todas ellas dejarán su lugar a un pensamiento nuevo donde se dará mayor relevancia al *medio* y a la propia fuerza de la vida, en un periodo temporal determinado: cien años, mil años, millones de años, etc. Es este motor del cambio: la vida, frente a la creación y a Dios mismo, el que permite comprender, a ojos de los hombres del siglo XVIII, las transformaciones producidas a lo largo de la Historia, ya sea humana, geológica, etc.

Frente a la tesis de J. Roger o de M. Grmek, que parecen acentuar la idea de *ruptura* a mediados del siglo XVII, situando la experiencia de lo vivo como el punto de inflexión, autores como A. Rupert Hall en *The Revolution in Science 1500-1700*, cuestionan que en el ámbito médico pueda hablarse de revolución científica o de una transformación significativa; hablando incluso de regresión, como consecuencia de la pérdida de los sistemas de inteligibilidad heredados de la filosofía de Aristóteles y del pensamiento de Galeno. Frente al cuestionamientos de estos modelos no surgirá un sustituto que permita pensar de forma coherente las investigaciones y los nuevos hallazgos²⁰⁴; concluyendo que cualquiera que hayan sido los destellos de intuición biológica, los problemas de la biología eran tan diversos y complejos en estos años que impedían la formulación de alguna estructura de interpretación general y estable; reenviando al siglo XIX para que estos obstáculos epistemológicos fueran superados definitivamente, permitiendo el desarrollo de un pensamiento propiamente biológico²⁰⁵. Unas críticas semejantes podemos encontrar también en la obra de Richard Westfall, *The construction of modern science*, para quien la revolución científica se produce en el ámbito de la física; aunque no niega que en el ámbito de la biología se produjeran considerables descubrimientos. Pero estos se caracterizarán más por el número de nuevas experiencias que por la construcción de nuevas teorías. De hecho, señala que el mecanicismo, como se reflejaría en la *iatromecánica*, habría sido un obstáculo para la teorización científica sobre lo

²⁰⁴ HALL, A. Rupert. *The revolution in science 1500-1750*. Harlow, Longman, 1983, p. 147.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 174.

vivo²⁰⁶. Frente a estos posicionamientos y desde una perspectiva diferente, la tesis principal de M. Grmek será que a la tradición del pensamiento clásico: el corpus hipocrático y galénico, se le añadirán una serie de nuevas formas de pensar, auspiciadas por la revolución científica moderna, centradas principalmente en la *experimentación* y el *razonamiento cuantitativo*, fomentado autores como Galileo, Descartes o pensadores como Th. Hobbes, para quien el cuerpo sólo era posible estudiarlo a través de los métodos de las ciencias naturales²⁰⁷, tal y como reconoce el propio Baglivi en 1696; y que finalmente permitirán la elaboración de un discurso médico en torno a la *vida*.

«Notre siècle a vu naître et grandir la philosophie naturelle et expérimentale ; celle-ci étant à son tour devenue la base et l'appui de la théorie médicale, il n'est personne aujourd'hui qui puisse révoquer en doute la clarté, la force nouvelle que cette heureuse union fait rejaillir sur la médecine pratique. Les médecins se mirent donc enfin à examiner la structure du corps et les phénomènes de l'organisme, en appliquant à cet examen les principes de la géométrie mécanique, les expériences physico-mécaniques et celle de la chimie. A peine furent-ils entrés dans cette voie salutaire qu'ils se trouvèrent tout à coup en face d'une foule de choses inconnues aux siècles passés, et l'on put reconnaître alors que le corps humain, considéré sous le point de vue des actes physiques, n'étaient au fond qu'un ensemble de mouvements empruntés à la mécanique ou à la chimie, quoique déterminés par des lois d'un ordre purement mathématique »²⁰⁸

Para M. Grmek el principal *obstáculo epistemológico* con los que se encontró el pensamiento moderno sobre la vida era el galenismo, de ahí que todas las nuevas experiencias fueran en la línea de su cuestionamiento, ya desde la anatomía humanística; produciéndose la aparente paradoja de que serán precisamente los que revindican a Galeno, los que a la larga lo pondrán en cuestión, como fue el caso de Vesalio o de Harvey. Frente a la lectura de Galeno que hará la escolástica, estos autores buscarán recuperar el pensamiento del autor griego en su pureza, lo que supondrá su cuestionamiento y el desmoronamiento de un sistema que por su sencillez en la explicación y su aparente perfección, impidió durante largo tiempo el desarrollo de nuevos sistemas médicos. Para M. Grmek las experiencias anatómicas, el desarrollo de nuevas formas de experimentación y la medida, irán cuestionando lentamente las teorías de Galeno, permitiendo su progresivo cuestionamiento, emergiendo un nuevo modelo médico cimentado sobre el mecanicismo cartesiano y la predominancia de la fisiología.

« Les courants "modernes" de la médecine française du XVIIe siècle caractérisent en premier lieu le rationalisme cartésien, le recours à la méthode expérimentale galiléenne, la primauté de l'anatomophysiologie et de la recherche microscopique, les succès d'une chirurgie d'inspiration anatomique et les attaques contre la pathologie humorale classique, soit par des

²⁰⁶ WESTFALL, Richard. *The construction of modern science. Mechanism and Mechanics*. Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p. 104.

²⁰⁷ RUDOLPH, Gerhard. « Mesure et expérimentation ». En GRMEK, Mirko D. (Dir.). *Storia del pensiero medico occidentale. 2. Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*. Traducido por Maria Laura Bardinte Broso y Louise L. Lambrichs; Seuil, 1997, p.61. (1ª edición, Laterza, 1996).

²⁰⁸ BAGLIVI, Giorgio. *De praxi medica ad priscam observandi rationem revocanda*. Traducción al francés J. Boucher, Paris, 1851, pp. 241-142 (1ª edición, Rome, 1696). Citado por RUDOLPH, Gerhard. « Mesure et expérimentation ». P. 64.

explications physiques solidistes, soit par de vagues hypothèses chimiques. Pour tout cela, inutile de s'abreuver aux anciennes sources hippocratiques. »²⁰⁹

Si autores como Hall o Westfall cuestionan la existencia en el siglo XVII de un modelo médico coherente sustitutivo de Aristóteles y Galeno, sin embargo, M. D. Grmek ve en el *mecanicismo* ese nuevo modelo que habría sustituido a los anteriores, y sobre el cual se asentarán las diferentes experiencias y reflexiones sobre lo vivo, que permitirían trazar una línea de continuidad hacia el siglo XVIII y XIX.

Frente a estos dos posicionamientos opuestos, unos que niegan cualquier novedad remarcable de la biología en el siglo XVII y otro que hablan de *revolución biológica*, F. Duchesneau muestra cómo la complejidad de las experiencias surgidas en este siglo impide hablar de una unidad o de un nuevo *paradigma*, aunque no por ello deben negarse los importantes avances. Muchas de estas novedades tendrán sin embargo un común denominador: la búsqueda de un método²¹⁰; y así señala F. Duchesneau que: « *il n'y a pas qu'une conception de la méthode en ce siècle, celle que Descartes rattache au projet de la mathesis universalis, mais une multiplicité de telles conceptions liées à la diversité des projets philosophiques et scientifiques* »²¹¹. Subyace por tanto a esta variedad de modelos médicos de la época una exigencia común *metodológica* que sin duda proviene de Descartes, y que sin bien no puede valorarse como un nuevo modelo médico sustitutivo al galénico, sí propondrá un nuevo marco de pensamiento que permitirá elaborar nuevos modelos médicos fuera del pensamiento clásico. Recordemos que Descartes ya reconocía al cuerpo animado del hombre como uno de los fundamentos de su *método*, tal y como se observa en la quinta parte de su obra, y que demostraba que el cuerpo humano constituía una de las aspiraciones del pensamiento metódico cartesiano. El *método* aplicado al cuerpo constituirá la nueva base –según F. Duchesneau– que guiarán las diferentes experiencias sobre la vida, permitiendo el paso de un modelo humoral a un modelo mecanicista, donde Galeno se ve redefinido constantemente en función de los nuevos hallazgos²¹².

« Une certaine vision cohérente du vivant, construite suivant des schèmes conceptuels hérités surtout d'Aristote et de Galien, semble s'être perdue dans les brumes de la critique, présumant certains. Nous serions confrontés à l'absence de toute conception intégrée de l'être vivant susceptible d'articuler le rapport de la philosophie et de la science, constatent-ils. L'analyse épistémologique révélerait le manque persistant de programmes de recherche aptes à produire

²⁰⁹ GRMEK, Mirko D. *La première révolution biologique*. P. 285.

²¹⁰ DUCHESNEAU, François. *Les modèles du vivant de Descartes à Leibniz*. P. 12.

²¹¹ *Ibid.*, pp. 11-12.

²¹² « Les liquides ont donc progressivement disparu. Les théories unitaires des correspondances cosmiques et des humeurs aussi. Elles ont été abandonnées après quelques deux cents ans pendant lesquels l'anatomie, axée sur la délimitation de morceaux corporels par la manipulation et le découpage de matière morte, a pu donner à ces segments une signification et leur insuffler une vie en les intégrant dans un ordre de représentation capables de fournir une interprétation globale [...] Jusqu'au moment où la mécanisme a apporté un nouveau statut au fragment, faisant de lui une pièce, un engrenage d'un dispositif qui fit de l'horloge la métaphore privilégiée du vivant. Dans toutes ces opérations, projetant son ombre sur l'ensemble de ces choix, se trouve l'objet sur lequel convergent en dernière analyse les problèmes majeurs d'une discipline vouée à la compréhension du vivant. Le cadavre". MANDRESSI, Rafael. *Le regard de l'anatomiste*. Pp. 165-166.

de nouvelles connaissances, concluent-ils. Ces prémisses me semblent toutes contestables : elles ne peuvent régir le procès qu'il s'agit d'instruire. Ainsi l'historien de la médecine M. D. Grmek suggère-t-il en particulier qu'une « première révolution biologique » se serait produite lorsque « le paradigme hérité d'Hippocrate, d'Aristote et de Galien fut largement remis en cause » : ce paradigme ancien aurait été « remplacé, au moins partiellement, par des modes de penser nouveaux ». »²¹³

3.2. Los discursos médicos sobre lo vivo.

F. Duchesneau señalaba que si tras la gran variedad y complejidad de los descubrimientos acontecidos en la segunda mitad del siglo XVII no es posible hablar propiamente de *biología*, sin embargo los diferentes discursos médicos buscan atrapar y representar la esencia de lo vivo en su complejidad y su dinamismo propio; elaborando diferentes modelos explicativos que orientarán numerosas investigaciones posteriores.

« Même si l'époque qui nous concerne ne voit par l'essor de la biologie et de ses principales composantes et ne dessine par les théories de base de la science physiologique telle que nous la concevons aujourd'hui, elle ne dévoile par l'échec et la limite de profondes traditions de recherche, éliminées sans remplacement véritable, mais elle traduit plutôt l'effervescence de tentatives méthodologiques parfois convergentes, parfois divergentes, pour cerner la nature et les propriétés d'un objet d'apparence paradoxale dans le cadre d'une nouvelle compréhension philosophique et scientifique des réalités naturelles. »²¹⁴

Los primeros modelos de lo vivo que surgen en el marco de la filosofía y de la ciencia moderna se inspiran en la tradición neoplatónica o neo-aristotélica, apartándose de la ortodoxia galénica, cómo podemos observar tras los análisis empíricos de William Harvey o Jan Baptiste Van Helmont; quienes acentuarán la importancia de la demostración experimental, cuestionando el carácter especulativo de la fisionomía galénica sobre los principios vitales. Si bien ambos autores se encuentran alejados del mecanicismo, sin embargo pondrán las bases para un desarrollo mecanicista de lo vivo. En el caso de Van Helmont, frente a la creencia de Galeno en las matemáticas como base de la medicina, afirma que sólo las observaciones y las experiencias químicas podían revelar las virtudes de los objetos naturales y así explicaba el principio vital a través del proceso de fermentación²¹⁵. Para M. Grmek la transformación de la medicina en estos instantes se definirá en torno a tres elementos principales. En primer lugar, el surgimiento de la *experimentación* de forma consciente. En segundo lugar, la utilización de la *cuantificación*. En tercer lugar la *preocupación biológica*, que observamos en la filosofía y en la reflexión científica, como se ha destacado más arriba a propósito de Descartes. M. Grmek destaca sobre todo las aportaciones de la denominada como *Revolución Científica*, que hacen que la cuantificación y la experimentación se conciban de

²¹³ DUCHESNEAU, François. *Les modèles du vivant de Descartes à Leibniz*. P. 12.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

²¹⁵ DEBUS, Allen G. « La médecine chimique ». En GRMEK, Mirko D. (Dir.). *Storia del pensiero medico occidentale*. 2. *Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*. Traducido por Maria Laura Bardinete Broso y Louise L. Lambrichs; Seuil, 1997, p. 52. (1ª edición, Laterza, 1996).

forma completamente diferente a como se hacía en la antigüedad²¹⁶; sobre todo a partir de la obra de autores como Galileo, quien « *eut une influence profonde sur l'évolution historique des sciences de la vie et, indirectement, aussi sur la pratique médical. Le nom de Galilée est lié à la construction et à la première application du thermomètre, du microscope et du pulsilogium.* »²¹⁷ La obra de Galileo no sólo aporta un método cuantitativo y experimental a la medicina, sino que perfecciona los instrumentos de medida, posibilitando con ello el desarrollo de una *experimentación* que irá poco a poco cuestionando determinados saberes considerados como principios verdaderos desde Galeno.

« *On ne saurait surestimer l'importance historique des idées de Galien, car elles ont conditionné pendant plus d'un millénaire la recherche anatomophysiologique et la pratique médicale. La persistance de son enseignement sur l'impossibilité d'une quantification objective des qualités élémentaires a été sans doute l'un des obstacles qui ont entravé toute tentative de mesure biologique en dehors de la durée et de la triade classique. Toutefois, il n'en reste pas moins vrai que Santorio a été influencé par la lecture des oeuvres de Galien dans un sens opposé et, selon ses propres dires, y a trouvé l'inspiration qui l'a amené à l'invention et à l'usage médical du thermomètre et de l'hygromètre.*

Avec la révolution galiléenne du XVIIe siècle, l'expérimentation quantitative devient un puissant moyen pour analyser les phénomènes biologiques. On retrouve l'ancien idéal de Démocrite et d'Erasistrate : observer en expérimentant les variations complexes du visible pour pénétrer ainsi, par les yeux de la raison, jusqu'à la simplicité sous-jacente de l'invisible. »²¹⁸

A partir de autores como Galileo se producirá la introducción de la *medida* en la medicina, principalmente a través de autores como Santorio²¹⁹, quien medirá las variaciones de la temperatura del aire ambiente, del aire inspirado y de las diversas partes del cuerpo, siendo el primero en medir los grados de la fiebre, etc.. Junto con él, el mencionado W. Harvey, también comenzará a medir los procesos fisiológicos, centrando sus experimentaciones sobre el sistema circulatorio, recurriendo a una metodología que F. Ducheneau define como *téléologie analyrique*. Desarrolla así una serie de comparaciones de estructura y de funciones, sacadas de la embriología y de la anatomía comparada, como se observa en sus obras *l'Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus* (1628), donde analiza los dispositivos orgánicos, relacionándolos con la finalidad de las funciones, intentando establecer la razón de ser formal, sin duda inspirados por los estudios de Aristóteles. Sus investigaciones buscan comprender los procesos vitales proponiendo modelos explicativos a las formas y a las estructuras orgánicas complejas que describe, siempre buscando la conformidad respecto a la estructura funcional que caracteriza su método²²⁰.

²¹⁶ GRMEK, Mirko D. *La première révolution biologique*. P. 17 y ss.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 66.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 43.

²¹⁹ « L'intérêt de Santorio pour les aspects numériques des phénomènes vitaux est en liaison étroite avec les idées du cercle galiléen [...] Le principal mérite de Santorio est d'avoir appliqué en physiologie et en médecine ce que Galilée a conçu et pratiqué dans le domaine des sciences physiques » *Ibid.*, p. 73.

²²⁰ DUCHESNEAU, François. *Les modèles du vivant de Descartes à Leibniz*. P. 376.

Con Santorio y W. Harvey la *medida* y la *experimentación* ocuparán el centro de la problemática mecanicista del cuerpo durante el siglo XVII, como también hemos señalado a propósito de Descartes, quien otorga a la fisiología una parte importante en sus reflexiones; lo que llevará a M. Grmek a hablar de un modelo mecanicista de lo vivo en el siglo XVII. Como ha señalado F. Duchesneau, el paradigma de una *mathesis* mecánica aplicado a la génesis y funcionamiento del animal complejo desempeñará una doble función, por un lado, permite construir un marco metodológico de explicación válida para una gran parte de la fisiología posterior; y, por otro lado, permite superar –para algunos– el recurso a las propiedades y facultades de las almas vegetales o animales²²¹. En Descartes lo vivo se plantea así como un modelo metodológico, recurriendo para ello a la ficción de los autómatas que imitan los cuerpos vivos, elaborando a partir de ello su noción de *hombre-máquina*, que le permitirá integrar las diversas funciones sobre un mismo dispositivo. A partir de todo ello, los fenómenos fisiológicos se entenderán como *procesos*, permitiendo con ello la elaboración de la idea de vida. El concepto de vida parece vincularse a la idea de *proceso* que anima la materia, la máquina, etc.; y, por tanto, a partir de ahora son las ideas de fuerza, impulso, tiempo, etc., características de la máquina y del mecanicismo, pero también de la nueva comprensión gubernamental del Estado, las que permitirán romper con el pensamiento pretérito y permitir el desarrollo de la idea de vida. M. Grmek vinculaba de este modo la pregunta por la vida a la revolución mecanicista, de la cual, sin embargo, se irá desligando a lo largo de finales del siglo XVII y XVIII, naciendo nuevos modelos que desarrollarán la idea de fibra, de organismo, etc., pero siempre a partir de la *ruptura* que había introducido el *mecanicismo* frente al pensamiento clásico de Galeno. Para M. Grmek, la pregunta por la vida estaría intrínsecamente vinculada a la pregunta por el motor de la vida y vinculada por tanto a una idea mecanicista; concluyendo que la noción de vida no podría haberse dado en otros modelos donde no existiera una concepción de máquina, de movimiento o de fuerza. Una tesis que no compartimos puesto que consideramos que la idea de *vida* no sólo nace en medicina, sino que en cierto modo constituye un *saber* que está emergiendo en estos instantes, en muy diversos ámbitos de saber, como consecuencia del entrecruzamiento de diversos discursos; lo que impedirá poder establecer como intenta M. Grmek un *origen* o un *nacimiento* para la idea de vida, que más bien sería el resultado de ese reordenamiento de los discursos en torno a un *poder-verdad*.

Si bien desde la antigüedad encontramos diversos modelos que han sido definidos como mecanicistas²²², sin embargo habrá que esperar al siglo XVII, cuando la mecánica moderna elabora una teoría biomecánica construida sobre experiencias científicas como las señaladas más arriba,

²²¹ *Ibid.*, p. 46.

²²² GRMEK, Mirko D. *La première révolution biologique*. P. 115 y ss.

para poder hablar de un mecanicismo que será aplicado a muy diversos saberes, incluso los procesos fisiológicos.

« La découverte des lois fondamentales de la mécanique, l'introduction d'expériences quantitatives, l'usage du microscope et la construction de machines d'un type nouveau donnaient l'impression que tous les phénomènes matériels pouvaient être, et même devaient être, expliqués par des simples propriétés physiques des structures et des mouvements. Cette réduction s'appliquait nécessairement à tous les processus physiologiques et pathologiques, dans la mesure où on les séparait des phénomènes d'ordre psychique. »²²³

A partir de mediados del siglo XVII los métodos creados en los años anteriores, como el *mecanicismo* cartesiano aplicado a su idea de Hombre, empiezan a dar sus frutos, sirviendo para la construcción de sistemas fisiológicos complejos, de carácter microestructuralistas, desarrollándose la *iatrophysique*²²⁴, donde se observa ya con claridad una reacción contra las facultades naturales de Galeno. Igualmente, contra los seguidores de Paracelso²²⁵ se desarrollará la *iatroquímica*, destacando autores como Robert Fludd o el citado Van Helmont. Esto no nos debe llevar a pensar que estos saberes antiguos son abandonados, sino que se mantendrán y continuarán dando sus frutos, como estudiaremos a propósito de Hipócrates. Este *corpus hipocrático* ocupará un lugar destacado desde finales del siglo XVII (definido por algunos como “neo-hipocratismo”) en el estudio de las epidemias y las enfermedades, en relación con el *medio*, y por tanto en relación al agua, a los climas, a los lugares, etc., como observamos en la obra de Thomas Sydenham²²⁶; quien funda una nosología fundamentada en observaciones clínicas precisas. Esta recuperación hipocrática se ve oscurecida en Francia por el predominio de la línea anatomo-fisiología de Galeno que habría continuado el mecanicismo y que hasta los *vitalistas* de Montpellier no parece encontrar una clara renovación. A pesar de lo cual, en el siglo XVII, encontramos también una recuperación de Hipócrates en Francia de la mano de autores como Guillaume de Baillou o Charles Barbeyrac.

²²³ *Ibid.*, p. 122.

²²⁴ « Soulignons le lien historique étroit entre le développement de la doctrine iatromécanique et le début des recherches biostructurales microscopiques. L'idée fondamentale de l'iatrophysique est en effet la réduction des fonctions vitales des organes à un assemblage complexe et bien réglé de machines minuscules. L'homogénéité de certains organes parenchymateux, de la chaire elle-même, n'est qu'apparente. Or, la même idée a guidé les premières recherches d'anatomie microscopique. Si les iatrophysiciens cherchent intellectuellement à décomposer la machine corporelle, les microscopistes s'efforcent de rendre visible sa composition ». GRMEK, Mirko D. y Raffaele BERNABEO. « La machine du corps ». P. 29.

²²⁵ « Si les médecins formés dans les universités au début du XVI^e siècle réhabilitèrent Galien et la médecine antique rationnelle, l'intérêt renouvelé pour le platonisme et les textes ésotériques favorisa aussi chez certains une vision du monde plus mystique, fondée sur l'analogie entre macrocosme et microcosme. Leur conception du monde était conforme aux vérités religieuses, facteur très important à une époque où la chrétienté allait être divisée par la Réforme » DEBUS, Allen G. « La médecine chimique ». P. 39.

²²⁶ « Il est vrai qu'une différence importante sépare la conceptualisation hippocratique de la maladie de celle des médecins « néohippocratiques » du XVII^e siècle : si Hippocrate insiste sur les symptômes provenant des caractéristiques individuelles des malades, Sydenham s'intéresse en tout premier lieu aux phénomènes qui restent constants d'un malade à l'autre. Mais cela ne change rien au fait que le point de départ de la démarche intellectuelle de Sydenham et, sur le continent, de Georges Baglivi (1688-1707) est la lecture attentive et empathique de certains textes hippocratiques » GRMEK, Mirko D. *La première révolution biologique*. P. 288 y ss.

Observamos así cómo rápidamente a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII el mecanicismo cartesiano se enfrentará a sus propias limitaciones, permitiendo el desarrollo a partir de él de nuevos intentos por desarrollar modelizaciones diferentes sobre el funcionamiento de la vida. P. Gassendi, quien ya había polemizado en su época contra el propio Descartes, se ve recuperado en estos instantes, ya que planteaba una estructura metodológica más compleja, orientando su mecanicismo de forma diferente a Descartes. Adversario de la metafísica cartesiana²²⁷, P. Gassendi fue el instaurador de la primera gran filosofía empirista de conocimiento y promotor de la hipótesis corpuscular como fundamento de la filosofía natural, siendo una figura clave en el desarrollo de las ciencias biológicas²²⁸ posteriores. A través de su modelo atomista²²⁹, desarrolla nociones como las de molécula, semilla, etc., que tendrán una importante trascendencia en las teorías generativas y del preformatismo. Los nuevos modelos médicos que surgen en estos instantes, partiendo del mecanicismo, buscarán comprender los procesos vitales a partir de esas fuerzas y poderes que emergen de las cosas y que se atribuían al *alma animal*, que estaban presentes en cada parte que constituía las piezas de la máquina humana. Un *alma animal* donde residían las funciones biológicas, permitiendo el desarrollo de los modelos micromecanicistas posteriores²³⁰. Igualmente, podemos observar una base cartesiana en los intentos de Espinosa por elaborar un modelo mecánico animado. No obstante, Espinosa busca corregir de forma empírica las representaciones teóricas y las ficciones finalistas de Descartes, que se ve sometido a un encadenamiento necesario de causas naturales. Espinosa busca un orden mecánico integrado susceptible de autorregulación, que trata de integrar lo físico y lo psíquico, que tendrá gran influencias en algunas experiencias de la *iatromecánica* de finales del siglo XVII²³¹, así como de las teorías fibrilares o moleculares de la estructura orgánica de comienzos del siglo XVIII²³².

La elaboración de modelos metodológicos para el análisis de lo vivo durante el siglo XVII es una empresa llevada a cabo tanto por los principales filósofos como por los médicos, animados

²²⁷ LENNON, Thomas M. *The battle of the gods and giants: the legacies of Descartes and Gassendi, 1655-1715*. Princeton, Princeton University Press, 1993.

²²⁸ OLIVIER, René Bloch. *La philosophie de Gassendi: nominalisme, matérialisme et métaphysique*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1971.

²²⁹ JOY, Lynn Sumida. *Gassendi the Atomist. Advocate of History in an Age of Science*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

²³⁰ « L'analyse mécaniste doit alors se conjuguer avec une analyse fonctionnelle des pouvoirs émergents qui caractérisent les processus vitaux. De tels processus sont causalement attribués aux âmes animales, composées de parties matérielles subtiles et dotées de dispositions motrices aptes à actualiser les fonctions biologiques. Par analogie avec l'élément-source des structures cristallines, les semences dérivées des structures parentales posséderaient un pouvoir actif originaire susceptible de modeler les nouveaux organismes d'après leur type spécifique ; et cela précisément parce que les constellations de corpuscules qui les composent représenteraient en abrégé la configuration de l'animale à produire [...] Cette approche théorique synthétique influera profondément sur les modèles micromecanicistes de la science ultérieure. » DUCHESNEAU, François. *Les modèles du vivant de Descartes à Leibniz*. P. 377.

²³¹ *Ibid.*, p. 378.

²³² *Ibid.*, p. 147.

por el deseo de fundar un conocimiento científico sobre lo vivo. Es el caso, además de los mencionados, de los neo-platónicos de Cambridge como Henry More o Ralph Cudworth, que en los márgenes de las corrientes dominantes desarrollan una física mecánica según los modelos de cartesianos y gassendistas. Sus reflexiones se realizan sobre los principios de una cosmología y una moral sustentada sobre la doctrina cristiana, la inspiración mística y la teosofía²³³. Su objetivo principal será establecer una metafísica del espíritu, que reposa sobre una teoría del conocimiento inspirada de Platón, a través de una reinterpretación racionalista sustentada en el empirismo y en la experimentación, donde se asientan los nuevos filósofos de la naturaleza, pero combatiendo su materialismo y ateísmo. De este modo, denuncian la incapacidad de todo mecanismo para poder dar cuenta de forma integral de los procesos vitales, animando a revisar los modelos cartesianos, buscando esa acción o principio que rige la totalidad y que permite ajustar y combinar los mecanismos, permitiendo organizar y animar la estructura corporal. Unos principios que organizarían tanto las funciones de la vida vegetal como aquellas de la sensibilidad y del movimiento animal²³⁴. Algunas de sus ideas han influido en ciertos aspectos de la teoría física y de las teorías fisiológicas²³⁵. H. More defenderá una entidad teórica de tipo espiritual: el *sprit of nature*, que actúa en el conjunto de los fenómenos naturales.

« au degré inférieur, le spirit of nature, principe hylarchique, organise la matière et y suscite des « formes séminales », dotées d'un pouvoir endogène d'action et de transformation et aptes à construire les dispositifs intégrés de la végétalité selon une sorte d'instinct ordonné à la réalisation de l'ordre vital. Au degré supérieur, l'âme animale prendrait le relai de ce démiurge immanent et assumerait les fonctions organogénétiques végétatives de celui-ci, tout en servant d'agent recteur des processus sensitivo-moteurs de la vie animale. Les mécanismes du corps, et en premier lieu ceux du système nerveux et cérébral, permettent ainsi l'action rayonnante de l'âme sur les microdispositifs organiques coordonnés et harmonisés. »²³⁶.

Todas estas diversas corrientes de pensamiento muestran con claridad los límites a los que está llegando el mecanicismo cartesiano en diferentes lugares de Europa a finales del siglo XVII, criticándose sobre todo -como señalaban los neo-platónicos de Cambridge- la reducción de la sensibilidad a puros principios mecánicos, aludiendo a un espíritu de la naturaleza de claras influencias teológicas. No obstante, si en un primer momento parecen triunfar las ideas de la *iatromecánica*, claras herederas del mecanicismo cartesiano, estas ideas sobre *alma animal* o el *sprit of nature* resurgirán posteriormente, sobre todo, a partir del triunfo de las ideas de Newton, quien también busca comprender esas fuerzas invisibles que actúan sobre los cuerpos sólidos. Momento en que se refuerza la empresa empirista y fenoménica en las ciencias de la naturaleza²³⁷.

²³³ *Ibid.*, p. 149 y ss.

²³⁴ *Ibid.*, p. 378.

²³⁵ HALL, A. Rupert. *Henry More. Magic, Religion and Experiment*. Cambridge University Press, 1996 (1ª edición, Oxford, Blackwell, 1990).

²³⁶ DUCHESNEAU, François. *Les modèles du vivant de Descartes à Leibniz*. P. 378.

²³⁷ *Ibid.*, p. 181.

En la segunda mitad del siglo XVII ya sea entre aquellos que buscan continuar con las ideas mecanicistas o entre aquellos que buscan distanciarse de las mismas, se desarrollan una variedad de teorías y métodos que F. Duchesneau denomina bajo el denominador común de “microestructuralismo”²³⁸, auspiciadas por el desarrollo de la anatomía microscópica y que junto a las doctrinas iatromecanicistas dominan las reflexiones sobre la vida en estos años. Se genera así una visión anatómica construida por “*structures élémentaires constituerait l’organisme et ses fonctions intégratives*”²³⁹. Los autores principales de este “microestructuralismo”, en su dimensión mecanicista, serán los italianos G.A. Borelli, Marcello Malpighi, Lorenzo Bellini, el danés N. Stensen; a los que habría que añadir en los inicios del siglo XVIII la figura de Hermann Boerhaave. Sin embargo este “microestructuralismo” no puede ser reducido al mecanicismo, tal y como se muestra en Inglaterra donde influenciado por el aristotelismo de W. Harvey destacan las figuras de F. Glisson o Th. Willis, que ofrecen teorías compuestas y complejas, que también pueden denominarse como « microestructuralistas »:

*« Ainsi obtient-on avec Glisson une version originale de théorie microstructuraliste selon laquelle les fibres exerceraient des actions non réductibles à leurs propriétés mécaniques, alors même les fonctions de l’organisme global résulteraient de la combinatoire intégrative des microparties et de leurs propriétés dynamiques »*²⁴⁰.

Dentro de estos modelos microestructuralistas puede señalarse en Francia la figura de Claude Perrault, quien busca también superar el mecanicismo cartesiano, preocupándose por lo animado o lo inanimado, y no tanto por las cuestiones del movimiento propio de la máquina. Define su teoría a partir de lo que denomina *corpúsculos elementales*, *gérmenes*, etc., que recordarían a los microestructuralistas, señalando la existencia de un *alma* en todas las partes, la cual explicaría su movimiento y desarrollo. Observamos tras sus ideas una clara influencia de las convicciones religiosas heredadas de su hermano, afín al jansenismo, así como de Marin Cureau de La Chambre, quien había construido una teoría metafísica de la luz, influenciada por la pneumatología, que analizaremos en profundidad en la cuarta parte, a propósito de las conferencias anatómicas en el seno de la Academia Real de Pintura y Escultura. Se reconoce pues en Claude Perrault una teoría vital que parece prefigurar el *animismo*, por un lado, claramente deudor del mecanicismo, y por otro lado, donde claramente se observa un deseo de abandonar el mecanicismo a través de las reflexiones sobre el *alma animal*.

Dentro de estos microestructuralistas italianos habría que destacar las figuras de Borelli y Malpighi, y a finales del siglo XVII la figura del iatromecanicista Giogio Baglivi, en cuya teoría fibrilar se integran estructuras dinámicas que implican la superación del mecanicismo geométrico estricto. El problema de la *fibra* será uno de los elementos claves de este pensamiento

²³⁸ *Ibid.*, p. 183.

²³⁹ *Ibid.*, p. 378.

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 195-196.

microestructuralista que se opondrá también al modelo galénico y a la teoría de los humores. Si la teoría humoral respondería al sistema de equilibrios, de analogías y de correspondencias, propias de la teoría galénica²⁴¹; sin embargo las teorías fibrilares de los años 60 y 70, gracias en gran parte al desarrollo de los nuevos medios de observación microscópica, concebirán la fibra como la estructura esencial y elemental, dando lugar a una pluralidad de órganos y desarrollando una serie de modelos que presentan una concepción descentralizada del organismo, favoreciendo las “microestructuras”. Una especie de pequeñas máquinas que actuando entre ellas, siguiendo las leyes mecánicas y físicas, determinan los principios de la vida en el organismo.

*« La mentalità micrologico-strutturistica est responsable d'une conception en quelque sorte décentralisée de l'organisme vivant : l'organisme serait composé de petites machines dotées de structures et de propriétés spécifiques ; et seule la combinaison intégrée de ces éléments, que l'analyse anatomique et physiologique est appelée à déployer, permettrait d'expliquer le vivant complexe dans l'exercice de ses fonctions globales. Une double caractéristique empirique du programme en marque par ailleurs la forme et en explique la brusque expansion dans la décennie 1660-1670 : 1) la concentration de l'analyse sur la fibre comme structure essentielle et élémentaire d'une pluralité d'organes ; 2) le recours aux ressources d'une resolutio ad minutum, obtenu par divers moyens analytiques parmi lesquels domine l'observation microscopique. La ligne méthodologique dominante, mais non exclusive, de ce mouvement, consiste dans l'adhésion à une forme particulière de mécanisme. Ce mécanisme est favorable aux postulats de base d'une physique corpusculaire, et particulièrement à la distinction entre qualités primaires et secondaires des corps avec dérivation des secondes par rapport aux premières. Viennent en outre s'y insérer de multiples modèles géométriques inspirés de Galilée, de Descartes et de leurs disciples. »*²⁴²

Frente al *vitalismo* que desarrolla Glisson en Inglaterra, basado también en la fibra, o el *animismo* de Cl. Perrault, estos autores “microestructuralistas” como G. Baglivi, directamente deudores del espíritu geométrico de Galileo y de Santorio así como del método mecánico, plantearán un modelo “microestructuralista” como el resultado de pequeñas máquinas diversamente combinadas, tal y como observamos también en Borelli o en Malpighi, y que se denomina como *iatrophysique*. Ambas teorías, la *iatrophysique* de Malpighi, elaborada a partir de pequeñas máquinas, y la teoría fibrilar de Glisson determinan los dos polos opuestos del “microestructuralismo”, entre los cuales encontraremos las diferentes variantes, de la época. Desarrollada entre 1654 y 1677 la doctrina de Glisson de la irritabilidad fibrilar²⁴³ determinaba que

²⁴¹ « Avec sa doctrine physiopathologique de la fibre vivante, Baglivi bouleverse l'ancienne conception de la constitution de l'homme. En renonçant aux vertus galéniques immatérielles, à la doctrine des quatre humeurs, à la notion d'esprits animaux, à l'existence d'une âme pourvue de fonctions végétatives et sensibles, et en réduisant les propriétés vitales de l'organisme à celles des fibres, à leur texture matérielle intime et à leurs oscillations, en attribuant enfin à la variation de leur état la diversité des tempéraments humains, Baglivi propose une conception toute matérielle de la constitution humaine » MAZZOLINI, Renato G. « Les Lumières de la raison: des systèmes médicaux à l'organologie naturaliste ». GRMEK, Mirko D. (Dir.). *Storia del pensiero medico occidentale. 2. Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*. Traducido por Maria Laura Bardinete Broso y Louise L. Lambrichs; Seuil, 1997, pp. 98-99. (1ª edición, Laterza, 1996).

²⁴² DUCHESNEAU, François. *Les modèles du vivant de Descartes à Leibniz*. Pp. 183-184.

²⁴³ CIGLIONI, Guido. “What Ever Happened to Francis Glisson? Albrecht Haller and the Fate of Eighteenth-Century Irritability”. En *Vitalism without Metaphysics? Medical Vitalism in the Enlightenment*. Science in Context, Vol. 21, nº 4, dec., 2008, número especial dirigido por WOLFE, Charles T. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 465-493.

las facultades naturales de percepción, de apetito y de movilidad, constituían elementos descentralizados atribuidos a las fibras.

“C’est en poursuivant ses recherches sur les mouvements propres aux organes de la digestion que Glisson va étendre à toutes les fibres une capacité élémentaire de perception, d’appétit et de mouvement, constituant l’irritabilité naturelle, premier stade dans la complexification hiérarchique de cette fonction primordiale du vivant”²⁴⁴.

En el polo opuesto nos encontramos el microestructuralismo mecanicista derivado de Borelli, partidario de una filosofía libre heredera de Demócrito, cuyas investigaciones y experimentaciones serán continuadas por su discípulo Malpighi; y que darán como resultado una teorías sobre el organismo compuesto a partir de “pequeñas máquinas” interrelacionadas entre sí, rechazando cualquier tipo de animación específica. Muchas de estas ideas culminarán en las ideas de Baglivi, a finales del siglo XVIII, en sus teorías sobre la fibra viva. En un siglo donde la tradición del análisis de las microestructuras se desarrolla en un contexto epistemológico donde empieza a ser predominante los modelos newtonianos²⁴⁵, como observamos en la escuela de Hermann Boerhaave y Albrecht von Haller.

El mecanicismo cartesiano si bien es diferente de los fundamentos de la *iatrophysique* de Borelli, Malpighi o Baglivi, sin embargo le transmite ese carácter sistemático y metódico, ayudando a la sistematización de un saber que hasta ahora se encontraba con el muro de la coherencia del modelo galénico. La *iatrophysique* de Gian Alfonso Borelli, heredera de las mediciones de Santorio, buscará explicar todos los fenómenos vitales a través de diferentes movimientos del organismo, externos o internos, sometidos a las leyes precisas de la mecánica. Sin embargo, no debe identificarse la *iatrophysique* con la introducción exclusiva de las medidas en biología y en medicina, pues la *medida* no es más que un componente de la *iatrophysique*. El otro componente era la filosofía especulativa y la fisiología deductiva de Descartes. Recordemos que a partir de él el organismo sería concebido como una máquina²⁴⁶, triunfando rápidamente la imagen del *reloj* como metáfora con la cual definir el cuerpo humano. Borelli aplica a sus estudios fisiológicos las reglas de la mecánica y así estudia la fuerza que ejercen los músculos, pero sin poder explicar fenómenos más complejos. La pretensión de la *iatrophysiciens* de resolver los problemas de la biología por métodos cuantitativos no era suficiente, pues se necesitaba hipótesis previas que ayudarán a dirigir los experimentos y a interpretar esos números, tal y como había demostrado W. Harvey con su

²⁴⁴ DUCHESNEAU, François. *Les modèles du vivant de Descartes à Leibniz*. P. 188.

²⁴⁵ « Pour les médecins de la seconde moitié du XVIII^e siècle, l’extrême diversité des formes vivantes et des processus vitaux, les variations individuelles liées à l’idiosyncrasie n’excluaient pas la possibilité de trouver un principe commun d’intelligibilité, à partir duquel ordonner un réel foisonnant et multiple. Beaucoup crurent trouver dans la force d’attraction newtonienne un modèle susceptible d’être transposé aux sciences de la vie. » REY, Roselyne. « L’âme, le corps et le vivant ». P. 129.

²⁴⁶ GRMEK, Mirko D. *La première révolution biologique*. P. 85.

descubrimiento sobre la circulación de la sangre. Por lo que el modelo cuantitativo y el mecanicismo se enfrentan a sus límites con Borelli y a la necesidad de elaborar nuevos modelos y métodos capaces de integrar y pensar los nuevos hallazgos y experiencias. Una respuesta que sí parece encontrar la teoría fibrilar que permitirá transformar el pensamiento médico sobre la vida, siendo fundamentales las reflexiones sobre la irritabilidad de las fibras de Francis Glisson y posteriormente de Albrecht von Haller. La teoría fibrilar, como tantas otras cuestiones, había ya sido tratada por Galeno, pero hasta que no se desarrolla el mecanicismo, cuestionándose así la teoría humoral, la fibra no encontrará su espacio propio de desarrollo, permitiendo romper con el mecanicismo, por medio de una teoría microestructural donde la irritabilidad parece comenzar a dar cabida a una especie de impulso vital que será explicado todavía mediante una especie de micropartes.

« Dans son dernier ouvrage (1677), Glisson insiste sur la primauté fonctionnelle de la fibre. Elle est créée à partir de la matière spermatique; par l'ajout du sang se forment des fibres spécialisées, dont le paradigme est la fibre charnue qui compose le muscle. Bien entendu, Glisson ne croit pas que l'organisme humain o animal soit entièrement construit de fibres; il y a d'autres éléments de structure mais leur rôle physiologique est secondaire. La plus grande partie du corps est fibreuse et c'est précisément là que réside l'activité vitale. La fibre vivante est flexible, extensible, résistante, élastique et, surtout, irritable, c'est-à-dire qu'elle possède une force radicale qui, mise en jeu par des stimulants externes ou internes à l'organisme, donne lieu aux changements de forme et ainsi à tous les phénomènes vitaux [...] L'élaboration du concept glissonien d'irritabilité et celle du concept newtonien de gravitation répondent au même besoin de remplir par des principes explicatifs d'un type nouveau le vide créé par le bannissement des anciennes "qualités occultes". »²⁴⁷

Las nuevas teorías sobre la fibra y la irritabilidad de Glisson, dotaba a estas de una especie de sensibilidad sin conciencia. Estas fibras irritables actuarían bien de forma directa o en relación y coordinación con otras en el seno de unas redes orgánicas constituidas. Unas redes que implicarán a un nivel superior la actividad sensitivo-motriz del cerebro; sin embargo, la acción de las fibras las unas sobre las otras, a través de la irritación, no parecen actuar por medio de determinaciones mecánicas, aunque el organismo parece ser el resultado de micropartes integradas²⁴⁸. Las teorías de Glisson abren la comprensión mecánica a la dinámica, inaugurando una vía nueva de comprensión de los fenómenos de la vida, complejizando el modelo mecanicista, profundizando en la comprensión de los órganos, de la función de los músculos, etc.

Como señaló el clásico libro de J. Roger, en las reflexiones sobre lo vivo ocuparán un lugar central los temas de la *generación*, que constituirá la base sobre la cual se asentarán las principales experimentaciones sobre lo vivo en el siglo XVII. A través de la *generación*, esto es, de cómo una vida engendra otra, se buscará explicar los fenómenos vitales, intentando establecer una norma y una ciencia mecánica de la naturaleza; constituyendo por tanto un paso y una problemática obligada

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. 166 y 168.

²⁴⁸ DUCHESNEAU, François. *Les modèles du vivant de Descartes à Leibniz*. P. 208.

para todos aquellos modelos ya estudiados que buscan explicar cómo se crea una nueva vida. El propio Descartes ya había reflexionado sobre los problemas de la *generación* y había elaborado un modelo *epigenético* sobre la formación del feto, influenciado por Aristóteles; que, sin embargo no satisface a los micromecanicistas de la segunda mitad del siglo, siendo W. Harvey uno de los principales cuestionadores de la *epigénesis* aristotélica. A mediados de siglo W. Harvey buscará alcanzar una gran síntesis, empírica y especulativa, en torno a la idea de la *epigénesis*, sosteniendo una formación sucesiva de las diversas estructuras del embrión. Sin embargo para él era inconcebible que el orden complejo resultante no fuera la consecuencia de una fuerza de la materia organizada siguiendo un designio trascendente. A partir de estos modelos epigenéticos, de Descartes y de W. Harvey, comienza a desarrollarse una corriente cada vez más predominante vinculado al microestructuralismo, ya anunciado por P. Gassendi y por los defensores de una concepción corpuscular. Se buscará desarrollar un modelo basado en la observación y sobre la modelización geométrico-mecánica, en las que serán recuperadas las primeras teorías *preformativas* de P. Gassendi sobre la generación a partir de la combinación de moléculas, que permitían abandonar la *epigénesis*.

« Selon le Syntagma philosophicum, en effet, des combinaisons moléculaires, impliquant des formes préalables d'organisation issues des géniteurs, prédéterminent la structure résultant du mélange des semences ; et les propriétés dynamiques émergeant de cette structure esquissent en quelque sorte le déploiement de l'organisme sous l'influence des conditions externes. Le développement le plus intéressant du point de vue épistémologique concerne donc le passage au préformationnisme et le rejet de la causalité épigénétique au fur et à mesure que se confirme la domination méthodologique du microstructuralisme »²⁴⁹

Durante el siglo XVII se produce por tanto una transformación profunda en la noción de *generación* predominante hasta este momento y fundamentado en el modelo aristotélico; determinando el paso desde un modelo *epigenético*, de tradición aristotélica, hacia un modelo *preformativo*. Si bien éste tiene sus antecedentes en los modelos de los también llamados preformacionistas como Fabrici d'Acquapendente, Gassendi o Anton Everaets, sin embargo éstos poco tendrán que ver con el preformacionismo desarrollado a mediados del siglo XVII, el cual se inicia, en cierta medida, con la sucesión embrionaria de W. Harvey.

« L'hypothèse à retenir consiste plutôt à admettre que les parties se forment successivement à partir d'un noyau originaire et qu'à travers la nutrition, elles reçoivent croissance et forme. Harvey considère que le premier mode de génération peut se produire dans le cas de insectes, où, par l'effet de causes accidentelles, la forme peut surgir des puissances déjà contenues dans une matière donnée, dans qu'un principe soit tenu d'agir comme de l'extérieur sur celle-ci en vue de la façonner d'après un type d'organisation complexe »²⁵⁰

No obstante, frente a las ideas W. Harvey todavía adscritas a la *epigénesis*, Malpighi, hacia 1672, planteará que la formación del embrión es progresiva. Conclusión a la que llega a través de sus observaciones sobre el huevo y la gallina fecundada e incubada. Frente a la *epigénesis* de

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 211.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 222.

Harvey, admite una estructura compleja preformada a la incubación, pero resultante de la fecundación, que crece progresivamente y se desarrolla a partir de unas estructuras rudimentarias, presentes en un embrión inicial, que por efecto de la modificación mecánica que provoca el calor, la fermentación y la nutrición, permiten ir desarrollando las partes²⁵¹. Esta transferencia del modelo microestructuralista al análisis de la *generación* –y que cuestionaba la epigénesis de Harvey– animará a la generalización de la noción de estructura preformada, postulando la *preexistencia de los gérmenes*. A finales del siglo XVII, con el desarrollo de sistemas microestructuralistas cada vez más complejos, se abandonará de nuevo este *preformacionismo* en favor de las teorías sobre la *preexistencia de los gérmenes*; la cual supone la explicación de la *generación* de los seres vivos mediante la participación divina, como fuerza generadora. Ello suponía la reintroducción de la explicación metafísica dentro del pensamiento biológico (que, como hemos visto, estaba en su mayor medida vinculado a los postulados del cartesianismo); lo que explica el interés de J. Roger por esta *preexistencia de los gérmenes* ya que supondría un aparente paso hacia atrás, dentro de una visión secularizadora. No obstante, para J. Roger la *preexistencia de los gérmenes* permitirá la salida de la ciencia de la tiranía de la observación y de la física mecánica –fijista–, para ir construyendo lo que será propiamente un pensamiento biológico, donde predominará lo dinámico, todavía explicado a través de una fuerza externa. Si el *mecanicismo* tenía el peligro de intentar explicarlo todo mediante las leyes físicas y mediante la experimentación, congelando los avances en unas leyes que impedían en el fondo pensar la vida, los desafíos introducidos por la *preexistencia de los gérmenes* permitirá el seguir pensando lo biológico fuera de las claves de la física mecánica, pese a su aparente metafísica²⁵². Como veremos más adelante en Leibniz o Bourguet, la reflexión sobre los *gérmenes* permitirá inaugurar una diferencia esencial entre *mecanicismo natural* y *mecanicismo orgánico*. Un *mecanismo orgánico* donde todas las leyes de la regularidad, el movimiento, etc., responderían a una unidad orgánica, desvinculando así la *vida* de la idea de Naturaleza, tal y como era concebida por el mecanicismo. Como señalamos más arriba a propósito del nacimiento de la institución académica, es trascendental esta distinción entre el hecho natural del hecho orgánico, para que éste último pueda desarrollarse por sí solo.

Si la *preformación* considera que el nacimiento viene precedido de un “ser” o germen, que ya está formado y que solamente debería ir engordando; sin embargo, en la *preexistencia de los gérmenes* observamos la reintroducción clara de la metafísica y de Dios en la formación de los seres vivos. La gran diferencia respecto a la idea de *preformación*, es que en la *preexistencia* la intervención divina está mucho más claramente afirmada, pues en la *preformación* lo que interviene

²⁵¹ *Ibid.*, pp. 224-226.

²⁵² ROGER, Jacques. *Les sciences de la vie dans la pensée française au XVIII^e siècle*. Paris, Albin Michel, 1993, p. 325 y ss. (1^a edición, Paris, Armand Colin, 1963).

es el alma del genitor directamente en la creación del germen²⁵³. En la *preexistencia* -y pese a parecer más rotunda la intervención divina-, la *generación* se vinculaba a una especie de *fuerza* que acompaña a la vida desde su origen, en el momento mismo de la Creación, y que actúa en la formación del propio *germen*, a través de una fuerza propia de lo orgánico que se iría heredando desde el principio de los tiempos. Por el contrario en la *preformación* esa fuerza generadora es sustituida simplemente por el alma del genitor. Esta irrupción de la *fuerza divina* demuestra que no es posible hablar de una secularización y que los temas, incluso de la ciencia, siguen siendo pensados desde lo teológico, que será fundamental para poder desarrollar una *fuerza* de lo *orgánico*; tal y como observamos en la *preexistencia de los gérmenes*. De este modo, en la *preexistencia* la posibilidad de pensar la *vida*, en tanto que una fuerza de lo orgánico, sería una posibilidad mucho más factible respecto a la *preformación* donde todo ya existe y sólo tiene que desarrollarse siguiendo las leyes mecánicas, inscribiendo el alma dentro de esta concepción mecánica. La principal tensión y contradicción que subyacerá a las reflexiones sobre la *generación* en estos instantes es que, por un lado, parten de del mecanicismo imperante en la época; y, por otro lado, introducen la idea de la creación de la materia mediante una fuerza o espíritu creador exterior. Sin embargo, a partir de esta tensión se pondrán las bases de una importante reflexión teórica que supondrá el desarrollo de una forma completamente diferente de entender la vida, respecto a los discursos del pasado; situando J. Roger en la generación por preexistencia y en el choque que supondrán respecto a las ideas cartesianas, la posibilidad de desarrollar una idea de lo biológico.

Las observaciones de Sténon, de Reiner De Graaf y Johan Van Horne, publicadas en 1668, y aplicadas al conocimiento del órgano reproductor femenino, pondrán las bases de este cambio, junto a los importantes descubrimientos posteriores sobre los espermatozoides por parte de Antoni Van

²⁵³ « Nous avons vu comment la théorie de la préformation des germes s'est développée dans les premières années du XVIIIe siècle, chez des médecins et des philosophes comme Fortunio Liceti, Emilio Parisano ou Giuseppe degl' Aromatari. Elle se présentait comme une réponse aux problèmes insolubles posés par l'animation de la semence. Selon cette théorie, la véritable génération, la vraie formation de l'être vivant, se faisait dans le corps du géniteur, et grâce à son âme. Le produit de cette génération, la graine pour la plante, la semence pour l'animal, contenait donc, entièrement formé ou, si l'on veut, préformé, le vivant qui allait en sortir. Le développement embryonnaire n'était donc plus une formation, mais un simple grossissement de parties déjà existantes. C'est cette théorie, qui pouvait s'appuyer sur l'autorité d'Hippocrate, et qui répondait aux questions posées par la science de 1625, que Harvey combattait en affirmant l'épigénèse. L'enthousiasme mécaniste de Descartes et de ses contemporains, la disparition des "âmes" biologiques et de leurs problèmes, semblaient lui avoir ôté toute raison d'être, du moins aux yeux des savants les plus avancés, et l'épigénèse triomphait encore en 1650. En fait, elle n'avait jamais été sérieusement en péril: l'épigénèse traditionnelle cédait la place à l'épigénèse mécaniste, et la préformation pouvait passer alors pour un accident sans lendemain.

La doctrine de la préexistence des germes, qui se répand à partir de 1670 environ, coïncide en partie avec celle de la préformation. Comme elle, elle affirme que l'être vivant ne se forme pas à partir d'une matière presque homogène, graine ou semence, mais qu'il existe déjà entièrement formé dans cette graine ou dans cette semence, et que son "développement" -c'est le mot généralement employé- n'est qu'un grossissement de ses parties. Mais la doctrine de la préexistence ajoute que le germe contenu dans la semence ou dans la graine n'est pas produit par le géniteur: il a été créé par Dieu même au commencement du monde, et s'est conservé depuis jusqu'au moment de son "développement. » *Ibid.*, pp. 326-327.

Leeuwenhoek. No obstante será, por un lado, con la obra de Jan Swammerdam, en 1669, y, por otro lado, con las reflexiones de Cl. Perrault y Malebranche, con sus teorías de los *gérmenes preexistentes*, cuando la *preexistencia* encontrará su asentamiento teórico, manteniéndose hasta 1745²⁵⁴. Con Malebranche, entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, a partir de estas observaciones señaladas y de su libro *La recherche de la vérité* de 1674, así como desde un posicionamiento mecanicismo, se tenderá a unir ambas tesis en principio opuestas: *preformación* y *preexistencia*. Asimismo, a principios del siglo XVIII, se recuperarán también las reflexiones sobre la *epigénesis*, que sin resolver los problemas de la *generación* a la que intentan dar respuesta los modelos arriba señalados, introducirá de nuevo dentro de estas problemáticas de la *preformación* y de la *preexistencia* el tema de la herencia y del *medio*²⁵⁵, permitiendo a la larga el pensamiento sobre la vida vinculado al problema del tiempo-histórico. La pervivencia de la *epigénesis*, y la recuperación de ciertos de sus principios, permitirá entre otros factores el desarrollo del *vitalismo* y, sobre todo, permitirá interpretar los cambios como fuerzas inherentes a la propia materia, posibilitando superar ese impulso divino inherente a la *preexistencia*. En este sentido, la *epigénesis* dará lugar al *transformismo*, donde el *medio* se convierte en una de las claves del pensamiento sobre lo vivo y del propio *vitalismo* en la segunda mitad del siglo XVIII.

En los últimos decenios del siglo XVII comienzan a desarrollarse diferentes teorías importantes que comienzan a tomar clara distancia respecto a los modelos mecanicistas anteriores, pudiéndose destacar los modelos empiristas desarrollados en Inglaterra por autores como Locke, Th. Sydenham, Robert Boyle, etc., con quienes se ponen las bases para el desarrollo de una ciencia de lo vivo²⁵⁶. En las *Observationen medicae circa morborum acutorum historiam et curationem* (1676), Th. Sydenham se preocupa por saber cómo la medicina puede constituirse en una ciencia autónoma en relación a la filosofía natural, dando como respuesta dos condiciones. En primer lugar, hay que estudiar las enfermedades desde el punto de vista de su historia. En segundo lugar, hay que establecer reglas de tratamiento racional específicas a las diversas infecciones. Th. Sydenham estaba convencido de que los síntomas patológicos deben permitirnos, por su examen minucioso, establecer las indicaciones del tratamiento. De este modo es a través de la historia como Th.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 442.

²⁵⁵ « A l'inverse de la préexistence des germes, l'épigenèse ne résolvait rien, mais elle ouvrait toutes les voies. Aussi les nouveaux savants et les nouveaux philosophes en firent le point de départ de toutes leurs théories, et acceptèrent ses conséquences logiques, étude des faits d'hérédité et de l'action modificatrice du milieu. Le transformisme ne pouvait sortir que de là. Et ce mouvement était si fort qu'il n'épargna pas même les adversaires de la science nouvelle: sans renoncer aux germes préexistants, Haller, et surtout Bonnet, furent contraints de donner beaucoup plus d'importance au développement de ces germes, de ne plus y avoir un simple grossissement mécanique des parties, mais une transformation profonde et complexe, qui laisse une plus grande part au jeu des causes secondes, et pas conséquent une certaine "latitude" à l'intervention des forces naturelles de l'hérédité ou du milieu. » *Ibid.*, p. 753.

²⁵⁶ DUCHESNEAU, François. *L'empirisme de Locke*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1973.

Sydenham busca salirse de la filosofía, siguiendo a Francis Bacon, ya que la historia requería de observaciones continuadas y demostraciones, como será propio de la ciencia, frente a los conceptos generales de la filosofía²⁵⁷. « *Mais l'essentiel de la nouvelle méthode observationnelle et descriptive consiste à promouvoir l'analyse et la corrélation des phénomènes émergents dans leur ordre, en suspendant l'investigation de causes efficientes profondes jugées inaccessibles* »²⁵⁸. Recogiendo las ideas del método empirista de Th. Sydenham, para J. Locke en su *Ensayo sobre el entendimiento humano*, la razón determinante de los fenómenos debe extraerse de los fenómenos mismos. Esta posición supone el abandono de la concepción cartesiana de ciencia, donde las leyes serían inferidas de los principios por encadenamientos directos o indirectos, por deducción a priori, o por proyección de hipótesis y construcciones de modelos abstractos²⁵⁹.

Dentro de estos cambios sucedidos a finales del siglo XVII, podemos citar también la figura de Claude Perrault²⁶⁰, quien era partidario de la modelización microestructuralista mecánica, vinculada a la idea de fibra, en la que se daba cabida también a los procesos químicos; planteando finalmente una concepción de lo vivo según la cual el principio de organización y de regulación de las funciones se vincularía al *poder anímico* propio de lo vivo, cuyo campo de acción se extendería a todas las partes de la máquina viviente. Para él los automatismos fibrilares y los procesos químicos, como reflejan sus estudios sobre los procesos de contracción muscular, se encuentran sometidos a un agente que organiza y regla todos los procesos.

« *Ce système consiste en ce que je prétends que la génération des corps qui ont vie n'est point une formation, mais seulement une augmentation des parties déjà formées, quoique imperceptibles dans de petits corps dont le nombre est innombrable, de même que la petitesse est presque infinie ; que ces petits corps ayant été créés en même temps que le reste de l'Univers, dans lequel ils sont cachés et répandus en mille endroits, attendent l'occasion favorable de la rencontre d'une substance capable de pénétrer et de développer toutes leurs petites parties par sa subtilité, et que cette subtilité est l'effet d'une fermentation, pour laquelle l'assemblage des deux sexes est nécessaire, quand il s'agit de la génération d'un Animal parfait* »²⁶¹

Desarrolla una visión heterogénea de lo vivo que da lugar a mecanismos muy complejos, que de hecho se sitúan en los márgenes del *mecanicismo*, mezclándose con principios animistas, como también se observará en Geroges Ernst Stahl, quien propondrá un modelo claramente anti-mecanicista a la hora de explicar los fenómenos fisiológicos o patológicos.

« *J'avertis que j'entends par Animal un être qui a du sentiment, et qui est capable d'exercer les fonctions de la vie par un principe que l'on appelle âme ; que l'âme se sert des organes du*

²⁵⁷ DUCHESNEAU, François. *Les modèles du vivant de Descartes à Leibniz*. P. 243.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 250.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 262.

²⁶⁰ HERMANN, Wolfgang. *The Theory of Claude Perrault*. London, Zwemmer, 1973; PICON, Antoine. *Claude Perrault, 1613-1688, ou la curiosité d'un classique*. Paris, Picard, 1988.

²⁶¹ PERRAULT, Claude y Charles PERRAULT. *De la génération des parties*, Avertissement, in *Œuvres diverses de physique et de mécanique*. Leyde, Pierre Vander, 1721, p. 506. Citado por DUCHESNEAU, François. *Les modèles du vivant de Descartes à Leibniz*. P. 272.

corps, qui sont de véritables machines, comme étant la principale cause de l'action des pièces de la machine et qui bien que la disposition, que ces pièces ont à l'égard les unes des autres, ne fasse guère autre chose par le moyen de l'âme, que ce qu'elle fait dans les pures machines, toute la machine néanmoins a besoin d'être remuée et conduite par l'âme de même qu'une orgue, laquelle quoique capable de rendre des sons différents, par la disposition des pièces dont elle est composée, ne le fait pourtant jamais que par la conduite de l'Organiste »²⁶²

Para explicar estas funciones animales Cl. Perrault planea un agente capaz de impresión, de apetito y de conocimiento, que ajusta y armoniza los micromecanismos del reloj viviente. El autor de *La mécanique des animaux* extrae sus argumentos principales de la fisiología de la percepción sensible, según los cuales el alma, percibiendo los órganos de los sentidos, se encontraría unida a todas las partes del organismo. Aunque esta alma puede sufrir alteraciones de su poder de regulación, ocasionando así diversas patologías. La característica principal de este principio anímico reside en su capacidad de percepción susceptible de ejercerse en todas las partes del organismo y, de esta manera, la vida se define por la integración infinita de cada una de estas pequeñas percepciones orgánicas controladas por medio de un conocimiento subyacente a la actividad reflexiva y volitiva²⁶³. Uno de los elementos que ilustran este modelo de Claude Perrault sería el tacto (*toucher*), que se convertirá en centro de las reflexiones artísticas durante la mitad del siglo XVIII, cuando se impone el *vitalismo* y el modelo sensitivo.

« L'analyse du toucher fournit une illustration probante de ce style de modélisation. Le toucher ne peut en effet se comprendre que dans la mesure où l'on postule une union de l'âme distribuée à toutes les particules du corps animé. Car toutes ces parties sont dotées d'une sensibilité élémentaire, que l'on pourrait qualifier de générique, sur laquelle peuvent venir se greffer des sensibilités différentes suivant les appareils qui sous-tendent l'exercice des fonctions correspondantes. Attribuant au toucher la dichotomie des qualités confus/exprès, Perrault cerne dans la perception tactile élémentaire l'élément primordial de régulation de l'organisme »²⁶⁴.

Este *touche* como analizaremos en la cuarta parte también había sido una de las piezas angulares de la reflexión artística de Roger de Piles, aunque en un sentido diferente. A partir de él y a través del color defiende, por un lado, un modelo sensible de percepción para el arte y, por otro lado, redefine el principio imitativo de la pintura. El pintor a través del color deberá captar ese espíritu vital que subyace a la vida de la naturaleza y de los cuerpos humanos, animando sus figuras, para lograr así “tocar” al espectador en sus emociones. Misma finalidad de la poética aristotélica donde se inscriben sus reflexiones. El *animismo* de Cl. Perrault y al que también es frecuentemente asociado el nombre de Stahl, se desarrollará principalmente en los inicios del siglo XVIII, constituyendo la base sobre la cual se desarrollará el *vitalismo* del siglo XVIII²⁶⁵. Un *vitalismo* que

²⁶² PERRAULT, Claude y Charles PERRAULT. *Œuvres diverses de physique et de mécanique*. P. 329.

²⁶³ DUCHESNEAU, François. *Les modèles du vivant de Descartes à Leibniz*. P. 312.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 285.

²⁶⁵ LEMOINE, Albert. *Le vitalisme et l'animisme de Stahl*. Paris, Germer-Baillière, 1864.

cuestionará -al igual que Stahl- el mecanicismo como modelo explicativo de lo vivo²⁶⁶, y que, pese a su oposición microestructuralista, guarda una estrecha relación con la obra de Cl. Perrault.

Este *animismo* tendrá también una importante influencia en la obra de Leibniz, quien tuvo conocimiento de las reflexiones de Claude Perrault en su viaje a París entre 1672 y 1676. Sin embargo y frente a las teorías más propiamente animistas, Leibniz repensará, a partir de estos nuevos principios, los conceptos fundamentales de la teoría fisiológica, elaborando la noción de *organismo*, que también había sido desarrollada por Stahl²⁶⁷. Influenciado también por el animismo, Stahl propone una reforma radical de la fisiología a partir de una fuerza interior del cuerpo, principio causal de las transformaciones, buscando asimismo una integración de la psique en el cuerpo. El *organismo* se presentaba así como la culminación de diferentes reflexiones y modelos sobre lo vivo desarrollados a lo largo del siglo XVII, que se alejan progresivamente del modelo mecanicista²⁶⁸, teniendo además una gran trascendencia entre los diferentes modelos propuestos en el siglo XVIII para pensar no sólo la medicina, sino otros ámbitos como la sociedad, lo político, etc.²⁶⁹; favoreciendo una mirada médica de lo político, sobre todo desde mediados del siglo XVIII. Stahl se oponía al mecanicismo y a la distinción entre alma y cuerpo, proponiendo un nuevo concepto de organismo según el cual todas las estructuras corporales se encuentran formadas, conservadas, reparadas y funcionalmente adaptadas para la acción de un principio inmaterial: el alma.

« Stahl postule que la médecine doit être fondée sur une distinction appropriée entre les corps dits mixtes (les corps inorganiques) et les corps vivants (les corps organiques). Le mouvement n'est pas, selon lui, une propriété de la matière, mais une faculté immatérielle, un acte de l'esprit. Les corps inorganiques sont formés d'agrégats de particules homogènes ou hétérogènes ; ils sont relativement stables et peuvent résister longtemps à la destruction ou à la décomposition. Les corps organiques, en revanche, sont des agrégats très instables de particules hétérogènes ; ils se décomposent et se putréfient facilement. Ce qui, d'après Stahl empêche leur décomposition, est un principe vital immatériel qui les anime en leur donnant forme et mouvement. Stahl appelle ce principe anima et lui attribue des propriétés multiples, dont la capacité de diriger intelligemment les activités du corps, de contrôler sa croissance et de le préserver de la corruption. Les corps est littéralement l'instrument construit par l'âme

²⁶⁶ « Ennemi farouche de toutes les doctrines de type cartésien réduisant les fonctions vitales à une simple action mécanique de la matière, Stahl formule une critique radicale du mécanisme, dénie à la matière toute force innée et attribue à l'âme la production et le réglage de tout mouvement vital [...] A la notion de mécanisme, Stahl oppose celle d'organisme, entité où toutes les parties sont réunies en vue d'atteindre un objectif commun. Le corps humain se présente comme une machine seulement à ceux qui étudient ses parties isolées les unes des autres et déconnectées du but commun qui les réunit » MAZZOLINI, Renato G. « Les Lumières de la raison: des systèmes médicaux à l'organologie naturaliste ». P. 102.

²⁶⁷ « Stahl définit l'organisme, concept nouveau sous ses noms latins et française, comme un composé hétérogène de corps mixtes. Cette hétérogénéité de composition expose les corps vivants à une prompt dissolution et à une facile corruption. Cependant le corps vivant dure et se conserve en vertu d'une cause particulière et intrinsèque, étrangère à l'ordre des corps mixtes non vivants » CANGUILHEM, Georges. *Études d'histoire et de philosophie des sciences*. Paris, Vrin, 1970, pp. 223-224 (1ª edición, 1968).

²⁶⁸ SCHLANGER, Judith. *Les métaphores de l'organisme*. Paris, L'Harmattan, 1995 (1ª edición, Vrin, 1971).

²⁶⁹ CHEUNG, Tobias. "Regulating Agents, Fuctional Interactions, and Stimulus-Reaction-Schemes: The Concept of "Organism" in the Organic System Theories of Stahl, Bordeu, and Barthez". En *Vitalism without Metaphysics? Medical Vitalism in the Enlightenment*. Science in Context, Vol. 21, nº 4, dec., 2008, número especial dirigido por WOLFE, Charles T. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 495-519.

*pour atteindre certains objectifs, comme l'horloge est l'instrument réalisé par un artisan pour marques le temps. En attribuant au mouvement une nature immatérielle et en le considérant comme l'intermédiaire entre l'âme et le corps, Stahl est persuadé qu'il a dépassé le dualisme cartésien entre res cogians et res extensa. »*²⁷⁰

Algunos autores han planteado su adscripción al *pietismo* religioso como una de las claves para comprender su pensamiento antimecanicista²⁷¹, determinando también su aproximación a aquellas enfermedades que pueden definirse como psicósomáticas.

Desde finales del siglo XVII la mecánica pasiva de Descartes va dando lugar a una dinámica activa, tal y como observamos en Leibniz, quien plantea que la materia no sería ya empujada desde el exterior sino que tendría en ella misma la fuente del movimiento: “*La monadologie de Leibniz avait un attrait certain pour les physiologistes, car elle permettait de conserver la rigueur des explications mécanistes tout en attribuant aux êtres vivants une “force” particulière, intrinsèque à la matière*”²⁷². De todos los pensadores de la *época clásica*, Leibniz es el pensador que da mayor importancia a la reflexión sobre lo vivo, aunque no contribuya al conocimiento biológico. Sus preocupaciones metodológicas buscan la elaboración de una ciencia autónoma específica para lo vivo, así como de una medicina racional, perfilando dos de los rasgos principales del siglo siguiente. El modelo mecanicista revisado por Leibniz se opone a la noción *iatromecanicista*, pues para ésta el modelo microestructuralista del que partía implicaba vincular al infinito la razón suficiente mecánica que explicaba la integración de las microestructuras. Una crítica que culminará de forma teórica en su noción de *organismo*, el cual se revelará como una de las claves fundamentales para comprender el desarrollo posterior de las teorías fisiológicas²⁷³.

*« La théorie même de l'organisme surgit tardivement, dans les premières années du XVIIIe siècle, au moment stratégique où la critique de l'épistémologie lockienne et de la méthodologie newtonienne s'unit à une formulation monadologique de la doctrine des substances : cette formulation est elle-même tributaire de la transformation de la mécanique réformée de la force en dynamique, ou science de la puissance et de l'actio., transformation qui survient en 1689-1690 et dont Leibniz mesure les conséquences tout au long de la décennie 1690-1700. »*²⁷⁴

Leibniz es también un claro ejemplo de las teorías *preformistas* y así señala que “*l'organisme des animaux est un mécanisme qui suppose une préformation divine ; ce qui en suit est purement naturel et tout à fait mécanique*”²⁷⁵. Los animales no nace ni mueren, sino que se desarrollan a partir de unos *gérmenes* que se descomponen a continuación en partes minúsculas. Inscrita en una perspectiva metafísica donde cada devenir no es más que el desarrollo de una forma primitiva preexistente, « *Pour Leibniz, les derniers éléments de la matière “ont quelque chose de*

²⁷⁰ MAZZOLINI, Renato G. « Les Lumières de la raison: des systèmes médicaux à l'organologie naturaliste ». P. 102.

²⁷¹ GEYER-KORDESCH, Johanna. « Georg Ernst Stahl's Radical Pietist Medicine and its Influence on the German Enlightenment ». En CUNNINGHAM, Andrew. and Roger FRENCH (Ed.). *The Medical Enlightenment of the Eighteenth Century*. Cambridge, 1990, pp. 67-87.

²⁷² GRMEK, Mirko D. *La première révolution biologique*. P. 138.

²⁷³ DUCHESNEAU, François. *Les modèles du vivant de Descartes à Leibniz*. P. 370.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 383.

²⁷⁵ GRMEK, Mirko D. *La première révolution biologique*. P. 280.

vital”. Cette conception dynamique convenait mieux à un grand nombre de biologistes que la notion castésienne d’une matière passive, mue par l’extérieur »²⁷⁶.

Nos encontramos, por tanto, a lo largo del siglo XVII con una gran variedad de modelos y tradiciones que conviven en paralelo, sin que pueda verdaderamente hablarse de un discurso médico predominante. Aunque el mecanicismo, continuará siendo preponderante, perviviendo durante el siglo XVIII, como refleja la obra de Julien Offray de La Mettrie, quien llevará al extremo las ideas de Descartes a mediados del siglo, aplicando el mecanicismo al alma pensante, que todavía pervivía en Descartes como un ámbito irreducible a la mecánica. A partir del mecanicismo cartesiano se desarrollarán diferentes posicionamientos que si bien en muchas ocasiones cuestionan las elucubraciones fisiológicas de Descartes, sin embargo a muchos fascinará la idea de un *organismo máquina*, determinando así las diferentes corrientes materialistas o vitalistas. De igual modo, vemos resurgir a finales del siglo XVII los modelos químicos, que eran más antiguo que el modelo mecanicista y que arranca de la teoría humoral de Hipócrates y Galeno. Un modelo explicativo de los fenómenos vitales que había alcanzado con Paracelso su culminación en el siglo XVI. Al igual que en los diferentes discursos de su época, también encontramos en los métodos químicos ese principio espiritual inteligente que rige los procesos en su conjunto y que recibirá varios nombres a lo largo del tiempo. No obstante, será en el siglo XVIII cuando comienza a desarrollarse una investigación química intentando comprender estos procesos vitales, como un complemento a las explicaciones mecánicas, como observamos en Hermann Boerhaave²⁷⁷. En general, a lo largo del siglo XVII y XVIII no es posible trazar una *Historia de la medicina*, en el sentido de una verdad médica que va descubriéndose por medio de diferentes avances o hallazgos; sino un conjunto de modelos interpretativos -fundados o no-, muchos de los cuales partían de experiencias reales, que se encuentran estrechamente vinculadas a los modelos filosóficos, especialmente sobre el hombre, que existen en la sociedad. Sin embargo, tras esta variedad podemos encontrar un común denominador a finales del siglo XVII: el progresivo interés por los procesos vitales que determinan la vida. Un interés que se prolongará al siglo XVIII donde la tradición clásica de Hipócrates, de Galeno o de Aristóteles, convivirá con la química de Paracelso, el mecanicismo -en sus diferentes manifestaciones-, el animismo, el vitalismo, etc. A pesar de esta variedad de modelos, durante la

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 280.

²⁷⁷ « Fait curieux, jusqu’au XVIII^e siècle toutes les tentatives pour étudier les phénomènes vitaux par les méthodes chimiques supposaient l’intervention d’un principe spirituel intelligent non seulement dans la direction de l’ensemble mais aussi à des niveaux très élémentaires. Ce principe intelligent, appelé “âme”, “archeus” ou “force vitale”, devait présider aux opérations biochimiques, car il semblait évident qu’une “cuisine” tellement complexe ne pouvait se faire sans la préexistence idéale de recettes et sans la supervision constante d’un chef cuisinier et d’une nuée de valets. Ce n’est qu’au XVIII^e siècle qu’on commence à considérer l’investigation chimique des processus vitaux comme une composante de l’approche matérialiste et les explications biochimiques comme un complément utile des explications mécaniques. Hermann Boerhaave (1668-1738)” *Ibid.*, pp. 137-138.

primera mitad del siglo XVIII el pensamiento médico occidental estará determinado por las enseñanzas de tres grandes sistematizadores de las distintas teorías y corrientes anteriores²⁷⁸: el eclecticismo de Hermann Boerhaave, el animismo de George Stahl y el mecanicismo de Friedrich Hoffmann²⁷⁹. Este siglo XVIII se definirá, por tanto, por su continuidad, su eclecticismo y, finalmente, por su heterogeneidad, que impiden hablar de una disciplina bien definida y de un corpus claro de textos. Tampoco es posible definir unas escuelas o modelo enfrentados, siendo predominantes, paradójicamente, las diferentes corrientes deudoras de la antigüedad²⁸⁰. Mazzolini²⁸¹ señala que buena parte de los avances y experimentos más significativos del siglo XVIII no fueron realizados por médicos sino por naturalistas y químicos, como Stephen Hales, René Antoine Ferchault de Réamur, Felice Fontana, Lazzro Spallanzani, Antoine Laurent de Lavoiser, etc. Desde una visión totalizadora del siglo XVIII, es el *vitalismo* el que parece definir el surgimiento de una nueva fisiología y comprensión médica²⁸² frente al mecanicismo anterior; aunque este *vitalismo* se presenta, según R. Rey, como heredero tanto del mecanicismo como del animismo²⁸³. Deberemos esperar a la segunda mitad del siglo XVIII para que termine por imponerse²⁸⁴, aunque este paso de un modelo mecanicista al vitalista no se produce de forma lineal, sino que se presenta como complejo, como ha señalado F. Duchesneau; revelando nuevamente

²⁷⁸ « Le rôle joué par les maîtres de la médecine de la première moitié du XVIII^e siècle paraît paradoxal, voire contradictoire. D'une part, ils ne cessent de dénoncer la stérilité inhérente aux systèmes et à l'enonciation dogmatique d'hypothèses spéculatives sur le fonctionnement des parties minuscules du corps humain ou sur l'origine des maladies. D'autre part, ils organisent leurs enseignements de manière tellement systématiques qu'ils se présentent comme des systèmes comparables à ceux qu'ils combattent. Le fait est que, tout en s'opposant à ce qu'ils appellent la manie des systèmes, ils partagent avec un grand nombre de leurs prédécesseurs le besoin de fournir une vision générale du savoir médical, s'appuyant sur des bases philosophiques tout en faisant preuve d'orthodoxie religieuse. Bien qu'ils proposent des solutions différentes, les médecins de la première moitié du XVIII^e siècle partagent le même souci : intégrer au sein de la théorie médicale la découverte de la circulation sanguine et l'utiliser dans la pratique de leur art ». MAZZOLINI, Renato G. « Les Lumières de la raison: des systèmes médicaux à l'organologie naturaliste ». P. 96.

²⁷⁹ GRMEK, Mirko D. « Le concept de maladie ». GRMEK, Mirko D. (Dir.). *Storia del pensiero medico occidentale. 2. Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*. Traducido por Maria Laura Bardinte Broso y Louise L. Lambrichs; Seuil, 1997, p. 172. (1^a edición, Laterza, 1996).

²⁸⁰ BARROUX, Gilles. *Philosophie, maladie et médecine au XVIII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2008.

²⁸¹ MAZZOLINI, Renato G. « Les Lumières de la raison: des systèmes médicaux à l'organologie naturaliste ». P. 106.

²⁸² KAITARO, Timo. *Diderot's Holism. Philosophical Anti-Reductionism and its Medical Background*. Frankfurt, Peter Lang, 1997.

²⁸³ « L'émergence d'une nouvelle tendance dans l'histoire des idées se produit souvent sous la double forme d'un refus, voire d'une rupture, par rapport à ce qui précède immédiatement, et de la recherche d'un patronage plus lointain. Ainsi, le vitalisme se définit lui-même par opposition au mécanisme dominant en médecine depuis le XVII^e siècle et aussi par opposition à l'animisme de Stahl, avec lequel trop souvent il a été confondu au XIX^e siècle, lorsque l'histoire de la médecine d'inspiration positiviste, dont Daremberg constitue le parangon, l'a disqualifié en l'accusant de charrier toutes sortes de scories métaphysiques ». REY, Roselyne. « L'âme, le corps et le vivant ». En GRMEK, Mirko D. (Dir.). *Storia del pensiero medico occidentale. 2. Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*. Traducido por Maria Laura Bardinte Broso y Louise L. Lambrichs; Seuil, 1997, pp. 117-155. (1^a edición, Laterza, 1996).

²⁸⁴ CIMINO, Guido and François DUCHESNEAU (Ed.). *Vitalisms from Haller to the Cell Theory*. Florence, Leo Olschki, 1997; WILLIAMS, Elizabeth A. *A Cultural History of Medical Vitalism in Enlightenment Montpellier*. Burlington, Ashgate, 2003; *Vitalism without Metaphysics? Medical Vitalism in the Enlightenment*. Science in Context, Vol. 21, nº 4, dec., 2008, número especial dirigido por WOLFE, Charles T. Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

cómo las transformaciones en el *saber* se encuentran relacionadas con transformaciones más profundas que afectan a la *verdad-poder* de una época.

Renato G. Mazzoli explica esta ausencia de grandes innovaciones en el siglo XVIII, por la agudización de los conflictos entre los partidarios de los antiguos y de los modernos, que conformarán mayoritariamente las corporaciones médicas y los puestos de enseñanza universitaria. Lo que tendrá como resultado que el siglo prefiera dar estabilidad a las innovaciones y nuevas experiencias desarrolladas en el siglo anterior, buscando la integración en un discurso coherente²⁸⁵, como reflejaría el desarrollo institucional de la Academias de Ciencias estudiadas por Cl. Salomon-Bayet; o como podremos comprobar en el discurso artístico en la figura de Antoine Coypel, quien busca reunir bajo una misma teorías las tradiciones del dibujo y las nuevas aportaciones de Roger de Piles sobre el color. A pesar de lo señalado por algunos autores, y como señaló M. Foucault, en este siglo asistimos a importantes transformaciones en medicina, como por ejemplo el cuestionarse definitivo del mito de la certidumbre absoluta, que la medicina del siglo XVII había heredado del cartesianismo y que se reemplazará ahora por una certidumbre más modesta, construida sobre la probabilidad²⁸⁶ o de la “certitud pratique”, como observamos en Cabanis²⁸⁷. Esta *incertidumbre*, que permitirá el desarrollo de nuevos modelos científicos como el newtonianismo, será la que realmente posibilitará a la larga la salida del modelo cartesiano de su sueño de infalibilidad²⁸⁸. Una *incertidumbre*, que pertrechada con la estadística y la probabilidad, permitirán sacar a las reflexiones sobre el ser vivo de las especulaciones filosóficas anteriores, todavía determinadas por una visión totalizante de la Naturaleza, tal y como reflejaba el mecanicismo cartesiano²⁸⁹. La *incertidumbre* permitirá profundizar así en el conocimiento patológico de las enfermedades, que aportará grandes innovaciones en el siglo XVIII destacando las figuras de Th. Sydenham o Boyle, y que también permitirá el desarrollo de la *clínica*. A través de los modelos nosográficos de Hipócrates ambos autores van a influir profundamente en los teóricos médicos del siglo XVIII; produciéndose una división dentro de la fisiología, dependiendo de si se trata de fenómenos normales o de fenómenos patológicos. Los primeros tenderán hacia los modelos mecanicistas, los segundos, en cambio, tenderán hacia modelos más heterogéneos al estudiar las reacciones de lo vivo a las enfermedades.

²⁸⁵ MAZZOLINI, Renato G. « Les Lumières de la raison: des systèmes médicaux à l'organologie naturaliste ». Pp. 93-94.

²⁸⁶ FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique*. P. 141 y ss.

²⁸⁷ « La certitude rigoureuse, en prenant ce mot dans son acception la plus absolue, appartient exclusivement aux objets de pure spéculation ; dans la pratique, il faut se contenter s'approximations plus ou moins exactes que, pour cette raison, on pourrait appeler certitude pratique. Il faut s'en contenter, parce que ce sont les seules auxquelles la nature nous permette d'arriver, et parce qu'elles suffisent à l'espèce humaine pour assurer sa conservation et son bien-être » CABANIS, Pierre Jean Georges. *Du degré de certitude de la médecine*. Paris, 1798, p. 115. Citado en MAZZOLINI, Renato G. « Les Lumières de la raison: des systèmes médicaux à l'organologie naturaliste ». P. 95.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 94.

²⁸⁹ DUCHESNEAU, François. *La physiologie des Lumières*. P. 477.

Esta dualidad se manifiesta de forma clara en las obra de Baglivi, Boerhaave o Hoffmann, principales representantes del *iatromecanicismo* posterior a Malpighi²⁹⁰, quienes, junto a la obra de Stahl, habían cuestionado los sistemas mecanicistas de lo vivo; obligando a un replanteamiento de los modelos de la *iatromecánica* a lo largo del siglo XVIII, que comenzarán a dar cabida a las ideas de *organismo*, al *animismo* y finalmente al *vitalismo*, destacando en estos instantes las figuras de Haller, Bordeu o Barthez. Dentro de las corrientes que presentan una continuidad con el mecanicismo del siglo XVII, destacarán dos fenómenos propios del siglo XVIII. En primer lugar, asistimos al paso de las teorías del ser vivo que veíamos en el siglo XVII adscrita todavía a problemas de índole filosófica sobre la naturaleza o teológica, a una comprensión de la fisiología como ciencia²⁹¹, destacando la obra de Albrecht von Haller, *Elementa physiologiae corporis humani* (1757-1766)²⁹². Con él, y de forma definitiva, la fisiología adquiere su estatuto de investigación independiente y de enseñanza especializada, acometiendo una revisión crítica y experimental de todo el saber fisiológico acumulado desde la antigüedad, centrando sus trabajos sobre la irritabilidad y sensibilidad del cuerpo²⁹³. Haller señalaba que la irritabilidad es una fuerza innata de la materia muscular, independiente de la fuerza nerviosa, la cual actúa como medio de estimulación. Para él la sensibilidad era una propiedad de la fibra nerviosa²⁹⁴. En segundo lugar, también asistimos en este siglo XVIII al desarrollo de una medicina social²⁹⁵, que determinará a la larga el desarrollo del *saber médico*. La medicina se convierte en un instrumento social y político, como analizaremos a continuación a propósito de la noción de *biopolítica*, de *salud pública*, de *higiene*, etc.; que permitirán al individuo apropiarse de su cuerpo a través del *poder-saber* de su época, permitiendo el surgimiento de una identidad corporal que definirá al *individualismo*. No hay cuerpo, ni sujeto, ni individuo, ni hombre; sin una ejercitación previa del poder sobre el *sí mismo*; permitiendo así la emergencia de un *individuo*, el cual surge como un conjunto de discursos y saberes, es decir, como consecuencia de esa *producción de Verdad* del poder. Pero, igualmente, será a través de este cuerpo que el poder se ve descubierto en sus mecanicismos de actuación; razón por la cual los *mecanismos de seguridad* acentuarán cada vez más, en la *Gubernamentalidad*, la presión

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 477.

²⁹¹ *Ibid.*, p. XV.

²⁹² HALLER, Albrecht von. *Elementa physiologiae corporis humani*. Laussanne, 1757-1766, 8 vol.

²⁹³ BOURY, Dominique. "Irritability and Sensibility: Key Concepts in Assessing the Medical Doctrines of Haller and Bordeu". En *Vitalism without Metaphysics? Medical Vitalism in the Enlightenment*. Science in Context, Vol. 21, nº 4, dec., 2008, número especial dirigido por WOLFE, Charles T. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 521-535.

²⁹⁴ MAZZOLINI, Renato G. « Les Lumières de la raison: des systèmes médicaux à l'organologie naturaliste ». P. 109.

²⁹⁵ « Ce qui constitue un trait marquant dans l'histoire des pratiques médicales au XVIII^e siècle réside peut-être dans l'émergence d'une première forme de médecine sociale. Du moins c'est ainsi qu'il en est parfois rendu compte; on évoque une émergence accélérée par les événements de la Révolution. Qu'est-ce qui concourt à cette émergence ? Si l'adjectif « social » a été mentionné dans la partie précédente pour amorcer une nouvelle approche des pathologies du XVIII^e siècle, comme ensemble des éléments présents et agissant dans l'environnement des populations, son usage ne va pas de soi. » BARROUX, Gilles. *Philosophie, maladie et médecine au XVIII^e siècle*. P. 354.

sobre los cuerpos, mediante su *normalización* y medidas de *salud pública*²⁹⁶, como veremos a lo largo del siglo XVIII.

*“El dominio, la conciencia de su cuerpo no han podido ser adquiridos más que por el efecto de la ocupación del cuerpo por el poder: la gimnasia, los ejercicios, el desarrollo muscular, la desnudez, la exaltación del cuerpo bello... todo está en la línea que conduce al deseo del propio cuerpo mediante un trabajo insistente, obstinado, meticuloso que el poder ha ejercido sobre el cuerpo de los niños, de los soldados, sobre el cuerpo sano. Pero desde el momento en que el poder ha producido efecto, en la línea misma de sus conquistas, emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra las normas morales de la sexualidad, del matrimonio, del pudor. Y de golpe, aquellos que hacía el poder fuerte se convierten en aquello por lo que atacado... El poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo”*²⁹⁷.

3.3. La dimensión social de la medicina en el siglo XVIII. La política médica.

G. Barroux ha señalado también la dificultad a la hora de establecer una homogeneidad y coherencia en el discurso médico del siglo XVIII, descubriéndose diversas corrientes médicas que impedirían hablar de una visión corporal o médica predominante; coexistiendo medicina galénica, hipocrática, aristotélica, anatomistas, químicos, organicistas, animistas, vitalistas; teoría humoral, mecanicistas, etc. Además, muchos de los principales representantes del pensamiento médico de finales del siglo XVII, como Baglivi, Boerhaave, Stahl, etc., seguirán trabajando y dando clase en las primeras décadas del siglo XVIII, impidiendo hablar de ruptura. Es el caso de Boerhaave, quien convierte a principio de siglo a la universidad de Leyden en uno de los principales centros de referencia en los estudios de medicina, no tanto por las novedades que aporta, sino por la fuerza de sus síntesis, definiendo un plan preciso, ecléctico que, como el de Baglivi, le permitirá renovar a Hipócrates, vinculando física, química y ciencias naturales²⁹⁸. Además de ser uno de los principales defensores de los estudios químicos, aunque rechaza reducir la actividad de los cuerpos a la fermentación y a la destilación, es también un newtoniano “convencido y convincente” como señaló Julien Offray de La Mettrie, inculcando a una buena parte de la nueva generación de médicos el estudio de Hipócrates. Debemos por tanto alejarnos de la imagen de la sucesión de modelos médicos coherentes, propia de los discursos históricos, pues cada grupo, cada escuela, cada institución, cada publicación médica, etc., establecerá su propio sentido del orden; en cierta medida vinculadas a diversas corrientes filosóficas y sus diversas visiones sobre el hombre, que impiden hablar de un saber médico coherente²⁹⁹. Es por ello que M. Foucault saca a la medicina de la ciencia, entendiéndolo más bien como un “saber”, donde los paradigmas no son posibles, pues no existen

²⁹⁶ FASSIN, Didier. *L'espace politique de la santé*. Paris, PUF, 1996. FASSIN, Didier. *Faire de la santé publique*. Paris, Éditions de l'EHESP, 2008 (1ª edición 2005).

²⁹⁷ FOUCAULT, Michel. « Pouvoir-corps ». En FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta, 1978, p. 104.

²⁹⁸ MAZZOLINI, Renato G. « Les Lumières de la raison: des systèmes médicaux à l'organologie naturaliste ». P. 100.

²⁹⁹ BARROUX, Gilles. *Philosophie, maladie et médecine au XVIII^e siècle*. P. 15.

modelos predominantes, ni continuidad lineal entre los mismos, sino diversos modelos médicos conviviendo en un mismo tiempo y espacio que impiden por tanto un acercamiento de carácter histórico. De ahí que sea el *eclecticismo* para G. Barroux el principal rasgo de la medicina desde la antigüedad hasta el siglo XVIII³⁰⁰. Este eclecticismo, que parece acentuarse en el siglo XVIII, vendrá determinado por la propia « literatura » médica, que se caracteriza por su variedad y heterogeneidad de ideas, y que tendrá su difusión a través de revistas y recopilaciones de artículos diversos, libros, publicaciones enciclopédicas, etc.; otorgando al lector la potestad de encontrar una unidad. A diferencia de las historias codificadas de la medicina científica del siglo XIX, el pensamiento médico en el siglo XVIII se presenta más bien como un *corpus médico*³⁰¹, conformando por anatomistas, fisiólogos, químicos, hombres de letras, etc., quienes componen ese *corpus* señalado. Éste continuará manteniendo un estrecho diálogo con el pensamiento antiguo, a través del cual se busca legitimar los hallazgos recientes, como se observa en el texto de Théophile de Bordeu, *Recherches sur quelques points d'histoire de la médecine qui peuvent avoir rapport à l'arrêt de la Grand Chambre du Parlement de Paris concernant l'inoculation et qui paraissent favorables à la tolérance de cette opération (1764)*³⁰²; quien, a propósito de la inoculación, recupera las diversas escuelas de la antigüedad para legitimar su hallazgo. En general, como muestran los artículos de Jaucourt en la *Encyclopédie*, la medicina del siglo no siente el deseo de romper con las definiciones y clasificaciones dadas por la medicina desde la antigüedad, a las que une las aportaciones y descubrimientos realizados en la fisiología o en la química, sobre un fundamento hipocrático y galénico³⁰³. Gracias a lo cual asistiremos al resurgir de líneas de pensamiento que había quedado en un segundo plano y que con los nuevos avances serán recuperadas y replanteadas, como le ocurrirá a la nosología, que resurge en estrecho diálogo con ciencias como la botánica, que parecen darle las bases donde asentar las clasificaciones; siendo a finales del siglo XVIII cuando la “botánica” de los síntomas, como ha señalado Foucault, se de paso a una “gramática de los signos”³⁰⁴, como observamos en François-Xavier Bichat, dando así nacimiento a la *clínica*³⁰⁵.

“La clínica, es un campo que se ha hecho filosóficamente “visible” por la introducción en el dominio patológico de estructuras gramaticales y probabilitarias. Estas pueden fecharse históricamente, ya que son contemporáneas de Condillac y de sus sucesores. Han liberado a la

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 40.

³⁰¹ *Ibid.*, pp. 48-49.

³⁰² BORDEU, Théophile. *Recherches sur l'histoire de la médecine*. Paris, Auguste Ghio, 1882 (1ª edición, 1764).

³⁰³ BARROUX, Gilles. *Philosophie, maladie et médecine au XVIII^e siècle*. P. 57.

³⁰⁴ FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique*. P. 14.

³⁰⁵ “La aparición de la clínica, como hecho histórico, debe identificarse con el sistema de estas reorganizaciones. Esta nueva estructura está señalada, pero por supuesto no agostada, por el cambio ínfimo y decisivo que ha sustituido la pregunta: “¿Qué tiene usted?”, con la cual se iniciaba en el siglo XVIII el diálogo del médico y del enfermo con su gramática y su estilo propios, por esta otra en la cual reconocemos el juego de la clínica y el principio de todo su discurso: “¿Dónde le duele a usted?” A partir de ahí, toda la relación del significante con el significado se distribuye de nuevo”. *Ibid.*, p. 14.

percepción médica del juego de la esencia y de los síntomas y del no menos ambiguo de la especie y de los individuos: la figura desaparece, hace girar lo visible y lo invisible de acuerdo con el principio de que el enfermo oculta y muestra a la vez la especificación de su enfermedad. Se abre para la mirada un dominio de clara visibilidad”³⁰⁶

Después de un siglo de separación entre el método italiano de investigación anatomopatológica y el método austriaco del examen clínico, ambos se reencuentran en los hospitales de Francia e Inglaterra a lo largo del siglo XVIII, dando nacimiento al concepto anatomoclínico moderno de enfermedad, siendo fundamental la obra de Morgagni³⁰⁷, quien había tomado el testigo de Th. Sydenham³⁰⁸. La obra de Lineo fue esencial a la hora de la clasificación de las enfermedades como observamos en Baissier de Sauvages³⁰⁹, *Nouvelles classes des maladies dans un ordre semblable à celui des botanistes, comprenant les genres et les espèces* (1732)³¹⁰; reemplazada en 1763 por *Nosologia methodica, sistens morborum classes, genera et species, juxta sydenhami mentem et botanicorum ordinem*, publicada originalmente en Amsterdam y traducida al francés por Gouvion et Nicolas. Continuado con las aproximaciones de Hipócrates y de Galeno las enfermedades comienzan a tomar un cierto orden, especialmente las *fiebres*, que son cuidadosamente definidas y clasificadas en estos instantes³¹¹. Desde un punto de vista teórico, la teoría de los humores había sido un obstáculo para el estudio de la anatomía patológica, pues la teoría humoral al partir de una concepción holística del cuerpo se centraba en los fluidos, que componían el cuerpo, y sus desplazamientos constantes, buscando la ayuda de las fuerzas internas del cuerpo para reencontrar el equilibrio perdido; vinculado de forma vaga las lesiones y ciertas manifestaciones clínicas como el dolor, la inflamación, el sangrado, etc. Frente a ello la cirugía buscaba localizar en las partes sólidas del cuerpo los traumatismos y las enfermedades, buscando en los órganos la localización de las enfermedades. Para que se produzca una verdadera síntesis entre la anatomía y la clínica era necesario, en primer lugar, superar esta visión holística a través de una perspectiva quirúrgica de localizar y describir la estructura de la enfermedad en el interior; y, en segundo lugar, ser capaz de asociar las manifestaciones clínicas y las transformaciones estructurales del cuerpo, interpretándolas como la expresión de un mismo *proceso* patológico³¹². De este modo, en el siglo XVIII, la cirugía se transforma en una actividad clínica³¹³, permitiendo que la

³⁰⁶ *Ibid.*, pp. 152-153.

³⁰⁷ MORGAGNI, Giovanni Battista. *De sedibus et causis morborum per anatomen indagatis*. Venise, 1761, 2 vol.

³⁰⁸ GRMEK, Mirko D. « Le concept de maladie ». Pp. 175-176.

³⁰⁹ MAZZOLINI, Renato G. « Les Lumières de la raison: des systèmes médicaux à l'organologie naturaliste ». P. 105 y ss.

³¹⁰ BOISSIER DE SAUVAGES DE LACROIX, François. *Nouvelles classes des maladies dans un ordre semblable à celui des botanistes, comprenant les genres et les espèces*. 1732.

³¹¹ BARROUX, Gilles. *Philosophie, maladie et médecine au XVIII^e siècle*. P. 86.

³¹² RISSE, Guenter B. “La synthèse entre l'anatomie et la clinique”. En GRMEK, Mirko D. (Dir.). *Storia del pensiero medico occidentale. 2. Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*. Traducido por Maria Laura Bardinte Broso y Louise L. Lambrichs; Seuil, 1997, p. 177. (1ª edición, Laterza, 1996).

³¹³ “Muy pronto vincularon los historiadores el nuevo espíritu médico con el descubrimiento de la anatomía patológica [...] Anatomía y clínica no son del mismo espíritu: por extraño que esto pueda parecer ahora que está establecido y fundada, lejos en el tiempo, la coherencia anatomo-clínica, es un pensamiento clínico el que durante cuarenta años

observación de los síntomas sea ligada al conocimiento de las transformaciones anatomopatológicas y puesta al servicio del diagnóstico y de la intervención³¹⁴. A pesar de lo cual, será la medicina vinculada a la guerra³¹⁵ la que fomentará los avances en medicina a lo largo de este siglo, más que las instituciones científicas o los hospitales; los cuales no tienen todavía una dimensión de laboratorio vinculada a la experimentación y la investigación. Una dimensión del hospital que no se desarrollará hasta finales del siglo XVIII, en paralelo al desarrollo de la clínica. La medicina de guerra ayudará así a avanzar no sólo en la clasificación de enfermedades, sino que permitirá profundizar en las relaciones entre *medio* y enfermedad, y, de este modo, permitirá establecer cómo determinadas enfermedades se encuentran vinculadas a determinados entornos, que se desarrollarán con la observación clínica.

Respecto a la práctica médica en la época no existirá una clara delimitación de la figura y función del médico. A pesar de lo cual ya desde el Edicto de Marly de 1707 (*Édit du Roy portant règlement pour l'étude et l'exercice de la médecine, donné à Marly au mois du mars 1707, enregistré au Parlement, le 18 mars 1707*) se busca distinguir entre aquellos denominados como charlatanes y los médicos, lo que condicionará la evolución de la práctica médica en el siglo XVIII. Aunque, en gran medida, ésta continuará estando unida a determinadas prácticas cotidianas donde médicos y charlatanes se confunden, pues la delimitación y nacimiento de la medicina como disciplina científica no se producirá hasta el siglo XIX. A pesar de lo cual, este intento por reglamentar la práctica médica condicionó la implantación de determinadas prácticas consideradas como populares, como la vacunación. Una práctica que se venía realizando en ciertas regiones de Turquía y que, además, ponía en cuestión muy diferentes concepciones sobre el cuerpo, la enfermedad, la acción médica, la experimentación, etc., de la medicina occidental. Muchas de estas reticencias se lograrán finalmente superar gracias al desarrollo de la estadística y la matemática de probabilidades. Ambas se convertirán en esenciales en los debates médicos del siglo XVIII, como en el caso de la inoculación³¹⁶, convirtiéndose en un principio de *verdad* frente a las cuestiones morales, religiosas,

impidió a la medicina entender la lección de Morgagni. El conflicto no es entre un joven saber y viejas creencias, sino entre dos rostros del saber. Para que, desde el interior de la clínica se dibuje y se imponga el llamado de la anatomía patológica, será menester un mutuo arreglo: aquí, la aparición de nuevas líneas geográficas, y allá una nueva manera de leer el tiempo. En los términos de esta estructuración el litigio, el conocimiento de la enfermedad viva y sospechosa podrá alinearse sobre la blanca visibilidad de los muertos". FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique*. Pp. 177-181.

³¹⁴ GRMEK, Mirko D. "La main, instrument de la connaissance et du traitement". En GRMEK, Mirko D. (Dir.). *Storia del pensiero medico occidentale. 2. Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*. Traducido por Maria Laura Bardinte Broso y Louise L. Lambrichs; Seuil, 1997, p. 230. (1ª edición, Laterza, 1996).

³¹⁵ GUILLERMAND, Jean (Ed.). *Histoire de la médecine aux armées. Tome I. De l'Antiquité à la Révolution*. Paris, Charles Lavauzelle, 1982.

³¹⁶ RAYMOND, Jean-François. *Querelle de l'inoculation ou préhistoire de la vaccination*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1982.

metafísicas, etc.; permitiendo no sólo combatir prejuicios, sino delimitar mejor una problemática, una enfermedad, etc. En la inoculación nos encontrábamos, en primer lugar, con una reticencia moral, ya que establecía que el *mal* -la enfermedad que va a ser inoculada en el cuerpo sano- podía tener efectos positivos, logrando que la enfermedad de la viruela no atacase en el futuro al sujeto inoculado. Este principio del *remedio en el mal*, es el mismo sobre el cual se está justificando el lujo y la acumulación en economía. Un ejemplo más del constante trasvase de temáticas entre la medicina y la economía a propósito de la circulación de las enfermedades o de los productos, del “remedio en el mal”, etc.; como refleja la figura de François Quesnay, médico y principal representante de la fisiocracia o como observamos en el libro de Joachim Faiguet de Villeneuve *L'économie politique. Projet pour enrichir et pour perfectionner l'espèce humaine*, (1763)³¹⁷. En segundo lugar, las principales reticencias a la inoculación son de tipo teológico y se refieren a la relación entre naturaleza y Dios. Sin embargo, una transformación paulatina de la idea de naturaleza a lo largo del siglo XVIII, como ha señalado Jean Enrard, permitirá una transformación de lo que se considera *natural*, en un sentido moral, que ayudará a superar las reticencias sobre la inoculación; como también está sucediendo en economía con la implantación de un principio *natural* sobre el cual operaría el intercambio. La implantación de la vacunación también suponía la transformación en la representación del cuerpo, puesto que éste deja de ser un elemento pasivo, para convertirse en un elemento activo en la lucha contra la enfermedad. Se considera que el cuerpo posee la capacidad de defenderse y de buscar por sí mismo el equilibrio, lo que supondrá, al mismo tiempo, el triunfo de las ideas vitalistas, en tanto que éstas conciben el cuerpo como una fuerza vital que es capaz por sí mismo de sobreponerse. Un tema que abre el campo a los debates sobre la regeneración, no sólo médica sino política. También abre la puerta hacia una comprensión muscular del cuerpo que transformará la comprensión del desnudo en la práctica artística³¹⁸; así como las formas de los muebles y la decoración interior; redefiniendo además las teorías sociales y políticas. Por último, la introducción de la vacunación revelaba una dimensión institucional-política de la práctica médica en relación con las poblaciones; permitiendo pensar a los gobiernos las posibilidades políticas de unas prácticas médicas que pueden ponerse al servicio del gobierno, para obtener un estado fuerte³¹⁹ y estable que responde al *interés general*, tal y como como buscaba la *Gubernamentalidad*; desarrollando con ello una dimensión social de la medicina que pronto se materializará en la noción de *salud pública*.

³¹⁷ FAIGUET DE VILLENEUVE, Joachim. *L'économie politique. Projet pour enrichir et pour perfectionner l'espèce humaine*. Londres-Paris, Moreau, 1763.

³¹⁸ GUÉDRON, Martial. *De chair et de marbre. Imiter et exprimer le nu en France (1745-1815)*. Paris, Honoré Champion, 2003 ; ENFERT, Renaud de. *L'enseignement du dessin en France. Figures humaines et dessin géométriques (1750-1850)*. Paris, Belin, 2003.

³¹⁹ BARROUX, Gilles. *Philosophie, maladie et médecine au XVIII^e siècle*. P. 184.

Si bien no puede hablarse de una ruptura de la medicina a lo largo del siglo XVIII, como se ha señalado, sin embargo hacia 1750 los discursos médicos parecen alcanzar un punto de madurez. Se trata de un momento de apogeo de los debates, tras los que parece afirmarse un momento de crisis del pensamiento médico antiguo y del modelo mecanicista, que hasta ese momento se había mantenido predominante. Se trataría, como lo define G. Barroux, de un periodo de *transición* hacia el desarrollo médico del siglo XIX, cuando ciertos temas neurálgicos de los debates médicos anteriores encuentran su apogeo y su reformulación, y aunque no surge ningún gran modelo nuevo³²⁰, los debates sobre la inoculación; sobre la *generación* y la formación y desarrollo de la vida; sobre la distinción entre síntoma y enfermedad, a través de la noción de *fiebre*; etc., abre un vasto campo de trabajo e investigación en hospitales, prisiones, etc., emergiendo temas como el de la higiene, asociado a la *salud pública*, que se convertirán en temas centrales en estos instantes³²¹. Son estos pequeños avances que van acumulándose lentamente, los que permitirán importantes transformaciones a la larga, como ha destacado R. Rey, no tanto en anatomía o en fisiología, sino en aspectos como la inoculación, que permiten reflexionar sobre la higiene pública, perfilando un momento de estrecha relación entre medicina y política³²². Esta preocupación por el dinamismo de la vida, permitirá el desarrollo de una visión vitalista del cuerpo, pero, como ha señalado A. Pichot³²³, ni la fisiología mecánica del siglo XVII era tan homogénea, ni el *vitalismo* del siglo XVIII tan bien perfilado, sino que -como había señalado F. Duchesneau- el *vitalismo* debía buscarse en el seno del mecanicismo; aunque, como ha remarcado R. Rey, el desarrollo del *vitalismo* se producirá con la crisis del mecanicismo y por oposición a la *iatrochimie*. El *vitalismo* consideraba que la visión animista que defendía la participación directa del alma en los procesos orgánicos, caía en los mismos errores que el mecanicismo, concibiendo de forma pasiva la materia; que era incapaz por ella misma de asumir los procesos vitales, de ahí la dualidad alma-cuerpo que el vitalismo rechazará³²⁴. Es por ello que R. Rey vincule este *vitalismo* de mediados del siglo con la tradición hipocrática de la Universidad de Montpellier « *plus attachée que Paris à l'hippocratisme, ayant retenu par conséquent l'idée d'une force mécatrice de la nature, plus ouverte aux discussions, elle a constitué le terreau à partir duquel une nouvelle conception de la vie s'est affirmée.* »³²⁵. La irrupción del *vitalismo* se encontraba estrechamente unida a esa otra transformación en la

³²⁰ « Ce choix peut apparaître arbitraire dans la mesure où les années 1750 ne marquent pas de rupture particulière ni dans le champ de la médecine, ni dans celui de la philosophie. Cependant, c'est durant toute cette période que certains points névralgiques caractérisant l'histoire de la médecine trouvent leur apogée, leur crise, sans nécessairement déboucher sur quelque solution ou innovation définitive et historique. Ils occasionnent de multiples débats, échanges, confrontations ». *Ibid.*, p. 15.

³²¹ *Ibid.*, p. 19.

³²² REY Roselyne. *Naissance et développement du vitalisme en France de la deuxième moitié du dix-huitième siècle à la fin du Premier Empire*. Oxford, Voltaire Foundation Oxford, 2000, p. 319.

³²³ PICHOT, André. *Histoire de la notion de vie*. Paris, Gallimard, 1993.

³²⁴ REY, Roselyne. « L'âme, le corps et le vivant ». P. 118.

³²⁵ *Ibid.*, p. 118.

concepción de la muerte y la vida, entendidos como *procesos*, que trae consigo la *Gubernamentalidad*; y que también se refleja en el propio *vitalismo*³²⁶, que influirá en diversos autores de la época, como el propio Buffon: « *Il me paraît que la division générale qu'on devrait faire de la matière est entre matière vivante et matière morte, au lieu de dire matière organisée et matière brute: le brut n'est que le mort* »³²⁷. Todo ello reflejaba una concepción completamente distinta sobre los orígenes de la vida, que dará lugar a nociones como las de *molécula orgánica* o *átomo viviente*. Una transformación en la comprensión de la *vida* que coincidirá el tiempo, también, con ese paso de la *disciplina-cuerpo* al de la *regularización-población* –señalada por M. Foucault– como muestra el movimiento higienista³²⁸; coincidiendo también en el tiempo con la afirmación paulatina de la *economía-política*. De hecho, entre el *vitalismo* de Montpellier se desarrollará el concepto de *économie animale*³²⁹ que veremos utilizado, por ejemplo entre uno de los representantes de la fisiocracia F. Quesnay. Por *oeconomia* en medicina se entendía una forma compleja de orden y sobre todo un estado de equilibrio en relación a la dinámica entre las partes, como en la *oeconomia naturae* de Lineo. Vinculado por tanto a la idea de *organisation* característica del *vitalismo*, la *economía* servía tanto para describir todas aquellas relaciones entre partes dinámicas, tanto en la economía-política como en medicina, siendo el término de *economía animal* muy frecuente entre diversos autores adscritos a muy diversas corrientes³³⁰.

La vinculación de la medicina y de la política se producirá en tanto que “*la medicina es un saber/poder que se aplica, a la vez, sobre el cuerpo y sobre la población, sobre el organismo y sobre los procesos biológicos; que va a tener, en consecuencia, efectos disciplinarios y regularizadores*”³³¹; siendo a través de la *norma* como puede aplicarse tanto a los cuerpos que quieren ser disciplinados como a las poblaciones que quieren ser regularizadas. Es la *norma* o la *normalización* la que permite unir ambos ámbitos de acción, el cuerpo y la población, la medicina y la política, permitiendo así “*cubrir toda la superficie que se extiende desde lo orgánico hasta lo biológico, desde el cuerpo hasta la población, gracias al doble juego de las tecnologías de*

³²⁶ « Tel es bien l'enjeu de la position vitaliste, affirmer les propriétés particulières de la matière vivante, préalable à toute organisation, affirmer par conséquent que la vie n'est pas le résultat de l'organisation. Cela passe par la mise en place d'une dichotomie majeure, entre matière vivante et matière morte, qui se substitue à l'opposition traditionnelle entre la matière et l'esprit, le corps et l'âme ». *Ibid.*, p. 121.

³²⁷ BUFFON, Georges Louis Leclerc de. *Histoire naturelle générale et particulière avec la description du Cabinet du Roy*. Paris, 1750-1789, 31 vol, t. II, p. 39.

³²⁸ BOURDELAIS, Patrice (Dir.). *Les Hygiénistes: enjeux, modèles et pratiques (XVIII^e-XX^e siècles)*. Paris, Belin, 2001.

³²⁹ WOLFE, Charles T. and Motoichi TERADA. “The Animal Economy as Objet and Program in Montpellier Vitalism”. En *Vitalism without Metaphysics? Medical Vitalism in the Enlightenment*. Science in Context, Vol. 21, nº 4, dec., 2008, número especial dirigido por WOLFE, Charles T. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 537-579.

³³⁰ WOLFE, Charles T. « Organisation ou organisme ? L'individuation organique selon le vitalisme montpelliérain ». P. 105 y p. 106.

³³¹ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. P. 216.

disciplina, por una parte, y las tecnologías de regulación, por la otra”³³². Un ejemplo claro de ello sería la *vacunación*, estudiada más arriba, que podría inscribirse dentro de estos *dispositivos de seguridad*. Una técnica médica que si bien iba en contra de los *saberes* médicos y morales de su momento, sin embargo termina imponiéndose no por la verdad que aporta, sino por la verdad que le atribuye la *estadística*, al señalar los tantos por ciento de curaciones que se producen gracias a ella. La *vacunación* encarnaba así ese deseo de la *Gubernamentalidad* de actuar sobre las *poblaciones*, poniendo en juego diferentes *saberes*.

“Creo que la variolización, en primer lugar, y luego la vacunación, aprovecharon dos soportes que hicieron posible su inscripción en las prácticas reales de población y gobierno de Europa occidental. Primero, claro está, el carácter certero y generalizable de la variolización y la vacunación permitía pensar el fenómeno en términos de cálculo de probabilidades, gracias a los instrumentos estadísticos con que se contaba. En esa medida, podemos decir que una y otra se beneficiaron con un soporte matemático que fue al mismo tiempo una suerte de agente de integración dentro de los campos de racionalidad aceptables y aceptados en la época. A continuación, me parece que el segundo soporte, el segundo factor de importación, de ingreso de esos procedimientos a las prácticas médicas aceptadas –pese a su extrañeza, su heterogeneidad con respecto a la teoría–, fue el hecho de que la variolización y la vacunación se integraban, al menos de manera analógica y a través de toda una serie de semejanzas importantes, a los otros mecanismos de seguridad de que les he hablado [...] Por lo tanto, doble integración dentro de las diferentes tecnologías de seguridad, dentro de la racionalización del azar y las probabilidades. Eso es sin duda lo que hacía aceptables esas nuevas técnicas: si no para el pensamiento médico, aceptables al menos para los médicos, para los administradores, para quienes estaban a cargo de la policía médica y, en definitiva, para la propia gente.”³³³

Estos *dispositivos de seguridad* que buscaban la *normalización* de las poblaciones se desarrollaron gracias a una *policía médica*: « *une doctrine qui apprend à protéger les hommes et les animaux à leur service des conséquences nuisibles d’une cohabitation trop dense et à promouvoir leur bien-être [...] un instrument pour lutter contre les maladies sociales provoquées par l’abandon de l’état de nature* »³³⁴. Esta *policía médica* engloba casi todo, concibiéndose como un arte de defensa de la salud colectiva al servicio de los ciudadanos.

A lo largo del siglo XVIII, y sobre todo a partir de mediados del siglo, bajo el marco de la *Enciclopedia*, la *biología* se convertirá en un modelo fundamental desde el cual pensar no sólo la Naturaleza, sino las leyes que rigen lo vivo: la política, la sociedad, la economía, etc.; a través de nociones como la de *organismo*, *economía*, *circulación*, etc., que hemos englobado bajo la noción de *Gubernamentalidad*. En esos mismos instantes, O. Faure plantea el paso de una concepción de la salud de tipo individualista (relación enfermo-paciente) a una de tipo social, vinculado al surgimiento de nuevas políticas estatales que se centrarán en la *higiene*. La política comienza a preocuparse cada vez más activamente sobre la salud y la higiene, siendo a partir del siglo XVIII cuando comienzan a ser pensadas campañas a nivel del Estado a propósito de las campañas de

³³² *Ibid.*, p. 217.

³³³ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. P. 67-68.

³³⁴ FRANK, Johann Peter. *System einer vollständigen medicinischen Polizey*. Mannheim-Vienne, 1779-1819, 9 vol. Citado en FAURE, Olivier. « Les stratégies sanitaires ». P. 289.

vacunación o variolización y los debates sobre la inoculación³³⁵; a propósito de las campañas de información sobre la higiene personal en la ciudad, etc. Pero este entrecruzamiento de la medicina con otros ámbitos de saber, en apariencia alejados de ella, lo encontramos también en *saberes* como el vestido, que son pensados también desde las nociones de *salud pública*, sobre todo en los umbrales de la Revolución³³⁶, tal y como reflejan las obras de Alphonse Leroy *Recherches sur les habillements des femmes et des enfants* (1772)³³⁷ o la obra de Petrus Camper *Dissertation sur la meilleure forme des souliers* (1781)³³⁸, y ya en el paso del siglo XVIII al XIX a obra de del Dr. Faust *Hommage fait à l'Assemblée nationale de quelques idées sur un vêtement uniforme et raisonné à l'usage des enfants* (1791)³³⁹. En todos estos tratados, así como en los más generales escritos desde mediados de siglo como el de Tissot *Avis au peuple sur sa santé* (1767) o de Bienville *Traité des erreurs populaires sur la santé* (1775)³⁴⁰, se tratan estas relaciones entre el vestido y la salud, lo que revela la existencia de un interés del discurso médico por intervenir en todos los aspectos de la vida, buscando precisamente su *normalización*. La salud penetra también en la educación infantil, tratando aspectos de todo tipo, como reflejan los textos de N. Brouzet *Essai sur l'éducation médicinale des enfants et sur les maladies*³⁴¹; J. C. Desessartz *Traité de l'éducation corporelle des enfants en bas-âge ou réflexions pratiques* (1760)³⁴², el cual influirá en el Emilio de Rousseau; de Ballexserd *Dissertation sur l'éducation physique des enfants, depuis leur naissance jusqu'à l'âge de puberté* (1762)³⁴³. Muchos de ellos estaban influenciados por las ideas de *progreso* y *regeneración social* que hemos señalado a propósito del tratado de Vandermonde, y que sin duda se adscribían a las reflexiones sobre la higiene, sobre los olores, los miasmas, el agua, etc., dentro de un modelo de pensamiento médico donde la idea de *medio*, vinculado a la idea de *fuerzas vitales* y a las preocupación por las formas colectivas o comunitarias de vida, predominan sobre las cuestiones individuales³⁴⁴. La enfermedad deja de ser una cuestión individual y comienza a

³³⁵ SETH, Catriona. « L'inoculation contre la variole : un révélateur des liens sociaux ». En *Individus et communautés*. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 41, 2009, Paris, La Découverte, 2009, pp. 137-153.

³³⁶ PELLEGRINI, Nicole. « L'uniforme de la santé. Les médecins et la réforme du costume ». En *Physiologie et médecine*. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 23, 1991, Paris, PUF, 1991, pp. 129-140.

³³⁷ LEROY, Alphonse. *Recherches sur les habillements des femmes et des enfants*. Paris, Le Boucher, 1772.

³³⁸ CAMPER, Petrus. *Dissertation sur la meilleure forme des souliers*. 1781.

³³⁹ FAUST, Bernard-Christophe. *Hommage fait à l'Assemblée nationale de quelques idées sur un vêtement uniforme et raisonné à l'usage des enfants*. Strasbourg, André Meyer, 1791.

³⁴⁰ BIENVILLE, J.D.T. de. *Traité des erreurs populaires sur la santé*. La Haye, Pierre Frederic Gosse, 1775.

³⁴¹ BROUZET, M. *Essai sur l'éducation médicinale des enfants et sur les maladies*. Paris, Cavelier & Fils, 1754, 2 Vol.

³⁴² DESESSARTZ, Jean Charles. *Traité de l'éducation corporelle des enfants en bas-âge ou réflexions pratiques*. Paris, Croullebois et Theophile Barrois, an VII de la République Française (1ª edición, 1760).

³⁴³ BALLEXSERD, Jacques. *Dissertation sur l'éducation physique des enfans, depuis leur naissance jusqu'à l'âge de puberté*. Paris, Vallat-La-Chapelle, 1762.

³⁴⁴ *Individus et communautés*. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 41, 2009, Paris, La Découverte, 2009.

observarse como una cuestión de colectividad; y, de este modo, comienzan a detectarse, incluso, enfermedades en el cuerpo político de las que también habrá que defenderse, cuando no extirpar y aniquilar. El *organismo* corporal se transforma también en un *organismo social*³⁴⁵, permitiendo de este modo comprender médicamente a la sociedad.

Es esta dimensión social de la medicina uno de los aspectos más interesantes de la medicina del siglo XVIII, que irá en paralelo a la extensión del término *social*, que adquiere ya un fuerte predicamento con la aparición de la *Enciclopedia*, produciéndose su gran desarrollo a partir de 1762 con la aparición del *Contrato social* de Rousseau. Momento en que asistimos al desarrollo de los primeros intentos por definir una ciencia social³⁴⁶. Sin embargo, como veremos a propósito de la evolución del término *honnêteté*, hacia el de *politesse*, *cercle*, *social*, etc.³⁴⁷; en el siglo XVIII el término social estará próximo de la noción de *honnêteté*, como señala A. Lilti³⁴⁸. El término *social* es tratado en la época desde diferentes ámbitos: educativo y formas de comportamiento, filosóficos, médico, ciencia, etc. En medicina va a definir un interés por aquellos problemas que afectan al conjunto de la sociedad, determinados por el entorno o *medio*, ya sea geográfico, los espacios urbanos, espacios de marismas; pero, también, circunstancias como las condiciones laborales en los talleres, de los soldados en las guerras, etc. La estadística, nuevamente, ocupa un papel central para el desarrollo de esta medicina social, ya que permitirá debates y establecer problemáticas en relación al ámbito de lo público, antes impensables. La estadística —como reconoce Condorcet— posibilitaba, una vez conocidas las leyes, prever los desarrollos y dirigir las actuaciones, permitiendo además el surgimiento de nuevas ideas, como por ejemplo, que el hombre es el autor de la transformación de su entorno. Una posibilidad de construir el medio humano que, unida a las ideas políticas y regeneraciones, determinará una parte importante de las *utopías* políticas revolucionarias, que a través del Estado consideran posible transformar la sociedad, y construir un nuevo entorno o medio en un sentido igualitario. La idea de *medio*, es decir, ese entorno que nos rodea y con el cual interactuamos, que por un lado nos determina y al mismo tiempo somos capaces de transformar, provendría de la medicina de Hipócrates y sus reflexiones sobre la higiene, recuperada desde finales del siglo XVII gracias al *vitalismo*, que unido a las ideas de *población*, *policía médica*, *salud pública*, etc., estarán en el núcleo central de esta *medicina social*.

³⁴⁵ WOLFE, Charles. « Organisation ou organisme ? L'individuation organique selon le vitalisme montpelliérain ». En *Individus et communautés*. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 41, 2009, Paris, La Découverte, 2009, pp. 99-119.

³⁴⁶ KAUFMANN, Laurence et Jacques GUILHAUMOU (Dir.). *L'Invention de la société. Nominalisme politique et science sociale au XVIII^e siècle*. Paris, Édition de l'E.H.E.S.S., 2003.

³⁴⁷ LOSFELD, Christophe. *Politesse, morale et construction sociale. Pour une histoire des traités de comportements (1670-1788)*. Paris, Honoré Champion, 2011.

³⁴⁸ LILTI, Antoine. *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*. Paris, Fayard, 2005.

La idea de *medio* comenzará a imponerse en Inglaterra vinculada al desarrollo de la *estadística demográfica*, aplicada principalmente a las enfermedades y a la muerte, así como a la contabilización del suicidio; lo que permitirá ir construyendo con mayor entidad la idea de *Población*. Una *estadística demográfica* que también comienzan a observarse en otros estados europeos como el prusiano, que desde 1727 viene desarrollando medidas policiales vinculadas al control de la población y de las enfermedades. Junto a esta *estadística demográfica* el otro elemento fundamental que permitirá el desarrollo de la noción de *medio* será, como señaló J. Roger, que la medicina se inscribiera en una nueva temporalidad histórica, como se refleja con claridad en la obra de Buffon, reintroduciéndose en la medicina la *epigénesis*, que incidía sobre los aspectos de herencia y medio, así como las teorías de Hipócrates sobre la higiene. A partir de estos instantes las campañas médicas sobre la población, así como el intento por reformar a la sociedad y la Nación misma, partirán de la noción de *medio*; que subyacerá a los tratados de costumbres, de higienes, de vestimenta, etc., mediante los cuales se buscará la *normalización* de la sociedad. Todo este saber nuevo sobre los cuerpos y las poblaciones, los medios y las condiciones de vida y muerte, la generación y la degeneración; instituirá una preocupación biológica de lo político que constituirá las bases de lo que Foucault denomina “mecanismos de seguridad” así como de la *bipolítica*.

El discurso sobre la higiene, tan importante en estos instantes, no es propio del siglo XVIII, sino que constituye uno de los principios de la filosofía médica desde la antigüedad; donde no era pensada como una parte de la medicina, vinculada a los problemas de la prevención, de la curación etc., sino como una disciplina propia. No obstante, esta higiene se transformará hacia la mitad del siglo XVIII, desplazándose de una noción prescriptiva e individual a una institucionalización política y social de la misma³⁴⁹. Recordemos que en tanto que reglamentación, toda higiene se encuentra vinculada al problema del *gobierno* de sí, de ahí que haya sido frecuente en el mundo antiguo, en los ejercicios espirituales de los estoicos, pero también la encontremos asociada al pastorado cristiano entre los reglamentos de las primeras formas de vida comunitaria religiosa. A medida que este *gobierno de sí* se transforma en un *gobierno del otro*, como hemos estudiado a propósito de la razón gubernamental, la higiene adquiere un lugar también central para el gobierno de las poblaciones; y, de este modo, la higiene y ciertas prácticas establecidas por los médicos, devienen un imperativo político, donde se busca modelar al ciudadano naciente; como ha estudiado M. Ozouf así como Chalmin, en el siglo XVIII, a través de la idea de corrupción³⁵⁰, donde destaca

³⁴⁹ BARROUX, Gilles. *Philosophie, maladie et médecine au XVIII^e siècle*. P. 248.

³⁵⁰ CHALMIN, Ronan. *Lumières et Corruption*. Paris, Honoré Champion, 2010.

la figura de Tissot³⁵¹, quien desarrolla estas nociones de corrupción y de progreso, entremezclando ideas médicas con ideas políticas.

En la antigüedad la higiene estaba estrechamente vinculada a la teoría humoral predominante, pensando que determinadas prácticas higiénicas condicionaban el *carácter* y que ciertas conductas, a evitar, podían conducir a ciertas enfermedades; y, de este modo, creían que la tristeza producía las fiebres. Esta estrecha relación entre higiene y moral, característica de la teoría humoral, volverá a reaparecer en el siglo XVIII, determinando también la reflexión de la higiene durante el siglo XIX y adquiriendo la higiene un lugar fundamental a la hora de reeducar esa dimensión natural del hombre, esto es, su *temperamento*. Esta educación a la que está adscrita y promueve la higiene, tendrá que ver con la dimensión moral que recoge de la teoría humoral señalada, que se reformula desde mediados del siglo XVIII en torno al problema de la corrupción y la degeneración de la especie, en un contexto donde se desarrollan también los debates sobre la educación, al entrar en crisis los modelos de enseñanza de los jesuitas. La higiene se asociaba así a las nuevas concepciones del Hombre, como especie humana, al progreso, a los nuevos modelos educativos fundamentados en la naturaleza, etc.; lo que va a determinar su irrupción dentro de la política, como refleja la obra de Louis de La Caze *Idée de l'homme physique et moral, Pour servir d'introduction à un Traité de la Médecine*³⁵². Esta moralización de la medicina, a través de la idea de higiene, permite a ésta salir del ámbito de la teología³⁵³, favoreciendo, nuevamente, la comprensión social y política de la medicina. La higiene se desarrolla en dos ámbitos principales, por un lado, en relación con la medicina y sus problemas particulares, y, por otro lado, en relación a la vigilancia del individuo en la sociedad, a través de la educación o la policía médica. Si la educación es contemplada como el conjunto de los principios filosóficos y morales que conducen al niño a la edad adulta; y si la policía es pensada como el conjunto de reglamentos que permite delimitar unos riesgos que ayuden a prever eventos, fallos, accidentes y catástrofes que ponen en peligro *lo público*; la higiene va a desarrollarse en el cruce de ambos saberes, enfocada por un lado al individuo y por otra a la colectividad³⁵⁴. La higiene tendrá así por función prevenir, por ejemplo enfermedades; pero también regenerar la sociedad y permitir el progreso de ésta, así como de la *especie humana*. Si idea de mejoramiento de la especie viene de la antigüedad, desarrollándose

³⁵¹ TISSOT, André David. *Avis au peuple sur sa santé*. Rouen, Pierre Dumesnil, L'an III de la République Française, 2. Vol. (1ª edición, 1761).

³⁵² LA CAZE, Louis de. *Idée de l'homme physique et moral. Pour servir d'introduction à un Traité de la Médecine*. Paris, Guérin & Delatour, 1755.

³⁵³ « *Le point de vue moral*. Ce point de vue plonge dans la complexité de l'homme lui-même et c'est sans doute ce terrain, celui du moral, qui rapproche le plus considérations anthropologique et philosophique. Si le point de vue moral est décisif au XVIIIe siècle, ce n'est pas parce qu'il ouvre sur d'importantes avancées en matière de médecine. C'est d'abord parce qu'il permet de repositionner, en quelque sorte, la philosophie médicale, hors du champ de la métaphysique. Le détachement envers les doctrines mécanistes permet de réfuter l'idée du corps-machine, mais aussi la dualité âme-corps. » BARROUX, Gilles. *Philosophie, maladie et médecine au XVIII^e siècle*. Pp. 372-373.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 278.

tanto en Esparta como en Platón, sin embargo en el siglo XVIII se produce, nuevamente, una transformación en la idea del *eugenismo*³⁵⁵, que ya no busca el perfeccionamiento en el ámbito del hogar, como antaño, sino de perfeccionar la especie humana, como tal especie³⁵⁶. Todo ello revelaba una preocupación creciente por el *Hombre*, que no sólo se expresará en la medicina, en la política o en las reflexiones sobre sociedad y política, sino en el propio arte. Así desde mediados del siglo XVIII asistimos a la transformación profunda de la Academia Real de Pintura y de Escultura, que coincidirá con una transformación en la noción de dibujo a partir del cuerpo desnudo. Unos cambios, reflejados en los discursos académicos, a través de los cuales se hace posible rastrear ciertos trasvases entre estas ideas sobre la higiene, el cuerpo, la regeneración social, la nueva educación natural, etc., y los discursos artísticos. Así, todos hablan de identificar belleza y naturaleza, así como de volver a la naturaleza en detrimento de lo artificial, que conducirá a la condena del modelo artístico que había predominado en la primera mitad del siglo.

Lo más interesantes de estos instantes es cómo el cuerpo es pensado desde una antropología higienista, como la que ha predominado desde la antigüedad, abriendo la puerta a una higiene normativa que ya no sólo buscará perfeccionar, sino excluir y eliminar; acercándose a las corrientes eugenésicas, que permiten trazar no una línea continua, pero sí una serie de *discontinuidades*, que llevan de Vandermonde a Gobineau, y de Tissot a Galton³⁵⁷. Como destaca Jean-Louis Fischer en su artículo sobre la *callipédie*, ya mencionado, éste establece una relación clara entre el interés por la creación de nuevas razas de animales domésticos y aquellas ideas que hablan de perfeccionar la raza humana durante el siglo XVIII; construyendo una base teórica sobre la cual se asentarán las reflexiones de los *eugenistas* del siglo XX. Si bien toda esta comprensión colectiva de la salud está presente en la antigüedad³⁵⁸, en Hipócrates, cuando se ponen las bases del saber sobre la higiene individual y colectiva, lo interesante es comprender cómo se ha producido este salto en el siglo XVIII, asociado a la razón gubernamental.

Como ha señalado G. Vigarello, en la Edad Media y hasta el siglo XVI, la higiene estará vinculada a aquellos elementos relacionados con la mirada, como manos y rostros, y, por tanto, con aquellas partes que sobresalen del hábito. En este sentido no existe ninguna mención a la piel o aquellas partes que se encuentran bajo la ropa, ni a las sensaciones de limpieza o suciedad. Se enmarca pues en unos modelos comunitarios³⁵⁹ donde la higiene estará vinculada al sentido de la

³⁵⁵ CAROL, Anne. *Histoire de l'eugénisme en France. Les médecins et la procréation XIX^e-XX^e siècle*. Paris, Seuil. 1995.

³⁵⁶ FISCHER, Jean-Louis. « La Callipédie ou l'art d'avoir de beaux enfants ». En *Physiologie et médecine*. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle N° 23, 1991, Paris, PUF, pp. 141-158.

³⁵⁷ BARROUX, Gilles. *Philosophie, maladie et médecine au XVIII^e siècle*. P. 324.

³⁵⁸ BOURDELAIS, Patrice. "Introduction. Les logiques du développement de l'hygiène publique ». En BOURDELAIS, Patrice (Dir.). *Les Hygiénistes: enjeux, modèles et pratiques (XVIII^e-XX^e siècles)*. Paris, Belin, 2001, p. 7.

³⁵⁹ VIGARELLO, Georges. *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*. Paris, Seuil, 1985, p. 9.

vista y al del olfato; dejando de lado aquellos elementos que afectan al propio cuerpo, como es la piel. De ahí que la ropa adquiriera mayor importancia en los tratados de higiene medieval que la propia piel. Las epidemias como la peste harán, paradójicamente, retroceder las prácticas de la higiene vinculadas al agua, pues se considera como debilitadora del cuerpo, dentro de una concepción médica predominantemente humoral. Así, el agua al estar en contacto con la piel, lugar donde se desarrollan las enfermedades y desde la cual penetran en un cuerpo, perderá poco a poco su relevancia. Se trata de unos instantes en los que predomina la imagen del cuerpo como fortaleza, entendiendo las enfermedades como agentes externos que atacan y penetran a través de la piel en el cuerpo; y, de este modo, el agua en tanto que abre los poros se considera como un debilitador del cuerpo y principal causante de la entrada de las enfermedades, puesto que el cuerpo se considera como un lugar de salud y originalmente sano. Las nuevas prácticas higiénicas que se desarrollan en estos momentos tendrán que ver principalmente con la higiene “seca”, esto es, con la ropa, en tanto que barrera que defiende el cuerpo de los miasmas exteriores y permite regular los humores³⁶⁰. Se otorga así a la ropa la mayor importancia dentro de las prácticas higiénicas, siendo la ropa la que deberá estar limpia; reflexionándose a partir de ella sobre la higiene y sobre el cuerpo, al redefinir el lugar de la superficie y los límites, de lo visible y de lo oculto³⁶¹. Los hábitos vestimentarios se transformarán así a medida que se desarrolla esta higiene seca. Aunque el agua y el baño también aparecen tratado de forma positiva en la teoría humoral, pues en tanto que líquido permite el equilibrio entre los mismos. Concluye así G. Vigarello que es normal que el cuerpo en el medievo se oculte, no sólo por cuestiones religiosas, sino porque el vestido es valorado como una parte integrante del cuerpo mismo, no existiendo la desnudez; de la misma manera que los olores son ocultados o velados mediante el perfume, que se entiende como un “vestido” del cuerpo para tapar un mal olor³⁶². Una idea que se cuestionará a mediados del siglo XVIII. La prevención de la salud y de la higiene en el siglo XVII va a continuar centrándose en la teoría de los humores, pero transformada por las nuevas ideas del mecanicismo se focalizará en la idea de evacuación, de ahí la imagen predominante del alambique y la importancia de los sudores y otros fluidos del cuerpo. El paseo para sudar, la limpieza de la ropa, las medidas tomadas para controlar los olores, etc.; estarán

³⁶⁰ “Si la ropa blanca tiene la virtud de limpiar y de atraer la suciedad y la mugre del cuerpo es evidente que cuantas más veces nos la cambiemos, antes nos purificaremos”. Renovar la ropa es renovar la transpiración insensible, actuar sobre los humores purificándolos. En otras palabras, ayudar a absorber mejor el sudor: “La ropa blanca limpia absorbe mejor el sudor” [...] Se desplazan los límites de la sensibilidad: usar una misma camisa durante varios días ya no se acepta tan bien entre la elite de la Francia clásica.” VIGARELLO, Georges. *Histoire des pratiques de santé. Le sain et le malsain depuis le Moyen Âge*. Traducido por Analía Martínez Amoreti y Trinidad Richelet. *Lo sano y lo malsano. Historia de las prácticas de la salud desde la Edad Media hasta nuestros días*; Abada, 2006, p. 134. (1ª edición, Paris, Seuil, 1993).

³⁶¹ VIGARELLO, Georges. *Le propre et le sale*. P. 16 y ss.

³⁶² « Lorsque les livres de santé évoquent, au XVI^e siècle par exemple, certaines odeurs du corps, ils évoquent aussi la nécessité de les effacer. Mais frottements et parfums l'emportent dans ce cas sur tout lavage. Il faut frictionner la peau avec quelque linge parfumé. » *Ibid.*, p. 25.

destinadas a actuar sobre los fluidos, los cuales son considerados por todos como los responsables de las enfermedades; y, de este modo, las prácticas higiénicas estarán ligadas a la disciplina y a la idea de purificación.

Junto a estas cuestiones de higiene personal y del *cuidado de sí*, deudoras de Hipócrates, también son constantes desde la antigüedad la preocupación por la salvaguarda de los núcleos urbanos de las epidemias, esto es, por el *cuidado de los otros*, asistiendo al interés por la conducción del agua a las ciudades, construyendo intrincadas redes de acueductos como en el mundo romano. Los historiadores europeos consideran que las primeras medidas de *salud pública* se desarrollan a partir de las grandes epidemias de la peste que se abaten sobre Italia en el siglo XIV. Las primeras medidas que se tomarán será la contratación por parte de las autoridades municipales de médicos³⁶³ y funcionarios encargados de supervisar los mercados, de vigilar la procedencia de los productos, de evitar la venta de las ropas y enseres de aquellos que han muerto a causa de la peste³⁶⁴, o de desinfectar los mercados públicos. Medidas que tendrán lugar en Milán hacia finales del siglo XIV para combatir las epidemias³⁶⁵. Durante el siglo XV asistiremos a nuevas prácticas de *salud pública* como la creación en Venecia de una isla dedicada a los enfermos para mantenerlos en cuarentena, donde se construye el monasterio agustino de Santa María. Durante siglos la Italia septentrional posee una de las organizaciones sanitarias más avanzadas de Europa, abarcando no sólo el control de las poblaciones, de su movimiento dentro y entre fronteras, sino de control de los alimentos y de los principales espacios urbanos, surgiendo las primeras preocupaciones sobre la salubridad del aire y del agua, recuperando así el interés por el *medio*, de la medicina hipocrática y árabe-galénica. En una época más tardía que en Italia, en Francia también asistimos al desarrollo de medidas sanitarias vinculadas a la peste, aunque ya en 1348, cuando Jean II Le Bon promulga un edicto para limpiar las calles y evitar así el desarrollo de la peste. Medidas que veremos desarrollarse en los siglos posteriores; siendo en el siglo XVII cuando asistamos a las mayores tentativas de control de la peste, imponiendo entre 1665 y 1668, bajo la administración de Colbert, un amplio control de la circulación, buscando evitar así los estragos sucedidos en Londres. Medidas que volverían a repetirse en 1720 cuando se produce una de las últimas oleadas de peste en Europa en Marsella. Observamos mediante estos ejemplos cómo antes del desarrollo del término *higienismo*, como realidad institucional, en el siglo XIX, y antes de las prácticas higiénicas del siglo XVIII, ha existido una amplia preocupación por la *salud pública*, favorecida por el desarrollo

³⁶³ FAURE, Olivier. « Les stratégies sanitaires ». En GRMEK, Mirko D. (Dir.). *Storia del pensiero medico occidentale*. 2. *Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*. Traducido por Maria Laura Bardinte Brosio y Louise L. Lambrichs; Seuil, 1997, p. 280. (1ª edición, Laterza, 1996).

³⁶⁴ COSMANCINI, Giorgio. *Soigner et réformer. Médecine et santé en Italie de la grande peste à la Première Guerre mondiale*. Paris, Payot, 1992.

³⁶⁵ ALBINI, Giorgio. *Guerra, fame, pestis. Crisi di mortalità e sistema sanitario della Lombardia tardomedioevale*. Bologna, Cappelli, 1982.

comercial de Francia y el surgimiento de una preocupación económica y poblacional, que hemos denominado como *Gubernamentalidad*, que favorecen, precisamente, el desarrollo de una *salud pública* sin precedentes³⁶⁶. Unas prácticas que serán llevadas a cabo por la organización administrativa, principalmente los *intendentes*, que como se ha visto se ven potenciados a partir de 1680³⁶⁷, y que llevará en 1750 a nombrarse un médico dedicado a las epidemias en cada intendencia. En todo este desarrollo ocupará un lugar destacado las ideas neo-hipocráticas³⁶⁸ y la idea de *medio*, favorecidas por la publicación en 1765 de los diez últimos volúmenes de la Enciclopedia, especialmente el tomo VIII, donde se encuentran la entrada *Hygiée (Mythol)* escrita por Jancourt (quien era médico y había estudiado en Leyden con Boerhaave) e *Hygiène (Médecine)*, sin firmar. Ambos artículos ayudarán a la difusión de las ideas hipocráticas.

Uno de estos médicos pioneros de las preocupaciones higiénicas e hipocráticas será Louis Lépecq de La Cloture, para quien la enfermedad, sobre todo la enfermedad colectiva epidémica, tiene su origen en el *medio* de vida del paciente, considerándola así como algo ambiental y social³⁶⁹. La creación de la Sociedad Real de medicina en 1776-1778, culmina los proyectos desarrollados en torno a la década de los 30, cuando Pierre Chirac había intentado organizar una red de veinticuatro médicos en las provincias durante el reinado de Louis XV, la cual se ve abandonada con la muerte de su autor en 1732. En estos años aparecen también los primeros proyectos de legislación sanitaria como el de Johann Peter Frank, que se había inspirado en las ordenanzas policiales tomadas en Francia en los inicios del siglo XVIII y en las ideas de Rousseau, considerando que son las instituciones y los establecimientos de la sociedad los principales focos de las enfermedades. Los médicos comienzan a preocuparse en estos instantes por restablecer las condiciones de vida “natural”, para evitar el desarrollo y propagación de las epidemias, proponiendo medidas de intervención sobre el *medio*, para evitar las enfermedades, centrándose principalmente en medidas destinadas a la calidad del aire y del agua, en función de un principio fundamental: el deber de favorecer la *circulación*.

« Ils prescrivent de drainer les marécages, les tourbières, les fossés, les douves, et tous les emplacements d'eau stagnante. L'eau doit être renouvelé dans les pièces d'habitation et les lieux de rassemblement, il convient même de brûler du soufre et d'appliquer différentes mesures de lutte contre les insectes dans les logis, les prisons, les hôpitaux, les bateaux. Chasser le mauvais air, en particulier celui qui s'exhale des matières en putréfaction mais aussi des corps humains, est comme une obsession : à cette fin, de nombreux systèmes de ventilation sont inventés. Ces pratiques se développent à partir des années 1740 comme l'un des principaux moyens d'action des médecins et des autorités sanitaires dans les pays de l'Ouest européen. Évacuer, par la force de l'eau, les ordures des villes, organiser la collecte des déchets, la lutte contre les eaux stagnantes, autant d'entreprises qui ont dû avoir des effets

³⁶⁶ BOURDELAIS, Patrice. “Introduction. Les logiques du développement de l’hygiène publique ». P. 10.

³⁶⁷ SMEDLEY-WEILL, Anette. *Les Intendants de Louis XIV*. Paris, Fayard, 1995.

³⁶⁸ FAURE, Olivier. « Les stratégies sanitaires ». P. 287.

³⁶⁹ TEYSSEIRE, Daniel. “Un médecin dans la phase de constitution de l’hygiénisme, Louis Lépecq de La Cloture (1736-1804) ». En BOURDELAIS, Patrice (Dir.). *Les Hygiénistes: enjeux, modèles et pratiques (XVIII^e-XX^e siècles)*. Paris, Belin, 2001, pp. 60-74.

*considérables sur les populations d'insectes, même si tout cela contribué à polluer les rivières. »*³⁷⁰

El neo-hipocratismo había sido recuperado especialmente en Inglaterra ya en el siglo XVII, irrumpiendo en Francia de forma tardía en el siglo XVIII³⁷¹, gracias a Montesquieu³⁷²; penetrando también la idea de *medio*, que aumenta el interés por la higiene y los olores, determinado ahora por el *vitalismo*, recuperándose también el interés por el agua, por el clima, por el aire, etc., tal y como podía observarse en la obra de autores mecanicistas como Baglivi:

*« Si les différences des climats et les diverses manières de vivre peuvent donner aux hommes des constitutions particulières, il faut savoir également changer quelques chose aux méthodes thérapeutiques toutes les fois qu'on se trouve dans des conditions atmosphériques différentes ; on risquerait, sans cela, de tomber à chaque instant dans d'innombrables erreurs de pratique »*³⁷³

Ahora, bajo las nuevas claves del vitalismo y de las teorías médicas construidas en torno a las fibras, el agua se valorará como un vigorizante del cuerpo, afectando no sólo a la higiene, sino también a la comida o a las estancias interiores de las casas nobles, con el desarrollo del lavabo. Asimismo, la idea de *medio* redefinirá aquellos sentidos del hombre, como el tacto, relacionados directamente con estas reacciones e intercambios, dando así predominancia a la piel. La tactilidad del vitalismo junto a la vista de la clínica, van a constituirse como dos elementos centrales del pensamiento de mediados del siglo XVIII, tal y como mostrará la obra de Condorcet o Diderot, quien escribirá su famoso textos sobre la ceguera. Esta revalorización de la tactilidad y de los valores dérmicos, que algunos autores han querido observar también en Chardin³⁷⁴, claramente

³⁷⁰ BOURDELAIS, Patrice. "Introduction. Les logiques du développement de l'hygiène publique". P. 12.

³⁷¹ « Le néohippocratismen connaît en France un succès tardif: après une période de latence de près d'un siècle, l'épidémiologie météorologique d'Hippocrate, son art de recueillir des histoires cliniques et sa sobriété thérapeutique exerceront une influence décisive sur la médecine française et auront, par ce biais, un impact important sur le développement historique de la pensée médicale occidentale. » GRMEK, Mirko D. *La première révolution biologique*. P. 299.

³⁷² « Pour répondre à cette question, il faut retourner encore une fois à l'héritage de la médecine grecque et à l'usage que l'on en fit. Le traité hippocratique *Des airs, des eaux et des lieux*, un des plus souvent cités et commentés, indiquait un ensemble de conditions susceptibles de favoriser la santé ou au contraire de l'altérer [...] Cette conception, d'inspiration hippocratique, développée en Grande-Bretagne par les milieux médicaux écossais d'Édimbourg, ainsi que par John Arbuthnot, bien représentée en Italie, relayée en France notamment par Montesquieu, avait donné lieu à une médecine « météorologique » ou « aériste » qui cherchait à corréliser les observations météorologiques aux maladies régnantes en vue de prévenir, si possible, les maladies épidémiques [...] Dans la conception néohippocratique, les airs, les eaux et les lieux, qui ne sont pas encore pensés comme le milieu, sont un cadre dans lequel se trouve, bien ou mal, un individu vivant, sain ou malade. Le vivant ne peut se maintenir en vie que parce qu'il a des rapports avec ce qui n'est pas lui, qu'il s'en nourrit, qu'il s'approprie et transforme les choses environnantes en sa propre substance, pour les rejeter ensuite quand elles sont devenues inutiles ou nuisibles. Pour concevoir les rapports du vivant et du milieu en termes d'action et d'échanges réciproques, il faut une double conditions: cesser de considérer le milieu comme un cadre passif et concevoir le vivant comme ce pouvoir d'assimilation et de décomposition. La question des rapports entre le vivant et le milieu fut soulevée avec acuité vers le milieu du XVIIIe siècle, d'abord du côté des naturalistes. » REY, Roselyne. « L'âme, le corps et le vivant ». Pp. 140-141.

³⁷³ BAGLIVI, Giorgio. *Opera omnia medico-practica et anatomica*. Lyon, 1704. Citado en MAZZOLINI, Renato G. « Les Lumières de la raison: des systèmes médicaux à l'organologie naturaliste ». P.99.

³⁷⁴ VIEILLARD, Bertrand. *Chardin. Le tact du peintre, le toucher du philosophe*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

tendrá su reflejo en las prácticas de la higiene, donde parece redescubrirse el cuerpo de forma directa, y no como en épocas anteriores de forma indirecta a través de la ropa. En este sentido, la desnudez comienza a cobrar una dimensión nueva frente a un cuerpo que se mostraba a través de la sinuosidad de los ropajes, considerándose este cuerpo desnudo como la encarnación de la nueva *verdad natural*, como plantean algunas conferencias de la Academia Real de Pintura y de Escultura, en contraposición al cuerpo-artificio anterior, contruidos sobre los problemas de los pliegues, de los gestos retóricos, influenciados por la *actio*, etc. Asimismo, en estos instantes asistimos en torno a la desnudez del cuerpo, al desarrollo de los valores políticos del momento, entrevistados a través de la recuperación ideal de la antigua Grecia, de Esparta y Atenas³⁷⁵. De igual modo, se observará una transformación de la vestimenta en la segunda mitad del siglo XVIII³⁷⁶, precisamente vinculadas a las teorías médicas, como será el caso del corsé. Adscrito a los valores humorales que priorizan las carnes, de ahí la necesidad de un vestido que las contenga; durante el último tercio del siglo el corsé es criticado por autores como Rousseau y abandonado, como consecuencia del triunfo de las ideas vitalistas. Estas habían determinado la existencia de una fuerza interior en el propio cuerpo: las fibras, capaces de fortalecerse por sí mismo, mediante los músculos, que convertían en innecesarios los corsés, puesto que no era necesario ningún aparato o vestimenta que ayudase a delimitar, contener y construir el cuerpo³⁷⁷. De este modo, las ideas políticas y médicas se daban la mano para definir una vestimenta que buscaba encarnar estas ideas³⁷⁸.

A lo largo de esta segunda mitad del siglo XVIII el saber médico no sólo ha penetrado en lo político, generando procesos de *normalización* social, sino que también ha comenzado a penetrar en las capas de la sociedad más bajas como un *saber* más, tras importantes campañas de información. Sobre todo a través de libros que encontrarán una gran difusión como el de Madame Fouquet, *Recueils faciles et domestiques* de 1675³⁷⁹; el del médico N. Alexandre, *La médecine et la chirurgie des pauvres* de 1753³⁸⁰; de Tissot, *Avis au peuple sur sa santé* de 1761³⁸¹; de Bienville, *Traité des erreurs populaires sur la santé* de 1775; etc. Todos ellos buscarán la *regeneración* de la sociedad, como apuntaban los tratados citados de Faiguet de Villeneuve o Vandermonde, transformando con ello, lentamente, las propias conductas del pueblo, incorporando los saberes médicos a sus vidas

³⁷⁵ MOSSÉ, Claude. *L'Antiquité dans la Révolution française*. Paris, Albin Michel, 1989.

³⁷⁶ ROCHE, Daniel. *La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVII^e-XVIII^e siècle*. Fayard/Points, 2004 (1ª edición, Fayard, 1989).

³⁷⁷ VIGARELLO, Georges. *Le corps redressé*. Paris, Armand Colin, 2001 (1ª edición, 1979).

³⁷⁸ PELLEGRIN, Nicole. *Les Vêtements de la Liberté. Acécédaire des pratiques vestimentaires françaises de 1780 à 1800*. Paris, Alinéa, 1989.

³⁷⁹ FOUQUET, Madame. *Recueil des remèdes faciles et domestiques*. 1675, 2 vol.

³⁸⁰ ALEXANDRE, Nicolas. *La médecine et la chirurgie des pauvres*. Paris, Laurent de Conte, 1753.

³⁸¹ TEYSSEIRE, Daniel. "Introduction". En TISSOT, André David. *Avis au peuple sur sa santé*. Paris, EDIMA, 1991 (1ª edición, 1761).

cotidianas, como ha señalado A. Corbin a propósito de la revolución de los olores y de la higiene corporal.

Dentro de este renacimiento hipocrático de mediados de siglo no sólo el agua vive un momento de recuperación, sino que el aire comienza a adquirir un lugar prioritario, favorecido por las nuevas ideas médicas que estudian el *medio*, así como los nuevos hallazgos médicos sobre la función pulmonar, la digestión, etc.

« Vers 1750, avant que ne s'opèrent les progrès décisifs de la chimie dite pneumatique, l'air continue d'être considéré comme un fluide élémentaire et non comme le résultat d'un mélange ou d'une combinaison chimique. Depuis la publication des travaux de Hales, les savants ont cependant acquis la conviction qu'il entre dans la texture même des organismes vivants. Tous les mixtes qui composent le corps, les fluides comme les solides, laissent échapper de l'air quand se défait leur cohésion. Cette découverte élargit le champ d'action supposé de cette substance élémentaire. On considère désormais que l'air agit de multiples manières sur le corps vivant: par simple contact avec la peau ou la membrane pulmonaire, par échanges au travers de pores, par ingestion directe ou indirecte, puisque les aliments eux aussi contiennent y une proportion d'air dont le chyle, puis le sang, pourront s'imprégner. Par ses qualités, qui physiques, qui varient selon les régions et selon les saisons, l'air règle l'expansion des fluides et la tension des fibres [...] Celle-ci rendrait la vie impossible si un équilibre ne s'instaurait entre l'air externe et l'air interne. »³⁸²

El aire hasta mediados del siglo XVIII se consideraba como un fluido elemental que interactuaba con los cuerpos, pero que no se componía de elementos procedentes de los mismos. Ahora el aire se observará cómo un compuesto de fluidos provenientes de los seres vivos que interactúa con los propios cuerpos determinándolos. Esta preocupación por el aire lógicamente va a conducir a la preocupación por los olores, como destaca A. Corbin, en tanto que a través de ellos es posible detectar la calidad del aire, pero, sobre todo, su mala calidad. A través de los malos olores del aire se hace posibles descubrir focos de enfermedad, de podredumbre y de corrupción. Unos términos que se encuentran adscritos, a su vez, a la transformación de la idea de vida y muerte, en la que la muerte –tal y como reflejaría el *vitalismo*– se comprender como un *proceso* de paulatina corrupción del cuerpo, otorgarán a los olores un papel destacado³⁸³ en la comprensión de las enfermedades. Uno de los principales teóricos del *vitalismo* Théophile de Bordeu³⁸⁴ se siente atraído por las teorías de Withof, de 1756, a propósito de que cada animal posee su propio olor³⁸⁵. Se considera que la sola presencia de los cuerpos, aunque estén sanos, corrompe el aire de la ciudad, pese a que la atmosfera se vea corregida por los vientos, por el bullicio de los carros o por la

³⁸² CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille*. Pp. 19-20.

³⁸³ « L'odorat bénéficie, temporairement, d'une évidente promotion parce qu'il assume mieux que les autres sens ces "neuves inquiétudes" qui vont engendrer les mythologies prépastorienes. Il sait révéler la précarité de la vie organique [...] L'écoute permanente de la marche de la mort intravivante, qui se fait analyse attentive des rots, des borborygmes, des vents, des coliques, des diarrhées fétides introduit de nouvelles anxiétés. Le calcul des degrés de la pourriture interne fondé sur l'odeur des déjections induit cette étonnante vigilance excrémentielle qu'il nous faudra étudier ». *Ibid.*, p. 33.

³⁸⁴ BOURY, Dominique. *La philosophie médicale de Théophile de Bordeu (1722-1776)*. Paris, Honoré Champion, 2004.

³⁸⁵ CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille*. P. 55.

combustión de las cocinas. Sin embargo esta posibilidad no se dará en los espacios cerrados, abarrotados de personas, como en los barcos, en los hospitales, en las prisiones, en los cuarteles, en las iglesias o en las salas de espectáculos; donde se elaboran las epidemias que afectan a la ciudad. Se descubre así una obsesión por los cuerpos, como es propio de la *Gubernamentalidad*, sobre los cuales parecen reordenarse muy diferentes *saberes*, especialmente en el ámbito urbano, donde el cuerpo ocupará el centro de las reflexiones sobre las diferentes estrategias médicas para actuar en el *espacio público*. Unas medidas en principio incoherentes, que sólo adquirirán un sentido cuando se produzcan los grandes avances químicos sobre el aire, de autores como Lavoissier, que permitirán establecer normas precisas³⁸⁶.

Será a partir de la lectura de la obra de Jean-Noël Hallé, primer titular de la cátedra de higiene pública en 1794, que A. Corbin va a reflexionar sobre esta preocupación del siglo por los miasmas nauseabundos, los malos olores y la transformación en la tolerancia olfativa; que se percibe en el abandono o tolerancia hacia ciertos olores fuertes y en el fomento de unos nuevos, más suaves, así como en la promoción de la *desodorización*. Todo esto tendría su reflejo en los diferentes tratados de la época, especialmente dentro del ámbito de la química y de la medicina, donde se intenta clasificar los olores y otorgarles una significación respecto a las enfermedades, la sexualidad, etc. A través de este abandono del almizcle animal en los perfumes por las esencias de origen vegetal, observamos así un cambio en la comprensión de la sexualidad o más bien de las formas de atracción sexual en el siglo XVIII; lo que demuestra nuevamente la estrecha vinculación entre los problemas de la *salud pública*, de la *higiene*, el *dirigismo social* y los nuevos gustos de consumo: la moda, los perfumes, las cremas, etc.³⁸⁷, tras los que encontramos un discurso médico.

« Havelock Ellis analyse avec raison ce discrédit du musc comme un fait majeur de l'histoire sexologique. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, pense-t-il, les femmes ont utilisé le parfum, non pour masquer leur odeur, comme on le dit alors, mais pour la souligner. La fonction du musc était identique à celle du corset qui accentue les saillies du corps. Selon Hagen, le maître de l'osphréiologie sexuelle, les femmes ont jusqu'alors recherché, dans ce but, les odeurs les plus fortes, les plus animales.

Dans cette perspective, le déclin de ces parfums à la fin du XVIIIe siècle ne ferait qu'enregistrer celui de la "valeur primitive" des odeurs sexuelles. Havelock Ellis renoue avec les analyses craintives de Bordeu. L'homme et la femme d'Occident s'efforceront désormais de déguiser, avec de plus en plus d'habileté, les odeurs corporelles devenues importunes; façon de nier le rôle sexuel de l'odorat ou du moins de déplacer le champ de l'excitation et de l'allusion olfactive, puisque c'est désormais aux exhalaisons délicates de la perspiration et non plus aux puissantes odeurs des sécrétions qu'il revient de présager la liaison intime. Jamais une révolution d'une telle importance ne s'était opérée dans l'histoire de la sollicitation sexuelle. Excepté, écrira Freud, vingt-deux ans plus tard, lorsque l'homme s'était redressé atténuant ainsi, une première fois, le rôle de l'odorat dans le déclenchement du désir. »³⁸⁸

Este cambio en la composición de los perfumes es relacionado por los autores mencionados en el párrafo citado como reveladores de un cambio más profundo, que afectará a la propia función

³⁸⁶ *Ibid.*, pp. 73-74.

³⁸⁷ LANOË, Catherine. *La poudre et le fard. Une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*. Seyssel, Champs Vallon, 2008.

³⁸⁸ CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille*. Pp. 111-112.

sexual que ocupa la mujer en la sociedad del momento; mostrando asimismo una reformulación de la identidad corporal femenina, que, por otro lado, también está reelaborando la medicina con los avances ginecológicos, con las mejoras higiénicas y nuevas técnicas en los partos, etc. A. Corbin pretende inscribir este descenso y el cambio en la tolerancia de los olores con la construcción de una nueva higiene personal y una nueva identidad corporal, de carácter narcísista, que se reflejaría en la búsqueda de olores más suaves, fomentando así una moral sensualista. Una apuesta por principios vegetales que reflejaría, a su vez, esa obsesión por lo natural, como espacio de Verdad, libertad, etc., que comienza a desarrollarse desde mediados de siglo contra el artificio (siendo la obra de Rousseau un claro ejemplo). Esta vinculación señalada entre enfermedad y olores va a determinar que se extienda también el uso de olores terapéuticos, con los que se busca contrarrestar los malos olores, origen de las enfermedades; y, de este modo, a la estética del perfume se le une un interés médico, al considerarse que los olores pueden ayudar al cuerpo en espacios cerrados. Todo ello revela unos nuevos rituales de la higiene que defienden una buena higiene personal, como por ejemplo el baño -que se considera una manera para fortalecer las fibras-, que junto al problema del olor corporal, reflejan una preocupación por la *individualidad* que, permite el desarrollo del *individualismo*, cuya identidad y verdad estará localizada en el cuerpo. Frente al artificio y frente a esos perfumes que enmascaran una buena higiene corporal, se extiende la idea opuesta del no enmascaramiento del olor corporal mediante el perfume, permitiendo la enunciación de la Verdad-Yo-Cuerpo, que parece definir el poder gubernamental, como se refleja en el desarrollo de las prácticas de identificación personal centradas en los aspectos físicos corporales. El cuerpo se considera así como el espacio por excelencia del Yo³⁸⁹. Todo ello se produce en un momento de clara politización de la sociedad donde comienzan a predominar los valores de austeridad del mundo antiguo entre algunos grupos³⁹⁰. Se defenderá así que el cuerpo se exprese como tal, produciéndose « *le glissement d'un code de civilité surtout destiné à éviter la gêne d'autrui, vers un ensemble de préceptes hygiéniques qui ont aussi pour but la satisfaction narcissique* »³⁹¹.

Coincidiendo A. Corbin en sus conclusiones con el estudio de Richard Sennet sobre la disolución del hombre público³⁹², este aumento del narcisismo tendrá como resultado un proceso de *desodorización* que se traducirá en la obsesión por la *ventilación*, que buscaría recuperar las

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 111.

³⁹⁰ « Mais l'opposition entre nature et artifice, simplicité et affectation, importante dès 1760 et plus encore après 1780, marque un infléchissement de la sensibilité à la propreté. Transformation d'autant plus importante, qu'elle engendre de nouvelles catégories de pensée: travail du corps, manifestation d'une vigueur (fût-elle formelle), la propreté appartient maintenant au manuel du médecin bien plus qu'au manuel de civilité. Elle est moins une connotation de la parure qu'une connotation de la santé. Elle touche au régime des humeurs, à la disponibilité des membres, à l'état directement physique du corps. Un travail de l' "intérieur", déjà, plus que de la seule surface » VIGARELLO, Georges. *Le propre et le sale*. P. 153.

³⁹¹ CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille*. P. 111.

³⁹² SENNETT, Richard. *The fall of public man*. Traducido por Gerardo Di Masso; Anagrama, 2011. 1ª edición, New York, Alfred A. Knopf, 1977.

cualidades naturales del aire. Una preocupación que pasa a convertirse en una de las obsesiones del higienismo, aplicándose a la ciudad, al urbanismo, a las casas, etc.; y junto a esta preocupación por la ventilación, resurge de nuevo otras de las categorías propias de la *Gubernamentalidad*: la *circulación*. En este caso vinculado a la *circulación aérea*. La *ventilación* se convierte así en una de las estrategias del higienismo para restaurar los valores de salubridad del aire, al permitir circular los miasmas, controlando así los flujos del aire; buscando claramente la *desodorización* del aire, ya que los olores reflejan la presencia de miasmas. Más que filtrar los olores, hay que fomentar la circulación aérea, de igual modo que en la economía-política hay que fomentar la circulación de las mercancías para crear riqueza o en la ciudad hay que fomentar la circulación de personas y poblaciones para evitar aglomeraciones y rebeliones. Se huye obsesivamente del estancamiento y de la idea de fijismo asociado a la tumba. El neo-hipocratismo establece como una de sus máximas la circulación del aire y la ventilación, que permiten restaurar las cualidades originales del aire³⁹³. Gracias al desarrollo de este pensamiento, los cuerpos, en tanto que susceptibles de emitir olores, miasmas, etc., van a ser redefinidos y repensados en función de los espacios: hospitales, cárceles, etc., desarrollándose una nueva espacialidad vinculada a los cuerpos³⁹⁴ y sus olores, que buscará su control y la desodorización; y que A. Corbin vincula asimismo con este *individualismo* narcísico que se opone al *hombre público*, señalado por R. Sennet. Desde mediados de siglo el propio lenguaje francés³⁹⁵ parece haberse depurado también de los malos olores³⁹⁶. En una sociedad cimentada todavía sobre un modelo retórico, que piensa el mundo como lenguaje y desde el lenguaje, la palabra se convierte en un vehículo esencial de construcción de una Verdad discursiva, de ahí que a través del lenguaje se transmiten esos *usos corporales*, siendo a través del lenguaje que el cuerpo emerge. Por otro lado, esta hipersensibilización³⁹⁷ que parece darse a mediados de siglo no sólo es la consecuencia de los nuevos discursos sobre la enfermedad y la teoría hipocrática³⁹⁸, sino que responde a una transformación mayor y más profunda de la propia subjetividad, vinculada a la progresiva centralidad de las sensaciones como forma de relacionarse con el mundo, y que D.

³⁹³ CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille*. P. 140.

³⁹⁴ SENNET, Richard. *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*. Traducido por César Vidal; Alianza, 2003 (1ª edición, New York, W.W. Norton, 1994).

³⁹⁵ « L'idéologie dominante se mue en technique, avec pour programme essentiel de *faire* un langage et non plus de la lire. Le langage même doit être fabriqué, « écrit ». Construire une science et construire une langue, c'est pour Condillac le même travail, tout comme établir la révolution c'est pour les hommes de 1790 forger et imposer un française national. Ceci implique une mise à distance du corps vécu (traditionnel et individuel) et donc aussi de tout ce qui, dans le peuple, reste lié à la terre, au lieu, à l'oralité ou aux tâches non verbales » MICHEL DE CERTEAU. *L'invention du quotidien. 1. Art de faire*. Paris, Gallimard, 1990, p. 205.

³⁹⁶ CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille*. P. 92.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 86.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 30.

Laporte ha vinculado también al incremento de la presión que el poder ejerce sobre la población³⁹⁹, como es propio de la *Gubernamentalidad*.

En paralelo a esta transformación de los olores se producirá también la revalorización del agua y el baño como una de las principales estrategias de higiene impulsada por la medicina y la política⁴⁰⁰. El progresivo abandono de los modelos humorales; la superación de ciertas reticencias populares en sus prácticas de higiene; la irrupción de nuevos modelos vitalistas y fibrilares que comprende el cuerpo, las enfermedades, etc., de forma nueva; traerá como consecuencia un replanteamiento del agua en relación a la higiene. El desarrollo del baño estará íntimamente vinculado por tanto al desarrollo del sistema impresivo subyacente al pensamiento vitalista y a la fibra, que permitirá desarrollar a finales del siglo XVIII nuevas prácticas, como el termalismo y los tratamientos con agua, que se extenderá a lo largo del siglo XIX, nuevos espacios arquitectónicos como los balnearios, o nuevos muebles como el bidet.

« *L'eau chaude, la plus pénétrante, exportant à toutes les parties de l'organisme ses influences émollientes; l'eau tiède tempérant les échauffements, susceptibles d'apaiser nervosité et malaise durant les grandes chaleurs; l'eau froide, enfin, suscitant des contractions en cascade, capables, quant à elle, d'affermir les muscles et les vigueurs.* »⁴⁰¹

Esta nueva valoración y extensión del uso del agua fría coincidirá también con aquellos otros tratados que promulgan un fortalecimiento del hombre ante la degradación de las costumbres y una regeneración social. El auge del baño en agua fría no sólo se contempló en su momento desde la teoría fibrilar, sino también como una cuestión cultural, vinculado a la austeridad y a las prácticas ascéticas; lo que refleja una politización de todos los aspectos de la vida y que todos los actos cotidianos se vinculen a un posicionamiento político y moral. Muchas de estas nuevas prácticas se relacionarán también con supuestas prácticas del mundo griego y romano, revalorizando todos aquellos aspectos identificados con la austeridad⁴⁰². Un ejemplo de estos valores médicos, higiénicos, morales y políticos del agua, podrán contemplarse en la obra de David con el retrato de Marat en la bañera de agua fría. La vida cotidiana se ve así *normalizada* hasta en sus más mínimas expresiones por el poder gubernamental, transformando con ello la representación del cuerpo, la subjetividad y, en definitiva, la identidad personal. Sin embargo, no será hasta la Revolución Francesa cuando se organizará un movimiento médico centrado en la reforma higiénica de la sociedad que atrae la atención del poder político⁴⁰³, recogiendo en Francia las ideas de Johann Peter Frank sobre la “police médical”, a través de su obra traducida al francés del alemán *Système d'une police médicale complète*, con el objetivo de “*faire connaître aux souverains les nécessités*

³⁹⁹ LAPORTE, Dominique. *Histoire de la merde*. Paris, Bourgois, 1979, p. 60.

⁴⁰⁰ VIGARELLO, Georges. *Le propre et le sale*. P. 106.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁰² *Ibid.*, pp. 131-132.

⁴⁰³ WEINER, Dora B. *The Citizen-Patient in Revolutionary and Imperial Paris*. Baltimore-Londres, The John Hopkins University Press, 1993.

de la nature de leurs sujets”. J.P. Frank aspiraba por un lado a que las necesidades naturales de las personas fueran respetadas por el soberano; pero, por otro lado, éste, en función de su autoridad administrativa y legislativa, estaba obligado a hacer respetar las exigencias físicas a sus súbditos, en el caso en que éstos no hubieran querido seguir las “necesidades de la naturaleza”, esto es, las normas higiénicas necesarias al vivir en comunidad⁴⁰⁴. Visto por algunos como Alfons Fischer como el pionero de la humanidad y para otros, como Baumgartner y Mapelsden Ramsey, como un precedente de las ideas fascistas; en el primer volumen de su *Système*, Frank adoptará la definición de *police* de uno de los más influyentes cameralistas de la época, el consejero de la emperatriz María Teresa y del emperador José II Joseph von Sonnenfels⁴⁰⁵. Entendía por policía la necesidad de las sociedades para luchar tanto contra los enemigos externos como internos, en el seno de una ciudadanía cada vez más parecida; considerando a la policía como una fuerza propia destinada a garantizar la *seguridad* interior del Estado, compuesta no sólo de agentes humanos y de instituciones, sino de ordenanzas, leyes y reglamentos, que entre otras cuestiones también regulan el trabajo de estos policías. Así legislación y policía era sinónimos para Sonnenfels⁴⁰⁶. No obstante, encontramos algunos antecedentes de esta idea de la *policía médica* en la obra del físico Johann Wolfgang Rau *Pensées sur l'utilité et la nécessité d'un ordre médical de police dans un État* de 1760; quien, sin embargo, se centraba más bien la regulación y control de la profesión médica, frente a los charlatanes. Frank, sin duda ambicionaba ir más lejos, intentando elaborar un sistema global que permitiese el mantenimiento de la salud de las poblaciones. Para ello buscará acumular los principales conocimientos de la práctica médica del momento para transmitirla a los soberanos y que éstos pudieran dirigir y mejorar la acción de gobierno. Pues consideraba que era el poder del príncipe quien permitiría a los médicos realizar mejor su trabajo frente al desorden social y a las debilidades humanas. Su obra tenía como precedentes, a su vez, las obras de Struppius de 1573, en Alemania, y de Du Breil de 1580, en Francia, quien se dirige a Enrique III para mostrarle la necesidad de una policía médica o de una legislación de la salud:

« Voilà les abus, qu'il m'a semblé estre nécessaire de declarer aux superieurs : non pour les contenter d'en avoir simplement la cognoissance, mais pour y donner tel ordre, & reglement, que l'exigence du cas le requiert, & merite : affin d'éviter, s'il est possible, d'entrer plus avant en confusion & ruine : & par bonne police, restituer nostre Republique, & l'entretenir, & conserver en son entier, & pristin estat. Et encore que ceux, qui en ont la charge, & ausquels en appartient la correction, n'y voulussent entendre, comme ils sont tenus, & obligez d'y

⁴⁰⁴ HICK, Christian. « “Arracher les armes des mains des enfants”. La doctrine de la police médicale chez Johann Peter Frank et sa fortune littéraire en France ». En BOURDELAIS, Patrice (Dir.). *Les Hygiénistes: enjeux, modèles et pratiques (XVIII^e-XX^e siècles)*. Paris, Belin, 2001, p. 41.

⁴⁰⁵ SONNENFELS, Joseph von. *Sätze aus der Polizey-, Handlungs- und Finanzwissenschaft*. Vienne, 1765, 1769, 2 vol. Publicado a continuación con el título *Grundsätze der Polizey, Handlung und Finanz*. Vienne, 1804, 7ª ed.; STOLLEIS, Michael. *Geschichte des öffentlichen Rechts in Deutschland*. P. 578 y ss.

⁴⁰⁶ HICK, Christian. « “Arracher les armes des mains des enfants”. La doctrine de la police médicale chez Johann Peter Frank et sa fortune littéraire en France ». P. 45.

*pouvoir, & faire leur devoir, sur peine de damnation eternelle, en estans suffisamment
advertis »*⁴⁰⁷

El propio Frank se referirá explícitamente a los nombres de los médicos Rau, Keiser o Rickmann, así como de los franceses Nicolas Delamare, Freminville⁴⁰⁸, Duchesne⁴⁰⁹ o Verdier⁴¹⁰, como sus principales influencias. En todas estas obras se afrontaban ya los problemas del aire, de la pureza del agua, sobre la calidad de los productos comestibles, los tiempos y épocas de contagio, los reglamentos sobre la salud y la seguridad, de los niños, las mujeres, las embarazadas, etc. Sobre esta herencia Frank elaborará todo un sistema nuevo sustentado sobre dos principios que articulan su pensamiento, por un lado, la idea de salud natural y, por otro lado, la patogénesis social. Frank parte de la base de que el hombre es naturalmente sano y, por tanto, la salud es el resultado a nivel fisiológico de la obediencia de las leyes de la naturaleza que la medicina busca descifrar. Razón por la cual la medicina debe unir sus fuerzas a la política para conseguir esa salud del conjunto de la población. Es precisamente a esta unión la que definirá como *police médicale*, necesaria para restaurar la salud natural destruida por la socialización progresiva del género humano; responsabilizando al lujo como uno de los principales focos de corrupción social, vinculando así el discurso económico al discurso médico y político. Para Frank la estrecha relación entre las formas sociales de vida y la enfermedad obligan a entender la acción médica como policial, debiendo incluir a los poderes políticos en tanto que principal lugar de autoridad, para mitigar o corregir las influencias patógenas de la sociedad: « *La police médicale est donc, comme toute la science de police, un art défensif, une doctrine, visant à protéger les hommes et leurs animaux adjoint contre les conséquences désavantageuses des grandes cohabitations* »⁴¹¹. Esta función legislativa del poder sobre las prácticas cotidianas, enfocadas desde la salud, la veremos desarrollarse por ejemplo en el ámbito de los matrimonios y de la procreación, donde establece una serie de reglamentos para evitar los nacimientos malsanos; lo que le conduce a imponer el juicio médico por medio del contrato legislativo a la hora de realizar los matrimonios. Sin este visto bueno médico, para él, no podrían realizarse los matrimonios. La finalidad de la medicina trascendía así la salud individual y la salud pública para convertirse en una ingeniería de construcción social mediante la administración, buscando “*amélioration physique de l’espèce humaine*” a través de la policía

⁴⁰⁷ DU BREIL, André. *La police de l’art et science de médecine, contenant la réfutation des erreurs et insignes abus qui s’y commettent pour le jour d’huy*, par M. André Du Breil. Paris, Cavellat, 1580, pp. 146-147.

⁴⁰⁸ FREMINVILLE, Edme de la Poix de. *Dictionnaire ou Traité de la Police Générale des Villes, Bourgs, Paroisses, et Seigneuries de la Campagne*. Paris, Gisse, 1758.

⁴⁰⁹ DUCHESNE. *Code de la police, ou analyse des règlements de police*. Paris, Prault père, 1761.

⁴¹⁰ VERDIER, Jean. *La jurisprudence de la médecine en France*. Alençon, Malassis, 1763.

⁴¹¹ FRANK, Johann Peter. *System einer vollständigen medicinischen Polizey*. T. I, p. 5. Citado en HICK, Christian. « “Arracher les armes des mains des enfants”. La doctrine de la police médicale chez Johann Peter Frank et sa fortune littéraire en France ». P. 51.

médica⁴¹². Es en el siglo XIX, entre 1820 y 1840, cuando se desarrollará en Francia el mayor interés del poder por las prácticas higiénicas y pese a la tendencia a no nombrar a Frank, observamos ya desde la obra de Maho, de 1801, *Médecine légale et Police médicale*, párrafos enteros tomados de la obra de Frank, así como posteriormente en la obra de Etienne de Sainte-Marie *Précis élémentaire de police médicale* de 1824. Asimismo, sus ideas encontrarán su mayor resonancia en los movimientos higienistas alemanes de principios del siglo XX, de la “*Kulturhygiene*”, estudiándose su obra a la sombra de las nuevas ideas eugénicas como las de Hellmunt Haubold.

Tras esta obsesión por la *vida*, determinada por la *razón gubernamental*, y por perfeccionar la especie humana, con las nociones de *salud pública* y *police médicale*, nos encontraremos también, como ha señalado G. Chamayou, un deseo por experimentar sobre los propios seres humanos, para lo cual éstos previamente deberán ser “envilecidos”. Para este autor todo proceso de tecnificación experimental, que va unido al desarrollo científico y médico (como señaló Salomon-Bayet a propósito de la creación de la Academia), pondrá en juego la necesidad de crear un tipo de cuerpos diferentes o distintos, que denomina como proceso de envilecimiento, sobre los cuales estaría justificando o legitimado la experimentación médica, que permite avanzar al saber científico. De este modo, el modelo experimental que parece extenderse a lo largo del siglo XVIII, demandaría así la apropiación de los cuerpos para experimentar; para lo cual es necesario su envilecimiento, fomentando así la desigualdad social, necesaria para el avance científico. Todo ello daría lugar en la segunda mitad del siglo XVIII al desarrollo de las primeras teorías eugenéticas, que parten, precisamente, de la existencia de seres inferiores, ya sean razas o colectivos. Un discurso que sobre todo se pondrá de manifiesto con la expansión comercial por América y África, pero también durante la Revolución respecto a los adversarios políticos.

« Historiquement cependant, la forme dominante que prit cette question fut non pas “peut-on expérimenter sur l’homme?”, mais plutôt “sur quels hommes peut-on expérimenter? Ma thèse est que la solution historiquement dominante au problème classique de l’experimentum periculosum tel que posé par Hippocrate, fut de faire peser les dangers de l’expérimentation sur certaines catégories de sujets à l’exclusion des autres, ce traitement différentiel se justifiant de façon plus o moins assumée par la thèse de leur moindre valeur, et par le fait de leur infériorisation ou de leur exclusion. Selon la maxime in corpore vili, la difficulté classique a été principalement levée par une allocation différentielle et inégalitaire des risques de l’expérimentation. Ce sont les avilis qui en assumeront les dangers, au profit de “la société”. »⁴¹³

Los cuerpos del hombre-especie comienzan a ser diferenciados a medida que el poder político y los saberes buscan actuar sobre las poblaciones y distinguir entre los sanos y los no sanos, entre los buenos y los malos, etc. G. Chamayou señala hacia la medicina como uno de los responsables de este proceso en el siglo XVIII, como consecuencia de su necesidad de

⁴¹² HICK, Christian. « “Arracher les armes des mains des enfants”. La doctrine de la police médicale chez Johann Peter Frank et sa fortune littéraire en France ». P. 55.

⁴¹³ CHAMAYOU, Grégoire. *Les corps vils. Expérimenter sur les êtres humains aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Paris, La Découverte, Paris 2008, p. 15.

experimentación, lo cual permitió elaborar un discurso del “envilecimiento” y de las desigualdades, sobre el cual definirán determinadas estrategias de actuación política hacia colectivos previamente marginalizados.

Este interés del poder político por la vida, el cuerpo y las poblaciones, lo encontraremos también en la creciente preocupación de la época por el sexo; el cual subyacerá a muchos de los saberes relacionados con la *salud pública*, la *higiene* y la regeneración social, como hemos señalado a propósito de los olores. La sexualidad se convertirá así en una de las dianas de los *sistemas de seguridad* de la *Gubernamentalidad*, puesto que en él se anudaban los problemas del *cuidado de sí* y del disciplinamiento, pero también los problemas de las poblaciones y la salud pública, así como las ideas de regeneración social. El sexo se convierte en uno de los temas recurrentes de ese gobierno mediante la *producción de Verdad*, elaborándose una Verdad sobre el sexo, a través de la cual disciplinar los cuerpos y normalizar las poblaciones. Este hecho demuestra que la *Gubernamentalidad* de ningún modo busca gobernar mediante la represión o el sometimiento, sino mediante la *producción de Verdad*. “Nace hacia el siglo XVIII una incitación política, económica y técnica a hablar del sexo. Y no tanto en forma de una teoría general de la sexualidad, sino en forma de análisis, contabilidad, clasificación y especificación, en forma de investigaciones cuantitativas o causales.”⁴¹⁴ El sexo queda inscrito progresivamente dentro de la racionalidad gubernamental y a sus saberes principales: a la *economía-política* y a la *biología*, pasando a ser algo que debe ser gobernado y administrado, ocupando un lugar destacado en ese *Estado de Policía*, como ha señalado E.-M. Benabou⁴¹⁵.

*“El sexo no es cosa que sólo se juzgue, es cosa que se administra. Participa del poder público; solicita procedimientos de gestión; debe ser tomado a cargo por discursos analíticos. En el siglo XVIII el sexo llega a ser asunto de “policía” [...] Policía del sexo: es decir, no el rigor de una prohibición sino la necesidad de reglamentar el sexo mediante discursos útiles y públicos [...] En el corazón de este problema económico y político de la población, el sexo: hay que analizar la tasa de natalidad, la edad del matrimonio, los nacimientos legítimos e ilegítimos, la precocidad y la frecuencia de las relaciones sexuales, la manera de tornarlas fecundas o estériles, el efecto del celibato o de las prohibiciones”*⁴¹⁶.

El siglo XVIII no reprime sino que *verbaliza* y, por tanto, *normaliza* a través de la Verdad. Pero esta *producción discursiva* de sexo, se dirigirá a los muy diferentes aspectos que éste parece concitar. En primer lugar, observamos un deseo de disciplinar y normalizar los cuerpos y las relaciones entre ellos, siempre teniendo como objetivo ejercitar el poder y controlar a los cuerpos y a las poblaciones, así como construir sociedades sanas. En este sentido y como se ha señalado más arriba, proliferan textos médicos relacionados de una u otra forma con el sexo, en aspectos tales como natalidad, matrimonio, nacimientos, generación, etc. Pero también surgen textos que buscan

⁴¹⁴ FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*. P. 33.

⁴¹⁵ BENABOU, Erica-Marie. *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*. Paris, Perrin, 1987.

⁴¹⁶ FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*. Pp. 34-35

afrontar aspectos morales del sexo, como la literatura libertina, que buscaría construir unas disciplinas o técnicas a través de las cuales el lector sea capaz de *gobernar* su impulso sexual y los deseos. Asimismo nos encontraremos con otro tipo de textos que buscan ayudar a establecer y reglar los propios actos sexuales, como la pornografía, que precisamente se desarrollará en estos instantes, como ha señalado A. Corbin. En segundo lugar, observamos también tras este impulso de disciplinar y normalizar el sexo, un componente económico, ya que sobre el sexo subyace el problema del deseo y de esas fuerzas de lo vivo y del hombre que no sólo determinan el impulso vital, sino el impulso económico y el impulso político. Fuerzas, todas ellas, que el Estado gubernamental busca conocer y gobernar.

En unos instantes donde no existe el término “sexología”, los estudios del siglo XVIII se centrarán principalmente -auspiciados por la medicina vitalista de las sensaciones- en una reflexión en torno al placer y a las maneras, posturas, excitación, etc., de practicar el sexo. Siempre teniendo como horizonte la “armonía de los placeres”. En todo ello se considera a la imaginación el gran estimulador; razón por la cual ésta adquiere un papel esencial en todas estas reflexiones. Lo que explicará también la proliferación de literatura erótica y libertina que explotarán, precisamente, esta relación entre imaginación y deseo. No obstante, para A. Corbin, el retroceso del vitalismo a finales del siglo XVIII, supondrá un abandono paulatino de esta dimensión poética del sexo, vinculada al disciplinamiento mediante la imaginación, donde el placer, la felicidad, el juego, etc., ocupaban un lugar esencial; para ser sustituido por una fisiologización del sexo. Un proceso que se dará en paralelo a las transformaciones del saber médico y al desarrollo clínico de finales del siglo XVIII, donde se acentuarán las manifestaciones fisiológicas observables y medible⁴¹⁷. Una transformación que representaría eso que M. Foucault ha denominado como el paso del *ars erotica* a la *scientia sexualis*⁴¹⁸. Junto a la *fisiologización* también se asistirá a un proceso de *patologización* del sexo, que A. Corbin vincula a una comprensión individualista de la medicina. Una visión favorecida por la espacialización corporal de la enfermedad con la que M. Foucault define la anatomoclínica a finales del siglo XVIII; la cual abandona la medicina más global y holística predominante todavía en el siglo XVIII. A principios del siglo XIX, la vida sexual y la identidad individual pasarán a configurarse como elementos entrelazados entre sí, dentro de un proceso general de individualización que afectará también a la comprensión de los fenómenos de la enfermedad⁴¹⁹ y

⁴¹⁷ CORBIN, Alain. *L'Harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*. Paris, Perrin, 2008, p. 39.

⁴¹⁸ “la sexualidad se definió “por naturaleza” como: un dominio penetrable por procesos patológicos, y que por lo tanto exigía intervenciones terapéuticas o de normalización; un campo de significaciones que descifrar; un lugar de procesos ocultos por mecanismos específicos; un foco de relaciones causales indefinidas, una palabra oscura que hay que desemboscar y, a la vez, escuchar” FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*. P. 86.

⁴¹⁹ CORBIN, Alain. *L'Harmonie des plaisirs*. P. 133.

que trae consigo la clínica⁴²⁰. La palabra y la muerte, como dos principios fundamentales redefinidos por la clínica⁴²¹, permiten definir no sólo una nueva mirada sobre el cuerpo, sino que permite elaborar un individuo atravesado por el problema del sexo y de los deseos; definiendo con ello uno de los principios básicos de la sexología del siglo XIX, que la identidad individual se construye en el sexo y que la identidad es ante todo sexual. Como destaca M. Foucault, no es de extrañar que la confesión de la verdad, que definen los sistemas de *Gubernamentalidad* donde es el propio sujeto quien manifiesta la Verdad que ordena la representación, se haga entre otras cuestiones sobre el sexo; y que la sexología del siglo XIX se imponga como un *dispositivo de seguridad*, vinculada a los problemas biológico-médicos, económicos, pedagógicos, etc.,⁴²² que se han ido entretejiendo a lo largo del siglo XVIII.

La reflexión sobre el sexo durante el siglo XVIII se dirige al “buen coito”, es decir, a construir las condiciones ideales para que éste se produzca de la mejor forma posible, priorizando la estabilidad y la armonía, frente al abuso y el exceso; favoreciendo los juegos, la imaginación, el equilibrio, el deseo, la felicidad, etc. Por todo ello el matrimonio parece adquirir cada vez mayor predominancia como la forma mejor de regular y arreglar las posibles disfunciones del sexo en sociedad.

« Les médecins doivent veiller à ce que les individus exercent pleinement leur fonction génitale, laquelle constitue, selon le docteur Roubaud « le couronnement et le but » de toutes les autres. Il leur estimer l'état des organes sexuels et s'assurer que ceux-ci entretiennent de bons rapports avec les autres systèmes, notamment, compte tenu des sympathies particulièrement étroites qui les unissent, avec le cerveau et l'ensemble des nerfs. Pour conduire cette marche harmonieuse du système génitale, le bon praticien, guidé par « l'instinct médical », apprécie, tout d'abord, les idiosyncrasies puis il estime « la force d'action et de réaction des divers organismes ». Une fois diagnostiqués les méfaits de la continence, de l'excès, de l'abus ou des échecs subis, il lui faut élaborer une thérapeutique [...] Nous l'avons vu, la régulation du coït conjugal impose au praticien la prescription de rythmes, d'intervalles, de postures. C'est à lui de fixer les limites de l'excès, selon les tempéraments et les idiosyncrasies. Mais quand il s'agit véritablement de guérir, il peut recourir à la chirurgie, à l'orthopédie, à la pharmacopée ou, simplement, prôner l'usage d'exercice mécanique ainsi que la pratique d'une hygiène physique et mentale ; le tout, en vue d'échauffer les individus trop peu enclins aux jouissances vénériennes et de refroidir ceux qui s'adonnent aux excès ou aux abus »⁴²³

Se desarrolla así a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII un nuevo discurso amoroso destinado hacia la pareja y el matrimonio, tal y como lo ha señalado Maurice Daumas⁴²⁴; que

⁴²⁰ FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique*. P. 242.

⁴²¹ “Esta estructura, en la cual se articulan el espacio, el lenguaje y la muerte –lo que se llama en definitiva el método anatomoclínico constituye la condición histórica de una medicina que se da y que nosotros recibimos como positiva”. *Ibid.*, pp. 275-276.

⁴²² “Ahora bien, en estas postrimerías del siglo XVIII, y por razones que habrá que determinar, nació una tecnología del sexo enteramente nueva; nueva, pues sin ser de veras independiente de la temática del pecado, escapaba en lo esencial a la institución eclesiástica. Por mediación de la medicina, la pedagogía y la economía, hizo del sexo no sólo un asunto laico, sino un asunto de Estado”. FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*. P. 141.

⁴²³ CORBIN, Alain. *L'Harmonie des plaisirs*. P. 212 y 214.

⁴²⁴ DAUMAS, Maurice. *Le mariage amoureux. Histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*. Paris, Armand Colin, 2004, p. 49; DAUMAS, Maurice. « La sexualité dans les traités sur le mariage, France, XVI^e-XVIII^e siècles ». En *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 51-1, janvier-mars 2004, pp. 7-35.

utilizará la literatura libertina para enfatizarlo, produciéndose una revalorización de las prácticas sexuales en el seno de la familia. Ello se produce en paralelo a una revalorización de una imagen de la mujer como madre de familia que cuida el hogar, como de forma constante observamos en los cuadros de David. Al igual que ocurre en el caso de los tratados teológicos, tanto la medicina como el arte también enfatizarán la importancia de la familia y del matrimonio. La medicina, la teología, la literatura erótica o la pornográfica, intentarán modelar las prácticas del sexo con claros fines reproductores, aunque sin olvidar los placeres. La literatura erótica (pues según A. Corbin la palabra pornografía no se desarrolla hasta más tarde con Rétif de la Bretonne) se convertirá en auténticos manuales que ayudarán a conformar y a modelar las prácticas sexuales de la época, de ahí que su eclosión se produzca durante los años 40⁴²⁵, momento en que los problemas de la higiene y de la regeneración social, de las preocupaciones por la salud pública, etc., se intensifican.

Para la autora Lynn Hunt, sin embargo, es posible hablar de pornografía desde 1500. Al igual que para Abramovici, quien sitúa el nacimiento de la pornografía en la década de 1620 y 1630, precisamente cuando nace la distinción entre lícito e ilícito, y cuando se impone el control del Estado sobre la producción artística mediante la Academia. Unos instantes en que se crea el colegio de censores reales en 1624. Para Lynn Hunt esta literatura erótica y pornográfica se habría desarrollado desde mediados del siglo XVII⁴²⁶ teniendo como principal finalidad la excitación del lector, esto es, de un ojo y de su imaginación. De ahí que se extienda ante él una “teatralización” corporal, que en el fondo será deudora de la medicina de su tiempo⁴²⁷. Como también ha señalado James Grantham Turner⁴²⁸, para quien en toda esta producción textual existiría una importante función educativa. Frente a estas tesis, A. Corbin considera la pornografía como un género nacido de las problemáticas del siglo XVIII, por lo que será en este siglo cuando la literatura pornográfica adquiera su gran desarrollo; es decir, en un momento en que surge una profusa literatura sobre el cuerpo, en paralelo al desarrollo de las prácticas higiénicas y de salud pública, que constituyen el centro de las prácticas de la *Gubernamentalidad*. No obstante, las prácticas sexuales de la literatura erótica y pornográfica se encuentran alejadas por completo de la literatura científica, favoreciendo

⁴²⁵ JAHAN, Sébastien. *Le corps des lumières. Émancipation de l'individu ou nouvelles servitudes ?*. Paris, Belin, 2006, p. 108.

⁴²⁶ HUNT, Lynn (Ed.). *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*. New York, Zone Books, 1996; HUNT, Lynn (Ed.). *Eroticism and the Body Politics*. Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1991.

⁴²⁷ « Le livre pornographique a pour but d'exciter son lecteur et de l'inciter à passer à l'acte ; tout à la fois manuel et adjuvant, il lui indique les gestes d'une volupté à laquelle il lui suggère de se conformer. En ce domaine, un bouleversement s'opère durant la seconde moitié du XVIIe siècle. Les œuvres érotiques commencent alors à former une littérature de second rayon dont la lecture implique « l'appropriation singulière et cachée ». Les ouvrages qui la composent ne voisinent plus avec les formes admises de la pratique littéraire. » CORBIN, Alain. *L'Harmonie des plaisirs*. P. 337.

⁴²⁸ GRANTHAM, James. *Schooling sex: libertine literature and erotic education in Italy, France, and England 1534-1685*. Oxford, Oxford University Press, 2003.

así los temas del *deseo masculino*, que aparece de forma autónoma en la novela, como temática central de la misma⁴²⁹. Un deseo que se desarrolla habitualmente en espacios cerrados, en un ámbito de intimidad, donde parece favorecerse los *deseos* de la observación⁴³⁰, favoreciendo con ello una *mirada deseante*. El protagonista de estas novelas suele ser un *libertino* que despliega ante el lector-espectador todo un *savoir-vivre libertine*, como ha señalado Michel Delon. Un *libertino* que poco o nada tendrá que ver con el desarrollado en el siglo XVII, identificado con los “espíritus fuertes”; y que por lo tanto no describiría colectivo alguno, sino que más bien reflejaría una actitud de vida cuya realidad es exclusivamente literaria, centrada en los problemas clásicos de las pasiones, pero dando cabida a las nuevas poéticas del placer y de los deseos. A través de las andanzas de este *libertino* se vehiculizarán las *normas* sociales, morales y sexuales, a través de una aparente *libertad* de conducta y de una *circulación* del deseo y del sexo, al que, como en la economía, no debe ponérsele trabas. El *libertino* dieciochesco refleja un claro desplazamiento hacia los problemas de la naturaleza y de la vida, hacia los problemas de los deseos, de los intereses, etc. Tras el discurso sobre el sexo en el siglo XVIII parecen entrecruzarse muy diferentes saberes, sobre lo económico, lo político y lo biológico. Mientras el libertino del siglo XVII es un problema de conquista de la razón, de la persuasión y de la retórica; el libertino del siglo XVIII es un problema de gobierno de la naturaleza y de la vida.

Es importante distinguir en estos instantes entre la literatura libertina, enmarcada como ha señalado R. Mauzi dentro de las convenciones sociales, donde tiene su razón de ser y donde se reafirman precisamente las normas sociales; de la literatura pornográfica, donde lo buscado es precisamente lo *íntimo*, aquello que está más allá de lo social y del placer. La pornografía desplaza el ambiguo límite de lo social y de la convención donde vivía el libertino, esto es, entre lo visible e invisible, hacia los territorios de lo privado y lo oculto. Si en el *libertino* predomina la idea de conquista, de virilidad y de masculinidad, característica de la *politesse* y de los convencionalismos sociales; sin embargo, la pornografía busca reafirmar la distinción entre sexos. De este modo, como ha señalado J. Mainil, la pornografía permitirá una toma de conciencia sobre la feminidad⁴³¹, al remarcar de forma diferente la fisiología de ambos cuerpos. Una visión fisiológica que no tiene por objetivo reivindicar la preponderancia masculina, sino regular el intercambio del coito; predominando claramente el interés por lo biológico. De ahí el carácter fragmentario con el que aparece el cuerpo en la pornografía como es característico de la mirada anatomoclínica, y el interés por normalizar a través de ella toda una serie de transgresiones prohibidas: adulterios, estupro, incesto, sacrilegio o relaciones antinaturales; fomentando la naturalidad y el juego. Recordemos

⁴²⁹ CORBIN, Alain. *L'Harmonie des plaisirs*. P. 337.

⁴³⁰ DELON, Michel. *Le savoir-vivre libertine*. Paris, Hachette, 2000, p. 146 y ss.

⁴³¹ MAINIL, Jean. *Dans les règles du plaisir. Théorie de la différence dans le discours obscène, romanesque et médical de l'Ancien Régime*. Paris, Kime, 1998.

respecto a la idea de fragmento característico de la pornografía, que éste había sido un elemento esencial del mecanicismo, predominante todavía en las ideas médicas, así como de las formas literarias que se desarrollan en el siglo XVIII, estudiadas por L. Van Delft⁴³², y que ponía en relación con la elaboración de una nueva espacialidad por parte del cartesianismo⁴³³. El fragmento permitió pensar las fuerzas que animaban esas partes; de igual modo que en la literatura pornográfica, el fragmento, al estimular el *deseo* del espectador, permitió pensar sobre la fuerza del *deseo* y sexual. El siglo XVIII se puebla así de fragmentos, también en el arte, en forma de ruina⁴³⁴ o de detalle⁴³⁵, convirtiéndose así en una de las estrategias principales para atraer el *deseo* de la mirada del espectador. Este cuerpo fragmentario de la literatura pornográfica ponía en acción una teatralización de los cuerpos, que aparece en diversas posturas y en diversas prácticas, acentuando aquellas partes más erotizadas, haciendo también referencia al movimiento, a las formas de respiración, al tipo de estancias, si están en penumbra, si los personajes tienen la ropa medio quitada, etc. La literatura erótica construirá así un espacio teatral completo, en el que se desarrollarán las escenas del sexo, construyéndolas así como una representación destinada principalmente al ojo del espectador, a desencadenar su mirada y sus deseos, así como su disfrute y su imaginación. Pero en esta escenificación y acción teatral, y como pasará más tarde con la teoría de la representación diderotiana en pintura, se construirá una mirada sobre el sexo, con vistas a ofrecer un sujeto sexual normalizado. Como también podemos observar en las obras de arte de Boucher, Fragonard⁴³⁶, etc.

El texto pornográfico, además, nunca pondrá en escena una resistencia a la unión⁴³⁷, aunque negará cualquier implicación sentimental; cualquier finalidad de unión soñada, con un objetivo amoroso para tener hijos o con el objetivo de prolongar esta unión. El deseo que pone en juego no es más que un puro consumo, « *Le plaisir est ici conçu comme manifestation de l'autonomie d'un individu qui le considère comme sa vraie finalité et le signe de sa propre liberté.* »⁴³⁸ La fragmentación del cuerpo pornográfico tendría precisamente como finalidad excitar al lector a través del fragmento. Busca, precisamente, una poética de los detalles que tiende hacia la fetichización del cuerpo, esto es, a su conversión en un objeto de consumo más y a entender el

⁴³² VAN DELFT, Louis. « Le fragment et les formes brèves ». En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 762-792.

⁴³³ FRICHEAU, Catherine. « Savoirs, techniques et esthétiques de l'espace à l'âge classique ». En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 215-290.

⁴³⁴ MAKARIUS, Michel. *Ruines. Représentation dans l'art de la Renaissance à nos jours*. Paris, Flammarion, 2011 (1ª edición, 2004).

⁴³⁵ ARASSE, Daniel. *De détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Traducción Paloma Ovejero Walfish ; Abada Editores, 2008 (1ª edición, Paris, Flammarion, 1992).

⁴³⁶ SCHERIFF, Mary. *Fragonard. Art and Eroticism*. Chicago-London, Chicago University Press, 1990; SCHERIFF, Mary. "Fragonard's Erotic Mothers and the Politics of Reproduction". En HUNT, Lynn (Ed.). *Eroticism and the Body Politics*. Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1991, pp. 14-40.

⁴³⁷ CORBIN, Alain. *L'Harmonie des plaisirs*. P. 339.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 344.

cuerpo como una máquina; mostrando su carácter diferente respecto al libertino, donde es la sensibilidad la que articula el discurso de éste. Como en el caso de la literatura libertina, los valores de comodidad, confortabilidad, etc., que predominan en los espacios interiores de las casas, y que quedan perfectamente reflejados en el desarrollo del mobiliario de los salones, se trasvasarán igualmente al ámbito de los cuerpos, los cuales deberán ser también cómodos, elásticos, mullidos, etc. La descripción de los pechos, de las piernas, etc., recuerdan a las descripción de los muebles que vemos por ejemplo en el *Sopha* de Crevillon. El cuerpo parece erotizarse como los propios espacios donde se dispone, vinculado a los nuevos valores del consumo y el lujo, que ponen en acción una economía de deseo. La pornografía parece acoger así diversos géneros literarios, asumiendo las formas narrativas del viaje iniciático, la novela fantástica, etc.; lo que muestra que más que tratarse de un género literario propiamente dicho, empleaba una serie de “formas” y lenguajes ya codificados, así como de una serie de imágenes sexuales muy vinculadas a la medicina del momento, que toman forma bajo usos narrativos ajenos. Ello determinará la dificultad a la hora de establecer propiamente qué es una literatura pornográfica y distinguirlo de otros ámbitos; demostrando cómo la pornografía se piensa a sí misma en el marco estético y en los géneros imperantes en el momento para seguir reinventando sus propias formas bajo una serie de principios que parecen básicos. Algunos autores como Abramovici insisten en vincular la escritura pornográfica de la época clásica con la parodia, vinculándola así con lo grotesco medieval y lo burlesco del mundo de las fábulas del renacimiento⁴³⁹; sin embargo estas ideas son más propias de la literatura erótica-libertina que de la pornografía propiamente dicha; aunque sin duda las incorporen a sus narraciones.

La tactilidad, junto a la mirada, será otro de los rasgos centrales que desarrolla este tipo de literatura. Una tactilidad que intenta transmitir los valores de suavidad, blandura, etc., de los cuerpos; distinguiendo, claramente, entre el interior, los órganos, y los valores externos, la piel, los volúmenes, las formas, etc. Una mirada táctil que va a convertirse en uno de los principios de la medicina clínica naciente⁴⁴⁰. Pero también el olor desempeñará un lugar esencial en la recreación del cuerpo femenino, haciendo referencia a los valores higiénicos antes señalados⁴⁴¹. Asimismo, y vinculado al sentido del oído, M. Delon ha vinculado el imaginario sonoro de la época con los ritmos de la escritura, y así, para éste, las escenas de seducción traducen los ritmos propios de la música y de la danza de la época. Como señalara M. Delon a propósito del saber vivir libertino, la gradación y los tiempos, las aceleraciones, los retardamientos, las pausas, etc., se convierten en un

⁴³⁹ ABRAMOVICI, Jean-Christophe. « Les frontières du licite, l'obscénité ». En En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 443-444.

⁴⁴⁰ FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique*. P. 176.

⁴⁴¹ CORBIN, Alain. *L'Harmonie des plaisirs*. P. 370.

elemento esencial para la generación de deseo en el espectador, tal y como también se está teorizando en música.

« La nouveauté paraît être l'attention plus précise portée à la cinétique et à la rythmique ou, si l'on préfère, à l'érotisation du mouvement et du tempo. Dès la structuration de la littérature érotique comme genre autonome, au milieu du XVII^e siècle, apparaissent « les leçons de mouvement » [...] N'oublions pas, en outre, la vertu anticonceptionnelle alors attribuée au mouvement [...] Cette érotisation du rythme renvoie, bien entendu, à ce qui précède concernant l'attention portée à la « charnière » et l'appréciation de l'élasticité. Elle se réfère aussi à la mécanique, c'est-à-dire à l'automate, en ce temps où triomphe Vaucanson. »⁴⁴²

A medida que la literatura pornográfica avanza durante el siglo XVIII y se acerca a la Revolución, se abandonan las fantasías, vinculadas a los elementos anteriormente descritos, por una pornográfica llevada al paroxismo. En ella lo predominante será el acto sexual y el tamaño de los miembros viriles, que parecen sustituir los rasgos anteriores de juego y placer; convirtiendo así al hombre en una especie de máquina, frente a los deseos inagotables de las mujeres, y cuyo ejemplo más claro serán los deseos y prácticas de Maria-Antonieta. Para Antoine de Baecque ello reflejará el paso de la idea del “sexo real o monárquico” al sexo de la “nación”. La literatura se llena de extravagancias y de excesos cometidos de manera vertiginosa, desmesurada, acentuando la repetición de los relatos y las imágenes, donde la seducción y la conquista se sustituyen por el hombre-máquina⁴⁴³. Ha sido un lugar común de la historiografía sobre la pornografía, desde R. Darnton a L. Hunt, remarcar el carácter político de esta literatura, que habría puesto las bases de la subversión revolucionaria a través de una desacralización de los lugares de autoridad. Es indudable que en la literatura pornográfica existe un deseo de subvertir determinadas normas establecidos, así como determinados órdenes y jerarquías que no existían en el libertino; pero las críticas que pudieran existir no son vehiculizadas de una manera clara, sino que por el contrario es un hábeas fragmentario y algo caótico; pareciendo más prioritario la *normalización*.

El sexo en el siglo XVIII lejos de ser reprimido, se constituirá en un saber ampliamente desarrollado y promocionado en tanto que saber de normalización de las poblaciones⁴⁴⁴. Será en este sentido un *dispositivo de seguridad* contra cualquier desviación antinatural. Se convierte en un saber que permite incorporar a los individuos y a las poblaciones al Estado, de ahí que éste lo permita y lo fomente; pero construyendo una verdad sobre el mismo, mediante unas formas de normalización que lejos de limitar, insistimos, buscan fomentar cada vez más las necesidades y los

⁴⁴² *Ibid.*, p. 387.

⁴⁴³ *Ibid.*, pp. 407-408.

⁴⁴⁴ “Adelantemos la hipótesis general del trabajo. La sociedad que se desarrolla en el siglo XVIII —llámesela como se quiera, burguesa, capitalista o industrial—, no opuso al sexo un rechazo fundamental a reconocerlo. Al contrario, puso en acción todo un aparato para producir sobre él discursos verdaderos. No sólo habló mucho de él y constriñó a todos a hacerlo, sino que se lanzó a la empresa de formular su verdad regulada. Como su lo sospechase de poseer un secreto capital. Como su tuviese necesidad de esa producción de la verdad. Como si fuese esencial para ella que el sexo esté inscrito no sólo en una economía del placer, sino en ordenado régimen de saber”. FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*. P. 87.

deseos de estas poblaciones; entre ellas la del sexo. La *Gubernamentalidad* busca así gobernar mediante el *deseo*. En este sentido, la sexología naciente a principios del siglo XIX muestra mejor que nada cómo el *deseo*, como motor y principio de la vida, de lo político y de lo social, quedará gestionado -cuando no será creado- por los *saberes económicos, biológicos y políticos* de la *Gubernamentalidad*. *Vida, interés, deseo, necesidades*, etc., construirán una *poética del deseo* tanto a nivel biológico como económico, que no es más que la consecuencia de esa nueva Verdad sobre el Estado que define la *Gubernamentalidad*, comprendido como *fuerzas* a conocer y gobernar, vinculadas a la *vida* y a las fuerzas ocultas que definen lo humano.

Conclusión:

A partir de la centralidad de la *vida* en la *Gubernamentalidad* hemos afrontado en este capítulo el estudio de dos de los principales saberes de éste: la *economía-política* y la *biología*. Ambos se encuentran estrechamente interrelacionados, como hemos puesto de manifiesto, compartiendo muy diferentes discursos, en tanto en cuanto, ambos se ordenaban en torno a ese principio de la *vida* señalado. Ambos saberes buscaban comprender las dinámicas y las fuerzas que dirigen la riqueza, en el caso de la economía, o que mueven al hombre, en el caso de la biología. De ahí que hayamos puesto en relación los *intereses* económicos, los *deseos* de consumo o los *deseos* sexuales. Las conexiones entre economía, biología y política, son numerosas, como se reflejan en los nuevos saberes como la *salud pública* o a la *higiene*; donde nociones como la *circulación*, se aplican tanto a las mercancías y a las riquezas, como a las enfermedades y a los miasmas; desarrollándose específicamente mecanismos de seguridad como la *policía médica*, que comparten funciones médicas y económicas. Si la *vida* permite comprender la emergencia del *saber económico* y las *discontinuidades* en el *saber médico*; sin embargo, la *vida* también nos permitirá comprender ciertas transformaciones acontecidas en el ámbito artístico, especialmente a propósito de las *querelles du colori* en la obra de Roger de Piles, que analizaremos en la cuarta parte.

PARTE III

LOS CLASICISMOS.

CAPÍTULO V. CLASICISMOS. EL PROBLEMA DE LAS PASIONES.

1. Introducción.

En la segunda partes hemos analizado la transformación de *lo político*, centrándonos en el paso de la *Soberanía* a la *Gubernamentalidad*, situando en las guerras de religión europeas el punto de inflexión a partir del cual se definirá una forma nueva *Representación* y comprensión de *lo político*, que denominamos como *Representación clásica* y *Soberanía*. Tal y como fue definida por Jean Bodin en Francia, tras esta noción de *Soberanía* encontramos un claro posicionamiento anti-maquiavélico, que se alejaba de la *razón de Estado* de Maquiavelo, descubriéndose una preocupación por el gobierno de los hombres. Un Hombre que es definido ahora no sólo mediante la dialéctica cuerpo-razón sino mediante las *pasiones*. Este “recentramiento” de *lo político* sobre las *pasiones* del hombre, que comienza a ser pensado y definido en relación a sus *necesidades* e *intereses*, supondrá para algunos historiadores el paso de un mundo teológicamente definido, definido por la *universitas*, a un mundo definido por los problemas de lo terrenal, definiéndose así por la *societas*. Dejando de lado los debates sobre la *secularización* y la salida de lo religioso como definitorios de una nueva comprensión moderna de lo político, que estudiamos en la primera parte, nuestra intención ahora es analizar la relación entre esta preocupación por las *necesidades* e *intereses* de los hombres, que define la *Gubernamentalidad*, y la violencia engendrada por las guerras de religión en Europa. Momento en el que los diferentes *saberes* se redefinen en torno a una nueva comprensión de la naturaleza humana, abandonando así los ideales utópicos del Renacimiento humanista. Ya desde la obra de Maquiavelo se observa un “recentramiento” de las reflexiones políticas sobre el conocimiento de la condición humana, dejando de lado las cuestiones morales y teológicas, que definían la política pensada desde Aristóteles y la escolástica. Más que defender una política sin moral, lo que hará Maquiavelo es constatar un hecho, que sin el conocimiento real de los hombres no es posible comprender la política y por tanto estará destinada a su fracaso; razón por la cual escribirá *El Príncipe*.

Las guerras de religión imponen por tanto la necesidad de pensar desde unos nuevos modelos políticos, sociales y estéticos, que permitan, en primer lugar, el conocimiento de la condición humana -y, sobre todo, de sus pasiones-; y en segundo lugar, que posibiliten su control y su *gobierno*. La *Representación clásica* nacida tras las guerra de religión sitúa así a las pasiones en el centro de las reflexiones, como vía principal para la reconstrucción de un mundo que parece haberse escindido y fragmentado tras la violencia sectaria religiosa. Una violencia sin control y desenfrenada que ha traído el perjuicio para todos. Ahora es el *bien público*, que ya definiera la escolástica así como las repúblicas italianas, el que busca ser recuperado por la política, acusándose

precisamente a Maquiavelo de la pérdida moral de la política. Para lo cual esta reacción anti-maquiavélica en Francia buscará no sólo redefinir moralmente la política, sino situar al *bien común* como principio rector de ésta. Pero esa moralización de la política ya no pasaba por la eliminación o por la omisión de las pasiones, sino, por lo contrario, por su conocimiento y por su integración en todos los aspectos que definen la nueva *Representación*; y, de este modo, la política ya no se define solamente como la supeditación al Príncipe, quien domina y somete, sino que éste debe actuar conforme al *bien común*; es decir, debe conocer a sus súbditos y gobernarlos. La preocupación por el *buen gobierno* que trae consigo la *razón de Estado* requiere pues el conocimiento del hombre y de sus pasiones, para así poder idear nuevos modelos de comportamiento que actúen sobre éstas, ayudando asimismo a definir nuevas formas de conducta que permitan *gobernar a las poblaciones*. Esto se llevará a cabo, no sólo o no tanto mediante los sistemas de *disciplinamiento* del Estado mediante las leyes, sino, mediante la ideación de nuevos modelos de conducta social como la *honnêteté* y los modelos estéticos del *clasicismo*. Tanto la *razón de Estado*, como la *honnêteté*, así como el llamado *clasicismo*, definidos tras las guerras de religión, van a tener como principal objetivo el conocimiento de las pasiones del hombre y su redefinición moral mediante diferentes mecanismos de control. La *arquitectura de las pasiones* se convierte así en el principal objetivo de la *representación clásica* a nivel político, social y estético; con el objetivo, por un lado, de lograr la paz social, en tanto que ello beneficia al conjunto de la sociedad, esto es, al *bien común*, y, por otro lado, afianzar el poder del Príncipe, seriamente dañado tras el debilitamiento de su poder y las diferentes discusiones políticas traídas por las guerras de religión, donde confluyen los diferentes modelos políticos y de gobierno alumbrados desde la antigüedad.

La redefinición de lo visible que señaló M. Foucault para evitar la problemática de la *secularización*, que analizamos en la primera parte y sobre el cual volveremos en este capítulo, nos llevará de nuevo a las pasiones. Pues esta redefinición de *lo visible* y *lo invisible* trajo consigo un *impulso de visualización* –característico de lo moderno– que buscará en el interior del hombre el sentido del mundo; determinando a partir de él tanto la relación con la trascendencia como con el mundo terrenal. Tras esta redefinición de las relaciones entre el mundo terrenal y el divino, emergerá una nueva noción de Estado y de religiosidad asociada a él, que intentará establecer nuevas relaciones entre los hombres; y, de este modo, ante la violencia sin control que traen las guerras de religión, se hacía necesario para muchos definir un poder fuerte, surgiendo así el soberano. Pero este poder ya no podía responder solamente a un impulso de dominación, sino que el poder debía ejercitarse desde el *bien común*, integrando las pasiones, necesidades e intereses de las poblaciones, siendo su principal objetivo devolver el equilibrio y la paz al interior de la sociedad. Algunos autores han señalado que esta violencia busca ser *sublimada* a través de una *poética clásica* definida por la huida, como han señalado Norbert Elias o Thomas Pavel; sin embargo, más

allá de estas cuestiones que afrontaremos más adelante al analizar el *proyecto clásico* o *clasicismo*, en estos instantes asistiremos sobre todo al intento por restañar en el mundo una serie de escisiones acontecidas tras las guerras de religión a nivel político y religioso, con el objetivo de conseguir un *equilibrio* caracterizado por su deseo por lograr esa *arquitectura* de las pasiones.

Las guerras de religión parecen haber revelado las pasiones como el centro del *orden de los discursos* de la *Representación clásica*, determinando con ello la forma de la sociedad y de lo político, lo que se demuestra en las distintas estrategias para su comprensión y control que van a darse en ámbitos de *saber* muy distintos. Dentro de estas diversas estrategias para su *geometrización* nos hemos detenido especialmente en la recuperación del pensamiento antiguo que se produce en estos instantes, pues tanto Aristóteles como el Estoicismo, por ejemplo, habían intentado construir sus sistemas de pensamiento a partir de las pasiones. Destacaremos especialmente la importancia de fenómenos como la recuperación del estoicismo en Francia, a través de algunos de los principales teóricos políticos del siglo XVI, que influirán profundamente en la redefinición de lo político, como pueden ser Ethienne de la Boetie o Justo Lipsio, quienes poseen, a su vez, una importante red de amistades como Montaigne, Bodin, etc., que van a definir los caminos principales de la *época clásica*, como veremos más adelante.

2. Las guerras de religión y el problema de las pasiones desenfrenadas.

Comenzar nuestro relato con las guerras de religión puede dar la impresión de que pretendemos situar en ellas el *origen* de la historia moderna posterior. Como si tras ellas se hubiera producido una especie de *revolución* que trascendería el conflicto religioso; o, más bien, que tras la crisis religiosa se alumbra el nacimiento de un mundo nuevo a todos los niveles, caracterizado por la “salida de lo religioso” y por el triunfo definitivo del racionalismo estatalista, que daría lugar al *absolutismo* monárquico de los Borbones. Sin embargo, nada más lejos de nuestra intención el querer plantear los términos del presente análisis bajo la sombra de *filosofía de la historia* y, por tanto, del debate de la *secularización*, así como del conflicto entre política y religión como si se tratase de ámbitos autónomos. Un conflicto marcado por la “salida de lo religioso” que se convertiría en la principal dinámica histórica que nos permitiría comprender la historia francesa moderna, desde el siglo XVI hasta la Revolución Francesa.

Las guerras de religión sin embargo se han considerado desde la clásica de Henri Hauser *Études sur la Réforme française*¹, donde se define la Reforma como una *revolución*, como un momento en clara comunicación con el otro gran hito de lo moderno: la Revolución Francesa. Diálogo pues entre dos acontecimientos *revolucionarios* que ha determinado desde la *querelle* de la

¹ HAUSER, Henri. *Études sur la Réforme française*. Paris, Alphonse Picard & Fils, 1909.

secularización, tanto en el ámbito alemán como francés, la aproximación de diversas, como por ejemplo la obra de Dale K. Van Kley *Los orígenes religiosos de la Revolución Francesa*². La tesis fundamental de ésta sería la de plantear los *orígenes* de la Revolución como la consecuencia de un conflicto religioso no resuelto en Francia desde el siglo XVI, esto es, desde la época de las Guerras de Religión, frente al intento de la propia Revolución y de los análisis posteriores por borrar los fundamentos religiosos de la Revolución Francesa; siguiendo, en cierta medida, las reflexiones de algunos historiadores de finales del siglo XIX como Edgar Quinet³, tal y como quedaba patente en la pregunta que abría su estudio: “¿Es posible que una revolución que inventó la “descristianización” tenga orígenes cristiano?”⁴.

Alejado de una explicación histórica socio-económica⁵, Dale K. Van Kley centra sus reflexiones en los conflictos religiosos entre *partidos*, estableciendo así una comprensión *dialéctica* de la historia, y explicando la dinámica histórica a través de estos conflictos de carácter religioso. Son estas luchas en el seno de la propia monarquía entre concepciones religiosas diferentes: reformistas, católicos monárquicos, galicanos, etc., las que determinan un paulatino proceso de *desacralización* de la monarquía que culmina, a la larga, en la Revolución Francesa⁶. Si bien es verdad que las guerras de religión terminan con un aparente fracaso de la racionalización del poder, que proponen los grupos humanistas y los grupos hugonotes (y que Crouzet denominaba como una revolución perdida), que ha conducido al debilitamiento de la institución monárquica y a la reacción del galicanismo y el catolicismo más radical, tal y como se observa en el proceso de aparente *resacralización* de la monarquía con Enrique IV; sin embargo, tras las guerras de religión subyace una pugna entre religión y política, que reflejaría para Dale K. Van Kley una “salida de lo religioso” que a través de lo religioso culminará con la emancipación de esta última en los momentos revolucionarios.

Para Dale K. Van Kley, la politización de la vida y la sociedad a partir de las décadas de los 60 y 70 del siglo XVIII, tal y como han señalado los estudios de K.M. Baker o F. Furet, con la aparición de partidos políticos enfrentados, no sería comprensible sin la politización previa y el enfrentamiento entre grupos religiosos que ha determinado la historia francesa desde las guerras de religión, pasando por el momento clave del jansenismo de principios del siglo XVIII. Una tesis que encontraremos también en la obra de Catherine Maire⁷ para quien, siguiendo las tesis de M.

² VAN KLEY, Dale K. *The religious origins of the French Revolution: from Calvin to the civil constitution, 1560-1791*. Traducido por Carmen González del Yerro Valdés; Ediciones Encuentro, 2002. 1ª edición, Yale University Press, 1996.

³ *Ibid.*, p. 528.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁶ MERRICK, Jeffrey. *The desacralization of the French Monarchy in the Eighteenth Century*. Baton Rouge and London, Louisiana University Press, 1990.

⁷ MAIRE, Catherine. *De la cause de Dieu à la cause de la Nation. Le jansénisme au XVIII^e siècle*. Paris, Gallimard, 1998.

Gauchet, tras las polémicas figurinistas del jansenismo dieciochesco se ponen las bases del conflicto político, alumbrándose en él algunos de las ideas que forjarán los discursos revolucionarios, creando una “causa nacional”.

Para Dale K. Van Kley el problema de la *conciencia nacional* alumbrado por el pensamiento político de la Revolución Francesa, que luego determinará el nacionalismo del siglo XIX, encontraría sus ecos en el sentimiento religioso, siendo indisociables el uno del otro. Heredando determinadas visiones del debate secularización sobre el trasfondo religioso de la revolución, común desde los análisis de Hegel, Dale K. Van Kley sitúa la Revolución Francesa como el resultado de una *conciencia nacional religiosa* que se habría gestado en los debates políticos-religiosos desde las guerras de religión entre todos aquellos que buscan definir una nueva unidad nacional ante la crisis religiosa, confesional, política, etc. Una tesis que también plantea A. Tallon⁸, aunque reduciendo su análisis al siglo XVI, así como Miriam Yardeni⁹.

Dale K. Van Kley al incidir sobre la religión como el gran hilo conductor de la historia moderna francesa, va arrastrando los debates y discusiones del siglo XVI en los siglos siguientes, durante la Fronda o durante la crisis de Port-Royal y la anulación del Edicto de Nantes. Junto a las guerras de religión el otro hito fundamental en este paso de lo religioso a la politización fue el conflicto jansenista del siglo XVIII.

“En 1728, uno de sus momentos culminantes, el jansenismo burlaba semanalmente la autoridad eclesiástica y estatal [...] los mismos barrios en los que sesenta y cinco años después abundarían los sans culottes. Las disensiones en el seno de la Iglesia católica, de un siglo de duración, sugieren que los posibles orígenes religiosos de la Revolución francesa no fueron simples ni unidireccionales y que pudieron ser un factor decisivo en la formación tanto de la ideología revolucionaria como de la contrarrevolucionaria”¹⁰

Será a propósito del jansenismo de comienzos del dieciocho cuándo comienza a atacarse la sacralización de la monarquía y del Estado, así como la monopolización del ideal nacional llevado a cabo por ella, haciendo resurgir algunos de los argumentos del galicanismo y de los debates religiosos del siglo XVI. De este modo, muchos de los argumentos “nacionales” de finales del siglo XVIII serían una clara herencia de los debates religiosos del siglo XVI.

“los orígenes religiosos de la Revolución no se agota en el siglo XVIII; cualquier estudio razonable los retrotraería al siglo XVI, al momento de ascensión de la monarquía absoluta [...] Porque fue entonces cuando, atrapada en medio del fuego cruzado de una guerra civil y religiosa que enfrentaba a las fuerzas de la Reforma protestante contra un catolicismo más

⁸ TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. Paris, PUF, 2002.

⁹ « Le terme “conscience nationale” a plusieurs sens et il est composé d’une très large gamme dans le nuances. Une première acception du terme veut dire la lente réalisation du fait qu’on appartient à une entité nationale: c’est la prise de conscience nationale, étape dans la cristallisation du sentiment national. Une autre acception du terme signifie la réalisation du devoir moral à l’égard de l’entité nationale à laquelle on appartient: les dangers imminents qui planent sur l’entité nationale dans l’espace, qui dénaturent son essence et qui la menacent jusque dans son existence même la concrétisent: la conscience nationale est peut-être la forme plus pure du patriotisme. À l’époque de la Ligue et de l’avènement d’Henri IV, cette dernière acception du terme devient primordiale. » YARDENI, Myriam. *Enquêtes sur l’identité de la « Nation France »*. De la Renaissance aux Lumières. Seyssel, Champ Vallon, 2004, p. 19.

¹⁰ VAN KLEY, Dale K. *The religious origins of the French Revolution*. P. 22.

beligerante aún, la monarquía francesa se reinventó a sí misma como institución política y religiosa a un tiempo, logrando por el momento elevarse por encima de la refriega religiosa y, a la larga, ser vulnerables sólo a la crítica religiosa [...] De ahí que situemos el punto de partida de esta obra en 1560 y de ahí también nuestro empeño en tomar en consideración los remotos orígenes religiosos de la Revolución”¹¹

Esta búsqueda de los precedentes de la Revolución francesa en las Guerras de la Religión de Dale K. Van Kley, no nos debe conducir a enfocar el siglo XVI como un primer paso en la “secularización”, “desacralización” o “desencantamiento” del mundo, como hace el propio Dale K. Van Kley siguiendo las ideas de M. Gauchet¹², esto es, de progresiva laicización del Estado a través de lo religioso, proceso que culminaría con la Revolución Francesa. Sino que, como propendremos a continuación, debemos ver en las Guerras de Religión, un momento de cambio o *discontinuidad* ante la crisis de la religiosidad escatológica medieval, como ha señalado D. Crouzet¹³. Un momento que producirá importantes transformaciones en el *orden de los discursos* de la época, y donde asistimos a distintas empresas que buscan la redefinición de una nueva unidad: religiosa, política, social, estética, etc. Desde finales del siglo XV, y a lo largo del siglo XVI, asistimos a una crisis de la religiosidad escatológica medieval, que genera a su vez diversas crisis o fracturas en los discursos. En primer lugar, una crisis religiosa con el surgimiento de la Reforma protestante hugonote, que debe ser comprendida como una reacción y un intento de respuesta a esa angustia creada por la religiosidad medieval. La crisis religiosa del siglo XVI traerá como consecuencia una redefinición de la propia religiosidad por parte de la Iglesia Reformada y como respuesta, también, por parte de la Iglesia Católica, que a partir de Trento redefine su tradicional pensamiento galicano¹⁴. En segundo lugar, una crisis institucional, afectando de lleno a la Iglesia francesa y a la monarquía. En tercer lugar, y como consecuencia de todo ello se producirá una crisis de la *conciencia nacional* francesa, como ha señalado Myriam Yardeni¹⁵ o A. Tallon. El cuestionamiento de la unidad confesional de Francia que tradicionalmente ha definido la *nación*

¹¹ *Ibid.*, p. 24.

¹² “Si bien es cierto que la religión ha sacralizado a menudo el orden social, también lo ha socavado a veces y lo ha transformado”. *Ibid.*, p. 28.

¹³ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion (vers 1525- vers 1610)*. Seyssel, Champs Vallon, 2005 (1ª edición, 1990)

¹⁴ MARTIN, Victor. *Le gallicanisme et la Réforme catholique. Essai sur l'introduction en France des décrets du Concile de Trente (1563-1615)*. Alphonse Picard et Fils, 1919.

¹⁵ « Depuis bien longtemps, avant Jeanne d'Arc et peut-être depuis Jonas d'Orléans, on connaît des manifestations de patriotisme et même de sentiment national en France. Dans notre travail il ne sera pas question de retracer la préhistoire du sentiment national en France. Sans doute, beaucoup de motifs, tel le gallicanisme, ou le sentiment d'une élection divine de la France, ou celui de la mission civilisatrice de ce pays sont bien connus aux médiévistes. Mais c'est avec l'avènement des temps modernes que le sentiment national, la conscience nationale s'épanouiront. Bien sûr, ils ne s'exprimeront pas dans les termes du nationalisme du dix-neuvième siècle. Retrouver les expressions propres, le contenu et la signification historique de la conscience nationale pendant la deuxième moitié du seizième siècle, tels seront les buts préalables de notre travail ». YARDENI, Myriam. *La conscience nationale en France. Pendant les guerres de religion (1559-1598)*. Paris-Louvain, Béatrice-Nauwelaerts, 1971, p. 5.

Francia así como la imagen de la monarquía como *très chrétienne*, tal y como ha estudiado Colette Beaune; la violencia iconoclasta de los hugonotes, centrada en los símbolos religiosos que hasta ahora habían identificado a los franceses; la tendencia del poder monárquico a afirmarse de forma autónoma frente a ciertos lugares de la tradición religiosa; el cuestionamiento de los humanistas de ciertos principios del galicanismo francés, buscando por un lado favorecer la concordia que evite la guerra civil, y por otro lado la asunción del monarca de poderes tiránicos; etc., producirán en su conjunto una crisis del pensamiento galicano francés, es decir, de la conciencia nacional religiosa de Francia, produciendo el resurgimiento del galicanismo¹⁶ y de una reacción católica en Francia, haciendo imposible cualquier posibilidad de construcción de una nueva conciencia nacional que no pasase por ciertos principios religiosos tradicionales de Francia.

Las guerras de religión si bien nacen de una problemática religiosa vinculada al pensamiento profético y escatológico heredero del mundo medieval, sin embargo producirán también una serie de importantes transformaciones políticas y sociales, pues al cuestionarse la religiosidad, tal y como era vivida hasta ahora, se ponía en cuestión los lugares de la memoria nacional, obligando a replantear y repensar la relación entre el poder político del Rey y la religión. De este modo, en el siglo XVI surgen diversos posicionamientos que buscan repensar lo político ante el nuevo panorama de crisis confesional y de debilidad consecuente del poder del Rey. Cada grupo posee intereses diversos, pudiéndose establecer una primera distinción entre aquellos que buscan afirmar la figura del Rey, ya sea como Rey de una Francia reformada o como Rey de una Francia católica; y aquellos otros que buscan limitar el poder del Rey entre los distintos grupos que componen la sociedad. Entre los que apuestan por una afirmación del poder monárquico nos encontramos a su vez diferentes posicionamientos, desde aquellos que vinculan su figura a las ideas mesiánicas imperiales y que le animan a emprender una guerra santa contra los infieles hugonotes para reunificar la cristiandad francesa; hasta aquellos otros que definen un Rey que debe gobernar para todos, dejando al margen las diferencias confesionales de su pueblo. Nos hallamos por tanto ante diversas posturas y grupos con distintos discursos políticos: *monarchomaques*, *malcontents* y *políticos*, a su vez, con diferentes facciones y posicionamiento, bien estudiados por A. Jouanna. Unos consideran que el fortalecimiento del Rey pasa por volver a los principios galicanos, otros en cambio por definir unos nuevos *orígenes* tanto para Francia como para la monarquía, surgiendo un intento debate historiográfico¹⁷ marcado por los distintos mitos fundadores de la monarquía francesa: los Galos, Troya, los emperadores romanos, etc., buscando legitimar los posicionamientos políticos de partida.

¹⁶ MARTIN, Victor. *Les origines du gallicanisme en France*. Paris, Bloud et Gay, 1939, 2 Vol.

¹⁷ GRELL, Chantal (dir.). *Les historiographes en Europe de la fin du Moyen Âge à la Révolution*. Paris, PUPS, 2006.

Todo ello reflejaría cómo, unido a este problema religioso, nos encontramos un debate en torno a la forma del poder así como a la legitimidad histórica de éste, pudiéndose hablar, como ha hecho A. Tallon de *conscience nationale*. La cual se encuentra vinculada al sentimiento religioso de este momento, pero que se ha ido definiendo con anterioridad, como ha estudiado Colette Beaune. Aunque la propia Colette Beaune admite la dificultad a la hora de encontrar la utilización de este término antes del siglo XVIII: “*On parle peu de nation française avant la fin du XVe siècle et l’expression “sentiment national” n’est fréquente qu’au XVIIIe siècle. Il m’a donc fallu chercher quels mots on utilisait pour parler du pays de France et de l’amour qu’on lui doit.*”¹⁸ De hecho, para ciertas corrientes de la ciencia política hablar de nación antes de la Revolución Francesa es imposible: «*La véritable naissance d’une nation, c’est le moment où une poignée d’individus déclare qu’elle existe et entreprend de le prouver. Les premiers exemples ne sont pas antérieurs au XVIIIe siècle : pas de nation au sens moderne, c’est-à-dire politique, avant cette date* »¹⁹.

Esta definición excesivamente rígida, como la ofrecida por A-M. Thiesse, impedirá comprender una parte importante de los fenómenos acontecidos en el siglo XVI, donde -entre otras cuestiones- se dirime la redefinición de una *conciencia nacional* entre los diferentes grupos que buscan sustituir el ideal de la *république chrétienne* anterior y en descomposición, por un nuevo ideal unificador, proponiendo cada uno de ellos su propia ideal nacional. Pero no podemos olvidar que este deseo por definir un destino común para la nación francesa nace sin duda de un problema religioso.

«*Tout ce débat sur l’existence ou non de nations avant la Révolution française, débat qui a récemment repris dans le monde anglo-saxon en réaction au livre d’Eric Hobsbawm sur Nations et nationalisme, s’en trouve vicié. Cette utilisation exclusive des définitions de la nation données aux XIXe et XXe siècles a des conséquences pour notre propos, car elle entraîne notamment l’exclusion, ou au moins la minoration, de tout élément religieux dans la formation et le contenu d’une conscience nationale, exclusion d’autant plus contestable qu’elle est rarement explicite et réfléchie [...] la conscience nationale est formée par une pluralité de liens qui unissent une communauté humaine large, pluralité qui crée le sentiment d’une communauté de destin. L’insiste sur la nécessaire diversité de ces liens, politiques, géographiques, ethniques, culturels, religieux, et sur l’importance relative pour chaque époque et pour chaque nation de l’un de ces éléments. Sous l’Ancien Régime par exemple, en France au moins, le fait de partager la même langue ne paraît pas un élément essentiel pour créer une conscience nationale. Au contraire, partager la même religion semble indispensable à l’immense majorité des habitants du royaume de France pour pouvoir vivre ensemble*»²⁰

Como señaló Michel de L’Hospital²¹ en 1560 «*la division des langues ne fait la separation des royaume, mais celle de la religion et des loix, qui d’un royaume en fait deux* »²². De este modo, el ideal nacional no pasa en estos momentos por los lugares que el pensamiento político tradicional ha priorizado, sino por un fundamento religioso innegable. Este proceso de redefinición de la

¹⁸ BEAUNE, Colette. *Naissance de la nation France*. Paris, Gallimard, 1985, p. 8.

¹⁹ THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*. Paris, Seuil, 1999, pp. 11-12.

²⁰ TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. Pp. 3-5.

²¹ CROUZET, Denis. *La sagesse et le malheur. Michel de L’Hospital, chancelier de France*. Seyssel, Champ Vallon, 1998.

²² L’HOSPITAL, Michel de. *Discours pour la majorité de Charles IX et trois autres discours*. Paris, Imprimerie National, 1993, p. 84. (1^a edición, 1560).

conciencia nacional, finalmente culminará con la afirmación de la monarquía soberana sobre gran parte del pensamiento galicano, asumiendo la monarquía, con Enrique IV, un proceso de *re-sacralización*, que hace fracasar la *revolución* emprendida a mediados del siglo XVI, como ha señalado Crouzet, siguiendo a H. Hauser. Sin duda se mantendrá latentes, en la memoria de los siglos posteriores los debates de las guerras de religión²³, siendo fuente de constantes tensiones, pero muchos de los nuevos mitos: troyano, mitológicos, galos, etc., se diluirán sobre una alianza clara del monarca con los principios galicanos²⁴, aunque, sin duda continúen perviviendo los símbolos monárquicos adscritos a la mitología²⁵, a las ideas imperiales romanas, con Louis III, Louis XIV²⁶, etc., pero siempre bajo un trasfondo religioso que posibilita la nueva cultura jesuítica trae desde Trento a Francia²⁷. Sin embargo, que la monarquía sufra un proceso de divinización, estatalizando lo religioso (como señalaba Michel de Certeau) y que identifique los problemas religiosos y la identidad nacional con la figura del monarca, refleja, más que un acontecimiento histórico, la imagen constantemente elaborada desde los publicistas monárquicos, que en modo alguno nos deben llevar a establecer que se trató de un fenómeno real sin fisuras. Por el contrario, este impulso monopolístico por parte del poder monárquico será contestado de forma constante y permanente a lo largo del siglo XVII y XVIII por diferentes grupos, desde la nobleza, cuyo *devoir de révolte* permanece de forma constante hasta los Parlamentos, culminando a mediados del siglo XVIII.

La conciencia nacional francesa en el siglo XVI, estudiada por A. Tallon, se asentará sobre el sentimiento religioso que caracterizan los principios de la tradición galicana. Ésta se define por el supuesto equilibrio y la supuesta independencia de la Iglesia francesa respecto a Roma que se habría alcanzado en los concordatos del siglo XV, como el Concilio de Constanza, tras las constantes tensiones e injerencia del Papa en los asuntos del reino, lo que había provocado una vinculación estrecha entre el galicanismo y la monarquía francesa.

“Entre otras cosas, la independencia de la Iglesia galicana significaba, por un lado, la adhesión a la declaración del concilio de Constanza, según la cual el conjunto de la Iglesia, representada por el Concilio general, era superior al Papa en la formulación de dogmas, y por otro, el apoyo a la reivindicación de los derechos particulares de la Iglesia galicana a juzgar la doctrina conjuntamente con la Santa Sede y a conservar sus propios usos canónicos. Y la independencia de la monarquía suponía el rechazo no ya de la reclamación papal o ultramontana de dominio temporal sobre los reyes o emperadores, como se enunciaba, por

²³ BERTHOLD Jacques y Marie-Madeleine FRAGONARD (dir.). *La mémoire des guerres de religion. La concurrence des genres historiques XVI^e-XVIII^e siècles*. Actes du Colloque international de Paris (15-16 nombre 2002), Genève, Droz, 2007-2009, 2. Vol.

²⁴ MONOD, Paul Kléber. *The Power of King: Monarchy and religion in Europe, 1589-1715*. New Haven, Yale University Press, 1999.

²⁵ BARDON, François. *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*. Paris, Picard, 1974.

²⁶ NÉRAUDAU, Jean-Pierre. *L'Olympe du roi soleil. Mythologie et idéologie royale au grand siècle*. Paris, Les Belles Lettres, 1986.

²⁷ FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. Albin Michel, 1994 (1ª edición, Droz, 1980).

ejemplo, en la bula Unam sanctam de 1302 de Bonifacio VIII, sino también de la reivindicación del Papa de poder temporal indirecto en virtud de su poder espiritual para castigar el pecado. Como hemos observado ya, parte de la respuesta del galicanismo a la reclamación de poder espiritual por parte de la corona consistió en la “espiritualización” de la monarquía francesa”.²⁸

Por otro lado, el otro gran principio que define el pensamiento galicano francés será la independencia de la religiosidad francesa, encarnada por la Iglesia galicana, respecto al deseo de la Monarquía por apropiarse de esta tradición religiosa del rey *très chrétienne*, en su deseo por definir una iglesia de Estado, subordinada a su poder. De este modo si bien el galicanismo defendía el derecho de los propios franceses a disponer de la facultad de juzgar los posibles delitos de la monarquía francesa, ello implicaba que ésta estaba subordinada a un juramento realizado entre el pueblo, entendido como la tradición cultural religiosa, y el monarca. De este modo, el galicanismo suponía un freno a los deseos y aspiraciones al poder soberano del Rey, siendo una fuente de constantes ataques a la monarquía al nunca haber planteado la identificación entre Dios y el Rey, como se intentará hacer posteriormente.

“Lo que defendían los teólogos galicanos era más bien el derecho de la Iglesia galicana a convenir con el Papa toda condena relativa a la excomunión del soberano, así como el derecho de la nación francesa “a redactar e imponer cualquier consecuencia temporal –como la pérdida de la corona, por ejemplo- que pudiera entrañar una condena de excomunión”. Y en la cuestión del origen popular del poder político, la realidad es que los teólogos de la Sorbona del siglo XVI, como Jacques Almain o Jean Major, eran muy explícitos: la comunidad delegaba únicamente el “ejercicio” o el “uso” del poder político, pero conservaba siempre su “posesión” y su “propiedad”; si un rey abusaba de su “ministerio” siempre podía ser depuesto y reemplazado por otro [...] Los participantes en las guerras de religión francesas del siglo XVI justificaban tanto la rebelión como el asesinato justamente con esos argumentos galicanos [...] Por otro lado, el componente galicano tenía el mismo peso, cuando menos, en la casuística de la Liga católica de rebeliones y asesinatos políticos, puesto que contaba con la intervención de la Iglesia galicana”²⁹

Por todo ello podemos señalar que tras el problema de la religiosidad del siglo XVI, nos encontramos también un problema de conciencia nacional y un resurgimiento de los debates en torno a la relación entre Iglesia y monarquía así como entre monarquía y pueblo, pero en modo alguno puede ser considerado como una prefiguración de la Revolución Francesa y el inicio de la “salida de lo religioso” como plantea Dale K. Van Kley. Sin duda esta crisis religiosa parece superarse a finales del siglo XVI, con la sacralización monárquica llevada a cabo por Enrique IV, lo que determina el triunfo –en cierta medida- de los posicionamientos galicanos, ya que parece revelar que no era posible una monarquía que renunciase a los símbolos y a la tradición cristiana. Sin embargo, esta resacralización no puede identificarse con el galicanismo puesto que éste diferenciaba con claridad entre Dios y el Rey. El ascenso de la soberanía monárquica suponía

²⁸ VAN KLEY, Dale K. *The religious origins of the French Revolution*. P. 60.

²⁹ *Ibid.*, p. 61.

también la pretendida identificación de la conciencia nacional con la figura del Rey que implicaba asumir un bagaje religioso, aunque constantemente transformado por la religiosidad monárquica desde finales del medievo, como ha señalado C. Beaune a propósito del cultor de Saint Denis. Para Dale K. Van Kley esta aparente resacralización de la monarquía supone una desacralización de la misma, produciéndose más bien un reencantamiento, como señaló M. Gauchet siguiendo a Max Weber, donde se asentará –con aparente paradoja- el nacimiento del Estado. De este modo, para Dale K. Van Kley es en las guerras de religión cuando comienza la paulatina escisión entre religión y política y el desarrollo de ésta, bajo una imagen de apariencia sacralidad.

« Et ce qui va l'emporter avec Henri IV, ce n'est pas platement le point de vue laïc de l'Etat, c'est un Etat devenu une fin religieuse en lui-même. Cela dans le cadre d'un basculement global vers une religion de la réalisation terrestre -l'accomplissement du royaume-nation par l'opération roi-Etat, dont la thèse magistrale de Denis Crouzet a si lumineusement fait ressortir la puissance d'apaisement. L'Etat reçoit son nom, autrement dit, en même temps qu'il devient l'objet d'une véritable religion, prenant le relai de la religion royale qui s'était de plus en plus ostensiblement déployée au cours du dernier Moyen Age et de la Renaissance. La doctrine du droit divin dont on évoquait un peu plus haut le tranchant polémique en reçoit un surcroît notable de signification : la relation « immédiate » du roi à Dieu n'est pas seulement moyen d'indépendance (et de supériorité) vis-à-vis de la médiation ecclésiale, elle joue aussi comme source d'une religiosité intrinsèque de la royauté d'Etat »³⁰

La resacralización de la monarquía, en un marco general de desencantamiento y racionalidad del mundo, tal y como había señalado Max Weber, conduce a Dale K. Van Kley a poner el debate del siglo XVIII no tanto sobre el problema de la *laicización*, como consecuencia de la desacralización de la monarquía, sino como consecuencia de un proceso de *secularización*, en el sentido que los debates religiosos no resueltos desde las guerras de religión permitirán el alumbramiento de lo político, entendiendo éste como la consecuencia de la “salida de lo político”, marcando el paso de lo religioso a lo ideológico-político³¹. Siguiendo las corrientes de los debates de la *secularización*, la política debe comprenderse no tanto opuesta a la religión sino como la consecuencia de la misma, esto es, de una religión que ya portaba en sí la “salida de lo religioso”: “Si hubo fuerzas secularizadoras, fueron las que desencadenó la división interna del Antiguo Régimen y del catolicismo”³². Así es desde los problemas religiosos desde los cuales se producirán los principales ataques de la monarquía, quien parece haber monopolizado el sentimiento religioso y por tanto la conciencia nacional; principal razón de los ataques por parte de galicanos, jansenistas, afines al mundo parlamentarios, etc., que Dale K. Van Kley tiende a aglutinar bajo el *jansenismo*

³⁰ GAUCHET, Marcel. “L’État au miroir de la raison d’État : La France et la chrétienté”. En ZARKA, Yves Charles (dir.) *Raison et Dérason d’État*. Paris, PUF, 1994. Pp. 207-208.

³¹ “Esta obra trata en parte de la transición paulatina y casi imperceptible de la religión a la ideología, aunque no pretende dar a entender que se trate de un proceso irreversible de alguna manera, ni que la ideología haya reemplazado o pueda reemplazar a la religión en la búsqueda del sentido último de la vida”. VAN KLEY, Dale K. *The religious origins of the French Revolution*. P. 28.

³² *Ibid.*, p. 29.

del siglo XVIII³³, configurando un debate religioso entre partidos, *devoto* y *jansenista*, que reproduciendo la *dialéctica* del siglo XVI, serán el trasfondo de donde nacerán los partidos políticos.

*“Y en consecuencia, a mediados del siglo XVIII se reprodujo el conflicto político-religioso del siglo XVI, si bien en clave menor [...] los legados secularizados de las dos partes de los conflictos políticos-religiosos del siglo XVIII contribuyeron a elaborar dialécticamente la ideología revolucionaria. Por un lado [...] ocasionó la formación de un cierto parti patriote [...] Por otro lado, un sector del partido devoto se unió al “partido ministerial” pro Maupeou [...] Los dos partidos duraron lo suficiente como para abrir el debate prerrevolucionario de los años 1787-89”*³⁴

El ataque a la religión (en tanto que religión estatalizada y monopolizada por la monarquía) estaría atacando a los fundamentos mismos de la monarquía, tal y como se configura a finales del siglo XVI por parte de una monarquía resacralizada. Un ataque que se observaría ya en las críticas de Port-Royal, con Pascal como más claro representante, quien en sus reflexiones sobre los símbolos ataca duramente los símbolos del poder, precisamente por su divinización. Unas críticas, de nuevo del ámbito religioso, que influirán directamente, para Dale K. Van Kley, en muchos de los presupuestos de la Revolución.

Nuestra aproximación buscará alejarse por tanto de esta comprensión de las guerras de religión como un *origen de la Revolución* y como una *revolución* en sí misma, como si lo religioso, en su relación con lo político, permitiese comprender el *proceso histórico* desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII; que permitiría interpretar el siglo XVI con la mirada puesta en los acontecimientos del siglo XVIII y como un proceso de autonomía de lo político. Si bien, para una importante parte de la historiografía las guerras de religión se convierten en un auténtico hito del proceso de civilización moderno que rompe con los esquemas religiosos anteriores, deudores del mundo medieval, una religiosidad marcada por la escatología del fin de los tiempos³⁵, situando a partir de esos instantes la imagen del progreso; nosotros queremos centrarnos, simplemente, en un aspecto de ellas, la toma de conciencia -si puede decirse así- sobre el problema de la violencia y de las pasiones, que determinará la respuesta cultural, esto es, el orden de los discursos, de lo que se ha denominado como Antiguo Régimen.

³³ “el jansenismo se puso en cabeza de un conglomerado de gentes con un bagaje intelectual, e incluso social, formado por lo más subversivo políticamente hablando de ambos lados de la contienda religiosa del siglo XVI [...] el hecho es que el jansenismo no pudo evitar lanzar el guante a la cara de la monarquía de derecho divino que, naturalmente, respondió con la persecución directa” *Ibid.*, p. 30.

³⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁵ MCGINN, Bernard. *Visions of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*. New York, Columbia University Press, 1998 (1ª edición 1979).

2.1. La violencia en las guerras de religión en Francia.

Mientras para una importante parte de la historiografía las guerras de religión suponen una profunda transformación del mundo europeo del siglo XVI, tal y como lo había planteado Henri Hauser³⁶, una especie de “crisis de la conciencia europea” anterior cronológicamente a la descrita por el clásico libro de P. Hazard, como señalaba A. Haran, para nosotros suponen un momento de *discontinuidad* a partir del cual surgen nuevos modelos de comprensión política: la *razón de Estado*; nuevas formas de comportamiento social: la *honnêteté*; nuevas formas de filosofía: el *método*; nuevos modelos estéticos: el clasicismo; etc. De ningún modo consideramos que todos estos fenómenos –y otros tantos que no abordaremos- se encuentran íntimamente relacionados y que todos ellos respondan a un mismo fenómeno, a un mismo origen, religioso o no. Como señalamos con anterioridad respecto al acercamiento arqueológico lo que nos interesará estudiar es la centralidad de las pasiones en estos instantes, que consideramos como una consecuencia de la violencia desenfrenada de las guerras de religión; y cómo esta preocupación e interés modela otros aspectos de la sociedad como la política, las formas de comportamientos o los planteamientos poéticos.

Para Denis Crouzet las guerras de religión son ante todo la respuesta a una angustia que recorre la Europa de finales del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI, y que manifiesta, a su vez, una crisis religiosa y social, tal y como había planteado la obra de H. Hauser, quien, sin embargo, estudiaba el fenómeno como la consecuencia de una crisis económica y social que había puesto las bases para la recepción de una nueva religiosidad. Una aproximación al fenómeno religioso del siglo XVI fundamentado en la Reforma y en la crisis económica y social que se mantendrá desde H. Hauser hasta los historiadores de los años 80 como se observa en la clásica obra de Braudel y Labrousse o de Mark Greengrass³⁷. Desde un punto de vista más abierto la obra de H. Heller pone el acento sobre el porqué de la adhesión de determinados colectivos y de sus diferentes intereses, en los diferentes grupos sociales, al protestantismo³⁸. Frente a este modelo de análisis socio-económico posterior a H. Hauser, que vinculaba las creencias religiosas a las determinaciones económicas nos encontramos con las aproximaciones de Janine Garrison-Estèbe con su obra *Protestants du Midi, 1559-1598*³⁹. Los problemas derivados del análisis socio-económico han dado lugar a afrontar el análisis de una perspectiva política y de los conflictos en el seno de la nobleza por la conquista del poder, de los favores del monarca, etc., como muestran los

³⁶ HAUSER Henri. *La modernité du XVI^e siècle*. Paris, Felix Alcan, 1930.

³⁷ GREENGRASS, Mark. *The French Reformation*. New York-Oxford, Blackwell Publishers, 1987.

³⁸ HELLER, Henry. *The Conquest of Poverty: The Calvinist Revolt in Sixteen Century France*. Brill, 1986.

³⁹ GARRISON-ESTÈBE, Janine. *Protestants du Midi, 1559-1598*. Privat, 1980.

análisis de A. Jouanna sobre el “devoir de révolte”, donde prioriza en muchos de los conflictos del periodo las luchas por el poder político sobre las cuestiones religiosas, y donde se defiende nuevas formas de participación en un poder que tiende a la tiranía, desnaturalizando la tradición jurídica de la Francia y de las leyes fundamentales. Separar en estos momentos la política de la religión, como hacen algunos estudios, nos conduciría sin embargo a la imposible comprensión del fenómeno político en el siglo XVI, pues « *Faire une analyse distinguant nettement religieux et politique serait appliquer au XVI^e siècle une certaine schizophrénie, qui est certes caractéristique de notre société, mais qui ne fait qu'apparaître alors* »⁴⁰. De este modo, estas luchas políticas que buscan definir una nueva forma del poder deben ser comprendidas como el resultado de una problemática religiosa, pues los distintos intentos de definición de una *identidad nacional* y de la consiguiente forma de lo político a lo largo del siglo XVI, así como las diferentes luchas entre grupos enfrentados, subyace siempre una problemática religiosa, como pondrá de manifiesto el pensamiento galicano francés.

El pensamiento galicano del siglo XVI debe comprenderse e inscribirse, en un momento de profunda transformación y fragmentación del mundo medieval, y, por tanto, como una nostalgia del orden y equilibrio anterior, no sólo a nivel religioso, sino también político, entre el Rey y Roma, y que habría presidido la relación entre los mismos desde el concilio de Constanza en el siglo XV.

De este modo, el pensamiento galicano se presenta como una idealización, pues éste equilibrio entre Iglesia francesa y romana; entre Iglesia francesa y monarquía; así como entre el pueblo y su monarca, nunca había existido con la claridad con la que lo definía. Principalmente los teólogos galicanos defendían el derecho de la Iglesia a convenir con el Papa las cuestiones referentes al poder temporal en Francia, así como definían éste como supeditado a la Iglesia y al pueblo, definido éste como una especie de pueblo elegido adscrito a profundos sentimientos de identidad y defensa del cristianismo, y razón por la cual se subordinaban al Rey.

La relación y evolución entre la Iglesia y el Rey está marcada, por tanto, por la tendencia del poder político a la “politización” de lo religioso, esto es, por la afirmación como un poder temporal en detrimento de lo divino. Un proceso de “desencantamiento”, tanto del Papado como del Rey, ante el cual el galicanismo se opone, en tanto que ponía en cuestión la tradición francesa y las estructuras de legitimación del poder que les acompañan, proponiendo a lo largo del siglo XVI un nuevo modelo de reencantamiento que pasará por el sentimiento nacional como nueva forma de restaurar la unidad, y, por tanto, reafirmando la tradicional unidad religiosa de Francia.

Como ha señalado M. Yardeni el problema de la *conciencia nacional* antes del siglo XVIII estaba articulado en torno a una cuestión cultural y, como ha señalado Tallon, respondía a los

⁴⁰ TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. Paris, PUF, 2002, p. 6.

valores defendidos por el galicanismo. La Reforma protestante al cuestionar esos símbolos de la tradición religiosa del poder, buscando separar poder político y religioso, pondrá en cuestión lo que hasta ese momento parecía claro para la sociedad: la conciencia religiosa de los franceses. Con esta puesta en cuestión comenzará a surgir distintos esfuerzos: galicanos, monárquicos, protestantes, humanistas, juristas, etc., que deberá afrontar la redefinición de esa conciencia nacional ante la indudable crisis de la *république chrétienne*. A partir de estos instantes nos encontramos los diferentes debates, entre los diferentes grupos que afrontarán el debate político, religioso y social. Unos centrarán sus historias en la Monarquía y en la utilización de la tradición galicana del rey *très chrétienne* para subordinar la Iglesia y la conciencia nacional a la figura del Rey; otros se centrará en la defensa del bien público y en la reivindicación de las leyes fundamentales así como entre los pactos entre el pueblo y el monarca a la hora de gobernar; otros, como el hugonote F. Hotman, buscarán construir una historia paralela en la que la monarquía ha estado tradicionalmente desvinculada de la Iglesia, teniendo sus orígenes en las instituciones y en las invasiones germánicas. El esfuerzo de los historiadores a lo largo del siglo XVI y XVII ha sido construir una acepción nueva del término *nación* vinculado a una unificación cultural⁴¹, buscando determinar la historia común del pueblo francés. Si bien para los afines a la monarquía esta historia nacional se cimenta en la monarquía y en su relación con la Iglesia como garante de su función encomendada por Dios, para otros, en cambio, esta historia nacional se definirá por el sentimiento religioso de la tradición galicana; mientras que para otros, por el contrario, es la tradición jurídica y las leyes fundamentales que vinculan al pueblo con los nobles y con el monarca lo que constituirá la el fundamento de esta relación. Sin embargo, a excepción de los humanistas, juristas y ciertos hugonotes que defienden una historia no religiosa, la sociedad francesa parece tener claro que ese sentimiento nacional pasa por lo religioso, el problema será entonces qué función atribuir a la Iglesia y al Rey. De hecho, el propio Tallon se pregunta hasta qué punto es esta tendencia de la monarquía a apropiarse del sentimiento nacional desvinculándolo de ciertos rasgos o tradiciones profundamente arraigadas en Francia lo que determinó su debilitamiento y que finalmente, con Enrique IV, se viene la monarquía obligada a resacralizarse.

Sin duda, este proceso de homogenización cultural, en torno a la conciencia nacional, iría en paralelo al proceso de monopolización estatal y monárquico, aunque no deba identificarse uno a

⁴¹ « En effet, le mot “nation”, dérivant du latin “natio”, est apparu vers 1270 dans la langue française, indiquant un rattachement par la naissance. Au XVI^e siècle, l’identité de la société civile est remise en cause par l’opposition religieuse. L’effort des historiens a consisté alors à stimuler une véritable conscience nationale, en vue d’une unification culturelle. Ainsi, le mot “nation” acquit un sens complémentaire, dans la mesure où il s’agissait d’un groupe d’hommes dont l’histoire est commune. Mais, des auteurs politiques aussi subversifs que F. Hotman n’hésitaient pas à poser la question de l’autonomie de la nation par rapport au roi. Au XVII^e siècle, le renforcement de la monarchie devait amener les français à concevoir la nation comme une “communauté déterminée par un territoire ou un pouvoir politique” » THOLOZAN, Olivier. *Henri de Boulainvilliers. L’anti-absolutisme aristocratique légitimé par l’histoire*. Marseille, Presses Universitaires d’Aix-Marseille, 1999, pp. 188-189.

otro, como pretende la monarquía, monopolizando la historia de Francia. De este modo, en el galicanismo nos encontramos por un lado una crítica a la Roma actual y su ansia de poder terrenal, defendiendo así -como la Iglesia Reformada-, los orígenes espirituales de la misma, pero, por otro lado -y sin poder desprenderse de esa Iglesia romana de la que se sienten deudores- serán críticos con los procesos de Reforma al cuestionar la Iglesia misma y la defensa de una separación radical entre Iglesia y Estado como defenderán los hugonotes en Francia para superar la guerra civil.

En relación a la monarquía, más que defensora de la misma, el galicanismo es defensor de las libertades de la Iglesia galicana frente a la pretendida subordinación romana. Son por tanto defensores de una Iglesia galicana dentro de un estado francés, pero que sigue los presupuestos de Roma. Pero ello no significa que apoyen a la monarquía en su pretensión de subordinar a la Iglesia al poder del Estado. Muy al contrario, el elemento central del galicanismo es su oposición frontal a tal pretensión. De ahí que no pueda considerarse como una corriente de pensamiento monárquica y estatalista. Aunque es innegable que sus fuertes convicciones religiosas, mostrarán a la monarquía salida de las Guerras de Religión, que no es posible la construcción de un sentimiento nacional sin el sentimiento religioso, pues éste forma parte de la herencia y tradición de Francia y de los imaginarios de los franceses del antiguo. De este modo, el Estado en vez de seguir un proceso de laicización, como habitualmente se ha señalado por algunos autores, sufrirá un proceso de “mistificación” como han señalado varios autores.

La resistencia a Roma es posible en tanto que el pensamiento galicano defiende la libertad de la Iglesia francesa frente a las ingerencias de la Santa Sede, en función de la “ideología” del Rey “muy cristiano”, sobre la cual se aglutina el sentimiento nacional. De este modo todos los franceses son en cierta medida galicanos. Lo que ocurre es que habrá muchas formas de comprender este galicanismo.

Por otro lado, es innegable que este posicionamiento alimentará y ayudará a las pretensiones del rey de erigirse como representantes del Estado y de la Nación, subordinando a los poderes eclesiásticos esgrimiendo, precisamente, el núcleo de las convicciones gallicas del rey “muy cristiano”. Pero eso no significará que el galicanismo apoye tales pretensiones, sino por el contrario será una de las razones de las constantes tensiones entre éstos y la monarquía. Observamos así como tras el galicanismo francés se encuentran las complejas relaciones entre Roma y la Iglesia francesa desde el medievo, pero también las tensiones entre la Iglesia y la propia monarquía, siendo un punto esencial para la comprensión del problema religioso y la conciencia nacional en el siglo XVI, así como para comprender la evolución de la monarquía a lo largo de este siglo.

Para el Galicanismo, a diferencia de los protestantes, no puede existir un poder temporal desligado de Dios; mostrando, al mismo tiempo, que no es posible en el siglo XVI la construcción de un sentimiento nacional fuera del sentimiento religioso. Y es esa lección la que tras las

pretendidas defensas hugonotes, en función del pensamiento calvinista, de una separación completa de poderes, los reyes salidos de las guerras civiles de religión, entiendan que el proceso de “reconstrucción” nacional pasa por un proceso de “reencantamiento” de lo social, y que la monarquía así como el Estado se mistifiquen. Entendiendo además que no es posible la existencia de dos religiones conviviendo. De ahí la necesaria conversión de Enrique IV. De este modo, es esta estrecha vinculación entre política y religión defendida por el galicanismo, como principio de la conciencia nacional francesa lo que determina, finalmente, el triunfo de sus principios, preguntándose Tallon si no hubiera sido el deseo de separar política y religión la causa de los desastres y de la violencia durante el siglo XVI⁴². La paz se restablece, precisamente porque la monarquía retoma, más que los presupuestos, la lección del galicanismo. No es posible una construcción nacional sin un sentimiento religioso. De ahí que Tallon plantee una pregunta muy acertada en relación a si fue la laicización del estado la respuesta a las guerras de religión, o, por el contrario la causante de las mismas. Puede decirse que la decisión de Enrique IV y de sus sucesores mostrará que la lección galicana se impondrá en Francia –y en cierta medida podría decirse que el galicanismo- aunque no sus convicciones profundas sobre la libertad de la Iglesia, que será fagocitada por el Estado; aunque no por ello deba hablarse de secularización, sino más bien de “desencantamiento”, pues se produce un claro proceso de mistificación.

« C'est ce gallicanisme qui finit par imposer ses vues à la monarchie, incapable de se poser en arbitre impartial ou d'inventer une sacralité propre. Tout au plus peut-elle se rattacher au mouvement vainqueur de la confessionnalisation catholique et finir par en incarner l'unité. Telle est l'intuition de Henri IV, pleinement réalisée par Louis XIII et Richelieu. »⁴³

Si bien el galicanismo ha sido un obstáculo a las pretensiones del Estado de constituirse en una religión del estado identificada con la Monarquía, al mismo tiempo, estaría en el origen o fundamento que hará comprender a la monarquía que su pretensión de religión de estado y de identificarse con el Estado y la Nación no sería posible sin el sentimiento religioso. De ahí que la nueva monarquía incorpore toda la tradición anterior reformulada en función de los nuevos tiempos. De este modo y en función de un pensamiento que mira desde los sistemas políticos actuales, no debemos entender el galicanismo como un pensamiento reaccionario de la época en contra de la pretensión de la monarquía de construir un poder político laico (como pretendían los reformistas calvinistas), sino como la defensa de los valores nacionales intrínsecamente unidos al sentimiento religioso. De ahí que la usurpación llevada a cabo por la monarquía de tales valores al pretender encarnar por sí sola la nación, determinará que una sociedad francesa tan marcada por los valores galicanos nunca termine por aceptar completamente esta pretensión de la monarquía. Lo que nos

⁴² « Et il est peut-être utile de se poser la question : et si l'autonomie du politique, au lieu d'avoir été la solution à la crise de la seconde moitié du XVI^e siècle, en avait été la cause ? » TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. P. 285.

⁴³ *Ibid.*, p. 285.

llevará a preguntarnos si entre el surgimiento y reivindicaciones de los valores nacionales propios del siglo XVIII, y para comprender el porqué de la desafección tan rápida de la sociedad francesa a la monarquía, no se debería al resurgimiento en los imaginarios colectivos de los ecos del galicanismo anti monárquico. Aunque no se recuperará tanto el galicanismo del siglo XVI, sino la actitud nacional opuesta al monopolio de ésta por parte del monarca. Poniendo así las bases de otro y nuevo concepto nacional: las democracias-liberales, que llevarán a aparejadas otro tipo de religiosidad intrínseca a lo democrático.

Si bien es en este siglo cuando puede comenzarse a hablar de una *conciencia nacional*⁴⁴, ésta no puede ser adscrita ni a la monarquía ni al Estado, sino a los debates religiosos que concita el pensamiento galicano francés, forjado sin duda desde el siglo XV, cuando se dirimen los conflictos entre el papado romano y la Iglesia francesa, que amparada por la tradición *très chrétienne* y el mesianismo imperial no está dispuesta a someterse a los designios de Roma⁴⁵. Lo que impediría hablar de “salida de lo religioso” o de secularización como principio que permitirá el surgimiento de lo político.

*« Si en effet il n'est pas de nation sans sentiment d'une communauté de destin, le temps de la Renaissance et des guerres de religion a avant tout conçu de destin en termes religieux, celui de l'histoire sainte d'un peuple élu par Dieu, qui, sous la houlette du fils aîné de l'Eglise, devait accomplir une mission universelle. Cette lecture du passé, mais aussi de l'avenir, est héritée du Moyen Âge, mais elle doit se confronter au XVI^e siècle cette incroyable réalité : les Français ne sont plus unis par la même la nation française [...] L'impossibilité pour l'immense majorité des Français de séparer lien religieux et liens politique, social, culturel explique que la dissolution du premier entraîne celle de tous les autres. »*⁴⁶

A. Tallon establece así que los estudios que tienden a vincular monarquía, estado y conciencia nacional, colocan el sentimiento religioso de la época bajo el ángulo exclusivo de la monarquía y de su proceso de “mistificación”, esto es, bajo el ángulo de lo político y de la construcción de una religión de Estado, reduciendo con ello el sentimiento religioso y las guerras de religión a un simple problema vinculado a la afirmación del Estado-Monárquico y del proceso secularizador. Sin embargo, el problema de las guerras de religión y del sentimiento religioso del siglo XVI trasciende el marco exclusivo del Estado-Monárquico, vinculando la crisis del siglo más bien a un problema de ámbito social, esto es, del deseo de una comunidad por definirse unitariamente, de nuevo en torno a la religión. Pero de una religión vista con los ojos retrospectivos de la historia a través de los cuales se elaborará un ideal nacional religioso⁴⁷: el galicanismo, con el

⁴⁴ YARDENI, Myriam. *La conscience nationale en France. Pendant les guerres de religion (1559-1598)*. Paris-Louvain, Béatrice-Nauwelaerts, 1971.

⁴⁵ PARSONS, Jotham. *The Church in the Republic: Gallicanism and Political Ideology in Renaissance France*. Washington D.C, Catholic University of America Press, 2004.

⁴⁶ TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. P. 5.

⁴⁷ « Cette certitude vient de l'histoire rêvée de la France, héritée du Moyen Âge : celle d'un pays christianisé au temps des apôtres, d'une Église guide de la chrétienté, d'un royaume jamais souillé par l'hérésie. Telle est l'histoire sainte

que se busca retornar a la que se considera la Iglesia más antigua de la cristiandad, anterior incluso a Roma⁴⁸, ante la crisis del ideal de la *république chrétienne* del medievo. Esta relación de la Francia cristiana con los orígenes del cristianismo y con Roma, establecerá una paradoja en la política y en el sentimiento religioso francés, que por un lado está vinculada a Roma por sus orígenes míticos, y, por otro lado, rechazan la política emprendida por la Roma renacentista. Paradoja en la que deberá inscribirse el gallicanismo. Es importante que la Iglesia gallicana se posicionará a favor de Pablo y no de Pedro, para marcar un distanciamiento respecto a Roma. De ahí que todos los mitos de la France apunten hacia los discípulos de San Pablo⁴⁹.

Este sentimiento nacional-religioso elaborado por el galicanismo en el siglo XVI, y que penetra todos los ámbitos de reflexión de la época, poco a poco será sustituido en el siglo XVII por un ideal monárquico y estatal, en el cual sobrevivirá el fundamento religioso, a través de la tradición del galicanismo, que continua desempeñando un papel central. De hecho el sentimiento galicano será un lugar de contestación hacia los intentos monárquicos por monopolizar el sentimiento religioso y nacional francés. Es por ello que el galicanismo será durante el siglo XVI contestatario de los intentos de afirmación de la monarquía, oponiendo a la religiosidad monárquica, heredera del ideal *très chrétienne* y del culto a San Denis, la religiosidad galicana, que tomará como centro la figura de Santa Geneviève, otorgando al galicanismo un sentido cívico⁵⁰. Si bien la monarquía y la idea del rey “muy-cristiano”, tiende a eclipsar y a monopolizar el sentimiento religioso y nacional francés, con las figuras de Clovis, Carlomagno, Clovis, etc., no hay que olvidar que más allá de los reyes, existe toda una tradición religiosa que busca en el cristianismo su sentimiento nacional, vinculado a las raíces del propio pueblo francés, creándose así un discurso cívico en torno a la religión que en los momentos de la Liga contestarán la tradición religiosa de la monarquía.

« Le glorieux passé chrétien non seulement de la monarchie française, mais de tout le royaume détermine la nature du gallicanisme au XVI^e siècle. Le rappel permanent de la prééminence française dès l'époque apostolique, ou en tout cas dès Clovis, est un des éléments les plus importants de la cohésion du royaume [...] Si le gallicanisme du XVI^e siècle, surtout à partir des années 1550, se réfugie aussi volontiers dans un passé glorieux, c'est qu'il guère de raisons de se réjouir du présent, un présent qui semble démentir des siècles d'histoire sainte. »⁵¹

Si bien, el deseo por reconstruir una unidad parece determinar los diferentes ámbitos de la sociedad del siglo XVI, ésta no pasa por el Estado y el Rey, como una tradición modernista ha establecido al situar el Estado en el centro de todos los procesos sociales; sino que a la pérdida de la

que les Français se complaisent à se raconter pendant tout le XVI^e siècle, sans doute pour se rassurer devant une réalité qui tend de plus en plus à la contredire » *Ibid.*, p. 27.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 27-28.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 34-35 ; VAUCHEZ, André (ed.). *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et Islam)*. Actes du colloque organisé par le Centre de recherche "Histoire sociale et culturelle de l'Occident. XII^e-XVIII^e siècle" de l'Université de Paris X-Nanterre et l'Institut universitaire de France (Nanterre, 21-23 juin 1993), École française de Rome, 1995.

⁵¹ TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. P. 46.

unidad de la cristiandad le seguirá el deseo de construir una unidad nacional a través de lo religioso; lo que en cierta medida determina los procesos de reforma europeos, como ha señalado P.K. Monod⁵². De este modo, la unidad nacional que parece elaborarse en el siglo XVI no será la consecuencia directa de los procesos de afirmación del Estado y de la Monarquía, aunque ambos, finalmente, se beneficien de ello.

« Cette vision historiographique d'une monarchie qui crée l'État et d'un État qui crée la nation a bien évidemment été défendue par le principal bénéficiaire, la royauté elle-même. Dès le XVII^e siècle, la plupart des historiographes limitent l'histoire de France à la seule histoire de la monarchie. Certains, comme Charles Sorel en 1628, vont même jusqu'à critiquer leurs prédécesseurs médiévaux pour avoir diminué la place des rois au profit de celle de l'Église. Ainsi Grégoire de Tours est accusé de raconter « les affaires des Roys, comme si l'histoire de la Monarchie n'estoit mise dans son livre que par accident et pour servir d'intelligence à celle du cloistre »⁵³

A partir de la muerte de Enrique II, en 1559, supondrá para A. Tallon un replanteamiento de las ideas galicanas y de la tradicional identificación de Francia con la pureza de la religión cristiana. La escisión protestante, la alianza de éstos con los turcos, los fracasos bélicos de la monarquía francesa con España, la crisis económica y política, determinan una mirada hacia la historia religiosa francesa la cual ya no aparece tan homogénea y cristiana como antaño, apareciendo en el horizonte las herejías que la habían constituido, como los Cátaros⁵⁴. En estos instantes el galicano y la religiosidad francesa se redefine en favor de la monarquía, la cual es animada a emprender una cruzada religiosa para terminar con el cisma religioso. *« La fin du mythe d'une France ayant toujours ignoré l'hérésie conduit à renforcer un autre mythe, celui du roi croisé qui purifie son royaume [...] La révision de l'histoire sainte jusqu'ici admise se fait donc au profit de la monarchie, à condition que celle-ci accepte ce rôle d'ange exterminateur »⁵⁵* Aunque la monarquía se resistirá a asumir este papel exterminador, lo que a ojos de los radicales católicos hará perder al rey su imagen de rey très chrétienne. A partir de la segunda mitad del siglo XVI el tradicional lugar de identidad nacional del galicanismo sufrirá una importante crisis, y la idea de una Francia cristiana, sin herejías, sufre un importante revés que parece cuestionar cada vez más el fundamento básico de ese sentimiento nacional construido en torno a la religión.

« Une telle réalité obligeait à relire tout le passé et à renoncer à une partie essentielle des mythes qui composaient l'histoire sainte gallicane. Cette révision douloureuse était d'autant plus difficile que, bien avant les années 1550, l'idée nationale subissait déjà un processus de désenchantement qui avait rendu moins naturel son lien avec le sentiment religieux. »⁵⁶

⁵² MONOD, Paul Kléber. *The Power of King: Monarchy and Religion in Europe, 1589-1715*. New Haven, Yale University Press, 1999.

⁵³ TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. P. 7.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 53.

Esta tradicional identificación de la monarquía con la historia francesa y el sentimiento nacional que ya se inicia con los publicistas monárquicos en el siglo XVI, imponiéndose en el siglo XVII y XVIII, se verá también continuada durante el siglo XIX. Principalmente por aquellos historiadores republicanos como Michelet que buscaban dar a la monarquía una predominancia en la definición de la historia frente a la religión. Recordemos que se trataba de una época de restauraciones donde algunos defendían la posibilidad de la una monarquía liberal y constitucional, y otros, en cambio, consideraban la necesidad de volver a una monarquía y al cristianismo como principio de continuidad histórica, frente a la negación de la misma que traen los acontecimientos revolucionarios.

Frente a estas corrientes que inciden sobre el papel vertebrador de la monarquía en la historia de Francia, el siglo XIX alumbrará también otra corriente, denominada como *galicanismo*⁵⁷ (término acuñado en el siglo XIX), que otorgará a la Iglesia y a la religión un papel fundamental, si bien vinculado a la monarquía y al Estado, sin embargo autónomo respecto a ambos; considerando, de este modo, que será la religión y el sentimiento galicano francés, elaborado ya desde el medievo, el que permite la construcción de un ideal nacional propiamente francés. Ideas que se observarían claramente en algunos tratados XVI y XVII como el texto de P. Pithou, *Les Libertez de l'Église Gallicane* de 1594 o de J. Gillot *Traictez des droitz et libertez de l'Église gallicane* de 1609.

A. Tallon busca establecer una diferencia entre monarquía y galicanismo, como si fueran procesos que no pudieran identificarse, aunque sí estarían íntimamente relacionados; estableciendo a partir de ello que el proceso de construcción del sentimiento nacional, en el siglo XVI, estaría vehiculizado por la religión, y no tanto movilizado por la monarquía o el Estado, tal y como mostraría el problema de la Iglesia galicana. Aunque, sin duda, la afirmación de ambos, Monarquía y Estado, tendrá como consecuencia un proceso de apropiación y monopolio del ideal nacional por parte del Rey, generando con ellos diversos conflictos a lo largo del siglo XVII y XVIII.

« Cette identité gallicane n'est pas à opposer à la communion monarchique, mais elle n'est pas non plus à confondre avec elle. Le grand débat de la fin du XVI^e siècle pour savoir si l'Église est dans l'État ou l'État dans l'Église semble s'achever au profit des partisans de la première assertion. Mais il ne nous faut pas oublier que les tenants de ces deux positions opposées avaient finalement raison les uns comme les autres. L'Église gallicane s'enorgueillit de son rôle de premier pilier de la monarchie, quand celle-ci met en avant la primogéniture du roi, fils dévoué de l'Église. La vraie question débattue lors des guerres de religion est finalement de savoir si l'Église et l'État se confondent. C'est ce que peut souhaiter la Ligue radicale, dans un rêve théocratique qui n'est pas, loin de là, celui de tous les ligueurs. C'est aussi le fait d'une toute petite minorité. La majorité des catholiques française, même dans ces années de tension extrême, sont en réalité d'accord sur le fait que l'Église gallicane est à la fois dans et au-dessus de l'État. La complexité de cette imbrication permet de sortir de la vieille identification entre nation et État : la réalité nationale s'applique dans d'autres domaines que le strict domaine politique et ne relève plus alors du contrôle de l'État. »⁵⁸

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 11.

El pensamiento galicano confirmaría así que el desarrollo de un pensamiento o de una conciencia nacional, se fundamentaría sobre en el sentimiento religioso, fuera de la reflexión monárquica; mostrando, al mismo tiempo, que el debate que se pondrá en marcha entre Iglesia y Estado, no debe tampoco enfocarse desde el punto de vista del debate político monárquico. La reflexión nacional, frente a lo habitualmente señalado, se realizará desde diversos ámbitos no adscritos al problema del Estado. Sin duda, la monarquía ha intentado ahogar cualquier otra institución que pudiera ser identificada con la nación o cualquier ideología fuera de su monopolio, como será el caso del sentimiento religioso galicano, tal y como se pondrá de manifiesto en relación con el jansenismo o con la propia Iglesia, buscando la construcción de una religión de Estado, sin embargo, el espíritu nacional en el siglo XVI se expresaba por diversas vías de lo religioso, no adscritas a la monarquía y al Estado, de ahí la diversidad de posicionamientos y modelos de comprensión del sentimiento nacional entre los diferentes grupos en conflicto.

Al final de la Edad Media se habría producido una escisión entre sociedad y religión, que habría tenido como consecuencia más clara el desarrollo de lo político, pero ello no implicaría que la sociedad, en su imaginario, dejara de ser profundamente cristiana, y, de este modo, se continuará hablando de un horizonte y de un destino cristiano de Europa fundamentado en lo religioso, como ha estudiado A. Haran a propósito del medianismo monárquico, pese a la escisión de las Iglesias y a la crisis del ideal de la *république chrétienne*. Durante el siglo XVI se continuará viendo la construcción de una comunidad-nación por la vía del sentimiento religioso y no exclusivamente por la vía del Estado y la Monarquía, esto es, de lo político, tal y como los discursos modernistas inciden en ocasiones en exceso. Todas las construcciones nacionales del momento se intentarán llevar a cabo por la vía del sentimiento religioso⁵⁹ y del galicanismo, en Francia, que siempre permanecerá fiel a Roma⁶⁰. De ahí, sin duda, la deriva de la Reforma en Francia respecto a otras zonas de Europa. El pensamiento galicano que viene a busca sustituir la crisis de la *république chrétienne* mediante un sentimiento nacional tiene como común denominador el rechazo de la Reforma y de los protestantes y, por tanto, su adhesión a Roma parece incuestionable. Aunque, el galicanismo se define respecto al conflicto constante con las pretensiones imperiales de la curia romana. Francia asumirá de esta manera, también, la vía de la crítica contra Roma, como forma de construcción del sentimiento nacional, pero, en su caso, sin romper con ella. Ahí radicaría la particularidad del “sentimiento galicano”. No pudiéndose hablar, como han hecho algunos estudiosos, de un galicanismo absolutista durante el siglo XVII. El galicanismo permitirá

⁵⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁰ « Entre les différentes formes de gallicanisme, celui du roi, des évêques, de l'Université, des parlements, etc., le point en commun le plus évident et le plus paradoxal est bien cette fidélité, quand même, à Rome. Cette constatation doit rester en permanence à l'esprit si l'on veut comprendre la spécificité gallicane au temps des Réformes » *Ibid.*, p. 16.

vehiculizar los distintos sentimientos nacionales de la sociedad francesa sin la necesidad de romper con Roma.

Por otro lado, las clásicas obras de Bataillon, Augustin Renaudet o Lucien Febvre, han definido el periodo conocido como guerras de religión, a su vez, en tres periodos: una pre-reforma bíblica dominada por la figura de Erasmo; en segundo lugar, un periodo caracterizado por los reformistas que rompe con la Iglesia de Roma; y, finalmente, un tercer momento definido por la reacción del mundo católico, denominada como contra-reforma. Frente a este esquema tripartito que pensaba el siglo a partir de la Reforma, estableciendo la existencia de una pre-reforma caracterizada por las ideas eruditas de ciertas élites; y frente a un esquema socio-económico como principio de explicación de la violencia de la reforma; D. Crouzet pondrá el acento más que sobre la existencia de una pre-reforma católica, dominada por Erasmo, sobre la continuidad. De tal manera que la Reforma y la violencia que engendrarán debían interpretarse como la consecuencia y la respuesta a ese mundo de predicciones, visiones y profecías, que anteceden les y que se gestan en las primeras décadas del siglo XVI, tras las que subyacerá una angustia profunda de la sociedad. Heredera de la religiosidad escatológica del medievo y acentuada por el triunfo de la astrología a partir del Renacimiento, que otorgaba a la profecía una apariencia de verdad científica, y que se manifiesta a través de la acentuación escatológica, del pánico, de la obsesión por el juicio final, etc., contra la cual reaccionarán los reformistas franceses.

Sin duda muchas de estas profecías y visiones además de estar determinadas por una sociedad marcada por la angustia, se ven favorecidas también por un poder político monárquico que busca su fortalecimiento, ante las fuertes críticas que le acechan desde diversos frentes: políticos y religiosos⁶¹, determinando así la gestación de un discurso regicida a lo largo de los años 60 que tiende a la desacralización del poder temporal⁶². Frente a este cuestionamiento de la autoridad por el resurgir de diversos discursos procedentes del mundo clásico, escolásticos, etc., el Rey sufrirá también un proceso de remistificación, mediante la recuperación y empleo de un discurso profético y milenarista⁶³, como refleja la figura de Guillaume Postel⁶⁴, que vinculadas a las ideas imperiales reivindican la figura del “emperador de los últimos días”, elaborado por vez primera en el Oriente del siglo IV por Sibylle de Tibur y cuya profecía anuncia la venida de un rey de griegos y romanos de nombre “Constant” que volverá a restablecer la unidad del Imperio romano, venciendo a los

⁶¹ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre I, p. 411.

⁶² *Ibid.*, p. 479.

⁶³ *Ibid.*, p. 186.

⁶⁴ DUBOIS, Claude-Gilbert. *La mythologie des origines chez Guillaume Postel. De la naissance à la Nation*. Paris, Paradigme, 2000.

paganos y convirtiéndolos por la fuerza⁶⁵. Un mito que reaparecerá de forma constante en occidente, transformándose principalmente bajo la figura de Carlo Magno quien pasa a encarnar la imagen del “emperador de los últimos días”; “*C’est le courant du IXe siècle que se développe dans l’Occident latin la image de Charlemagne en tant que Roi-Sauveur censé revenir à la fin des temps pour convertir l’ensemble du genre humain au christianisme et établir sa domination sur tout l’univers*”⁶⁶. Esta imagen continuará durante los debates imperiales del medievo⁶⁷, como refleja la figura de Federico II en el Imperio germánico, y después con el desarrollo de las monarquías. Especialmente la nueva dinastía carpetana buscará emparentarse con la figura de Carlo Magno⁶⁸, haciendo de la nación francesa el pueblo elegido por Dios⁶⁹, conformando la base del *galicanismo* francés, como puede comprobarse durante las narraciones de las cruzadas como la de Robert le Moine *Histoire de Jérusalem* del siglo XI, en las que el Rey francés aparece investido por la providencia con una misión sagrada mediante el cual Dios ejecuta sus planes. Estas ideas mesiánicas que identifican la figura del Rey a la de Cristo elaborando la idea del *Rey Très-chrétien*, como se observa en la figura de Louis IX “San Louis”, reaparecerán de forma constante en el mundo cristiano. Al final de la Edad el carácter mesiánico deviene un atributo permanente del Rey francés⁷⁰, determinando así los atributos con los que se identifica, como el ciervo-volante, adscrito a la idea de la resurrección y del rey de los últimos días. Como ha señalado C. Beaune los símbolos y los rasgos que aluden a la predestinación de Francia se multiplican a lo largo del siglo XV, y el rey aparece de forma constante rodeado de atributos imperiales como se observa en la iconografía de Francisco I⁷¹, así como entre sus sucesores, Enrique II, Carlos IX o Enrique III. De este modo, los frescos pintados por los colaboradores de Rafael para el Vaticano sobre la coronación de Carlo Magno por el Papa utilizan como modelo para aquél los rasgos de Francisco I, mostrando con ello la amplia difusión de las ideas de G. Postel quien defiende el origen galo del trono imperial y quien celebra el mito de la dominación gala en los años en que el monarca francés y Carlos V compiten por el título imperial⁷². De hecho la propaganda imperial elaborada por la casa de Austria a partir de la figura de Carlos V va a ejercer una fascinación constante sobre la monarquía francesa durante los siglos XVI y XVII, influyendo en el lenguaje simbólico empleado por los hombres de letras y los

⁶⁵ HARAN, Alexandre Y. *Le lys et le globe. Messianisme dynastique et rêve impérial en France aux XVI^e et XVII^e siècles*. Seyssel, Champ Vallon, 2000, p. 11.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁷ FOLZ, Robert. *L’idée d’Empire en Occident du V^e au XIV^e siècle*. Paris, Aubier, 1953.

⁶⁸ MORRISSEY, Robert. *L’Empereur à la barbe fleuri. Charlemagne dans la mythologie et l’Histoire de France*. Paris, Gallimard, 1997.

⁶⁹ YARDENI, Myriam. *Enquêtes sur l’identité de la « Nation France »*. Pp. 112-113 ; BEAUNE, Colette. *Naissance de la nation France*. Pp. 214-215.

⁷⁰ HARAN, Alexandre Y. *Le lys et le globe*. P. 40.

⁷¹ LECOQ, Anne-Marie. *François I imaginaire. Symbolique et politique à l’aube de la Renaissance française*. Paris, Macula, 1987.

⁷² HARAN, Alexandre Y. *Le lys et le globe*. P. 125.

artistas de los que se rodea la corte, desarrollándose especialmente durante las ceremonias de entrada a la ciudad, las fiestas, etc.

El siglo XVI hereda por tanto este mundo de profecías y angustias de los siglos anteriores en el ámbito religioso, así como –en el ámbito político– el mesianismo imperial que caracterizará a la diferentes dinastías reinantes europeas, las cuales se consideran destinadas a la dignidad imperial y a dirigir y unificar la cristiandad, como se observa especialmente en la España de Carlos V, en Portugal con la figura del rey Dom Sébastien o en Inglaterra con el reinado de Elisabeth⁷³. Estas corrientes de mesianismo profético, vinculadas a las ideas imperiales, unido a las profecías escatológicas acentuadas por la Reforma, junto a la expansión imparable del Imperio Otomano, etc., parecen estar conduciendo la *république chrétien* hacia el abismo. De hecho, contrariamente a lo señalado por D. Crouzet, para A. Haran serán los reformistas quienes acentuarán una visión profética del mundo y de la Historia, entendida como un campo de batalla entre las fuerzas del bien y del mal.

« La prophétie fut pour les luthériens, et plus particulièrement pour les calvinistes, ce que le miracle était pour les catholiques : un principe occulte d'autojustification [...] Tandis que les catholiques se retiraient vers de positions conservatrices qui mettaient l'accent sur la continuité de la tradition ecclésiastique, les protestants, enclins au changement et à la nouveauté, imprégnés d'esprit biblique, avaient plutôt les yeux rivés sur l'avenir »⁷⁴

Para A. Haran el desarrollo del profetismo en el mundo católico será una respuesta al desarrollado previamente por el mundo protestante⁷⁵, aunque como ha señalado D. Crouzet el protestantismo debe comprenderse más bien como una respuesta ante la angustia profética y escatológica que atraviesa el mundo católico desde finales del medievo.

Será durante las guerras de religión cuando el mundo profético católico buscará vincular la imagen del Rey a estas profecías y transformar su política en una cruzada santa contra los infieles. Retomando la idea de cruzada constante al mesianismo imperial y al rey *très chrétien* desde el medievo e influenciado por la idea imperial española que situaba al monarca español como el rey cristiano destinado al derrocamiento del Islam en el Mediterraneo, en estos momentos donde proliferan las ideas de cruzadas contra el enemigo otomano⁷⁶ también se desarrollará la idea de la cruzada en relación a los protestantes entre ciertos grupos vinculados a la Liga católica, quienes reelaboran todas estas tradiciones. Sobre todo incorporarán las ideas del mesianismo imperial propiamente francés de la época de Saint Louis⁷⁷ que vivirá un auge a propósito del ascenso de la nueva casa reinante Borbón, con Enrique de Navarra, valorada por algunos católicos como el anti-

⁷³ YATES, Frances A. *Astraea: the imperial theme in the sixteenth century*. London, Routledge and Kegan Paul, 1975.

⁷⁴ HARAN, Alexandre Y. *Le lys et le globe*. P. 52.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 270.

⁷⁷ BOUREAU, Alain. « Les enseignements absolutistes de Saint Louis (1610-1630) ». En *La Monarchie absolutiste et l'histoire en France : théories du pouvoir, propagandes monarchiques et mythologies nationales. Colloque Sorbonne, 26-27 mai 1986*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987.

cristo. En estos instantes las ideas de cruzada religiosa frecuentes de la monarquía francesa se vincularán también a la idea de unidad religiosa contra los hugonotes, manteniéndose la idea de cruzada con los reyes siguientes, como Louis XIII⁷⁸ o Luis XIV, pero contra los turcos. Acontecimiento que utilizarán también las diferentes dinastías europeas, como la francesa, para fortalecer su reinado y su poder. A través de ella se exacerbarán la idea de una cruzada religiosa del monarca, como nuevo David⁷⁹, genealogía inaugurada con Carlo Magno, especialmente por parte de la tradición galicana y de aquellos colectivos como los *políticos* que ven en el monarca la única vía para superar la desfragmentación social a la que están conduciendo las guerras de religión. Tras este fortalecimiento del Rey, nos encontraremos por un lado aquellos que cuestionan su figura y aquellos que buscan su fortalecimiento, bien como figura intermediaria que consiga ponerle freno a la violencia o bien para que se posicione a favor de la guerra santa. Aunque estas críticas al poder temporal no terminarán en revuelta puesto que la monarquía se consideraba estrechamente vinculada a la voluntad divina, teniendo la esperanza de que el Rey se adhiriese a la causa de la violencia.

Frente a estos modelos historiográficos mencionados, centrados en la pre-reforma erasmistas y en la idea de un catolicismo esclerotizado, definido por su incapacidad para dar respuesta a los nuevos desafíos, degenerado por su paganismo, D. Crouzet analiza los problemas de la violencia generada a partir de los años 60 desde una perspectiva diferente respecto a los principios de explicación socio-económicos y políticos. A partir de lo religioso y de un conflicto nacido en las propias convicciones religiosas de la época.

« Le hasard m'a mené vers une problématique inversant les modalités de l'interrogation et reposant sur l'idée que les violences collectives réalisent les tensions qui supportent les croyances des hommes. Les gestuelles a été envisagée comme expressive du sens que pouvait avoir pour les fidèles leur relation à Dieu »⁸⁰

Por otro lado, recordemos como a partir de los años 60 del siglo XVI, A. Tallon habla de una crisis del ideal nacional galicano y de un replanteamiento del mismo. « *La conception d'une nation sainte présentée au chapitre précédent subit au cours du siècle de sévères assauts qui proviennent de deux sources principales : la confessionnalisation et la critique historique* »⁸¹ La crisis de la imagen nacional religiosa de Francia sin embargo no conducirá a un proceso de *desencantamiento* del ideal nacional y de una sustitución por la monarquía, sino que, muy al contrario, asistiremos a un proceso de reencantamiento. « *Mais en même temps –et cette contradiction apparente bouscule nos certitudes contemporaines-, le XVI^e siècle est une période de*

⁷⁸ HARAN, Alexandre Y. *Le lys et le globe*. P. 300.

⁷⁹ BEAUNE, Colette. *Naissance de la nation France*. P. 35.

⁸⁰ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre I, p. 75.

⁸¹ TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. P. 56.

ré-enchantement, voire de surenchantement du monde »⁸² Tallon parece aceptar un proceso de “desencantamiento de la nación”, siguiendo las ideas de Marcel Gauchet, esto es, de una reformulación de los fundamentos cristianos forjados desde la Edad Media, sin embargo, y a diferencia del proceso de secularización tradicionalmente señalado, así como del proceso de sacralización del Estado, plantea la reformulación del sentimiento nacional y religiosos a partir del siglo XVI, en torno a la confesionalización y la crítica histórica. Si bien la violencia de la Liga católica parece centrarse en reformular el espíritu galicano sobre la idea de cruzada religiosa contra los hugonotes, que deben ser exterminados para recuperar la pureza tradicional de Francia, sin embargo, los hugonotes contraatacarán, a partir de San Bartolomé, a través de un intento de redefinición del ideal nacional, no tanto cimentado sobre lo religioso sino más bien sobre la injerencia de las potencias extranjeras en Francia, representadas por Roma y por España, que apoya a la Liga. De este modo, redefinen el espíritu nacional fuera del galicanismo y de lo religioso a través de un discurso anti-italiano y anti-español (visible entre los círculos humanistas y parlamentarios centrados, incluso entre los políticos afines a la monarquía que defienden la idea de concordia y tolerancia⁸³), que será retomado por Enrique de Navarra y que son un claro ataque, contra los Guisa, considerados como príncipes de origen lorraine, y contra la Liga católica apoyada por España⁸⁴. Un nacionalismo que defiende la independencia del reino francés que a partir de estos instantes será una constante del discurso monárquico a lo largo del siglo XVII y XVIII. Defensores de la nación frente a los extranjeros, los hugonotes se posicionan a favor del Evangelio –un pilar del pensamiento galicano como vimos más arriba– contra los pensamientos católicos y papistas, reutilizando el anti-papismo galicano en su propio beneficio. De este modo el problema de la *nación* deviene un tema frecuente y recurrente entre los dos bandos, reivindicando ambos la vinculación a la verdadera religión de Cristo. A partir de estos instantes asistiremos a un proceso de « desencantamiento de la idea de nación », distinguiendo entre una conciencia nacional y un sentimiento religioso. La operación llevada a cabo por Calvino de separar Iglesia y Estado, estará en el origen de ese proceso de “desencantamiento” de la nación. Distinción que sin embargo no significa una separación⁸⁵. Los hugonotes serán por tanto los primeros en distinguir entre ambos planos al desechar mucho de los símbolos: santos, lugares de culto, reliquias, etc., que había constituido hasta ahora la identidad nacional religiosa de los franceses. De hecho, ya desde el renacimiento humanista se produce a través del espíritu crítico-histórico un cuestionamiento de

⁸² *Ibid.*, p. 55.

⁸³ YARDENI, Myriam. *Enquêtes sur l'identité de la « Nation France »*. Pp. 82-83.

⁸⁴ TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. P. 57.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 58.

estos lugares tradicionales del galicanismo⁸⁶. Los historiadores de la segunda mitad del siglo, sustituirán la historia religiosa o santa, por una historia moral, donde los hombres son recompensados por sus políticas inteligentes. De este modo a través de la historia crítica se producirá un proceso de desencantamiento que conduce a una ética política y no religiosa, produciendo así una separación entre historia política e historia religiosa, que marcará los posteriores debates en torno al sentimiento nacional. De este modo un historiador de finales de siglo como Pasquier analizará las cruzadas a la luz de la crítica histórica cuestionando sus fines y objetivos, lo que supondrá, al mismo tiempo, un cuestionamiento de uno de los fundamentos del discurso galicano anterior. No eliminará por completo el elemento misterioso, el designo divino, pero el historiador al no poder entrar en él, lo aparta y deja en un lugar secundario.

« Au cours du siècle, ses héritiers humanistes, plus ou moins fidèles, ont eu tendance à majorer la part de la critique et surtout à l'opposer à la tradition.

Les exemples ne manquent pas, surtout dans la deuxième moitié du siècle, de savants gallicans n'hésitant pas à s'attaquer aux vieilles gloires de l'Église de France [...] L'histoire de France selon Pasquier n'est plus une histoire sainte, mais une histoire morale qui récompense les politiques intelligents, mais aussi bons, et punit les méchants. Le désenchantement ne conduit pas au cynisme machiavélien, mais au contraire à une éthique politique [...] Pasquier développe une histoire de France qui est encore une histoire chrétienne, mais qui ne comporte plus rien de merveilleux [...] La conséquence lointaine des croisades est la grande crise religieuse contemporaine de Pasquier [...] Une telle condamnation des croisades a suscité une réelle indignation, car Pasquier attaquait là un des piliers de l'idéologie gallicane, qui faisait des Français les meilleurs défenseurs de la foi.

Cependant, si les Recherches de la France se livrent à un travail critique sur toutes les légendes nationales, le désenchantement opéré par Pasquier laisse subsister un certain providentialisme qui continue de faire de la France une nation à part dans les desseins de Dieu. Mais ces desseins sont rigoureusement inaccessibles à la raison humaine, et il ne sert à rien de chercher à interpréter les événements comme autant de signes de la prédilection divine. Le rationalisme de Pasquier n'évacue pas la dimension surnaturelle, mais, un peu comme les divers désenchantements confessionnels, il la sépare strictement de la sphère naturelle [...] Le rapport entre conscience nationale et sentiment religieux existe encore chez Pasquier, mais il passe par l'éthique en non par la mystique [...] Cet orgueil national purement profane n'est pas seulement l'apanage de poètes revenus au paganisme antique. Dans la seconde moitié du siècle, des historiens prennent le relais pour développer une histoire de leur pays qui, bien plus encore que l'œuvre de Pasquier, cherche à en éliminer toutes dimension sacrée»⁸⁷

Una parte de la desacralización de la historia francesa, vendrá por parte de los poetas que buscarán la recuperación de los mitos paganos como origen de la historia actual, caso por ejemplo de Troya. Esto se verá, principalmente, entre los poetas en los medios eruditos, vinculados en muchas ocasiones a la propia monarquía que buscará en el origen pagano la vía para unificar la nación fuera del ideal religioso. Proyecto que como se verá más tarde no fructificará. Al igual que el humanismo renacentista, auspiciado por una monarquía que busca superar los conflictos confesionales, también los hugonotes han operado un proceso de separación entre el sentimiento nacional y la religión defendiendo a menudo los lugares de la solidaridad entre religiones y de la tolerancia, sin embargo, en realidad su comprensión del conflicto se inscribe en la polémica entre

⁸⁶ GADOFFRE, Gilbert. *La révolution culturelle dans la France des humanistes. Guillaume Budé et François I.* Genève, Droz, 1997.

⁸⁷ TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle.* Pp 68-71.

Reforma y Contrarreforma, a favor de la primera. Lo que pone su discurso claramente a favor del sentimiento religioso, quedando el sentimiento nacional subordinado a él, de ahí la defensa de la solidaridad y la tolerancia.

Vemos como la historia crítica, que busca el desencantamiento de la historia religiosa, tampoco tendrá un gran éxito entre una sociedad que ante todo se definirá por su tradición y sentimiento religioso. Esta historia profana seducirá en cierta medida a la monarquía y a los defensores por encontrar una legitimación fuera de la Iglesia en momentos puntuales. La reescritura de mitos, fuera de los tradicionalmente nacionales, será un rasgo de este desencantamiento crítico, sin embargo, si bien encontraremos importantes ejemplos en torno a Troya o los Galos, éstos no tendrán un gran predicamento en la sociedad y se circunscribirán al ámbito erudito, siendo escasos los historiadores galicanos que buscan construir nuevos mitos⁸⁸. Encontramos también el mito de Noé, sobre el cual la monarquía buscará la legitimación fuera de la institución eclesiástica. Sin embargo los viejos mitos constitutivos del galicanismo permanecen fuertemente anclados⁸⁹ en el imaginario de la sociedad.

« cette histoire profane était loin de faire l'unanimité dans les milieux humanistes, juridiques ou courtisans où elle était née. Le désenchantement de la nation pouvait séduire par l'indépendance qu'il donnait à la monarchie à l'égard de l'Église, par l'espoir d'échapper à l'affrontement confessionnel en adhérant à des valeurs mythes gallicans restait forte. Mais la force d'entraînement des vieux mythes gallicans restait forte. Elle suscitait au sein même des milieux érudits gallicans de nouveaux chantages de la nation sainte, et les plus archaïques promoteurs d'une histoire critique pouvaient eux-mêmes céder à sa puissance. »⁹⁰

La crisis de los valores nacionales asociados al galicanismo anterior, tendrá como consecuencia que los católicos, o bien piensen a partir de la misma escisión, o bien intenten recuperar los valores cristianos anteriores como forma de reconducir el pensamiento nacional. De ahí el regreso con fuerza, señalado por A. Haran, del mesianismo monárquico, de las ideas de la pureza religiosa de Francia del galicanismo tradicional, etc. A partir de los conflictos religiosos el sentimiento nacional y sentimiento religiosos, en equilibrio en el pensamiento galicano ceden el lugar a una predominancia de la fe, entendida de forma absoluta, como el fundamento de la nación. De este modo en el seno de la catolicidad se impone la idea de una única fe, absoluta⁹¹.

« Le désenchantement confessionnel a donc eu un impact finalement assez limité. La conversion d'Henri IV signifie pour les uns comme pour les autres l'impossibilité d'affirmer la séparation et la supériorité du lien religieux et du lien national. Cet échec vient peut-être du fait que le désenchantement confessionnel de la nation n'a pas su, ni surtout, très majoritairement au moins dans le camp catholique, voulu utiliser les méthodes d'une autre

⁸⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁸⁹ « Les rapports entre conscience nationale et sentiment religieux sont bien entendu modifiés par tous ces désenchantements confessionnels ou critiques, mais ces derniers ne les bouleversent pas radicalement, pas en tout cas pour l'écrasante majorité des Français » *Ibid.*, p. 77.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁹¹ *Ibid.*, p. 63.

*entreprise de désenchantement qui lui est contemporaine, la désenchantement critique que les confessions voient avec plus ou moins de méfiance. »*⁹²

La violencia descrita con atención y detenimiento por parte de católicos y hugonotes muestra para D. Crouzet un “ritual”⁹³ constante en el empleo de la violencia. Señalaba N. Z. Davis que la violencia católica y protestantes respondía a un ritual de legitimación de la violencia para inscribir ésta en la voluntad divina con el objetivo de eliminar la culpa, mostrando así tras las manifestaciones violentas unos rituales simbólicos que encuentran su explicación en las tradiciones del castigo anteriores⁹⁴. Sin embargo, D. Crouzet no considera que el ritual de la violencia responda a una estructura racional de legitimación y de exculpación mediante la tradición, sino el reflejo de una obsesión religiosa, viviéndose como una posesión, sintiéndose así como un instrumento de Dios⁹⁵. Todo ello produce una mistificación⁹⁶ de los actos de suma violencia que son valorados como si de una santa cruzada⁹⁷ se tratase. Se trataría pues de actos directamente vinculados a la trascendencia. Esta violencia en la realidad será la consecuencia de una conciencia profética previa y así actos violentos, como la matanza de mujeres embarazadas o de niños, se inscriben en toda una serie de simbologías sexuales y de relatos previos, que conforman los imaginarios católicos proféticos desde principios de siglo, y que inciden sobre todo sobre la depravación sexual de los hugonotes o sobre el fruto de sus vientres, considerados como producto de su unión con el Diablo. Asimismo, masacres como la de Antoine de Mouvans, donde se exhibe su carne extirpada del cuerpo, con las entrañas arrancadas del vientre, se inscriben en los imaginarios sobre el pecado de la gula que persigue también a los hugonotes. Aunque sean, al mismo tiempo, formas de mostración de la violencia y el castigo con una larga tradición en las prácticas judiciales. Lo mismo puede decirse de las cacerías de hugonotes, como si se trataran de bestias demoníacas, de su lapidación, etc., en algunos buscando anticipar las penas infernales. El mundo que precede a la violencia religiosa es un mundo angustiado por el final del mundo como había recogido Rabelais en su *Pantagruel* que empapa los rituales de la violencia posterior.

« La violence pour Dieu est tension vers Dieu, immédiateté et autonomie d'une obéissance sotériologique, logiquement réfractaire à la mise en oeuvre de pratiques rituelles externes à un lien sacré immédiat avec Dieu. La culture violente des séditeux de 1560-1572 n'est pas une culture consciente et utilitaire, au sens où elle émanerait d'une rationalité gestuelle préexistante ; ce qui ne signifie pas qu'elle soit surgie d'un inconscient collectif. Elle est

⁹² *Ibid.*, p. 65.

⁹³ « Le rite est un mouvement de communion, d'union de l'agissant ou des agissants à la divinité, mouvement formalisé dans le rapport même de l'individu ou du collectif à un objet symbolique, dans lequel, ou sur lequel, la divinité est censée subitement surgir et se faire présence ». CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre I, p. 78.

⁹⁴ DAVIS, Natalie Zemon. *Les cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au 16^e siècle*. Paris, Aubier Montaigne, 1979.

⁹⁵ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre I, p. 328.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 357.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 382.

*transcendance, révélation. Les violents sont aspirés dans l'ordre de l'immanence, dans l'enchantement »*⁹⁸

De tal manera que ésta no puede ser comprendida solamente como la manifestación violenta ante un conflicto entre distintos grupos, sino que todos los actos de la contienda y la violencia misma poseen un simbolismo religioso, escatológico y profético, auspiciada por aquellos profetas que se creen investidos de una conciencia sacra⁹⁹ y que antes de que se produzcan los estallidos más violentos ya hablan de violencia como forma de superar los castigos divinos ante la pérdida de la fe. Una figura central del profetismo católico a favor de la violencia será la figura de Artus Desirés¹⁰⁰ cuyas publicaciones, en los umbrales de las guerras, llegan a alcanzar los 70000 ejemplares, defendiendo la necesidad de reducir a cenizas a los enemigos de la iglesia que traen la condena de Dios a todos si se quiere alcanzar la salvación¹⁰¹. De este modo la violencia católica se convierte en una manifestación de la voluntad divina para defenderse de los ataques de los protestantes. En los umbrales de 1562 el mundo católico se ve así atravesado por un mundo torturado y angustiado de signos y profecías que obsesionados por la purificación, por parte de hombres ajenos en muchas ocasiones a la institución eclesiástica¹⁰², que construyen un mundo simbólico determinado por la violencia religiosa, que fomentará paradójicamente la conversión hacia la nueva fe protestante y que pronto se transformará en violencia real.

Una violencia simbólica de profecías y signos naturales, como cometas, explosiones de estrellas, eclipses, acontecidos entre 1577 y 1585¹⁰³, unido a las malas cosechas o las lluvias, son comprendidos como una aproximación al *Dies irae*, entendiéndose como castigos divinos, de los que se culpabiliza a los protestantes, desencadenando la violencia.

*« La violence sera la gestualisation d'une conscience prophétique ; le guerrier, qui venge la gloire de Dieu, agit d'abord mystiquement, parce qu'il s'est vu voir le devenir : une image de sang qui, à travers le corps d'un roi martyrisé et tué pour les infidélités d'un peuple, annonçait un Temps eschatologique de guerre contre Celui qui S'est sacrifié pour la Rédemption de l'humanité. »*¹⁰⁴

Todo ello refuerza para él el trasfondo religioso subyacente a las guerras de religión, más que la consecuencia de una conflictividad social por cuestiones económicas o políticas, y que además impediría hablar de un proceso de secularización o de desencantamiento. La violencia

⁹⁸ *Ibid.*, p. 235.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 179.

¹⁰⁰ GIESE, Frank S. *Artus Désiré: priest and pamphleteer of the sixteenth century*. North Carolina Studies in the Romance languages and literatures, Chapel Hill, 1973.

¹⁰¹ « Il ne fault doncq plus que le feu

Pour le brusler comme hereticque

Dont je pry le roy catholique

Et sa chrestienne court de france

Exposer toute leur puissance

A faire cendre de voz corps » Citado por CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre I, p. 197.

¹⁰² *Ibid.*, p. 211.

¹⁰³ HARAN, Alexandre Y. *Le lys et le globe*. P. 54.

¹⁰⁴ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre I, p. 180.

simbólica precede por tanto a la violencia real, lo que reflejaría que la violencia no es producto de una guerra entre dos grupos enfrentados, sino de una representación que la precede y que al mismo tiempo la posibilita: las profecías. Por otro lado, esta dimensión simbólica de la violencia que entraña una genealogía previa a la Reforma, reflejaría cómo esta violencia colectiva se encuentra unida a la violencia o justicia de Dios, con la que se pretende legitimar las acciones violentas durante las guerras de religión, ratificando la hipótesis de Crouzet de que la violencia vehiculiza ante todo un problema de religiosidad.

Ya desde principios del siglo XVI, antes de las luchas religiosas, son constantes las profecías sobre la violencia¹⁰⁵, de hecho, el propio André Chastel plantea el Saco de Roma de 1527 por las tropas de Carlos V como el resultado de un mundo de profecías que ayudaría a comprender este acontecimiento; de tal manera que el *saco* previamente había sido posible simbólicamente en la cultura de la época¹⁰⁶. De este modo, la violencia de las guerras de religión deberá ponerse en continuidad con una civilización angustiada por la escatología y por las profecías astrológicas, ampliamente difundidas por la recién inventada imprenta y por la proliferación de imágenes que posibilita, que además favorecerá la creación y difusión de los textos proféticos a principios del siglo XVI, reelaborará el pensamiento escatológico sobre unas claves nuevas, donde las críticas sobre la necesidad de la reforma de la Iglesia se le une la ciencia profética y astrológica¹⁰⁷, y que tendrán especial desarrollo en Alemania¹⁰⁸ y que quizás ayuden a comprender, entre otros motivos, el triunfo de Lutero, quien apenas encuentra acogida en Francia. Se desarrolla así un nuevo modelo de textos que influirá profundamente a la sociedad, en la que ya de por sí están difundidas entre la población en general los escritos astrológicos que buscan definir todos los aspectos de la vida, como refleja el texto *Le Grand Kalendrier et compost des Bergiers avecq leur Astrologie, et plusieurs aultres choses*. Muchas de estas obras sitúan ya la violencia –aunque de forma simbólica– en su centro, haciendo constantes alusiones al diluvio y los castigos divinos, los peligros que acechan a la Iglesia, etc., como vemos en las obras de Richard Roussat o de Michel de Nostredame. Este mundo de profecías y de castigos divinos irá progresivamente, a medida que avanza el siglo, polarizándose en función de las distintas iglesias, la romana y la reformada, hablándose de castigos divinos, muertes y luchas. Una religiosidad de la angustia, heredada del mundo medieval, que será cuestionada progresivamente a lo largo del siglo XVI, sobre todo en la década de 1550. Momento en el que surgen diversos textos denunciando este pensamiento astrológico-profético, principalmente por parte de protestantes calvinistas –frente a un mundo luterano que parecía haberse

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹⁰⁶ CHASTEL, André. *The sack of Rome, 1527*. Traducido por Consuelo Vázquez de Parga; Espasa-Calpe, 1998 (1ª edición, Princeton, Princeton University Press, 1983).

¹⁰⁷ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre I, p. 110.

¹⁰⁸ SCRIBNER, Robert W. *For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*. Oxford, Clarendon, 1994.

servido de ellas¹⁰⁹-, como refleja la obra de Calvino *Traicté ou advertissement contre l'Astrologie qu'on appelle judiciaire et autres curiositez qui règnent aujourd'hui au monde*, donde se busca superar la astrología judiciaria a través de una piedad que busca, precisamente, eliminar esa angustia¹¹⁰.

« - la violence serait représentée, dans sa mise en action, comme violence de Dieu, immanence;
La violence serait vécue sur le mode complémentaire d'une possession mystique ;
La violence serait prophétique, réalisant simultanément une prophétie du châtiment divin et l'énonçant.
Si ces postulats sont systématiquement enclavés les uns dans les autres, il n'en est pas moins essentiel que la connotation prophétique de la violence prime, qu'elle est l'axe autour duquel se structure le système de représentation collectif qui auto-produit la violence enfantine. »¹¹¹

Para una parte importante de la historiografía la violencia y sus discursos reflejan, a lo largo del siglo XVI, dos síntomas. Por un lado, un agotamiento de la religión antigua, representada por el mundo católico. Por otro lado y como consecuencia de ello, una mutación del fenómeno religioso ante los desequilibrios políticos, sociales y económicos que están teniendo lugar que encarnará el mundo protestante dándoles así una respuesta a través de una religiosidad interiorizada, majestuosa y dura, como había señalado Max Weber. Frente a esta visión anacrónica ofrecida por parte de la historiografía¹¹², dando la imagen pasiva de un catolicismo agotado y sin capacidad de reacción ante los cambios acontecidos, definidos como *modernidad*, D. Crouzet lo cuestiona, eso sí, sin negar los cambios: “*la modernité séculière de la Réforme, si modernité il y a, ne semble par avoir été un élément déterminant de la conversion à la Vérite*”¹¹³; estableciendo así que el catolicismo, a tenor de los acontecimiento, no muestra ser una religión esclerotizada y estática, pero si ofrece una imagen del fenómeno religioso cada vez más mística y profética contra la que reaccionará el calvinismo.

« Le conflictuel religieux est focalisée autour de deux axes divergents, d'une part, expansion d'un Sacré d'angoisse, et d'autre part, rétraction ou disparition. Et la grande interrogation est de savoir le pourquoi et le comment de cette divergence [...] Contrairement à ce que l'on pourrait être amené à croire, la théologie calvinienne est une théologie de l'apaisement et de la sérénité. La doctrine de la salvation par la foi en un Dieu incommunicable est un instrument de libération dace au Temps eschatologique. »¹¹⁴

De este modo, es la relación con la profecía del mundo católico desde finales del siglo XV y primera mitad del siglo XVI y la reacción ante la religiosidad de la angustia generada por ésta, el punto central a partir del cual D. Crouzet intentará desentrañar el problema de la religiosidad en el siglo XVI que conduce a la Reforma y la violencia religiosa¹¹⁵. De este modo y como había ya

¹⁰⁹ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre I, p. 136.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 103.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 91.

¹¹² *Ibid.*, p. 145.

¹¹³ *Ibid.*, p. 92.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 145.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 93.

planteado Jean Delumeau¹¹⁶ es a través del pensamiento escatológico y profético donde la reforma y las rupturas teológicas encuentran su comprensión.

« Les événements violents des années 1560-1572 ne sont pas de faits de pure explosion d'agressivité, si pure explosion d'agressivité il peut y avoir. Appréhendés dans leur détermination catholique, ils sont ancrés dans une angoisse du Logos, angoisse préétablie qui est un phénomène de culture de masse dont les prémices sont discernables dès 1520. La France est alors envahie par une conscience prophétique qui oriente l'adoration chrétienne vers une piété de l'attente de Dieu »¹¹⁷

Y de este modo, pese a las persecuciones y las declaraciones de secta por parte de Roma, el calvinismo se extenderá gracias a que rompe con ese modelo temporal, propio del profetismo de la angustia católico, considerando la angustia como duda de Dios y ofensa hacia él, por lo que más allá de las denuncias de corrupción de la Iglesia, de los problemas socio-económicos, etc., la Reforma es para D. Crouzet un problema que pivota en torno a un conflicto temporal¹¹⁸ y el deseo de Calvino de acabar con un mundo obsesionado por el juicio final, que intenta escudriñar y conocer la voluntad divina.

« Ce qu'ils perdent, un Dieu d'immanence, un Dieu de miséricorde que de multiples intercesseurs peuvent infléchir, un monde plein de Dieu, un monde de Mystère et d'enchantement, ils le regagnent, par delà la dureté et l'absence de Dieu, l'apparente sécheresse du monde, dans la fermeture de la béance eschatologique, dans la fin de l'angoisse du face-à-face imminent avec un Dieu qui ne cesse de dire les péchés toujours plus nombreux et condamnables de l'humanité »¹¹⁹

Si la reforma calvinista se ve favorecida por ese clima de angustia y de pánico construido por el mundo católico, lo que determinará muchas de las adhesiones a la nueva fe, sin embargo, a la larga determinará el fracaso de la Reforma en Francia, ante un mundo que volvía a redefinirse sobre un mundo simbólico y profético auspiciado por las necesidades simbólicas de la soberanía naciente. El calvinismo deber ser visto pues como una consecuencia o resultado de un mundo marcado por la angustia y no como el inicio de la Reforma¹²⁰.

Para D. Crouzet las guerras de religión son ante todo la mostración de una crisis religiosa dentro del cristianismo que conduce a principios del siglo XVI a una religiosidad de la angustia dominada por la escatología y las profecías sobre el fin del mundo. Así, las diferentes manifestaciones de la violencia entre católicos y protestantes deben comprenderse como representaciones mentales diferentes ante esa crisis religiosa de la angustia, más que como el resultado de dos bandos en conflicto, de ahí las diferentes representaciones que pondrán en juego la violencia en cada uno de los grupos.

« La crise religieuse du XVI^e siècle est primordialement culturelle, les violences l'assurent. N'ont-elles pas fonctionné comme le révélateur d'un imaginaire panique, qui aurait surchargé la religion ancienne du pressentiment obsessionnel de la fureur ultime de Dieu, et qui, par

¹¹⁶ DELUMEAU, Jean. *Naissance et affirmation de la Réforme*. Paris, PUF, 1965.

¹¹⁷ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre I, pp. 93-94.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 146.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 146.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 221.

réaction, aurait porté certains des fidèles à rejoindre une religion de l'Evangile dont la positivité immédiate était de détruire l'angoisse eschatologique ? Les guerres de religion ne doivent-elles pas être pensées historiquement comme les guerres de la confrontation entre une culture traditionnelle fondée sur la présence de Dieu au monde, et une culture de la modernité axée sur l'autonomisation de la sphère mondaine, une culture du désangoissement ? Telles sont les interrogations auxquelles conduira l'analyse comparée des systèmes de représentations qui sous-tendent les violences. »¹²¹

Si el mundo católico de profecías y angustia genera la reacción hugonote, reaccionando precisamente contra esta angustia, y hemos visto que la violencia es el reflejo de las representaciones religiosas, puede establecerse que frente a la violencia católica -ya señalada-, nos encontramos una violencia propiamente hugonote que responderá a otro tipo de claves simbólicas, reflejo de sus creencias, que no puede por tanto manifestarse a través de la posesión o de la creencia de estar investido por la fuerza divina –que considerarían blasfemo, y que por tanto se manifiesta a través de su iconoclastia, siendo excepcional la violencia física, pues no creen en la posesión tanto divina como demoníaca, sino en la Verdad del texto, utilizando más bien la persuasión¹²². La violencia iconoclasta de los hugonotes además de representar los principios sobre los cuales se asienta su doctrina, mostrando la racionalidad de su violencia¹²³, suponen un cuestionamiento del signo-imagen tal y como se había concebido hasta ahora. Ello supondrá también un cuestionamiento de la simbología monárquica, sobre la cual ésta había erigido su poder, junto a su dimensión intercesora entre Dios y el Mundo¹²⁴, que también será negada por los protestantes.

« Contrairement à ce qui pourrait être induit d'une approche déshistoricisante, ce n'est pas parce que catholiques et protestants usent parfois de gestes de violence similaires que leurs violences réfèreraient d'un même encodage. Bien au contraire, le faille est immense qui les sépare, et leurs gestuelles respectives se nient plus qu'elles ne se recouvrent ou se miment, elles nous parlent aussi de leurs approches complètement dissociées de Dieu, de l'homme, du monde et du salut. Pour un catholique, la violence s'avérait intervention divine, puissance de Dieu en l'acte de l'homme, Pour un croyance venu à la religion de l'Evangile en fonction du désangoissement que pouvait lui apportée la conscience de la transcendance absolue de Dieu, l'imaginaire d'une imposition de la volonté de Dieu dans l'énergétique humain était blasphématoire »¹²⁵.

A partir de la radicalización de la violencia física por parte del mundo católico, comenzará a producirse también por parte de los hugonotes estallidos de violencia física, pero ésta será de una naturaleza muy diferente a la católica, tratándose más bien de una violencia que intenta reparar la violencia previamente ejercido sobre los suyos. Por otro lado, D. Crouzet ha señalado que la violencia hugonote no solo se centrará en las cuestiones teológicas sino que busca la transformación e inversión del orden social establecido, tildándola así de revolución, al generar una conciencia social –como consecuencia de la conversión¹²⁶- aboliendo las fronteras sociales¹²⁷. D. Crouzet

¹²¹ *Ibid.*, p. 51.

¹²² *Ibid.*, p. 599.

¹²³ *Ibid.*, p. 578.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 741.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 493.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 763.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 765.

señala por tanto a partir de la extensión del calvinismo de una reforma revolucionaria que cree en la transformación social y política, tal y como ha señalado C. Hill a propósito de la revolución inglesa¹²⁸. El mundo hugonote entrará pues de lleno en los debates sobre el sistema político, especialmente sobre la función de la nobleza y sobre la decadencia de cierta nobleza que domina la voluntad del monarca en perjuicio del interés del pueblo, la paz; distinguiendo en los diferentes panfletos entre una verdadera y falsa nobleza¹²⁹, como ha estudiado E. Schalk, para quien es precisamente en estos momentos cuando se está produciendo un debate profundo sobre la nobleza así como una redefinición profunda de la misma. Tal y como también ha señalado A. Jouanna, a propósito de “devoir de révolte”, los discursos hugonotes afrontarán de forma directa la forma de lo político: la monarquía y el papel desempeñado por la nobleza, en cierta medida, con la intención de no ser acusados por parte de los católicos de deslealtad ante el Rey la patria, por lo que en defensa de ambos denunciarán, precisamente, la decadencia de un reino por culpa de aquellos que solo velan por sus intereses. Con ello buscan el apoyo de una nobleza descontenta, determinando con ello muchos de los discursos políticos sobre la función de la nobleza durante las guerras de religión.

Asimismo, muchas de la fuerza que adquieren determinadas guerras que toman la forma de auténticas luchas políticas por el poder aunque tras ella subyazca, como se ha señalado, un claro trasfondo religioso. La nobleza se convierte así en el centro de los discursos hugonotes como estrategia de subversión social, considerándolos como la auténtica encarnación de la patria franca. Discurso que de forma constante reaparecerá en la historia francesa. Muchas de estas críticas hacia la política, estarán centradas en la figura de los Guisa que aspiran a la sucesión de la monarquía y al control del poder.

*« Une autre modalité de cette tactique souterraine d'affermissement de la hiérarchie sociale se trouve dans des pamphlets qui définissent comment les princes étrangers projettent de s'emparer de la patrie des Français, la France. Ce sont de textes qui, en apparence, cherchent à regrouper la noblesse derrière Condé, mais qui, dans leur réalité, justifient l'État de noblesse dans sa vocation d'être le défenseur primordial de la religion, du roi, et de la patrie. Ou encore qui le légitiment en montant que le destin du peuple est étroitement et vitalelement lié à celui de la noblesse. »*¹³⁰

A partir de la matanza de la noche de San Bartolomé, esta violencia profética sufrirá una profunda transformación, desplazándose el conflicto de la lucha entre católicos y reformados a una lucha entre los propios católicos¹³¹, no sólo en cuanto al tipo, ya que la violencia que seguirá produciéndose será más propia de la guerra civil que de una guerra religiosa (abandonándose los

¹²⁸ HILL, Christopher. *The World Turned Upside Down: Radical Ideas During the English Revolution*. London, Temple Smith, 1972.

¹²⁹ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre I, p. 732.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 733.

¹³¹ JOUANNA, Arlette. “Le Temps des guerres de religion en France (1559-1598)”. En JOUANNA, Arlette, Jacqueline BOUCHER, Dominique BILOGHI, Guy LE THIEC. *Histoire et Dictionnaire des Guerres de Religion*. Paris, Robert Laffont, 1998, p. 5.

rituales de la violencia señalados, por una violencia predadora característica de la soldadesca¹³²), así como, en relación a su manifestación, a través de las palabras, mediante panfletos, libelos, etc. En general observamos una valoración negativa de la violencia que reflejaría, en general, un paulatino replegamiento de la violencia profética. La violencia entusiasta de los primeros tiempos dará lugar a un tiempo donde ésta será valorada de forma negativa, vista como el producto de una barbarie destructora de la humanidad¹³³; aunque, ello no significa que el imaginario católico deje de seguir siendo fiel al sueño de una violencia total. La violencia queda así poco a poco relegada al ámbito de la ilusión de la razón y del combate mediante los textos y las palabras, y por tanto progresivamente desrealizada¹³⁴, interiorizada y desmovilizada, no llegando a materializarse. A excepción de un acto aislado, como fue el asesinato del monarca Enrique III, en el año 1589, y de Enrique IV, en 1610, durante la Liga católica. En ambos se cristaliza un contexto colectivo previo determinado por la angustia y la mistificación del mundo¹³⁵, en el que se elaborará una teoría del regicidio. Nuevamente, éstas deben inscribirse dentro de ese imaginario profético y mistificante de la violencia que parece renacer en torno al año 1583, en los momentos inmediatamente anteriores a la creación de la Liga¹³⁶, y donde ya se nos muestra, sin embargo, un retorno a “*une violence pathétiquement intériorisée*”¹³⁷.

Estudiada habitualmente desde los modelos causales socio-económicos o socio-políticos, tal y como vemos en los clásicos estudios de H. Drouot¹³⁸, E. Barnavi¹³⁹ o R. Descimon¹⁴⁰, D. Crouzet propone otro modelo de aproximación desde la mentalidad religiosa de la época¹⁴¹. La Liga se ve frecuentemente interpretada desde el punto de vista de la crisis económica, como consecuencia de años de malas cosechas y de la devastación de las guerras civiles, que habrían creado una situación pre-revolucionaria; desde el punto de vista de la crisis social, como consecuencia de la pérdida del lugar de privilegio ocupado hasta ahora por la nobleza en relación al poder del monarca, que habrían determinado la unión temporal entre la nobleza y las ciudades; así como, desde el punto de vista de la crisis política, a causa del proceso de feudalización del monarca y de la consecuente

¹³² CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre II, p. 241.

¹³³ « Parallèlement donc aux apologies catholiques de la violence accomplie pour Dieu et par Dieu, il est essentiel que l'après-Saint-Barthélemy ait vu l'essor d'un système de pensée qui n'ait globalement tout statut à la violence, en la présentant sous l'angle d'une invasion maléfique en l'homme, destructrice de son humanité et de sa relation ontologique à Dieu ». *Ibid.*, p. 172.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 185.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 463.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 287.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 310.

¹³⁸ DROUOT, Henri. *Mayenne et la Bourgogne. Étude sur la Ligue, 1587-1595*. Paris, Picard, 1937, 2 vol.

¹³⁹ BARNAVI, Elie. *Le parti de Dieu. Étude sociale et politique de la Ligue parisienne 1585-1594*. Louvaine, Nauwelaerts-Publications de la Sorbonne, 1980.

¹⁴⁰ DESCIMON, Robert. *Qui étaient les Seize ? Mythes et réalités de la Ligue parisienne (1585-1594)*. Paris, Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île de France, 1983.

¹⁴¹ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre II, p. 295.

contestación de la nobleza hacia un poder político que favorece el Estado en detrimento de la unión entre el Rey la nobleza. Frente a estos modelos explicativos, D. Crouzet opone un trasfondo y una explicación puramente religiosa, vinculada al ámbito de las creencias religiosas que para él definen la política: *“Ou plutôt la politique n’est pas une fin en soi pour les ligueurs, elle n’est qu’un moyen qui permet à chacun de ses acteurs de prendre part le plus intensément possible à un accomplissement qui est le vouloir de Dieu”*¹⁴². De tal manera comprende la actitud de la nobleza en la Liga como el resultado del cuestionamiento de la dimensión mística de la nobleza en su relación con el Rey y en relación a su misión de salvación terrestre de la sociedad; lo cual se ve sustituido por un modelo progresivamente estatalizado fundado en los *officiers* y que cuestiona esta dimensión mistificante.

*« Il n’y a pas, en effet, de politique qui soit politique au sens moderne du mot, la politique au temps des guerres religieuses, dans l’optique d’une civilisation prophétique, est oeuvre de religion. La République est pensée sur le mode d’un corps qui doit tout entier fonctionner pour la plus grande gloire de Dieu. La société civile est fondée sur la religion qui est son principe conservateur, sa Loi, et il n’est pas d’honneur civil, à quelque niveau qu’il se situe, qui ne soit pas imaginé comme un devoir religieux, par la tension d’accomplissement de l’ordre de justice qui le définit »*¹⁴³

La “civilización del libro”¹⁴⁴, tras la masacre de San Bartolomé se convierte así en un ámbito de pacificación y de desmovilización, mediante el desplazamiento de la violencia hacia el ámbito del imaginario, como ha estudiado N. Elias o Th. Pavel, y el teatro de las palabras, de panfletos y libelos, como ha estudiado Ch. Jouhaud, a propósito de las *manzarinadas*, poniendo con ello las bases para el desarrollo de las *querelles littéraires*, uno de los principios del *clasicismo*, como ha señalado E. Bury.

*« L’acte de violence extrême d’août 1572 casse la dynamique de la violence physique par la réflexion qu’il impose sur le statut de la violence et par la nécessité pour cette réflexion de revivre sans cesse le massacre pour mieux en disséquer la positivité ou la négativité. Le champ de l’action réelle, premier point, est peu à peu envahi ou recouvert par une succession d’actions agressives artificielles, une violence des mots. Et le pouvoir de la parole des prédicateurs des années 1585-1594 fonctionne bien sûr dans ce système de communication sumultipliée, qui a pour résultante de détacher quelque peu les hommes du réel, de leur faire vivre une fantasmagorie de violence, Deuxième point donc, une intériorisation de la violence. Troisième et quatrième point : le combat des mots place peu à peu la Ligue en position défensive, malgré la prolifération de textes d’appel à la violence qui la caractérise »*¹⁴⁵

Para D. Crouzet la violencia de la Liga debe comprenderse como una consecuencia de la crisis de la violencia que genera la noche de San Bartolomé¹⁴⁶; *“la violence se déroule désormais dans l’intériorité de bons catholiques, dans une autre relation panique à Dieu”*¹⁴⁷. Es esta reacción contra la violencia lo que caracterizará -como veremos- la sociedad del siglo XVII, y de este modo a finales de las guerras de religión, en 1598, ninguna de las dos violencias que se han señalado, la

¹⁴² *Ibid.*, p. 294.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 292.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 225.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 186.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 129.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 272.

escatológica católica y la que busca la instauración de una edad de oro del evangelio, han conseguido imponerse. Se produce así un paulatino proceso de desritualización¹⁴⁸ y desencantamiento¹⁴⁹ de la violencia, así como de su interiorización, tal y como había señalado N. Elias: “*C’est en chaun, qu’a lieu primordialement le combat eschatologique contre le Mal, dans un reflux angoissé*”¹⁵⁰. Este proceso de interiorización de la violencia tendrá como consecuencia un fortalecimiento de la política y del Rey, quien es valorado como el camino idóneo para buscar el bienestar en la tierra, en tanto que encarnación terrestre de la razón que gobierna el universo. Es por tanto a través de la razón política, de la *soberanía* y de la *razón de Estado*, favorecido por esta crisis de la violencia alumbrada por la noche de San Bartolomé y de su interiorización, que se producirá, finalmente, la salida de la angustia escatológica que había caracterizado el final del siglo XV y la práctica totalidad del siglo XVI a través de la política y del Rey.

*« En conclusion, il nous faudra montrer que le reflux final de la violence collective fut assuré et perpétué en une troisième phase, qui fut idéologique et qui vit la personne royale, incarnation terrestre de la Raison qui gouverne l’univers, contre la puissance de l’angoisse eschatologique s’annoncer l’unique ordonnateur divin et éternel d’un bien-être terrestre. Ce fut par le fait d’une rationalité politique que, dans un contexte favorable d’intériorisation sotériologique, fut résolue la grande crise de violence que le sur-enchantement du monde et de l’homme avait jadis agencée. »*¹⁵¹

Las guerras de religión se habían iniciado por una crisis en la religiosidad de los siglos XV y XVI, siendo la violencia una consecuencia y una respuesta hacia la angustia profética que a su vez genera la respuesta reformista calvinista. Esta violencia había incluso llegado a cuestionar la figura monárquica, tanto por parte de católicos como de protestantes, aunque de diversa manera, siendo más radica en estos últimos. Con estos antecedentes, la noche de San Bartolomé supondrá un punto de culminación e inflexión, sin duda determinada por esa mentalidad profética y reformada, a la que hay que añadir para su inteligibilidad la debilidad monárquica y la necesidad de una respuesta por parte del Rey que le permita fortalecerse frente a los ataques. La forma que encontrará para ocultar su debilidad será su investimento con los atributos de la divinidad, generando un proceso de resacralización¹⁵² de su figura, a través del cual buscará concitar en torno a sí toda esa variedad de profecías sobre la monarquía desarrolladas en los años anteriores¹⁵³, que habían creado un sustrato de violencia entre el pueblo católico, no sólo contra los hugonotes sino contra el propio rey a quien se le hace responsable de la separación del cristianismo y de no encarnar la violencia que permita redimir ante los ojos de Dios al pueblo.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 145.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵² *Ibid.*, p. 53.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 61.

Si la nación y la monarquía no se confunden en Francia en los inicios del siglo XVI, aunque se encuentren estrechamente vinculados entre sí pues la monarquía es la garante y defensora de la Iglesia galicana, auténtico fundamento del sentimiento nacional; a finales de siglo la monarquía terminará por identificarse y fundamentar la conciencia nacional, asumiendo para ello valores religiosos, en un proceso de sacralización clara, como ha estudiado Frances Yates. Sin embargo, este proceso será lento y progresivo, y supondrá previamente la crisis de los valores que habían fundamentado la conciencia nacional y el sentimiento religioso desde la Edad Media, esto es, supondrá la transformación del galicanismo medieval, donde ambos planos estaban separados, en una monarquía sacralizada como se verá de forma clara a partir de Enrique IV¹⁵⁴.

Si el sentimiento nacional, como hemos visto, se encuentra íntimamente vinculado al sentimiento religioso -materializado en los presupuestos de la Iglesia galicana-, la redefinición de la monarquía a finales del siglo XVI, para poder asumir la identificación con la conciencia nacional, implicará una transformación también en el plano religioso, que culminará en un proceso de sacralización de la monarquía, y que en principio será algo ajeno a la misma, pues, los presupuestos galicanos defendidos por la monarquía “muy-cristiana” no suponían una identificación de la monarquía a lo sagrado, sino, por el contrario, la defensa de una Iglesia francesa independiente del poder de Roma. La construcción sagrada de la monarquía sería entonces una consecuencia de finales del siglo XVI, consecuencia clara de las Guerras de Religión.

Ante los problemas que se están desarrollando en Europa entorno a la Reforma, el galicanismo francés tradicionalmente enfrentado a Roma no seguirá una deriva similar a lo acontecido en Inglaterra o en Alemania. La monarquía francesa estrechamente vinculada al galicanismo y al deseo de reforma, buscará emprender una reforma de la Iglesia que permita una “reconciliación” alejada de la ruptura. Esta actitud de la monarquía supondrá un cuestionamiento al mismo tiempo de los presupuestos galicanos, así como la crisis de una monarquía que hasta ahora se encontraba vinculada a ellos, principalmente mediante la figura del rey “muy-cristiano”. Esta crisis de la institución monárquica se producirá frente a los católicos, a los galicanos, así como frente a los protestantes. De ahí que el siglo XVI esté marcado por el intento de la monarquía por reformular su poder frente a la nación y frente a Roma, precisamente en función del pensamiento del rey “muy-cristiano”. De este modo será el galicanismo el que fundamentará el giro de la monarquía.

Vemos como el pensamiento galicano sobre el origen cristiano de la Francia, cada vez será más monopolizado por la institución monárquica al defenderse la idea de que el Rey gobierna por mandato divino de Dios y no por intercesión del pontífice. Así, la leyenda de Clovis tiende a eclipsar la imagen de Saint Denis. Lo que había sido uno de los principios de la Iglesia galicana

¹⁵⁴ TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. P. 79.

como forma de marcar su independencia frente a Roma, será utilizado por la monarquía Francesa para concentrar el poder sobre sí misma, pasando a identificarse la Iglesia, la nación y el Estado con la monarquía desde finales del siglo XVI.

Por otro lado, a través de su resacralización el Rey buscará también combatir las ideas hugonotes que cuestionan su figura, tanto por parte de aquellos que lo hacen desde planteamientos religiosos (cuestionando la figura intercesora del Rey con la divinidad) como desde planteamientos políticos, con los posicionamientos monarchomaques. Finalmente, el Rey conseguía evitar también la posibilidad del surgimiento de un levantamiento popular fermentado en los discursos proféticos anti-hugonotes de los años anteriores¹⁵⁵, y que amparados, aparentemente, por el rey en la noche de San Bartolomé ejercerán su propia violencia. La cual responde a unos principios diferentes a los del Rey, por lo que nos encontramos con dos tipos de violencia o masacre: la del monarca y la del pueblo católico, que si bien tenderán a unirse, sin embargo responden a principios distintos.

El monarca se enfrenta en San Bartolomé a la ideas hugonotes para lo cual deberá subsumir su acto de masacre en el profetismo divino, buscando con ello fortalecer su figura cuestionada. Vemos así cómo, y pese a haber el rey encarnado este pensamiento y violencia profética para su propio beneficio e intereses a través de la afirmación de la idea de una monarquía de derecho divino, la violencia que mueve a unos y a otros es diferente, y por eso al día siguiente de la masacre el rey se encuentra con el problema de cómo canalizar esa violencia profética que amenaza con desestabilidad la sociedad y que además tiende a intentar vincular al Rey a sus fines e intereses de cruzada religiosa.

« Les lendemains de la Saint-Barthélemy ne témoignent donc pas d'une pacification des mentalités catholiques. Le massacre, à la fois dans son déroulement et son inachèvement, ouvre une durée de déstabilisation du rapport entre les exigences de la conscience prophétique et l'exercice de la royauté de droit divin. Deux forces ont tendance à s'opposer désormais, certes sourdement : une monarchie qui, sauf lorsqu'elle se justifie face à l'opinion internationale, s'efforce de renforcer sa sacralité absolue en s'attribuant la totalité du massacre et en dissimulant que celui-ci a été aussi le fait d'une autre violence ; un courant d'opinion, qui tend à soumettre l'institution du roi au concept de l' « union de religion » [...] La Saint-Barthélemy, loin de réduire la puissance de conflictualisation ou de rivalité qui existait entre le roi et son peuple catholique, l'a exacerbée, en démontrant aux fidèles catholiques que Dieu approuve et accomplit une violence absolue d'extermination et que la persistance de la désunion de religion a pour cause l'inachèvement de la violence. Le roi, jadis caché, après la violence que tous attendaient, se révèle un roi coupable »¹⁵⁶

Frente a un Rey que busca por un lado asumir esa violencia como propia, mediante la afirmación divina de su figura, pero que al mismo tiempo y puesto que su acción violenta responde a otras finalidades, intentando no caer en esa violencia profética, el pueblo católico ha visto confirmada y aprobada por Dios su violencia contra todos aquellos que persisten en la desunión del mundo religioso, lo que acentuará las tensiones entre el Rey y el pueblo católico. Sin embargo tras

¹⁵⁵ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre II, p. 82.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 121

la noche de San Bartolomé se producirá una ruptura no sólo respecto a la revolución hugonote, sino una crisis dentro del mundo católico entre la monarquía y la pulsión mística colectiva¹⁵⁷.

Tras el asesinato de Enrique III y los desafíos de la Liga católica, finalmente, con Enrique de Navarra, el monarca se erige como la única vía de superación de la crisis religiosa, política y social. Para lo cual Enrique IV asumirá una cuasi-divinización personal¹⁵⁸, retomando algunas de las imágenes habituales de la tradición imperial francesa como es la figura de Augusto, con quien se identificará en tanto que ambos habrían logrado la paz civil, interpretándose así su conversión al catolicismo y el final de las guerras religiosas, con el Edicto de Nantes, como un trasunto de la *pax augusta*¹⁵⁹, siendo recibido su reinado como el retorno de l'*Astrée*, una nueva edad de oro y de prosperidad, imponiéndose la *utopía* en la tierra sobre la realización espiritual en el más allá. Esta dimensión explícitamente mesiánica se opondrá así al pensamiento escatológico anterior, propio de las guerras de religión, determinando un nuevo optimismo con el cambio dinástico. Enrique IV asumirá una actitud redentora hacia su pueblo, decidiendo cargar sobre su persona con los males que afligen este mundo, permitiendo superar la angustia escatológica y profética de la Liga, subvirtiéndola en una imagen positiva en torno a la figura del ser temporal del rey vencedor. Una Liga que finalmente se verá derrotada tras la muerte estoicamente aceptada de Enrique IV, poniendo fin a las guerras de religión, triunfando un modelo político donde la religión se ve sustituida por la razón triunfante.

*« Une articulation essentielle de l'histoire des troubles de religion est mise ici en place, en un temps où monte jusqu'à son point d'exaspération la représentation d'un monde dont l'infinie corruption est signifiée en chacun de ses instants. Un homme affirme prendre en charge en sa vie terrestre le mal de vivre de ses contemporains, le cristalliser dans une action surhumainement donnée à tous puisque détachée de tout ce qui fait l'humain, les passions. Le combat d'Henri de Navarre est, dans sa gestuelle représentée, un combat de rédemption, une gestuelle désincarnée par laquelle les péchés de la France seront peu à peu rachetés dans un accomplissement sacrificiel de victoire ; en conséquence, l'angoisse eschatologique pourra être progressivement stabilisée et subvertie dans l'imaginaire positif d'un avènement christique en l'être temporel du roi vainqueur, roi-Dieu. »*¹⁶⁰

La actitud platonizante asumida por Enrique III buscará tranquilizar a la sociedad y frenar esa angustia escatológica, esa que finalmente le conduciría a su muerte. De hecho, a medida que la crisis religiosa de la Liga se acentúa y la monarquía debe enfrentarse al cuestionamiento de su figura, los teóricos y defensores de la monarquía remarcan las teorías platonizantes, señalando que honrar al Rey es honrar a Dios, puesto que Dios le dirige. Se remarcará, por tanto, que el rey es divino¹⁶¹, Rey-Cristo (que entre otras cuestiones acentuará el discurso regicida) y que no debe

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 127.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 542.

¹⁵⁹ HARAN, Alexandre Y. *Le lys et le globe*. P. 217.

¹⁶⁰ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre II, p. 543.

¹⁶¹ « L'ordre politique est en conséquence divinisé absolument, et logiquement puisque Dieu est l'essence immuable qui l'a constitué et qui est son idée. Le roi est illuminé de la vérité divine. Il contemple les Idées, il est incarnation immédiate de la Raison divine qui mène le monde. Contre la méthodologie scolastique qui énonce que c'est

sucumbir a la angustia del devenir, debiendo por contra adquirir una actitud de calma y confianza¹⁶². Todo ataque a las leyes y a la justicia, se sitúan por tanto fuera de la voluntad divina, siendo reprobadas por Dios. Se busca de este modo tender a unificar las dos naturalezas del monarca, definiendo un concepto de cuerpo único del rey, el *corpus espiritualis* de un Rey-Cristo¹⁶³. Sin embargo la *divinización* del Rey, a través de la teoría platonizante, fracasará en la medida que no supo atraer hacia sí la angustia escatológica que buscan precisamente eliminar, conduciendo la resacralización monárquica a un claro efecto de debilitamiento de la monarquía¹⁶⁴. Un peligro que finalmente se precipitó sobre la monarquía¹⁶⁵. El siglo XVI estará marcado por una ideología neo-platónica de armonía¹⁶⁶, sobre la cual la monarquía, asumiendo el papel central otorgado por la idea de “muy-cristiano” buscará la renovación de Roma y la conciliación con los reformados. Hay que tener en cuenta que al mismo tiempo que la monarquía busca la concordia, su reformulación como “muy-cristiano” y su sacralización, suponen ya una reforma respecto a la Iglesia de Roma, pero a diferencia de los países del alrededor, finalmente la reforma se hará dentro de Roma –así como con su apoyo. La autoridad pontificia así como los decretos del Concilio de Trento, como había sido característico de la antigua doctrina galicana, no supondrá la adhesión a la Reforma y a Calvino. Pues la Iglesia reformada, la de los calvinistas, no sólo es incompatible con los presupuestos de Trento sino también con los fundamentos de la Iglesia Galicana. La radical escisión entre poder temporal y poder de la Iglesia propio del calvinismo, la hacen incompatible con los presupuestos de la monarquía sacralizada y galicana.

Desde la firma del concordato entre la Iglesia romana y la monarquía francesa, ésta intentará desmarcarse de los principios galicanos que había definido tanto a la iglesia francesa como a la monarquía, buscando la definición de una monarquía de conciliación entre confesiones. Sin embargo, esta actitud, en ocasiones vinculándose a las corrientes humanística, apostando por una actitud racionalista, determinará un proceso de desencantamiento que determinará el debilitamiento de la monarquía y la necesidad de volver, con Enrique III, a un proceso de reencantamiento de la figura de la monarquía, debiendo ésta de nuevo adscribirse a las corrientes contrareformistas para evitar la deriva reformista de Francia, que le están haciendo perder sus apoyos entre los católicos.

« Devant la véritable crise de ce dernier, les souverains ont pu chercher des réponses et proposer un nouveau modèle monarchique. Ce nouveau modèle se substitue aux anciens thèmes gallicans qui ont perdu une partie de leur sens depuis le concordat. Le désenchantement de l'institution royale a pu constituer un de ces réponses. L'avènement d'une

l'institution politique qui est primordialement divine et qu'elle implique que le pouvoir est aussi devoir, le platonisme permet de fixer la divinité dans la seule personne du roi et de sa relation contemplative. Ce déplacement se concrétise par une personnalisation ou individualisation ostentatoire de la royauté » *Ibid.*, p. 546.

¹⁶² *Ibid.*, p. 543.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 548.

¹⁶⁴ TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. P. 87.

¹⁶⁵ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre II, p. 552.

¹⁶⁶ TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. P. 100.

monarchie de raison, arbitre impartial des passions religieuses, peut être facilité par le développement contemporain de l'histoire critique qui passe au crible de son rationalisme tous les vieux mythes gallicans [...] La « recharge sacrale » de l'institution monarchique devient une nécessité. Henri III semble l'avoir parfaitement compris, mais de son constat lucide naît une politique désordonnée qui manque son but [...] Henri III n'hésite pas à introduire ou réintroduire des pratiques empruntées à la Réforme catholique méditerranéenne. »¹⁶⁷

Frente al “gallicanismo monárquico”, el gallicanismo tradicional buscará oponerse al monarca afirmando la superioridad del campo espiritual sobre el campo temporal. Este “desencantamiento” de la monarquía, alejada del poder espiritual va a suponer que algunos protestantes vean en la monarquía esa figura de poder temporal que sabe distinguir entre nación y religión, y que por tanto permitiría la construcción nacional entorno a diferentes religiones. Sin embargo, esta esperanza que parece lograrse con el ascenso de Enrique IV, pronto se verá abandonada con la conversión de éste al catolicismo, así como la comprensión por parte de la monarquía, y de los reyes posteriores, de la imposibilidad de construir una identidad nacional sobre dos religiones. La conciencia nacional debe por tanto fundamentarse sobre una única creencia, que será encarnada por el monarca como rey “muy-cristiano”.

La monarquía de Enrique IV supondrá un regreso de la monarquía a los valores de la Iglesia Galicana, auténtico fundamento de la identidad nacional francesa desde la Edad Media, pero sin volver completamente a ella, reformulándola en función de la nueva función ocupada por la monarquía que utilizará los presupuestos galicanos en su propio beneficio, así como en función del contexto salido de la Contrarreforma de Trento. El Rey se configura como el centro de los presupuestos galicanos y de los valores de la contrarreforma, así como de la Liga¹⁶⁸.

« Mais la royauté a retrouvé sa place de monarchie très chrétienne, sauf dans des milieux ultra-minoritaires [...] Ce « retour du sacré » n'est cependant par in retour au statu quo ante, aux grands mythes de la monarchie médiévale. Henri IV sait s'adapter au nouveau contexte confessionnel et notamment aux exigences de la Réforme catholique. Il est capable d'en proposer une version gallicane, habileté suprême qui fait du roi le point commun de référence d'un réseau dévot par ailleurs profondément divers et même divisé. Le roi très chrétien retrouve ainsi sa position privilégiée dans l'Église, surmontant une remise en cause qui avait bien failli emporter le gallicanisme royal et même la monarchie. »¹⁶⁹

El ascenso de Enrique de Navarra estará marcado por una conquista ideológica que abren las obras de Montaigne, *« Ce n'est plus la fusion individuelle et collective dans l'image de l'Autre,*

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 125-126.

¹⁶⁸ “en la década de 1590, hacía mucho tiempo que el protestantismo había dejado de ser una opción para la corona francesa, si es que lo fue alguna vez. De ahí que las alternativas religiosas que le quedaban a la monarquía se redujeron a dos clases de catolicismo que competían entre sí. Por un lado, el fanatismo de la Santa Unión –conocida ya entonces como el *parti des dévots*- que implicaba la exterminación de la “herejía” en Francia y una política exterior favorable a la dinastía católica de los Habsburgo. Y por otro lado, un catolicismo más *político* o galicano –llamado el de los *bons françois*- que invitaban a perseguir los intereses dinásticos de la corona, tanto en Francia como en Europa, en detrimento de su identidad como nación católica y de las relaciones con el Vaticano. Había aún una tercera posibilidad –que fue la que se eligió en realidad- que consistía en una difícil conciliación de las otras dos; una vía intermedia que al compensar la defensa decidida de la identidad religiosa, e incluso específicamente católica, de la corona con la defensa de los intereses dinásticos tanto en Francia como en Europa, elaboró parte de la postura del absolutismo borbónico.” VAN KLEY, Dale K. *The religious origins of the French Revolution*. P. 57.

¹⁶⁹ TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. P. 136.

*Christ souffrant, ou de l'autre, roi-Dieu, qui est estimée assurer le salut des hommes. Au contraire, Montaigne privilégie le repli sur l'individu, sur son intériorité unique »*¹⁷⁰. Frente al misticismo escatológico, Montaigne representará la vía del neo-estoicismo, el replegamiento interior sobre el individuo ético, que además de servir para combatir la angustia escatológica se ponía al servicio de la teorización del *absolutismo*, al poner la responsabilidad de los males del mundo sobre las pasiones que se engendran en el ámbito de lo político.

El poder político tendrá como principal función impedir el desencadenamiento de las pasiones que conduce a la desunión y a la violencia, y por tanto debiendo buscar la paz civil, permitiendo con ello las nuevas ideas sobre la reconstrucción de la sociedad civil en torno a la figura del Rey, promocionando las nociones de obediencia. Una idea de obediencia que constituye uno de los elementos centrales del pensamiento neoestoico del siglo XVI. Como ha señalado también R. Muchembled en estos momentos asistimos a la producción “*en toutes les couches sociales des mécanismes d'obéissance plus inenses que ceux des époques précédentes*”¹⁷¹. Una obediencia al servicio de la soberanía monárquica en formación, que se reflejará en las transformaciones en la noción de ley y de pena que acontece en estos momentos, con el objetivo de fortalecer la *autoridad* del monarca¹⁷². Para Muchembled, siguiendo la distinción de Braudel entre Norte y Sur de Europa a propósito del desarrollo capitalista y la distinción que establece Max Weber entre las sociedades protestantes y católicas, en el momento crucial de reordenamiento de la sociedad durante el siglo XV y XVI, en el que se pasa de un modelo de *comunidad* al de *sociedad* auspiciado por la crisis religiosa, van a desarrollarse -según él- dos formas primordiales de poder, esto es, dos formas diferentes de sociedades y de estados, y, por ello, dos formas de entender la Obediencia. Por un lado, aquella vinculada a las formas de vida capitalista desarrollada en las repúblicas comerciales independientes y que tendrían como característica principal un poder fundamentado en la “tolerancia” –que vincularía al constante trasiego y evolución que impondrían las formas económicas-; y, por otro lado, aquél desarrollado entorno a la formación de los modernos estados, como el absolutismo francés, que se caracterizará por la sacralización de la esfera política y por ello por los “suplicios”. Dos modelos que partiendo de una concepción capitalista distinta, pero al fin y al cabo capitalista, van a desarrollar dos formas de gobierno y de poder diferentes, de obediencias diferentes, una basada en la economía, la otra basada en la política, la autoridad y en la ley.

La nueva representación responsabilizaba así al universo caótico de las pasiones la crisis que afecta al reino de Francia. Se desarrolla así así entre las élites anti-liga un pensamiento neoestoico

¹⁷⁰ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre II, p. 552.

¹⁷¹ MUCHEMBLED, Robert. *Le temps des supplices. De l'obéissance sous les rois absolus XV^e-XVIII^e siècle*. Paris, Armand Colin, 1992, p. 12.

¹⁷² GARNOT, Benoît. *Histoire de la justice. France, XVI^e-XXI^e siècle*. Paris, Gallimard, 2009.

que promociona la ética en tanto que instrumento de lucha contra el sueño místico de la Liga, siendo fundamental la obra de Guillaume du Vair *Manuel d'Epictète* de 1591. Se fomenta pues la idea de renovación, basado en los ciclos de la vida, pero también de la Biblia¹⁷³. La idea de estar viviendo un renacimiento de una nueva edad de oro surgida del caos, que pronto encarnará a nivel político Enrique IV¹⁷⁴. Proliferan así los mitos fundadores de la nación¹⁷⁵, planteando diferentes orígenes para las dinastías reales: los galos, los troyanos, los emperadores romanos, los pueblos germanos,¹⁷⁶ etc., muchos de los cuales prevén el regreso a un origen feliz. Todo ello muestra cómo las ideas imperiales y mesiánicas son reelaboradas en torno a los nuevos intereses dinásticos, teniendo por objetivo principal la instauración de un nuevo Renacimiento que devuelva a cada reino-nación el esplendor cultural que caracterizó a cada reino en sus orígenes, de ahí la recuperación de los mitos nacionales-dinásticos de los orígenes y el deseo de elaborar nuevos modelos culturales nacionales frente a los de otros reinos¹⁷⁷, como representará en Francia el “proyecto clásico”.

La leyenda de los orígenes troyanos de la monarquía francesa se recupera en la figura de Enrique IV, quien se identifica también con un nuevo Hércules¹⁷⁸ que engrandecerá la gloria de Francia. « *La seconde Renaissance française est une renaissance éthico-politique, qui s'énonce à travers l'image d'Hercule libérant irrésistiblement le royaume des montres déchaînées, qui ne sont autres que les passions des hommes* »¹⁷⁹. Para la Liga, sin embargo el ascenso de Enrique IV anunciaba y confirmaba las profecías de Adson de Montier-en-Dier, atribuidas a San Agustín, sobre que el reino francés permanecerá hasta el final de los tiempos mientras se mantuviese fiel a la verdadera fe, por lo que el ascenso al trono de un protestante significaba el fin del reino y del universo¹⁸⁰. Pese a su conversión al catolicismo que será aplaudido por diversos hombres de letras de la época en toda Europa, como Giordano Bruno, sin embargo continuarán la producción de textos que lo diabolizarán, como refleja el texto de Jean Boucher *Sermons de la Simulée conversion et nullité de la prétendue absolution de Henry de Bourbon, Prince de Bearn (1594)*. Para D. Crouzet la muerte de Enrique IV pone punto y final a las guerras de religión y mediante el *auto-sacrificio estoico* su muerte permite el desarrollo de una comprensión no teológica de la política, aunque permanezca sobre la figura del monarca, desarrollándose una visión estatalista de lo político.

¹⁷³ HARAN, Alexandre Y. *Le lys et le globe*. P. 15.

¹⁷⁴ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre II, p. 570.

¹⁷⁵ NICOLET, Claude. *La fabrique d'une nation. La France entre Rome et les Germains*. Paris, Perrin, 2006. 1ª edición, 2003.

¹⁷⁶ DUBOIS, Claude-Gilbert. *Celtes et Gaulois au XVI^e. Le développement littéraire d'un mythe nationaliste*. Paris, Vrin, 1972.

¹⁷⁷ HELLER, Henry. *Anti-Italianism in Sixteenth-Century France*. Toronto, Toronto University Press, 2003.

¹⁷⁸ BARDON, François. *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*. Paris, Picard, 1974.

¹⁷⁹ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre II, p. 580.

¹⁸⁰ HARAN, Alexandre Y. *Le lys et le globe*. P. 222.

« L'ordre classique est héritier de l'ordre instauré par l'idéologie stoïcisante des années 1590-1600, son objectif sera d'établir le règne de la Raison succédant au règne du hasard. La Raison deviendra raison d'État, mais elle aura la même finalité, de faire tendre la société temporelle vers une perfection. L'idée de bonheur comme fin et justification du pouvoir perçoit dans la notion des « intérêts publics » chère à Richelieu, qui discours dans l'Épître au Roi de son Testament politique de « la félicité future du Royaume ». »¹⁸¹

Pese al regreso de la monarquía a los principios galicanos, la Liga seguirá manteniendo la distancia, propia del pensamiento galicano, entre el poder temporal y el poder espiritual, estableciendo la supeditación del primero a éste segundo. De este modo, defienden por necesidad de la nación, la posibilidad del regicidio, si el Rey va en contra del poder espiritual que reside en el pueblo francés en relación con su Iglesia y con Dios. Los extremistas de la Liga, no están de acuerdo por tanto con la pretensión de la monarquía de construir una Iglesia de Estado en la cual la espiritualidad se subordina a la monarquía, entendiéndose como un todo indivisible, lo cual, iría en contra de los principios del galicanismo. Si la defensa del conciliarismo será una de las bases sobre las cuales el pensamiento galicano defendió sus libertades en el siglo XV respecto a Roma. En estos momentos, el conciliarismo también será defendido entre aquellos que buscan mantener la libertad del Estado y de la Nación respecto a la monarquía.

« Rares son ceux qui défendent la thèse d'une autorité directe du pape sur les principautés temporelles, et quand ils le font, comme le franciscain Jean Porthaise, ils donnent le même pouvoir à l'Église gallicane. Les ligueurs radicaux préfèrent continuer de distinguer les sphères temporelles et spirituelle, la seconde, qui se confond pas avec la papauté, n'ayant qu'une autorité indirecte sur la première. Dans la sphère temporelle d'ailleurs, la souveraineté ne réside plus dans la monarchie, mais dans les États généraux, qui de façon plus directe que le pape ou l'Église peuvent disposer de la couronne.

Cette vision de la ligue radicale est assez proche des thèses gallicanes les plus modérées qui admettent un certain droit de contrôle sur le spirituel sur le temporel, à condition qu'il ne se traduise pas purement et simplement par une tutelle du pape sur le roi de France. »¹⁸²

Tal y como señaló E. Thuau la muerte de Enrique IV inaugura la *época clásica* sustentada sobre la razón y el control de las pasiones como principios fundamentales sobre los cuales erigir un nuevo modelo político a su vez sustentado en la idea de Estado, de Soberanía y de Razón de Estado, cuyo objetivo será la búsqueda del bien común y el interés público. Para D. Crouzet las guerras de religión suponen una ruptura respecto al modelo teológico anterior, determinando así la búsqueda de la utopía en la tierra, siendo el orden terrestre la finalidad de lo político, a diferencia de los discursos escatológicos del siglo anterior. Una utopía que se construirá mediante la razón política, determinando así el interés por la racionalización social, económica¹⁸³, etc., determinadas por una razón de Estado que busca el *bien común* y no la salvación. Pero en modo alguno debemos caer en los modelos de explicación de la secularización y del nacimiento del absolutismo político, como

¹⁸¹ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre II, p. 623.

¹⁸² TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. P. 141.

¹⁸³ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu*. Livre II, p. 624.

señala A. Jouanna¹⁸⁴. Tal y como se ha señalado más arriba la salida de lo religioso y la formación del absolutismo se convierten en las claves heurísticas del análisis de las guerras de religión. La religiosidad efectivamente se transforma respecto a cómo era vivida como anterioridad pero en modo alguno el nuevo diálogo entre lo temporal y la divinidad debe leerse en función de la “salida de la religión”.

3. El neo-estoicismo y el control de las pasiones.

Tal y como hemos visto más arriba, esta preocupación por la violencia y las pasiones dará lugar al resurgimiento en la época clásica de todos aquellos pensamiento antiguos centrados en las pasiones y su control¹⁸⁵, de ahí que junto a las tradicionales reflexiones sobre la predominancia de la razón sobre las pasiones del platonismo o de su educación y su equilibrio del aristotelismo, se recuperen también aquellas otras corrientes filosóficas que específicamente colocan a las pasiones en su centro, como el epicureísmo¹⁸⁶ o el estoicismo. En el caso de esta última se buscará el primado de la voluntad sobre el deseo, así como de la firmeza, de la coherencia y de la constancia ante el destino, a través de los ejercicios espirituales¹⁸⁷. En el caso del estoicismo tendrá en el siglo XVI¹⁸⁸ un importante desarrollo entre las élites literarias y políticas, como señaló D. Crouzet, en unos momentos donde se considera a las pasiones descontroladas como las responsables de la violencia que asola a Europa. Recordemos que el estoicismo, como escuela filosófica, se extiende a lo largo de cinco siglos desde el 300 a. C. con su fundador Zenón, hasta el 180 d. C. con Marco Aurelio¹⁸⁹, un pensamiento disperso y heterogéneo, pues, mientras uno se centran en los maestros antiguos y en la herencia cínica, otros, en cambio, buscarán una síntesis entre el estoicismo y la Academia. Pese a lo cual se presenta como un *sistema*, es decir, como un conjunto de tesis

¹⁸⁴ « Enfin, au cours des dernières guerres, ce sont les rapports de l'État et de la religion qui ont été en question : les catholiques zélés ont affirmé qu'ils devaient être confondus, tandis que les Politiques ont lutté pour faire admettre leur nécessaire distinction. La défaite des premiers a eu pour conséquence l'émergence d'une relative séparation entre l'ordre temporel et l'ordre spirituel et a préfiguré une certaine sécularisation de l'État. De ce foisonnement d'idées et de passions c'est finalement la monarchie autoritaire, incarnée par Henri IV, qui est sortie victorieuse. » JOUANNA, Arlette. “Le Temps des guerres de religion en France (1559-1598)”. P. 5.

¹⁸⁵ MOREAU, Pierre-François, Bernard BESNIER, Laurence RENAULT (dir.). *Les passions antiques et médiévales. 1. Théories et critiques des passions*. Paris, PUF, 2003; MOREAU, Pierre-François (dir.). *Les passions de l'âge classique. 2. Théories et critiques des passions*. Paris, PUF, 2006.

¹⁸⁶ DARMON, Jean-Charles. *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle. Etudes sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Evremond*. Paris, PUF, 1998.

¹⁸⁷ HADOT, Pierre. *Exercices spirituels et philosophie antique*. Traducción de Javier Palacio, Siruela, 2006. 1ª edición, Albin Michel, 2003.

¹⁸⁸ ZANTA, Léontine. *La Renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle*. Paris, Ancienne Honoré Champion, 1914.

¹⁸⁹ LONG, Anthony and David SEDLEY. *The Hellenistic Philosophers: Volume I. Translations of the Principal Sources with Philosophical Commentary. Volume II. Greek and Latin Texts with Notes and Bibliography*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987; LONG, Anthony. *Hellenistic Philosophy. Stoics, Epicureans, Sceptics*. Traducido por Jordán de Urries, Alianza Editorial, 2004. (1ª edición, 1975).

coherentes que siguen una lógica, como reconocía el propio J. Lipse: “*C’est le propre des Stoïciens de tout lier et attacher comme les maillons d’une chaîne, pour qu’il n’y ait pas seulement un ordre mais une consécution (seuela) et une cohésion des matières*”¹⁹⁰. No obstante su alejamiento respecto a una actitud dogmática y la tendencia hacia la síntesis entre diversos posicionamientos, permitirá a las ideas estoicas adaptarse bien a las necesidades de los nuevos tiempos, inventándose un *estoicismo* a finales del Renacimiento (que debe ser comprendido, sin embargo, como una *corriente* del estoicismo clásico), principalmente en la Europa del norte, entre muy diversos grupos y personas: políticos¹⁹¹, hombres de letras¹⁹² o pintores¹⁹³. En este *retorno* del pensamiento estoico Pierre-François Moreau señala tres etapas¹⁹⁴. Una primera determinada por la recuperación humanista del pensamiento antiguo, en la pureza de los textos y de las ideas, como observamos en Petrarca en su diálogo *Secretum* o en Alberti en su *De tranquillitate animi*: “*il s’agit plutôt d’une présence forte, insistente, mais limitée à une certaine place dans la structure intellectuelle, de thèmes stoïciens dans l’humanisme chrétien. On se rouve par d’exigence systématique*”¹⁹⁵. Una segunda etapa, a finales del siglo XVI, donde vamos a centrar los estudios y donde se desarrolla propiamente el *neo-estoicismo*. Finalmente, un tercer periodo, durante el siglo XVII y XVIII, donde las referencias al estoicismo van desapareciendo, arrinconado por los nuevos modelos de pensamiento que ofrecen Descartes, Espinosa, Hobbes, Leibniz, y que reflejan un cambio de representación que P-F. Moreau explica desde la ciencia y el individuo (acercándose al discurso de la modernidad¹⁹⁶). Si bien los cambios en la ciencia y en la visión del hombre impiden el desarrollo del estoicismo, sin embargo éste estaría al mismo tiempo en el origen de muchos de esos cambios,

¹⁹⁰ LIPSE, Juste. *Manuductio*. III, 1, p. CLXIII. Citado en LAGRÉE, Jacqueline. *Le Néostoïcisme*. Paris, Vrin, 2010, p. 10.

¹⁹¹ OESTREICH, Gerhard. *Neostoicism and the Early Modern State*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982; BROOKE, Christopher. *Philosophic Pride. Stoicism and Political Thought from Lipsius to Rousseau*. Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2012.

¹⁹² CARABIN, Denis. *Les idées stoïciennes dans la littérature morale de la fin du XVI^e et XVII^e siècle (1575-1642)*. Paris, Honoré Champion, 2004.

¹⁹³ MORFORD, Mark. *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius*. Princeton, Princeton University Press, 1991.

¹⁹⁴ MOREAU, Pierre-François. “Les trois étapes du stoïcisme moderne”. En MOREAU, Jean-François (dir.). *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l’âge classique. Tome I*. Paris, Albin Michel, 1999, p. 15.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹⁶ « mais encore faut-il expliquer pourquoi elles ont cette puissance plus grande. On s’approchera de la solution en remarquant qu’elles avancent des réponses à deux questions que le néostoïcisme avait sans doute abordée, mais qu’il n’avait pas eu les moyens de conduire jusqu’à un plein développement. D’une part, l’essor de la nouvelle physique implique un renouvellement très rapide des conceptions de la méthode, de l’étendue, de la causalité ; la doctrine ranimée par Lipse avait assez de force pour contribuer à ébranler l’aristotélisme, mais pas assez pour prendre en compte et ordonner dans un ensemble nouveau ces exigences. D’autre part, le regard jeté sur l’individu a lui aussi évolué et la simple opposition de la constance et des passions, même si elle est loin d’avoir épuisé tous ses effets, ne suffit plus à rendre compte des questions complexes liées à l’analyse du sujet juridique, du sujet de la connaissance ou des enjeux de la vie affective » *Ibid.*, p. 24.

aportando, por tanto, importantes novedades a ambos¹⁹⁷. Cada uno de ellos presenta una lógica histórica propia.

La recuperación del estoicismo, principalmente romano, se debe a que éste otorga un peso mayor al problema de las pasiones, al individuo y al modelo político, en un marco cultural determinado por el Imperio, “plurinacional” y “pluricultural”, que requerirá la ideación de un modelo que consiga concentrar las “energías dispersas y disipadas”, tanto a nivel individual como colectivo. Si el mundo imperial romano no es comparable a las incertidumbres que asolan Europa a finales del siglo XVI, sin embargo, existirían determinadas similitudes en relación a los desafíos políticos que se presentan en un mundo progresivamente “abierto” (con el descubrimiento de América) y a la necesidad, al mismo tiempo, de generar estructuras de concentración. Asimismo, la vinculación entre proyecto religioso y político que caracteriza al absolutismo a finales del siglo XVI (lo hemos visto a propósito del proceso de remistificación del primero), como también se observa la época del estoicismo romano con el desarrollo de la religión Imperial, favorecerá la asimilación de unas ideas que se consideran próximas al cristianismo, pero que, sobre todo, defienden la importancia de la religión del Estado, así como la unidad religiosa, considerando la religión como uno de los elementos principales de la cohesión política. De hecho, si no puede hablarse de una doctrina religiosa en el pensamiento estoico, la religión ocupa un lugar central en él, pero no desde el punto de vista de la Verdad revelada por Dios, sino dentro de una visión utilitarista, puesta al servicio de la moral y de la sociedad, de ahí las constantes críticas hacia el neoestoicismo, que es acusado de pelagianismo. Desde un punto de vista político, la unidad religiosa está al servicio del Estado, y desde un punto de vista ético, se busca en el estoicismo modelos de virtud y piedad, lo que permite que el estoicismo se invista e impregne con la tradición cristiana, cristianizando la tradición de Séneca y Epiceto, siendo fundamental para el desarrollo de una religión natural y para el inicio de determinadas corrientes que buscan laicizar la sociedad política y civil, en unos momentos donde los enfrentamientos religiosos asolan Europa y donde algunos humanistas y algunos líderes protestes abogan también por distinguir entre poder político y religión.

“El estoicismo al que ahora se alude es el mayormente politizado, de marca romana y no griega. Más que Zenón, Cleante o Crisipo, sus autores son Cicerón (para las fuentes), Epiceto, Marco Aurelio y, sobre todo, Séneca. Lo que llama la atención –en un mundo dominado por la incertidumbre, por la “fortuna” y por la duda– es tanto el universalismo realizado de la tradición política y jurídica romana en el cuadro de un imperio plurinacional y pluricultural, como los valores complementarios de la auctoritas y de la disciplina, instrumentos de organización y de focalización de energías dispersas y disipadas (a nivel individual, esto

¹⁹⁷ JOLY, Bernard. « Physique stoïcienne et philosophie chimique au XVII^e siècle ». En MOREAU, Jean-François (dir.). *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique. Tome I*. Paris, Albin Michel, 1999, pp. 281-301 ; IBRAHIM, Annie. « Thèmes stoïciens dans les théories du vivant au XVII^e siècle ». MOREAU, Jean-François (dir.). *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique. Tome I*. Paris, Albin Michel, 1999, pp. 329-339.

corresponde a un reforzamiento de la ratio y de la voluntad en vista de una más fácil sumisión de la indocilidad de los afectos)"¹⁹⁸.

Esta nueva *corriente* del estoicismo de finales del siglo XVI, denominada por una crítica tardía de comienzos del siglo XX como *neoestoicismo*, nace de la traducción, anotaciones y comentarios de las obras de Cicerón, Séneca o Epiceto, favorecido por los *studia humanitatis* del Renacimiento donde algunos buscarán recuperar en su pureza los textos de la antigüedad, mostrando sus diferencias respecto al cristianismo, mientras que otros buscarán una síntesis propia entre estoicismo y cristianismo¹⁹⁹ (en el marco de un cristianismo atravesado por la reforma protestante) impensable en la época antigua. Sin embargo, el peligro de la pérdida de su rigor y coherencia es constante ante muchos autores que caen en una especie de *eclecticismo*²⁰⁰, ya sea desde posicionamientos cristianos, humanistas, libertinos, etc. Las ideas estoicas aparecen así fusionadas con otras corrientes, principalmente cristianas²⁰¹, así como con las ideas platónicas o neo-platónicas, aristotélicas, etc. Como ha señalado J. Lagrée, aquellos autores como Lipse que se consideran herederos directos del *estoicismo* antiguo, como un eslabón de una larga cadena, defienden la incorporación de ciertas ideas del cristianismo al estoicismo, sin embargo, "*il n'y a pas de métaphysique néostoïcienne et que la physique remplit les fonctions ailleurs dévolues à la métaphysique. C'est déjà s'ailleurs le cas du Portique ancien*"²⁰²; y de este manera la metafísica quedaba integrada en su física y en su moral, estando al servicio, sobre todo, de la atemperación de las pasiones, sin olvidar, como señalan diversos autores como Scoppius que "*la philosophie stoïcienne est la servante de la sagesse chrétienne*"²⁰³. Una identificación entre naturaleza y Dios, o de inscripción de la metafísica en la física que será criticada por autores como Jacob Thomasius para quien ésta conduce a situar el origen del mal en el propio Dios, abriendo además una vía al materialismo.

No obstante este carácter heterogéneo de aquellos que se dicen herederos como Lipse o Du Vair o que utilizan los pensamientos estoicos, como Charron o Grotius, o que simplemente hacen alusión a algunas de sus principios como Descartes²⁰⁴, Pascal, Malebranche o Leibniz²⁰⁵ (pero que no pueden ser considerados propiamente como estoicos); hace que sea difícil y polémico establecer

¹⁹⁸ BODEI, Remo. *Geometría delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*. Traducido por Isidro Rosas; FCE, 1995, p. 223. 1ª edición, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1991.

¹⁹⁹ LAGRÉE, Jacqueline. *Le Néostoïcisme*. P. 7.

²⁰⁰ ZANTA, Léontine. *La Renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle*. P. 29.

²⁰¹ ANGERS, Julien-Eymard d'. *Recherches sur le stoïcisme au XVI^e et XVII^e siècle*. Hildesheim, Olms, 1976.

²⁰² LAGRÉE, Jacqueline. *Le Néostoïcisme*. P. 48.

²⁰³ SCOPPIUS. *Elementa philosophiae stoicae moralis*. Mayence, 1606, § 167.

²⁰⁴ MEHL, Édouard. "Les méditations stoïciens de Descartes. Hypothèses sur l'influence du stoïcisme dans la constitution de la pensée cartésienne (1619-1637)". En MOREAU, Jean-François (dir.). *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique. Tome I*. Paris, Albin Michel, 1999, pp. 251-280.

²⁰⁵ SPANNEUT, Michel. *Permanence du Stoïcisme: de Zenon à Malraux*. Gembloux, Duculot, 1973.

la existencia de una *escuela neo-estoica*, si bien los diversos autores del momento, herederos del pensamiento estoico clásico, presentan algunos rasgos comunes claramente deudores de la *escuela estoica antigua* que nos permiten hablar de una *corriente* que presenta una coherencia y unos rasgos comunes.

« Ils s'intéressent aux mêmes problèmes: la liberté de l'homme et le destin, l'attitude du sage devant la fortune, la providence divine et l'ordre du monde ; ils font appel aux mêmes thèses ou aux mêmes maximes : rester maître de soi, suivre la nature ; surtout ils recourent au même corpus ancien (Cicéron, Sénèque, Épicète, Marc-Aurèle principalement) contre les mêmes adversaires (Épicure, Aristote) et font le même effort pour réhabiliter les thèses stoïciennes et montrer qu'elles ne sont pas contraires aux exigences de la foi chrétienne ; bien mieux, qu'elles y préparent »²⁰⁶

Si bien no puede hablarse ni de una *escuela* ni de un *maestro* fundador, pues coinciden en un mismo momento diversos autores que se interesan por el pensamiento estoico, sin embargo, por su labor de traducción, comentario y difusión puede destacarse la figura de Juste Lipse²⁰⁷ con sus obras *Manudctio ad stoicam philosophiam* y la *Physiologia Stoicorum*, así como la figura de Guillaume du Vair, encontrando fuertes influencias también en Pierre Charron, Hugo Grotius, Simon Goulart, etc.

La principal fuente de difusión de este pensamiento serán los Países Bajos, específicamente Leyden, donde enseña el filósofo Justo Lipse en un marco de guerras religiosas y de sometimiento al poder del Emperador español. En J. Lipse pueden verse algunos de los rasgos propios del estoicismo como es la crítica o ataque a otros posicionamientos filosóficos como el escepticismo, la explicación mediante el azar de los nuevos epicúreos, las teorías calvinistas de la elección y la predestinación. Asimismo, reinterpreta la providencia como un orden general del mundo, inscrito en su física, rehabilitando los argumentos finalistas, estableciendo un propósito, asimilando la naturaleza a Dios. De este modo a través de la naturaleza se percibe de forma ordinaria a Dios sin que sean necesarios los milagros. Se sitúa en línea directa con el estoicismo en cuanto a la moral racional, universal y laica, acentuando el carácter de la voluntad, de la razón y de la inteligencia para afrontar los problemas del mundo, cumpliendo un papel destacado contra el dogmatismo teológico que había marcado el siglo XVI²⁰⁸, aunque defiende en 1589 con su *Politicorum sive civilis doctrinae libri sex* la obligación de los reyes de proteger la religión concluyendo que para evitar las revueltas públicas no debía haber más que una sola religión por Estado.

²⁰⁶ LAGRÉE, Jacqueline. *Le Néostoïcisme*. P. 8.

²⁰⁷ LAGRÉE, Jacqueline. *Juste Lipse : La Restauration du stoïcisme*. Paris, Vrin, 2002 ; SAUNDERS, Jason Lewis. *Justus Lipsius. The philosophy of Renaissance Stoicism*. New York, Liberal Arts Press, 1955 ; AMIEL, Emile. *Un publiciste du XVI^e siècle. Juste Lipse*. Paris, Lemerre, 1884 ; NISARD, Charles. *Le triunvirat littéraire. Juste Lipse, Joseph Scaliger, Isaac Casaubon*. Paris, Amyot, 1852.

²⁰⁸ LAGRÉE, Jacqueline. *Le Néostoïcisme*. P. 12.

Como se ha señalado la física ocupa un lugar central en el pensamiento neoestoico, encontrando su sentido último en la moral. La ética es por tanto la parte del pensamiento estoico antiguo que mejor acogida tendrá en la época clásica, de ahí la centralidad de las pasiones, de la voluntad y de la razón, a partir de los cuales se construye su filosofía: tanto física como metafísica, su visión del hombre, así como su concepción política. Es el cultivo del alma y del cuerpo, a través de los ejercicios espirituales, una de las preocupaciones centrales del estoicismo, que establece el seguir la naturaleza y por tanto el bien, en tanto que movimiento espontáneo de lo vivo, como una de sus principales máximas: “*suivre nature*; que J. Lipse analiza en su *Manuel* como “*vivre en accord avec la nature et avec soi-même, convenienter vivere secundum unam rationem et concordem sibi*”, que permitiría superar las dificultades de la vida pública y privada.

« *C'est dans ce but que nous parcourons cette physique, non comme des investigateurs curieux des choses cachées mais comme des gens qui cultivent l'âme avec diligence pour que, sa dignité reconnue, nous servions son rang et sa gloire. Quel rang ? Selon les termes de Sénèque, pour que le rang que Dieu a dans le monde, l'âme l'ait en l'homme, c'est-à-dire qu'elle commande et règne, qu'elle soit par nous honorée et tienne sous sa coupe et en sa sujétion les affects, les désirs et tout ce qui est humain. Voilà le chemin vers la fin ultime, vers la félicité où nous appellent le Portique tout entier et son grand héraut et pilier, notre cher Sénèque. Tends vers ce but, aime-le, le chemin qui y conduit et ce qui fait aimer le Bien* »²⁰⁹

La pasión es lo que turba el alma y nos impide cumplir nuestro deber, por lo que es necesario conocer su naturaleza, su fuerza y su dinámica para, mediante los ejercicios de disciplinamiento, operar su purgación, permitiendo así al espíritu alcanzar su tranquilidad, ofreciendo así una imagen de las pasiones como algo extranjero al alma²¹⁰. Sin embargo, la moral estoica está muy alejada del asceta y toca de lleno la política, a través de consejos al príncipe o al ciudadano, tal y como señala en sus *Politiques*: “*Comme es deux livres de la Constance, nous avons formé les peuples à patience et obéissance, aussi notre intention en cette ouvre-ci a été de montrer aux Princes comment ils doivent gouverner*”²¹¹. Si bien es verdad que el estoicismo no ha inspirado una política propiamente dicha, no siendo su influencia tan decisiva como en el campo de la moral, sin embargo, la publicación de la *Politicas* de Justo Lipse, el mismo año que *Della ragion di Stato* de Botero, en 1589, tuvo una importante repercusión, especialmente con la traducción al francés por Le Ber en 1590 o de Goulart en Ginebra en 1594. El texto se presenta como extractos y comentarios de textos antiguos, predominando la cita de historiadores más que de filosóficos, especialmente destacando la figura de Tácito, verdadero maestro de la prudencia política, hijo de la experiencia y de la memoria: « *Prudence sans vertu n'est que malice. Mais la vertu elle-même, sans*

²⁰⁹ LIPSE, Juste. *Physiologiae Stoicorum*. Anvers, 1604, III, 19, 678. Citado en LAGRÉE, Jacqueline. *Le Néostoïcisme*. P. 102.

²¹⁰ LAGRÉE, Jacqueline. *Le Néostoïcisme*. P. 112.

²¹¹ LIPSE, Juste. *Politicon, sive civilis doctrinae libri*. Traducción de Charles Le Ber, Presses Universitaire de Caen, 1994. (1ª edición, Leyde, 1589).

l'expérience, ne serait qu'un effort stérile de la volonté »²¹². Más que ser una acumulación erudita de simples textos escolares como señalaba parte de la historiografía política alemana del siglo XIX, como observamos en Robert von Mohl en su *Geschichte und Literatur der Staatswissenschaften* (1855-58), la disposición de los propio textos muestra como la obra de Lipse se presenta como un tratado novedoso en su forma²¹³ (la cita de textos donde el autor se diluye para presentarse a través de las citas) que a través de la autoridad de los antiguos se centra principalmente sobre el buen gobierno, y que tendrá -para Oestreich- un papel fundamental en el nacimiento del Estado moderno.

J. Lipse busca con sus escritos de política, como él mismo indica, afrontar los tiempos inestables por los que atraviesa Europa, marcados por las guerras de religión y por la falta de virtudes de los príncipes degenerados. Sus escritos se centrarán no tanto sobre el fundamento jurídico del Estado, como es característico de la Soberanía, sino, más bien, sobre el arte del gobierno, especialmente, sobre cómo se construye a partir de la multitud y de los conflictos una unidad constante y fuerte, eso sí, alejada del tiranicidio, al cual critica severamente, tal y como refleja Lipse en el capítulo V de sus *Politiques*. Sus reflexiones se presentan con un objetivo opuesto al que había marcado la obra de E. de La Boétie *Contr'un*, quien reflexionaba sobre el poder de mantener una multitud en servidumbre. Así, mientras éste planteaba la dimensión servil del pueblo, para Lipse, por el contrario, el gobernante se enfrentaba a la indocilidad del mismo, determinando que sus *Politiques* reflexionen sobre el *buen gobierno* y no tanto sobre la soberanía absolutista como en ocasiones se ha planteado. En este sentido, para R. Bodei, con Lipse se difunde la idea de que “*los hombres no son capaces de gobernarse prescindiendo de las relaciones de fuerza*”²¹⁴, revelando la imposibilidad del gobierno de los hombres sino es a través de la violencia, la coerción, el miedo y la obediencia gozosa. Un planteamiento que quizás, en exceso, hace derivar los posicionamientos de J. Lipse de la *razón de Estado* en el sentido del maquiavelismo de la tradición historiográfica deudora de la obra de Friedrich Meinecke *Die Idee der Staatsräson in der neueren Geschichte*.

“El miedo debe, por tanto, venir en política hábilmente mezclado con la obediencia gozosa: muy estable es aquel imperium del cual gozan súbditos que obedecen con gusto, mientras no rigen en cambio por largo tiempo las formas de poder más odiosas (cfr. *Pol.*, II, XII). Y, dado que raramente se encuentra en el mundo el amor, este “néctar del género humano”, la ley normalmente en vigor es la de la tiranía, que domina también entre los animales.”²¹⁵

La preocupación de J. Lipse no es tanto la de la soberanía, esto es, la de un poder centrado en la dominación y el sometimiento, sino en el arte de gobernar. Por lo que centra sus reflexiones sobre la persona que debe gobernar y la importancia de la unidad del mando, pero desde la

²¹² SENELLART, Michel. « Le stoïcisme dans la constitution de la pensée politique. Les Politiques de Juste Lipse (1589) ». En MOREAU, Jean-François (dir.). *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique. Tome I*. Paris, Albin Michel, 1999, p. 128.

²¹³ *Ibid.*, p. 126 y ss.

²¹⁴ BODEI, Remo. *Geometría delle passioni*. P. 231.

²¹⁵ *Ibid.*, pp. 232-233.

gubernamentalidad y no de la soberanía, es decir, insistiendo sobre la necesidad de que el Príncipe conozca bien su Estado, las fuerzas con las que cuenta, etc.

« C'est bien quelque chose de plus grand que les ignorants ne pensent, tenir le droit chemin en cette mer émue et troublée, et en une extrême fortune n'être point emporté des vents de la licence. Qu'il est besoin de beaucoup de vertus, pour avec icelles comme avec des ancres retenir et assurer ce navire. Que de diverses sortes de prudence, pour le gouverner comme avec le timon ? Tellement que je pourrais bien dire avec vérité, que le commandement sur l'homme est difficile à l'homme, et qu'il ne doit pas être toujours conduit par l'avis et le conseil d'un seul »²¹⁶

Como ha señalado M. Senellart, J. Lipse, lector de Maquiavelo, propone, a diferencia de éste, una subordinación de la razón de Estado a la conservación del propio Estado, más que un control o una dominación de los sujetos; *“Toutes les mesures [...] l'unité de commandement, le petit nombre de lois, l'unité de religion, visent à conserver au mieux l'unité de l'État, toujours menacée tant de l'intérieur que de l'extérieur”²¹⁷*. Desde la libertad moral, la voluntad y la razón, fomenta la adhesión y sometimiento a la sociedad y al poder; buscando un arte de gobernar basado en la autoridad del Príncipe y determinado por la prudencia (término central de la política de J- Lipse²¹⁸); instruido por la historia y la experiencia; guiado por la virtud y el control de las pasiones; y puesto al servicio del *bien común* y del *buen gobierno*, en la línea de los espejos de príncipes del medievo.

« Si l'on voulait, d'un mot, situer le projet théorique des Politiques de Lipse parmi les oeuvres marquantes de son temps, on pourrait dire que, contre les mouvements réformateurs ou révolutionnaires, elles ne proposent ni une technologie de la domination, à la manière du Prince de Machiavel, ni une théorie de la souveraineté, comme la République de Bodin, mais plutôt une méthodologie de l'autorité. C'est l'autorité, en effet, avec la dialectique de la force et de l'exemple qu'elle implique et les mécanismes complexes de gestion de l'opinion qu'elle met en oeuvre, à côté des outils de la puissance, qui constitue le véritable objet de la politique néostoïcienne et définit son lieu original [...] c'est dans la vertu même du prince, selon Lipse, que doit se fonder l'autorité »²¹⁹

La “política neo-estoica” aparece así como una práctica ético-política de la distanciación, considerando el Estado como un asunto público y no personal, una ética del dominio de sí y de la obediencia²²⁰, permitiendo, como ya había hecho Maquiavelo, distinguir entre política y religión, proponiendo una virtud laica –sobre todo para el Príncipe–, en la que reposa una filosofía racionalista que hace derivar la grandeza de la sabiduría y del trabajo con ella, observándose un impulso a la racionalización de la política, buscando la eficacia, en materia de impuestos, de la armada, etc.

“El neoestoicismo robustece la exigencia de un poder capaz de contener los desgarramientos que dividen las “sociedades del género humano” y las tradicionales “macrocomunidades” universalistas (como el Sacro Imperio Romano habsbúrgico y la Iglesia católica) en una

²¹⁶ LIPSE, Juste. *Politicae, sive civilis doctrinae libri*. Traducción de Simon Goulart, 1594. Citado por SENELLART, Michel. « Le stoïcisme dans la constitution de la pensée politique. Les Politiques de Juste Lipse (1589) ». P. 125.

²¹⁷ LAGRÉE, Jacqueline. *Le Néostoïcisme*. Pp. 149-150.

²¹⁸ GOUVERNEUR, Sophie. *Prudence et subversion libertines. La critique de la raison d'État chez François de La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé et Samuel Sorbière*. Paris, Honoré Champion, 2005.

²¹⁹ SENELLART, Michel. « Le stoïcisme dans la constitution de la pensée politique. Les Politiques de Juste Lipse (1589) ». P. 126.

²²⁰ LAGRÉE, Jacqueline. *Le Néostoïcisme*. P. 164.

abigarrada multiplicidad de Estados nacionales y de confesiones. Requiere, para tal fin, que el individuo se someta –por lo menos exteriormente- a un grado de obediencia y de autocontrol semejante al que en el pasado estaban obligados sólo los pertenecientes a las órdenes monásticas. De la fidelidad personal al soberano se pasa a una relación impersonal, a “leyes de naturaleza” que permiten al Estado existir como tal [...] El estoicismo moderno contribuye así, por una parte, a difundir la tolerancia mediante la consciente recuperación de la tradición erasmiana y el repetido reclamo a la razón (para las manifestaciones de fe celebradas en privado); por la otra, a predicar expresamente –con Lipsio- la intolerancia hacia quien perturba en público la paz religiosa del Estado e induzca a las multitudes a seguir una determinada doctrina”²²¹.

El *neoestoicismo* de J. Lipse se pondrá al servicio del Soberano y de la Razón de Estado, y como había señalado Gerhard Oestreich convertía al estado absoluto en un instrumento de disciplina social, el cual, reposaba sobre un sistema de valores neoestoicos. Oestreich abría así una nueva corriente de pensamiento respecto al modelo historicista alemán que explicaba el nacimiento del Estado moderno a través de la idea de razón de Estado y de la filosofía del derecho, analizándolo en términos de la teoría de la Soberanía, planteando la centralidad de las ideas estoicas y centrando sus análisis no tanto en los problemas de la soberanía jurídica sino en los problemas del gobierno²²².

« Entre l'essor guerrier de l'État de puissance et la construction juridique de l'État souverain, Oestreich, dépassant l'alternative de l'historicisme ou du juridisme, mit ainsi au jour le domaine théorico-pratique du processus disciplinaire à travers lequel s'était formé l'État moderne. Tel est, si l'on peut dire, le lieu de la découverte du néostoïcisme politique, au carrefour de la sociologie historique et de l'histoire des idées. C'est là qu'il faut se situer pour évaluer l'importance de l'oeuvre de Lipse »²²³

Tanto el Estado en formación como el pensamiento estoico focalizarán pues su acción sobre las pasiones que debilitan y fragmentan el mismo, estableciendo así un estrecho nexo de unión, característico del estoicismo, entre su filosofía práctica (moral y política) y sus raíces físicas²²⁴, siendo la dimensión moral la piedra angular de su doctrina, de ahí que el propio J. Lipse ponga en estrecha relación sus *Politiques* con su texto *De constantia*²²⁵. La recuperación del estoicismo antiguo, especialmente romano, estará marcado por las figuras de Séneca y Tácito ante un mundo que recuerda la precariedad de la violencia y de las pasiones de los emperadores Calígula, Nerón o Domiciano. Se trata de una postura filosófica que se pone al servicio del poder político, favoreciendo la participación del filósofo en la vida política activa, a diferencia de lo que había señalado Maquiavelo, lo que determinará la condena o la sospecha hacia los movimientos de *retrait*. De este modo, “*a diferencia del epicureísmo, el estoicismo aceptaba, como es sabido la dimensión política como deber y contribución de cada uno al mantenimiento del todo de que es parte*”²²⁶,

²²¹ BODEI, Remo. *Geometría delle passioni*. P. 227.

²²² SENELLART, Michel. « Le stoïcisme dans la constitution de la pensée politique. Les Politiques de Juste Lipse (1589) ». Pp. 120-121.

²²³ *Ibid.*, p. 121.

²²⁴ LAGRÉE, Jacqueline. *Le Néostoïcisme*. P. 45.

²²⁵ SENELLART, Michel. « Le stoïcisme dans la constitution de la pensée politique. Les Politiques de Juste Lipse (1589) ». P. 123 y ss.

²²⁶ BODEI, Remo. *Geometría delle passioni*. P. 228.

fomentando la idea del contrato social y desarrollando los pensamientos sobre el hombre civil, siempre sobre la idea de obediencia. Obedecer a la razón y saber hacerse obedecer. Para el *neo-estoicismo* no se nace ciudadano sino que se deviene tal; eso sí, con dificultad, a pesar de la sociabilidad natural que designa una vocación al bien vivir de forma conjunta, mediante la virtud de la medida, de la disciplina de sí y de la obediencia, capaz de actuar respecto a la razón. Si bien sus posicionamientos impiden el desarrollo de un pensamiento sobre el ciudadano como legislador y sujeto portador de derechos, así como el desarrollo propiamente de una teoría contractual de la sociedad. Igualmente no se nace Príncipe, sino que a través del estudio de la Historia y del aprendizaje de la prudencia y del arte de dirigir, oponiéndose así al tirano así como el ciudadano se opone al sedicioso. En la línea de los *espejos de príncipes*, señala que el Príncipe no aspira a la sabiduría, sino que éste es un ignorante de un tipo particular, cuyas virtudes específicas como la prudencia, la justicia, la autoridad, la clemencia, se convierten en esencial para el bien del Estado y de sus ciudadanos. Define las virtudes del gobernante y los medios del buen gobierno, rompiendo con el rigor moral de los antiguos haciendo gala de un realismo político propio de los tiempos modernos. El ciudadano es el hombre de la obediencia y de la disciplina, de la constancia y de la templanza, que sólo toma las armas para ponerse al servicio del Príncipe y por el bien público y la paz, siendo a través del servicio militar que deviene verdaderamente un ciudadano. De ahí la defensa de J. Lipse en favor de una armada nacional y el rechazo de las tropas mercenarias, aunque el neoestoicismo minusvalora el patriotismo en favor de un “cosmopolitismo abstracto”²²⁷, de ahí el desarrollo del derecho natural e internacional que observamos en Grotius.

« Pour Lipse, qui se livre à une véritable déconstruction du concept et plus encore de la valeur qui lui est liée, la patrie est une notion purement conventionnelle, une création institutionnelle que renforcent les avantages matériels, ce pourquoi les nobles et les riches la défendent davantage que les plébéiens et les pauvres. « La patrie est un certain état et comme un navire commun sous un seul Roi une seule loi ». Notre vraie patrie c'est soit le ciel, soit le monde. Donner une valeur absolue à un lieu est une forme perverse de pitié. La seule pitié qui vaille, c'est « le légitime et dû honneur et amour à Dieu et à nous parents. Quelle audace est-ce au pays de se mettre entre ces deux ? »²²⁸

Frente a la postura cosmopolita de J. Lipse, Du Vair, en cambio, se muestra más tradicional, exaltando a través de su estoicismo la patria en peligro y su salvador Enrique IV. Así para él el patriotismo es el primer deber del ciudadano, antes que la piedad filial, porque es la patria que nos ha ofrecido un mundo y nos permite conservarnos. Observamos pues como el principio fundamental del neoestoicismo es la salvaguarda de la unidad del mando como garante del orden, y, por tanto, valoran las enseñanzas del estoicismo antiguo como la vía idónea para la superación de la violencia fratricida que asola Francia, permitiendo compaginar la construcción de una individualidad (a nivel

²²⁷ LAGRÉE, Jacqueline. *Le Néostoïcisme*. P. 162.

²²⁸ *Ibid.*, pp. 162-163.

psíquico) en el marco de una organización social-política del Estado²²⁹. Favorece por ello, un diálogo entre el individuo y la sociedad contribuyendo “*al reforzamiento de una concepción racional de la ética y de la política, esto es, a una restructuración de las jerarquías interiores del individuo y a una reformulación de los poderes y de las competencias del Estado*”²³⁰; en la que las restricciones del ámbito social se convierten en auto-restricciones en el ámbito de la individualidad, ayudando a controlar y a estructurar las contradicciones y los estímulos disgregantes²³¹; tal y como apuntarán también las tesis de Norbert Elias sobre proceso de civilización moderno.

“El estoicismo moderno –que se desarrolla entre finales del siglo XVI y las primeras décadas del XVII- tiende, al igual que el antiguo, al análisis y disciplinamiento de las pasiones (y de los conflictos que de ella surgen).

Sin embargo, el acento cae principalmente sobre la compatibilidad entre comportamientos individuales y capacidad global de la organización política. La coherencia, la sistematicidad y el orden se exaltan ahora tanto más, cuanto más la destrucción traumática de la precedente organización de los impulsos y del particularismo político de origen feudal dejan desguarnecido el terreno síquico y político. El objetivo declarado es todavía el de perseguir la beatitud del sabio, más el “cuidado” de sí” se vuelve cada vez más preocupación por la sobrevivencia del individuo y de la comunidad en tiempos difíciles, cuando la búsqueda de una base mínima de consenso, que involucre virtualmente a todos los hombres, se convierte en una de las pocas garantías de tolerancia y de convivencia entre facciones en luchas.

La teoría –de origen estoico- del contrato social se esfuerza por hacer que el individuo asuma una nueva identidad, garantizada políticamente. Provieniendo del estado de naturaleza, cada hombre recibe en el pacto una especie de bautismo laico, que establece la pérdida del presunto “yo” natural y espontáneo (todavía dominado por la búsqueda de una autoconservación de bajo perfil) para promoverlo a hombre civil, ser racional capaz de tomar decisiones autónomas”²³².

Para una larga tradición alemana desde Dilthey, la recuperación del *estoicismo* en la modernidad estará pues en la base del naciente Estado y de los modernos modelos políticos, en tanto que tanto el Estado como el estoicismo se encuentran vinculados al “control” de las pasiones, que es la base sobre la cual se va a asentar el Estado moderno, tal y como señalara Max Weber o Norbert Elias. El Estado moderno se cimenta de este modo sobre el autocontrol y modelamiento de la conducta (línea tradicional de una corriente filosófica de la cual el estoicismo será uno de sus representantes más claros, pero que en la época clásica asumen diversas tradiciones, desde el platonismo, al aristotelismo), abandonándose con ello la tradición aristotélica de la medianía y del equilibrio que habría marcado los modelos éticos y políticos anteriores²³³. El individualismo

²²⁹ DILTHEY, Wilhelm. *Gesammelte Schriften. II Band. Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*. Leipzig und Berlin, Teubner, 1914.

²³⁰ BODEI, Remo. *Geometría delle passioni*. P. 229.

²³¹ “El individuo en sí mismo y –al mismo tiempo- ligado más estrechamente a la organización social, está llamado a traducir las construcciones externas en autoconstrucciones, estructurando así de manera diversa las propias pasiones y los propios sentimientos y aprendiendo a controlar y a soportar la contradictoriedad y los estímulos virtualmente disgregantes. Se podría decir que a través de una progresiva racionalización de las funciones y de las estructuras del Estado- el neoestoicismo contribuye a crear un *hegemonikon* político paralelo al síquico”. *Ibid.*, pp. 222-223.

²³² *Ibid.*, p. 222.

²³³ “La insistencia sobre el proceso de reorganización y de disciplinamiento de la conducta señala, también en este caso, el abandono de la tradición aristotélica de la medianía y del equilibrio de las virtudes (todavía apreciada por Melancton). Se inicia una fase de duros ejercicios de control político y de autocontrol personal que llevará a la

moderno surge así inscrito en el proceso de nacimiento de la “racionalidad” del Estado que se configura en base al pensamiento neo-estoico que se dará entre finales del siglo XVI y los comienzos del siglo XVII. El neo-estoicismo parece dar respuesta por tanto a los procesos disgregadores en favor de los procesos integradores, tanto a nivel social, favoreciendo la concentración del poder en el Estado y el Rey, y generando procesos de “autodisciplinamiento”, adscribiendo las “potencias psíquicas” al ámbito de la “razón” y de la “voluntad”.

“El disciplinamiento aparece como una formación reactiva a los impulsos centrífugos de una época rica en desgarramientos, que asiste a la metamorfosis y a la caída del sistema clásico de las virtudes cívicas [...] El absolutismo tiene necesidad de construir una nueva ética, un diverso enlace entre moral cristiana y Estado. También por esto se dirige al mundo romano, más bien que al griego [...] Todo cuanto desgarra y corre el peligro de romper la integridad e identidad del individuo debe someterse a un orden más coherente, a formas de estandarización de las conciencias que se remontan a reglas de naturaleza universal, las cuales (en su mismo énfasis) manifiestan la repugnancia frente a aquellos particularismos que podrían volverse la semilla de nuevos desacuerdos. El progresivo “acuartelamiento de la violencia” extendida – una violencia tan frecuente de poder- permite el consiguiente reforzamiento, en términos weberianos, de nuevos monopolios de la violencia legítima, de estructuras estatales principalmente “racionalizadas”.

Este proceso es paralelo al autodisciplinamiento del individuo y a la centralización de sus funciones síquicas bajo la égida protectora de la hegemonía de la “razón” y de la “voluntad” [...] Pasiones que anteriormente eran activas se atrofian y se vuelven áridas, mientras otras, antes latentes, se activan y florecen ahora en forma exuberante [...] Las cruentas guerras internacionales, civiles y religiosas, con el sentido de inseguridad que provocan, empujan hacia la promoción de un orden que suscita la necesidad de restringir el área de la discordia y de ampliar la de la razón. Y, justamente, de encontrar un instrumento, la voluntad del Estado, que realice este objetivo con la energía necesaria. De esta manera, al difundirse miedos y esperanzas laicas y religiosas, se sostienen mutuamente el deseo de un reforzamiento de la cooperación civil e internacional y la exigencia de un creciente dominio de un poder central sobre las partes políticas y religiosas en conflicto”²³⁴.

El neoestoicismo estará por tanto en el origen de las contradicciones que marcan lo moderno entre individuo y colectividad, entre *particular* y *público*, que constantemente será reactualizado por el pensamiento político²³⁵. De este modo, en él estará el origen de impulsos universales, expansiones y aperturistas, como el derecho internacional, la idea de una razón universal, de unos derechos universales, etc., y, por otro, de los impulsos “clausuradores” como el de nación, Estado, etc. Favorece la tolerancia religiosa y predica en algunos casos la persecución. Habla de

consolidación de los Estados modernos, al ideal de un *imperium* como “orden cierto en el mandar y en el obedecer”, con el fin de mantener la seguridad y la salvación de los ciudadanos” *Ibid.*, p. 223.

²³⁴ *Ibid.*, pp. 223-224.

²³⁵ “El neoestoicismo parece contribuir a producir efectos paradójicamente opuestos. En efecto, por un lado refuerza y acredita la idea de una razón universal que une a los hombres más allá de las pasiones y de los intereses diferentes y locales que los dividen; por el otro, los encierra dentro de las rígidas estructuras de un Estado autoritario. Favorece así, conjuntamente, el nacimiento y el desarrollo del derecho internacional moderno y el de los Estados nacionales; lanza nuevamente la idea de pacto, de tolerancia civil y religiosa, de comprensión entre civilización, pueblos e individuos diversos y predica luego, en algunos casos, la persecución y la hoguera. Trae nuevamente a la luz –contra el particularismo feudal- la idea estoica de cosmopolitismo y, contra el poder imperial de los Habsburgo, ya sentido como extrínseco, la necesidad de respetar el deseo de libertad y de independencia de los pueblos [...] A nivel político y a nivel personal, la resultante de estos dos vectores produce una compenetración entre racionalidad y disciplina, control social y autocontrol de las pasiones individuales. El énfasis puesto sobre la soberanía encuentra su paralelo en la función dominante atribuida a la coherencia y a la voluntad individual. Al tornarse hegemónica, esta última pone sin embargo las bases para una autonomía suya en lo que respecta a la política y para el futuro conflicto entre moral universalista y ley del Estado” *Ibid.*, pp. 224-225.

cosmopolitismo y por otro lado reconoce la necesidad de respetar el deseo de libertad y de independencia de los pueblos. Pone las bases así de un conflicto propiamente moderno entre una moral universalista del individuo y la ley del Estado.

4. La civilización de las pasiones. El control de las pasiones y la obediencia hacia el poder.

Tras la noche de San Bartolomé Denis Crouzet observa una transformación en la valoración negativa de la violencia en la sociedad francesa del siglo XVI. Lo que le ha llevado a señalar que en el último tercio del siglo asistamos a una conciencia sobre la *irracionalidad* de las pasiones, responsabilizándolas principalmente de la violencia sucedida en estos años. Fenómeno que favorecerá el triunfo y desarrollo entre las élites culturales de las ideas neo-estoicas, así como la recuperación de todo un pensamiento antiguo sobre las pasiones. El siglo XVI se inscribe dentro de una larga tradición filosófica contraria a las pasiones en favor de la razón, y de este “*por mucho tiempo las pasiones han sido condenadas como factor de turbación o de pérdida temporal de la razón*”²³⁶; siendo unos pocos, como Espinosa, quienes las han reivindicado, al darse cuenta de la imposibilidad de poder establecer una separación neta entre razón y pasión, defendiendo una poética y una lógica propia de las pasiones. De este modo, hasta el siglo XVIII no observaremos el inicio de una valoración positiva de las pasiones, dando paso a una sociedad definida por los intereses y a los deseos, característica de la gubernamentalidad.

Tras unos años de violencia extrema en toda Europa se extenderá como principal objetivo – al menos en Francia- el control de las pasiones o, como lo define Remo Bodei, su *geometrización*. Asistimos por tanto en muy diferentes ámbitos discursivos al desarrollo de modelos y relaciones de poder nuevos, sustentados en el disciplinamiento y en la obediencia que darán finalmente forma a una nueva *verdad-poder* que hemos denominado como *gubernamentalidad*, y que entre otros fenómenos dará forma a la soberanía monárquica, al clasicismo, etc. Tras esta preocupación por las pasiones subyacerá una preocupación por el hombre que ya no es tanto definido en función del soberano y de lo jurídico, sino de la vida. Sin embargo, no debemos identificar esta preocupación por el hombre, las pasiones y la vida, como una consecuencia de la “salida de lo religioso” y el desarrollo del *individualismo* moderno, sino que, como ya se planteó, asistimos a una transformación de los discursos que no pueden ser reducidos al problema de la *secularización*. La *época clásica* a través de su preocupación por la *vida* y el control de las pasiones, situará a los cuerpos en el centro de sus preocupaciones.

“Ha habido, en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esta gran atención dedicada

²³⁶ *Ibid.*, p. 9.

*entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican”*²³⁷

Desde un punto de vista político se ha señalado por una parte importante de la historiografía como causa principal de esta preocupación por las pasiones el reforzamiento del poder monárquico tras las guerras de religión, momento en el que se sitúa el nacimiento del *absolutismo*. Frente a estos planteamientos que ven la *geometrización* de las pasiones como una consecuencia del poder absoluto, hay que considerar la monarquía soberana como el resultado de un cambio más profundo de los discursos de la época que afecta a muy diferentes ámbitos discursivos, incluyendo el poder político, y que hemos apuntado a propósito de la preocupación por la vida característica de la gubernamentalidad. Consideramos de tal manera que la preocupación por las pasiones no sólo deben comprenderse como la consecuencia de la violencia extrema de las guerras de religión, el ascenso de la monarquía, la formación del Estado y el monopolio de la violencia que ejerce o el ascenso de las ideas neoestoicas; sino que todo ello sería la consecuencia de una transformación profunda del orden de lo político -que no de la política-, y por tanto de la configuración de una nueva voluntad de verdad, en la que se concitan múltiples factores y circunstancias, en las que sería imposible precisar una sola causa, como tiende a priorizarse. Es por ello que lo que nos interesa señalar no es tanto el *origen* de este cambio, sino un fenómeno visible del mismo, cómo es la obsesión por las pasiones y por su control, que es característico de muy diferentes ámbitos discursivos. La obediencia y la autoridad del monarca serán dos de los principios principales del neoestoicismo así como de la nueva política, mostrando así un interés nuevo por la vida y por los cuerpos, que se reflejará en el desarrollo disciplinario. Si bien el poder continuará expresándose mediante la violencia, sobre todo en aquellos aspectos relacionados con el cuestionamiento de la autoridad de la monarquía, sin embargo, el clasicismo se caracterizará por la “economía del suplicio”, como la definió Foucault; sustituyéndose la violencia por las disciplinas, que proliferan en la sociedad, afectando a todos los aspectos de la vida²³⁸, reflejo claro del proceso civilizador descrito por Norbert Elias, iniciado en el siglo XVI.

“El momento histórico de las disciplinas es el momento en que nace un arte del cuerpo humano, que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés. Formase entonces una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una “anatomía política”, que es igualmente una “mecánica del poder”, está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el

²³⁷ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino; Siglo XXI, 2004, p. 140 (1ª edición, Paris, Gallimard, 1975).

²³⁸ “A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les impone una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar las “disciplinas”. Muchos procedimientos disciplinarios existían desde largo tiempo atrás, en los conventos, en los ejércitos, también en los talleres. Pero las disciplinas han llegado a ser en el transcurso de los siglos XVII y XVIII unas fórmulas generales de dominación.” *Ibid.*, p. 141.

cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos “dóciles”. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos políticos de obediencia). En una palabra disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una “aptitud”, una “capacidad” que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta.”²³⁹

Esta proliferación de las disciplinas se observará, a su vez, en la transformación de la justicia, en la evolución de las penas, de los castigos y en el ordenamiento jurídico en general, proliferando junto a las disciplinas, los reglamentos y las normas. *“La minucia de los reglamentos, la mirada puntillosa de las inspecciones, la sujeción a control de las menores partículas de la vida y del cuerpo darán pronto, dentro del marco de la escuela, del cuartel, del hospital o del taller, un contenido laicizado, una racionalidad económica o técnica a este cálculo místico de lo ínfimo y del infinito”²⁴⁰.*

Todo este proceso estudiado más arriba a propósito de la gubernamentalidad, no interesa retomarlo en estos momentos a propósito de los discursos sobre el control emocional y el control de la violencia, que algunos autores sitúan en el marco del desarrollo del Estado²⁴¹. R. Muchembled señala también la aparente paradoja de que los sistemas jurídicos desarrollados por el estado absolutista, que buscan el control de la violencia social, generan estallidos de violencia mayores²⁴² respecto a las sociedades medievales, tanto por parte del propio poder absoluto al convertir ciertas penas en un espectáculo público como en las revueltas sociales. De este modo, y como señala M. Weber a propósito del concepto de *desencantamiento*, frente a un proceso general de racionalización, donde la violencia se ve sustituida por las disciplinas, siguiendo a M. Foucault, Muchembled señala un proceso aparentemente opuesto de manifestaciones de violencia extrema, manteniéndose así los suplicios, vinculados principalmente al absolutismo. Un proceso de aparente retroceso que sería la consecuencia de este proceso de reencantamiento que trae consigo la soberanía, vinculado por tanto a la preservación de la autoridad del monarca²⁴³. Para Muchembled es mediante las nuevas disciplinas del poder como se definirá el nuevo hombre moderno²⁴⁴. Se

²³⁹ *Ibid.*, pp. 141-142.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 144.

²⁴¹ MUCHEMBLEMED, Robert. *Le temps des supplices*. P. 16.

²⁴² *Ibid.*, p. 46.

²⁴³ « Comme on pouvait s’y attendre, les délits contre les personnes perdent leur primauté au XVI^e siècle, avant de remonter un peu par la suite [...] Presque inexistantes au XVe siècle, les affaires de moeurs ou de lèse-majesté divine enregistrent une spectaculaire progression au XVI^e siècle puis se tassent au XVII^e siècle, mais sans redevenir négligeables [...] L’extension de la notion de lèse-majesté humaine et divine concorde avec la poussée d’ensemble de l’autorité royale, en particulier sous les archiducs, dans le premier tiers du XVII^e siècle [...] De telles courbes doivent donc surtout être lues comme des témoignages de la pénétration du symbolisme absolutiste dans le groupes humains, car elles traduisent successivement des confrontations brutales, des compromis, des mises en cause ultérieures de tels accords implicites, c’est-à-dire l’ensemble d’un processus de criminalisation capable de s’adapter aux résistances avant de pousser plus avant son avantage. » *Ibid.*, p. 237.

²⁴⁴ MUCHEMBLEMED, Robert. *L’invention de l’homme moderne. Culture et sensibilité en France du XV^e au XVIII^e siècle*. Paris, Fayard, 1988.

define así un nuevo hombre-cuerpo obediente: el individuo²⁴⁵ y el ciudadano, que construido en torno a la ciudad se define en oposición a las formas de vida comunitarias anteriores y en oposición a las mentalidades del mundo rural.

La espectacularización de la violencia en el absolutismo se desarrolla pues como un rasgo de la comunicación entre el poder del rey²⁴⁶ y sus súbditos²⁴⁷, y así « *L'exécution publique des criminels n'est pas seulement un phénomène punitif. Elle constitue aussi l'une des formes les plus spectaculaires de communication entre le pouvoir et les sujets* »²⁴⁸. Ese espectáculo irá desapareciendo a medida que la soberanía monárquica de paso a los nuevos modelos de poder gubernamental, sustituyéndose la pena pública por los sistemas de normalización y disciplinamiento, optándose por el encierro, la vigilancia y la producción de libertad, poniéndose al servicio del *bien común*, pues la violencia, aunque sea controlada desde la monarquía siempre puede generar, como reacción, un rechazo violento.

“Ubicuidad y liberación de las disciplinas que ya no se dirigen solamente a aquel a quien se castiga, al mal que se quiere contener; las disciplinas se ponen al servicio del bien, del bien para todos, de toda producción socialmente útil. Las disciplinas se refieren a todos sin distinción. “Y, por fin, la estatización de los mecanismos de disciplina” por obra de la organización de una policía centralizada que tiene la misión de ejercer una “vigilancia permanente, exhaustiva, omnipresente, capaz de hacerlo todo visible”. De ahí esta conclusión que constituye uno de los temas principales de Vigilar y Castigar: no solamente la generalización del esquema y de las técnicas disciplinarias hizo posible la prisión sino que ella misma ofrece a la sociedad moderna su verdadera imagen [...] Con esto Foucault no quería decir que la “sociedad disciplinaria” fuera una sociedad de encierro generalizado. Quería decir sin duda lo inverso. En efecto, la difusión de las disciplinas manifiesta que sus técnicas son ajenas al principio de encierro o, más exactamente, que con las disciplinas el encierro ya no es segregativo. Lo que hace que la sociedad sea disciplinaria es precisamente el hecho de que las disciplinas no forman compartimentos estancos. Todo lo contrario, su difusión, lejos de escindir y poner tabiques, hace homogéneo el espacio social. Lo importante en la idea de sociedad disciplinaria es la idea de sociedad: las disciplinas crean sociedades, crean un tipo de lenguaje común entre todas las clases de instituciones, hacen posible que una pueda traducirse a las otras [...] La prisión no debe encubrir este hecho que, para Foucault, caracteriza la modernidad, el hecho de la redundancia disciplinaria, del gran continuo disciplinario. La sociedad disciplinaria es una sociedad de comunicación absoluta: la difusión de las disciplinas permite que todos se comuniquen con todos según un juego de redundancias y homologías infinitas. La norma, o lo normativo, es a la vez lo que permite la transformación de la disciplina bloque en disciplina mecanismo, la matriz que transforma lo negativo en

²⁴⁵ “El individuo es sin duda el átomo ficticio de una representación “ideológica” de la sociedad; pero es también una realidad fabricada por esa tecnología específica de poder que se llama la “disciplina” [...] el poder produce; produce realidad; produce ámbitos de objetos y rituales de verdad. El individuo y el conocimiento que de él se puede obtener corresponden a esta producción” FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. P. 198.

²⁴⁶ “Ahora bien, este ceremonial escrupuloso es, de una manera muy explícita, no solo judicial sino militar. La justicia del rey se muestra como una justicia armada [...] pero se trata también de recordar que en todo crimen hay como una sublevación contra la ley y que el criminal es un enemigo del príncipe [...] es la justicia como fuerza física, material y terrible del soberano la que en ella se despliega.” *Ibid.*, p. 55.

²⁴⁷ “Ahora bien, entre todas las razones por las cuales se sustituirán unas penas que no sentían vergüenza de ser “atroces” por unos castigos que reivindicarían el honor de ser “humanos”, hay una que es preciso analizar inmediatamente, en la medida en que es interna al suplicio mismo: elemento a la vez de su funcionamiento y principio de su perpetuo desorden. En las ceremonias del suplicio, el personaje principal es el pueblo, cuya presencia real e inmediata está requerida por su realización. Un suplicio que hubiese sido conocido, pero cuyo desarrollo se mantuviera en secreto, no habría tenido sentido [...] un efecto de terror por el espectáculo del poder cayendo sobre el culpable” *Ibid.*, p. 62.

²⁴⁸ MUCHEMBLED, Robert. *Le temps des supplices*. P. 165.

positivo y permite la generalización disciplinaria como aquello que se instituye a causa de esa transformación."²⁴⁹

El paulatino paso de la soberanía a la gubernamentalidad -como había planteado la clásica obra de M. Foucault *Vigilar y Castigar*- producirá el abandono paulatino de la espectacularización de las penas por un modelo de disciplinamiento social, imponiéndose en el conjunto de la sociedad a medida que se produce el triunfo de la gubernamentalidad y la preocupación por las artes del buen gobierno se imponen, tal y como reflejaría el desarrollo de la civilización de las costumbres, de los modelos sociales de *honnetété*, el teatro clásico, etc., buscando los procesos de normalización²⁵⁰.

*"Nuestra sociedad no es la del espectáculo, sino de la vigilancia; bajo la superficie de las imágenes, se llega a los cuerpos en profundidad; detrás de la gran abstracción del cambio, se persigue el adiestramiento minucioso y concreto de las fuerzas útiles; los círculos de la comunicación son los soportes de una acumulación y de una centralización del saber; el juego de los signos define los anclajes del poder; la hermosa totalidad del individuo no está amputada, reprimida, alterada por nuestro orden social, sino que el individuo se halla en él cuidadosamente fabricado, de acuerdo con toda una táctica de las fuerzas y de los cuerpos [...] estamos [...] en la máquina panóptica, dominados por sus efectos de poder que prolongamos nosotros mismos, ya que somos unos de sus engranajes"*²⁵¹

Como se ha señalado el "proyecto clásico", después de las guerras de religión, se cimentará sobre el control de las pasiones aunque al mismo tiempo el triunfo de la soberanía y de la divinización de la monarquía se acompañan con formas de castigo opuestas al disciplinamiento, reflejo de esa tensión entre soberanía y gubernamentalidad que atraviesa el siglo XVII y XVIII.

*"En todo caso, puede decirse que al final del siglo XVIII nos encontramos ante tres maneras de organizar el poder de castigar: la primera es la que funcionaba todavía y se apoyaba sobre el viejo derecho monárquico. Las otras se refieren ambas a una concepción preventiva, utilitaria, correctiva, de un derecho de castigar que pertenecía a la sociedad entera; pero son muy diferentes una de otra, al nivel de los dispositivos que dibujan. Esquematizando mucho, puede decirse que, en el derecho monárquico, el castigo es un ceremonial de soberanía; utiliza las marcas rituales pliega a los ojos de los espectadores un efecto de terror tanto encima de sus propias leyes, la presencia física del soberano y de su poder. En el proyecto de los juristas reformadores, el castigo es un procedimiento para recalificar a los individuos como sujetos de derecho, utiliza no marcas, sino signos, conjuntos cifrados de representaciones, a los que la escena de castigo debe asegurar la circulación más rápida y la aceptación más universal posible. En fin, en el proyecto de institución carcelaria que se elabora, el castigo es una técnica de coerción de los individuos; pone en acción procedimientos de sometimiento del cuerpo [...] El soberano [...] el cuerpo social, el aparato administrativo."*²⁵²

A medida que se impone la gubernamentalidad "tenemos un hecho: en unas cuantas décadas, ha desaparecido el cuerpo supliciado, descuartizado, amputado, marcado simbólicamente

²⁴⁹ EWALD, François. "Un poder sin un afuera". En *Michel Foucault philosophe*. Traducido por Alberto L. Bixio; Gedisa, 1990, pp. 164-165. (1ª edición, Paris, Seuil, 1989).

²⁵⁰ "No hay que confundir "norma" y "disciplina". Las disciplinas apuntan a los cuerpos con una función de adiestramiento; la norma es una medida, una manera de producir la medida común. Es aquello que a la vez hace comparable e individualiza; principio de visibilidad en virtud de un puro mecanismo de reflexión del grupo sobre sí mismo. Las disciplinas no son necesariamente normativas. Lo que caracteriza a la modernidad, según Foucault, es el advenimiento de la era normativa: la normalización de las disciplinas, el paso de la disciplina bloqueo a la disciplina mecanismo y correlativamente la formación de una sociedad disciplinaria que ciertamente no se caracteriza por el encierro, aun cuando se continúe utilizando el procedimiento, sino que se caracteriza antes bien por la constitución de un espacio, un espacio parejo, interminable, sin segregación, indefinidamente redundante y sin exterior". EWALD, François. "Un poder sin un afuera". Pp. 168-169.

²⁵¹ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. P. 220.

²⁵² *Ibid.*, pp. 135-136.

en el rostro o en el hombro, expuesto vivo o muerto, ofrecido en espectáculo. Ha desaparecido el cuerpo como blanco mayor de la represión penal.”²⁵³ El castigo se inscribe poco a poco en los procesos de racionalización del Estado, haciéndose administrativo y burocrático, reflejando la transformación del poder-verdad del momento; y de esta manera “es como si el siglo XVIII hubiera abierto la crisis de esta economía, y propuesto para resolverla la ley fundamental de que el castigo debe tener la “humanidad” como “medida”, sin que se haya podido dar un sentido definitivo a este principio, considerado sin embargo como insoslayable”²⁵⁴ La preocupación por los cuerpos no como *dominio* del príncipe sino como *fuerza* del estado reinterpreta los cuerpos en función de la vida y de este modo, Foucault señala una redefinición del cuerpo como principio productivo que permitirá el desarrollo de las nuevas ideas capitalistas. Sin embargo, y como reacción a esa época de control de los cuerpos, éste mismo se convertirá en un principio de subversión del poder, como observamos en el libertino, en el desarrollo de los deseos, en las caricaturas, en los panfletos pre-revolucionarios, etc.

*“El dominio, la conciencia de su cuerpo no han podido ser adquiridos más que por el efecto de la ocupación del cuerpo por el poder: la gimnasia, los ejercicios, el desarrollo muscular, la desnudez, la exaltación del cuerpo bello... todo está en la línea que conduce al deseo del propio cuerpo mediante un trabajo insistente, obstinado, meticuloso, que el poder ha ejercido sobre el cuerpo de los niños, de los soldados, sobre el cuerpo sano. Pero desde el momento en que el poder ha producido este efecto, en la línea misma de sus conquistas, emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder, la salud contra la economía, el placer contra las normas morales de la sexualidad, del matrimonio, del pudor, y, de golpe, aquello que hacía al poder fuerte se convierte en aquello por lo que es atacado [...] En respuesta también a la sublevación del cuerpo, encontrareis una nueva inversión que no se presenta ya bajo la forma de control-represión, sino bajo la de control-estimulación”*²⁵⁵

La historia del pensamiento occidental aparece así como un enfrentamiento constante entre Razón y Pasiones. Enfrentamiento que ha ido perfilando y delineando las diferentes filosofías a lo largo de la historia, así como las diferentes ideas políticas, las diferentes modelos de acción, etc. Si bien el siglo XVI parece ser un capítulo más de este enfrentamiento y del intento de la razón por domoñar a las pasiones, sin embargo, la preocupación por la vida característica de la *época clásica*, propia de la gubernamentalidad, va a situar no sólo las pasiones en el centro de las preocupaciones de los hombres por comprender al hombre, sino que se producirá también su reivindicación, como vimos a propósito del pensamiento político o económico, al comprenderse no sólo la dificultad para establecer una separación respecto a la razón, sino al comprender que se tratan de elementos constituyentes del hombre²⁵⁶. Y de esta manera como señaló Foucault, la sociedad moderna no se

²⁵³ *Ibid.*, pp. 16-17.

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 78-79.

²⁵⁵ FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta, 1978, pp. 104-105.

²⁵⁶ “El descubrimiento de la positividad de las pasiones es bastante reciente; tuvo lugar sobre todo en la edad contemporánea [...] Y aunque Kant persista en considerarlas un “cáncer de la razón”, Descartes y Espinosa mientras tanto ya han motivado el rol, los economistas exaltado la función civilizadora y los románticos proclamarán dentro de

caracterizará tanto por la prohibición –como en épocas pasadas- sino por la libertad, mediante la cual se ejercerá el control y la vigilancia, como es característico de las disciplinas. Siguiendo las líneas de Hirschman y de Sennet, para R. Bodei, esta irrupción y progresivo fomento de las pasiones en el mundo contemporáneo, trasmutadas ya en deseos, conducirá sin embargo no tanto a una mejor comprensión de las relaciones entre la razón y las pasiones, como había sido objetivo de algunos pensadores de la época clásica, sino a la reivindicación de los deseos y, por tanto, a la narcotización del hombre, al narcisismo y a la disolución del espacio público, mediante elementos como el consumo o mediante las utopías de futuras felicidades. Las poéticas de las pasiones quedan así adscritas a lo “imposible”, a aquello que ya no es posible disciplinar y dar una forma, y convertidas, por tanto, en “deseos”. La época del fomento de los deseos acaba con su facultad creadora, para terminar en una especie de esclavitud de las pasiones, donde los valores del hombre languidecen. El deseo no permite la definición de una identidad o de una ética siempre vinculado al límite y autocontrol, sino que por el contrario define un individualismo cada vez más “vacío” construido en un banal consumo y persecución de deseos. La progresiva disolución de los límites, propias de la geometría de las pasiones, no sólo condena a los deseos, sino que esa disolución de los límites refleja la imposibilidad de la geometría de las pasiones como las que habían presidido la época clásica.

Dentro de estos diversos ámbitos de transformación que acontecen en el siglo XVI y que como un rasgo común hemos señalado la preocupación por las pasiones, a continuación nos centraremos en dos aspectos importantes de esta *geometría de las pasiones*. Por un lado, la configuración de un nuevo ideal de comportamiento social, que claramente buscará la modelación del hombre y de sus emociones y de sus pasiones que se ha denominado como *honneteté*, definido no sólo por tratados de comportamiento sino por toda una poética que la acompaña, y que nos conducirá, por otro lado, al otro aspecto importante de este interés por el control de las pasiones, la ideación de una nueva cultura, denominada como clasicismo, que tendrá por función la legitimación del poder soberano, de los modelos de comportamiento a través de la definición del *honnête homme*, y finalmente la ideación de un discurso poético encaminado al control de las pasiones que tendrá en el teatro su máxima expresión. No obstante antes de ello es importante señalar algunos aspectos de la obra de Norbert Elias sobre el *proceso civilizatorio* pues éste señala, precisamente, un cambio y una reconfiguración emocional el hombre a lo largo del siglo XVI, que reflejará en la *sociedad cortesana* y que se definirá principalmente por los mecanismos de autocoacción, poniendo las bases para el desarrollo del individualismo y de la interioridad, característicos de la *modernidad*.

poco la irrenunciabilidad”. Invirtiendo las preocupaciones precedentes, se llega incluso (desde finales del siglo XVIII) a temer el irreversible debilitamiento o la virtual desaparición” BODEI, Remo. *Geometría delle passioni*. Pp. 11-12.

Uno de los debates adscritos a la *querelle* de la secularización señalaba a partir de la reforma protestante la creación de un espacio de *interioridad* en el hombre sobre el cual se cimentará el *individualismo* moderno. Algunos autores, como el propio D. Crouzet, han establecido un nexo de unión entre esta preocupación por las pasiones y el proceso de paulatina interiorización de la misma, que como consecuencia tendería a *sublimar* esta violencia a través de los espacios de la imaginación y de la producción textual. De esta manera, los debates sobre la *modernidad* y el proceso *secularizador*, han tendido a definir la sociedad nacida tras las guerras civiles en Francia como de búsqueda de la *neutralidad emotiva*, definiendo así el *clasicismo* como un momento de búsqueda de equilibrio y control sobre las pasiones. Siguiendo las reflexiones de Tönnies o Max Weber, se tenderá²⁵⁷ a definir los momentos anteriores al surgimiento del Estado, tras las guerras civiles, como sociedades dominadas por las formas *comunitarias* de vida y caracterizadas por la *emotividad* (lo que explicaría entre otros motivos las guerras civiles), mientras que a partir del desarrollo del Estado se impondrían las formas *sociales* de vida, caracterizadas por el *individualismo*, el *control emotivo* y la aspiración a la *neutralidad emocional* y, por tanto, por el *monopolio de la violencia* por parte del Estado, gestionando por tanto la violencia a través de lo político. Nuevamente, será nuestra intención escapar a estos debates del *historicismo*, intentando comprender las *discontinuidades* que se producen a propósito de la violencia extrema acontecida tras las guerras de religión, huyendo de las causalidades, los orígenes y la explicación de los procesos a partir de un factor principal: la secularización, el individualismo, el Estado, etc.

Algunos de estos principios del debate secularizador del historicismo sobre el equilibrio emocional y sobre el nacimiento del individualismo aparecen claramente tratados en la obra de Norbert Elias *El proceso de la civilización* y en *La sociedad cortesana*, sin embargo, su obra buscará explicar estos cambios históricos a través de la transformación emocional de la sociedad acontecida a finales del Renacimiento. Es importante señalar que ambas obras se gestan en los años 30 del siglo XX, de ahí sus referencias bibliográficas y los posicionamientos historiográficos que adoptan que, en ocasiones, pueden parecer ajenos al tiempo en que fueron publicadas por vez primera, como es el caso de la *Sociedad de Corte* en 1969²⁵⁸. N. Elias señala ya en ésta última su deseo de alejarse del historicismo *evenemential* de su época, centrado en los acontecimientos particulares y en los individuos sobresalientes, como los reyes. Desvincularse también de la sociología marxista, sustituyendo la lucha de clases por un modelo conformado, a su vez, por un doble proceso; por un lado, de integración, generando sistemas de equilibrio inestables determinados por la reproducción y la imitación que afectan al conjunto de la sociedad; y, por otro

²⁵⁷ PARSONS, Talcott. *Essays in Sociological Theory*. New York, Free Press of Glencoe-Collier-Macmillan, 1964, p. 359 y ss. 1ª edición, 1942.

²⁵⁸ CHARTIER, Roger. "Préface". En ELIAS, Norbert. *La société de cour*. Paris, Flammarion, 1985, p. V y ss.

lado, por procesos de desintegración a causa de la búsqueda de la distinción que generan a la larga la transformación. Son estos procesos de integración creciente y decreciente los que a la larga explican las transformaciones. Finalmente, también se opondrá a la sociología de los *tipos universales* de Max Weber, aunque sus análisis serán claramente deudores de ella, planteando una sociología que nazca de los hechos específicos.

Propondrá pues lo que denomina como *psicología histórica* mediante la cual busca integrar los procesos sociales e individuales -tradicionalmente separados por la sociología y la historia-, explicando la dinámica histórica a partir de las transformaciones emocionales o psíquicas, las cuales dependen tanto de fenómenos individuales como colectivos, por causas históricas, económicas, sociales, etc.; determinando finalmente lo que define como *figuraciones* históricas, como por ejemplo la *Sociedad de Corte*. Son estas *figuraciones* o *configuraciones* donde toman forma las evoluciones *sociogenéticas* y *psicogenéticas* determinando la sociedad del momento, permitiendo comprender las distintas *interrelaciones* que definen una sociedad. La *Corte* se revela así en su obra como un claro ejemplo de lo que define como *figuración* en tanto en cuanto permite la interrelación de diferentes grupos, los cuales reproducen sus principios, permitiendo la integración, evitando así las luchas y buscando el equilibrio.

« une Figuration est une formation sociale dont la taille peut être fort variable (les joueurs d'une partie de cartes, la société d'un café, une classe scolaire, un village, une ville, une nation), où les individus sont liés les uns aux autres par un mode spécifique de dépendances réciproques et dont la reproduction suppose un équilibre mobile de tensions »²⁵⁹

Según establece el propio autor “para hacer inteligible el proceso civilizatorio es preciso investigar al mismo tiempo la totalidad de los cambios morfológicos, psíquicos y sociales”²⁶⁰. Si bien establece la existencia de una tendencia epocal en el proceso civilizatorio hacia el control emotivo, sin embargo para su establecimiento es necesario un estudio que afronte tanto al individuo, intentando detectar las transformaciones psicológicas acontecidas, que denomina aproximación *psicogenética*, así como a la sociedad en su conjunto, intentando detectar igualmente las transformaciones social que denomina aproximación *sociogenética*. Es esta aproximación hacia el individuo y hacia lo social, y la estrecha relación que establece entre ambos, lo que determinará las dos líneas principales de sus investigaciones.

“Desde un punto de vista más estricto, es precisa también una investigación psicogenética orientada a la comprensión del ámbito de conflicto y de aplicación de las energías psíquicas individuales; esto es, a la estructura y morfología del autocontrol instintivo y del consciente. Desde un punto de vista más amplio, para ser inteligible, el proceso civilizatorio requiere una investigación sociogenética, una investigación de la estructura general tanto de un ámbito social concreto como del orden histórico en el que aquel se transforma”²⁶¹

²⁵⁹ *Ibid.*, p. X.

²⁶⁰ ELIAS, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation: soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Traducido por Ramón García Cotarelo *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogénéticas y psicogenéticas*, FCE, 1989, p. 496. 1ª edición, Basel, 1939

²⁶¹ *Ibid.*, p. 496.

La tesis principal de la obra de N. Elias era que el proceso de la *civilización* occidental, que adscribe a la formación de los monopolios característicos del Estado, se caracteriza en la modernidad por una evolución hacia el control emocional, y, por tanto, hacia el control de la violencia, en dos direcciones diferentes. Por un lado, generando un proceso de control y monopolio de la violencia por parte del Estado²⁶²; y, por otro lado, generando un proceso de auto-control o auto-represión y, por tanto, de paulatina interiorización de las pasiones y la violencia, definiéndose con ello un nuevo espacio de interioridad, de individualidad y, en definitiva, de subjetividad, que sin duda vendrá condicionada por esas transformaciones sociales y que a la larga determinará la *privacidad* característica del mundo burgués.

*“a partir de la baja Edad Media y del Renacimiento temprano se dé un aumento especialmente fuerte del autocontrol individual, especialmente de este mecanismo automático, independiente del control externo al que nos referimos hoy día con conceptos como “interiorizado” o “internalizado [...] El avance que se da en la dirección de una individualización mayor en el Renacimiento es bastante conocida.”*²⁶³

Este proceso de “individualización” es la consecuencia de una evolución social que afectará a la interioridad y a las pasiones, y por tanto mostraría también una evolución en los sistemas de control o ejercitación del poder en la sociedad, pasándose de los sistemas coercitivos y represivos externos, a un proceso de auto-control o auto-coerción, que tendrán su reflejo culturalmente en diferentes ámbitos como las formas de comportamiento en la mesa, en las formas de la higiene, etc., mostrando un cambio cultural y social en las estructuras habitualmente identificadas con la individualidad psicológica, inscribiéndolas así en un momento cultural y en una sociedad determinada.

*“Lo que se establece con el monopolio de la violencia en los ámbitos pacificados es otro tipo de autodominación o de autoacción. Es un autodomínio desapasionado. El aparato de control y de vigilancia en la sociedad se corresponde con el aparato de control que se constituye en el espíritu del individuo. El segundo, al igual que el primero, trata de someter a una regulación estricta la totalidad del comportamiento y el conjunto de las pasiones”*²⁶⁴.

Este proceso N. Elias lo vinculará a la afirmación del Estado y del sistema absolutista que para él estará simbolizado en la *corte* que entendida como “una etapa primitiva del desarrollo de las sociedades estatales”²⁶⁵, el cual funcionaría a través de un sistema sustentado en el consumo de prestigio²⁶⁶ y en el miedo por perderlo²⁶⁷, determinando ese desarrollo de las formas de auto-coacción.

“Aquí se trata, como ya he dicho, de elaborar el núcleo objetivo al que se refiere la noción precientífica vulgar del proceso civilizatorio, esto es, sobre todo, al cambio estructural de los seres humanos en la dirección de una mayor consolidación y diferenciación de sus controles

²⁶² *Ibid.*, p. 51.

²⁶³ *Ibid.*, p. 41.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 458.

²⁶⁵ ELIAS, Norbert. *Die höfische Gesellschaft*. Traducido por *La sociedad cortesana*, FCE, 1993, p. 10. (1ª edición, Darmstadt, Hermann Luchterhand Verlag GmbH u. Co KG, 1969).

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 92.

²⁶⁷ ELIAS, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation*. P. 481.

emotivos y, con ello, también, de sus experiencias (por ejemplo, en el retroceso de los límites de la vergüenza o del pudor) y de su comportamiento (por ejemplo, en las comidas o en los modos de diferenciar la cubertería.”²⁶⁸

El momento clave en la formación de este proceso de civilización será mediados del siglo XVI, a partir de la aparición de la obra de Erasmo de Rotterdam *De civilitate morum puerilium*, que tuvo muchas ediciones en esos años²⁶⁹, convirtiéndose en un libro central para la educación de niños, en las escuelas, mujeres, etc., ya que se centraba sobre la conducta de las personas en la sociedad, especialmente del decoro externo de los cuerpos, cómo sonarse, cómo mirar, cómo sentarse, cómo disponer una mesa antes de comer, describiendo el cómo comer y las medidas de higiene necesarias, como lavarse las manos antes de comer, no chuparse los dedos, etc. Erasmo recogía así una larga tradición antigua y medieval sobre las buenas costumbres y la higiene²⁷⁰, como ha estudiado G. Vigarello, que ponía las bases para el desarrollo de una nueva manera de comprender el pudor y la vergüenza, produciéndose un cambio psicológico en la sociedad moderna que “no se pueden explicar desde un sólo punto de vista en función únicamente del desarrollo de la técnica y de los descubrimientos científicos”²⁷¹.

Elias se plantea si “cabe plantearse la pregunta de si el límite del pudor y la frontera de la vergüenza avanzaron en la época de Erasmo, Igualmente es posible preguntarse si la obra de éste muestra que haya aumentado la sensibilidad de las personas y la contención que unos esperan de los otros”²⁷². Según Elias a lo largo del siglo XVI se produce un abandono del término *cortesía* a favor del de *civilidad* lo que reflejaría para él un cambio en el límite del pudor y en la frontera de la vergüenza. Este cambio vendrá determinado por la configuración de una nueva *clase social aristocrática*²⁷³, procedente de diferentes extracciones, y que reunidos en torno a la *Corte* requiere de una unidad en los comportamientos, puesto que toda *configuración* social busca el equilibrio. La *Corte* es estudiada por Elias siguiendo los modelos sociológicos de Max Weber de los “tipos ideales”, inscribiéndola en sus estudios sobre las formas de dominio al “patrimonialismo” o sultanato y al dominio carismático²⁷⁴, donde Estado y Rey se identifican. Aunque su sociología

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 99.

²⁷⁰ “Las reglas de comportamiento que Erasmo compila en prosa sólo podían encontrarse con anterioridad bajo la forma de poemas instructivos, de pequeñas poesías o diseminadas en tratados acerca de otros temas, siendo ésta la primera vez, según lo que sabemos, que se dedica una obra completa al problema del comportamiento en la mesa; lo cual, añadido al éxito que alcanzó, es una prueba muy clara del interés creciente que estas cuestiones despertaban” *Ibid.*, p. 124.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 181.

²⁷² *Ibid.*, p. 115.

²⁷³ “Precisamente lo que se subraya es que esta recopilación está destinada a las *honnêtes gens*, esto es, en conjunto a las personas de la clase alta”. *Ibid.*, p. 145.

²⁷⁴ ELIAS, Norbert. *Die höfische Gesellschaft*. Pp. 35-36.

tendrá una clara pretensión práctica, buscando alejarse de los tipos ideales para establecer sus *figuraciones* de los propios hechos y de las distintas formas de interdependencia entre los sujetos²⁷⁵.

“el siglo XVII, cuando ya se configura una nueva clase alta, una nueva aristocracia con elementos procedentes de las más diversas extracciones sociales. Precisamente por esto se agudiza más la cuestión de la unidad de los buenos modales en especial a causa de que, dada la estructura cambiante de la nueva clase alta, todos y cada uno de sus miembros se encuentran sometidos a la presión de los demás, así como a los controles sociales, en una medida desconocida hasta la fecha. Tal es el contexto en el que están escritos los libros de buenas maneras de Erasmo, de Castiglione y Della Casa. Obligados a vivir en circunstancias nuevas, los hombres adquieren una sensibilidad más agudizada ante los estímulos de la actuación de los demás. Sin saltos bruscos y de un modo paulatino va haciéndose mayor la consideración que cada uno espera que los demás le tributen. Cada vez se hace más matizada la sensibilidad respecto a lo que está y no está permitido para no molestar y no sobresaltar a los otros: cada vez es más rígido el mandato social de no herir a los demás en el contexto del nuevo marco de dominación”²⁷⁶

Como ha señalado Elias en la *Sociedad Cortesana* el nacimiento de la monarquía absoluta y la centralidad de la corte²⁷⁷ se convertirán en uno de los principales dinamizadores sociales, en la medida que la sociedad abandona sus maneras feudales medievales, tendiéndose a su curialización, siendo “*en esta sociedad prenatal, cortesano-aristocrática, es donde se acuñó, o por lo menos comenzó a configurarse una parte de aquellos mandatos y prohibiciones que todavía son identificables como algo común a todo el Occidente*”²⁷⁸. Es desde esta Corte, a medio camino entre la casa o dominio del señor y el Estado, que se impondrá al resto de la sociedad una nueva forma de comportamientos mediante las estructuras habitacionales²⁷⁹, la etiqueta y el ceremonial²⁸⁰, que muestran sin embargo una confusión entre la esfera privada y pública, de ahí la centralidad de la *representación* y del *reconocimiento* como principios de definición del sujeto social. Sólo a través del sometimiento de la aristocracia al Rey ésta puede mantener su diferenciación respecto a los otros grupos de la sociedad, esto es, la distinción a través de la dependencia, aunque en un proceso de progresiva integración y semejanza en las costumbres. La corte se revela pues como un mecanismo de *dominio*²⁸¹, principalmente por parte del monarca, mediante los cuales se producirá la coacción de los otros, especialmente a través de la mirada²⁸², es decir, en el miedo a la posible

²⁷⁵ “La tâche du sociologue est donc, avant tout, d'identifier et de comprendre les différentes formations sociales qui se sont succédé au fil des siècles : c'est ce travail qu'Elias désigne du terme de Figurations analyse. Son cadre référentiel est donné par la distinction opérée entre trois modes et rythmes de l'évolution des sociétés humaines : l'évolution biologique [biologische Evolution], l'évolution sociale [gesellschaftliche Evolution] et l'évolution vécue à l'échelle de l'histoire individuelle [Geschichte pour Elias]. » CHARTIER, Roger. “Préface”. P. XIII.

²⁷⁶ ELIAS, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation*. P. 124.

²⁷⁷ “Con la lenta agonía de la nobleza guerrera caballeresco-feudal y la constitución de una nueva aristocracia cortesano-absolutista en el curso de los siglos XVI y XVII, va imponiéndose lentamente el concepto de *civilité* como expresión del comportamiento social adecuado” *Ibid.*, p. 147.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 261.

²⁷⁹ ELIAS, Norbert. *Die höfische Gesellschaft*. P. 60 y ss.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 107 y ss.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 160 y ss.

²⁸² *Ibid.*, p. 142.

pérdida de prestigio, esto es, de la vergüenza, que generan un proceso de remodelaje de la conducta y de la economía psíquica, que Elias denomina como *habitus*.

*“la sociedad cortesana del ancien régime no dejaba a sus miembros ninguna posibilidad de evasión, porque, para éstos, no había nada que la igualase en prestigio ni como otorgadora del mismo [...] Sólo dentro de esta sociedad cortesana podían los hombres que pertenecían a ella mantener lo que, a sus propios ojos, daba sentido y orientación a su vida: su existencia social como cortesanos, su distanciamiento de todos los demás, su prestigio y, en consecuencia, el centro de su propia imagen, esto es, su identidad personal”*²⁸³.

Estas formas de comportamiento serán por tanto imitadas por el resto de los grupos, que toman a la Corte y al Rey como modelo a imitar, extendiéndose a partir de allí al resto de la sociedad²⁸⁴, en un claro proceso de *integración*. La sociedad va pacificándose y haciendo más estricto el control social, transformándose lentamente las emociones²⁸⁵.

*“Aquí bastará con que recordemos que la dependencia y la estructura social son de una importancia decisiva para la estructura y el esquema de las restricciones emotivas. Los textos contienen muchas referencias al hecho de que, al aumentar la dependencia social de la clase alta, también se fortalecen las represiones. No es casual el hecho de que la primera “culminación del refinamiento” o de la “delicadeza” en la forma de sonarse, se dé en aquella fase en la que la dependencia y la subordinación de la clase alta aristocrática son más pronunciadas, esto es, en el período de Luis XIV”*²⁸⁶

Las tesis socio-económicas de N. Elias sobre la formación de esta sociedad cortesana ya han sido cuestionadas con anterioridad. Se centran en la idea del monopolio de la violencia por parte de un Rey absoluto, formado progresivamente desde el medievo, primero con Carlomagno y después con los Capetos²⁸⁷, siguiendo de cerca las lecturas de M. Bloch sobre la sociedad feudal²⁸⁸. El monopolio progresivo de la violencia por parte del Rey y la renuncia de la nobleza a su tradicional ideal guerrero, favorecido por su empobrecimiento al transformarse la economía feudal en una economía monetaria y al monopolizar el propio Rey la recogida de tributos (describiendo el clásico proceso weberiano de formación del Estado²⁸⁹), así como a causa de la transformación en las técnicas de la guerra (donde el noble a caballo ya no es tan imprescindible), conducirán finalmente a una sociedad que regulará de forma estricta la violencia.

*“La amenaza que supone el hombre para el hombre se somete a una regulación estricta que supone el hombre para el hombre se somete a una regulación estricta y se hace más calculable gracias a la constitución de monopolios de la violencia física. La vida cotidiana se libera de sobresaltos que se manifiestan de modo repentino. La violencia física se recluye en los cuarteles y no afecta al individuo más que en los casos extremos, en épocas de guerras o de subversión social.”*²⁹⁰

²⁸³ *Ibid.*, p. 135.

²⁸⁴ “La sensibilidad y la estructura emotiva de la clase alta cambia en correspondencia con una situación social muy concreta y, posteriormente, la estructura social general permite que ese grado de emotividad se difunda por toda la sociedad” ELIAS, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation*. P. 158.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 126.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 192.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 261 y ss.

²⁸⁸ BLOCH, Marc. *La Société féodale*. Paris, Albin Michel, 1939-1940, 2. Vol.

²⁸⁹ ELIAS, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation*. P. 345.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 456.

Este proceso civilizador se refleja en el debilitamiento de la nobleza feudal guerrera anterior y el surgimiento de un nuevo tipo de nobleza cortesana, carente ya de cualquier poder o fuerza²⁹¹, que se ve obligada a aceptar la oferta del monarca para vivir a costa de él en la Corte, llegando a su máxima expresión en Versalles con Luis XIV²⁹². Proceso de *domesticación*²⁹³ favorecido por el desarrollo capitalista (centrada en la moneda) que favorece a las clases burguesas (interpretación ampliamente cuestionada por D. Dessert); aunque el rey siempre favorecería la conflictividad entre ambos grupos, burguesía y nobleza, que lucharán por el favor o prestigio real, beneficiando al propio monarca²⁹⁴ en su búsqueda del equilibrio, puesto que “*si no hubiera esa tensión entre la nobleza y la burguesía, si no hubiera esa diferencia acentuada entre los estamentos, el Rey perdería la mayor parte de su poder*”²⁹⁵. De este modo la nobleza se convertía en una clase sin función e improductiva²⁹⁶, aunque desempeñaba un papel esencial en el fortalecimiento de la imagen simbólica del monarca, así como contrapeso contra el ascenso de la burguesía. Esta transformación del papel desempeñado hasta ahora por la nobleza generará un proceso denominado por N. Elias de *romanticismo aristocrático*²⁹⁷, con el cual describe cómo la pacificación de la violencia de una nobleza feudal dedicada a la guerra genera un proceso de sublimación de los instintos guerreros, esto es, una liberalización de “*las coacciones y carencias del propio tiempo*”²⁹⁸ a través de la idealización de un pasado idílico, caballeresco y feudal. Ejemplo de ello será la obra de *L’Astrée* de Honoré d’Urfé²⁹⁹, un reflejo del malestar de la nobleza ante su acortesamiento³⁰⁰ y ante “*los procesos de industrialización y urbanización industrial*”³⁰¹ pre-capitalistas que lo acompañan, generando estas idealizaciones de la vida campesina, guerrera y de la naturaleza³⁰².

“Ya para los hombres y mujeres cortesanos de estas generaciones fue múltiple motivo de melancólica añoranza la vida campestre, el paisaje de su juventud. Y más tarde, cuando el acortesamiento de la aristocracia fue un hecho consumado, cuando los miembros de la nobleza cortesana veía ya desde hacía tiempo, con franco desprecio a la nobleza rural,

²⁹¹ ELIAS, Norbert. *Die höfische Gesellschaft*. P. 352.

²⁹² “La construcción de Versalles cumple a la perfección las dos intenciones complementarias de la realeza: la de mantener y exaltar visiblemente a una parte de la nobleza y la de dominarla y domesticarla. El Rey es dadivoso y magnánimo con sus favoritos, pero exige obediencia y hace que la nobleza no olvide su dependencia del dinero y de las otras oportunidades que él reparte” ELIAS, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation*. P. 422.

²⁹³ ELIAS, Norbert. *Die höfische Gesellschaft*. P. 266.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 240.

²⁹⁵ ELIAS, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation*. P. 445.

²⁹⁶ ELIAS, Norbert. *Die höfische Gesellschaft*. P. 274.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 285 y ss.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 299.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 325.

³⁰⁰ “En esta situación, muchos nobles vuelven, nostálgicos, la mirada al mundo que desaparece, donde tenían la libertad que ahora han perdido. *L’Astrée* de D’Urfé expresa a su manera, esta añoranza. La novela es una utopía de la nobleza que se aristocratiza y acortesana cada vez más. Se deja a un lado la espada y se edifica un mundo ficticio, hecho por uno mismo, un mundo mimético donde los hombres, disfrazados de pastores y pastoras, pueden vivir la aventura apolítica de sus corazones y sobre todo, el sufrimiento y la alegría del amor, sin ponerse en conflicto con las coacciones, mandamientos y prohibiciones del duro mundo que no es mimético” *Ibid.*, p. 328.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 285.

³⁰² *Ibid.*, p. 302.

acampesinada e incivilizada, la vida rural continuaba, sin embargo, siendo motivo de nostalgia. El pretérito asumió el carácter de una imagen utópica. La vida campestre se convirtió en el símbolo de la inocencia perdida, de la simplicidad y naturalidad sin cortapisas; se hizo la contrafigura de la vida cortesano-urbana, más atada, llena de deberes jerárquicos más complicados y de más fuertes exigencias para el autocontrol del individuo”³⁰³

Para Elias la idealización puesta en juego por *L’Astrée* refleja el surgimiento de una reflexión consciente sobre la realidad y la ficción, sobre la ilusión, lo real y la irre realidad, etc.; “donde los hombres ya son capaces en gran medida de tomar distancia respecto de sí mismos y de enfrentarse a sí mismos”³⁰⁴. Un proceso de *auto-distanciamiento*³⁰⁵, como también señaló Th. Pavel con la noción de *eloignement*, que suponen ya un abandono del Renacimiento en favor de los problemas de la certidumbre, característico del Barroco, tal y como reflejará Descartes³⁰⁶. Un reflejo, en definitiva, de cómo esa coacción de los sentimientos va definiendo poco a poco un interior, pronto identificado con el *individuo*³⁰⁷, y donde se describe una vivencia del amor propia del romanticismo y de lo burgués aunque éstos aparecen todavía excluidos de la historia.

“Por lo tanto, en este grado de autoconciencia surge sin cesar el problema de la relación entre “subjetividad y objetividad”, entre “conciencia y ser”, entre “ilusión y realidad”, entre aquello que experimenta uno como su propio “interior” –designado de modo significativo, con una categoría espacial-, entre el “propio yo” en su coraza civilizatoria, por un lado, y por el otro, el “mundo exterior”, que existe fuera de dicha coraza. La duda cartesiana acerca de la “realidad” de todo aquello que sucede fuera del propio pensamiento, el tránsito a los tipos ilusionistas de la pintura, la acentuación de las fachadas orientadas hacia fuera, en el estilo arquitectónico de las iglesias y viviendas, éstas y numerosas innovaciones similares son manifestaciones de la misma transformación en la estructura de la sociedad y de los hombres que la forman. Son síntomas de que los hombres, en virtud de una mayor represión de sus sentimientos, que les ha sido impuesta, ya no se experimenta a sí mismos, en medio del mundo y de los hombres, como una criatura entre otras, sino cada vez mas como individuos, cada uno de los cuales se enfrenta por sí mismo, por así decirlo, en el interior de su coraza, a todos los otros seres y cosas, también a todos los demás hombres, como a lo que existe fuera de su propia coraza y por ésta se encuentra separado de su propio “interior”³⁰⁸

Frente a la crisis producida por las guerras de religión, arriba señaladas, N. Elias prioriza un análisis evolutivo de gran recorrido con un claro carácter socio-económico puesto al servicio de su noción de *historia psíquica*, centrado en la construcción monopolística adscrito a la formación del Estado, que se habría iniciado en el medievo culminando con Enrique IV. Un monopolio de la violencia, económico, etc., que tendría su reflejo en la transformación de las emociones no sólo a través de la coacción de aquellos encargados de ejercitar la violencia, sino también por parte del

³⁰³ *Ibid.*, p p. 286-287.

³⁰⁴ *Ibid.*, p p. 337.

³⁰⁵ *Ibid.*, p p. 337.

³⁰⁶ *Ibid.*, p p. 333.

³⁰⁷ “L’Astrée pone de manifiesto en una forma temprana, aunque muy paradigmática, la relación entre dos aspectos del fuerte empujón civilizatorio que, a partir del siglo XV –a veces antes, a veces después- puede advertirse en las sociedades europeas: la relación entre la transformación global de las coacciones externas en autoacciones, la reforzada formación de la conciencia, la denominada “interiorización” de las coacciones sociales en forma de un “ethos” o una “moral”, por un lado, y, por otro, movimientos encaminados a evitar las coacciones civilizatorias mediante el abandono de la sociedad civilizada y la retirada a enclaves de una más simple, en general, la campestre, medio de broma, medio de veras, esto es, mediante la retirada a un mundo de fantasía”. *Ibid.*, pp. 338.

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 335.

propio individuo³⁰⁹; “el individuo se ve ahora obligado a reformar toda su estructura espiritual en el sentido de una regulación continuada e igual de su vida instintiva y de su comportamiento en todos los aspectos”³¹⁰. Concertación y monopolios que observará en el desarrollo de una cada vez mayor literatura centrada en los códigos de conducta y que más que responder a un grupo o persona, actuando de forma racional, es un reflejo de esa transformación del poder acontecida a finales del siglo XVI.

“Como hemos dicho, los cortesanos no son los inventores o creadores de la contención emocional o de la modificación regular del conjunto del comportamiento. Esta clase, como las demás personas dentro del movimiento siguen las coacciones impuestas por el entramado de las relaciones que no han sido planeadas por individuos o grupos ningunos”³¹¹

Los comportamientos civilizados surgidos de esta sociedad cortesana mostrarán la contención de los instintos, la psicologización de los mismos y, finalmente, la racionalización de los comportamientos, configurando una sociedad que rompe con el mundo feudal medieval y que anuncia la sociedad burguesa por venir, mostrando ya la definición de una civilización de las costumbres y un control emocional.

Hemos visto hasta aquí como una buena parte de la historiografía partiendo de diversos posicionamientos ha señalado cómo a finales del siglo XVI las emociones parecen ocupar un lugar central en las preocupaciones del momento. Más allá de los modelos explicativos posteriores, aparece como una constante de los textos de la época una preocupación por las pasiones que reflejan más allá de las guerras de religión, del absolutismo o del Estado, una transformación de los discursos en una dirección clara: el control emocional. Sin poder establecer una causa única, lo que sí podemos corroborar es esta preocupación y las determinaciones que ésta van a tener en la sociedad a muy diferentes niveles. Un ejemplo claro será la configuración de lo que se ha denominado como *honneteté*.

Conclusión.

Las guerras de religión generaron importantes transformaciones en los *saberes* entre el siglo XVI y el siglo XVII, que hemos adscrito a su vez a una redefinición de *lo visible* y de *lo invisible* (que no debe comprenderse sin embargo en términos de *secularización* o de *racionalización*), determinando la emergencia de las *pasiones*, que van a presentarse como uno de los elementos

³⁰⁹ “La organización monopolista de la violencia física no solamente coacciona al individuo mediante una amenaza inmediata, sino que ejercer una coacción o presión permanentes mediatizadas de muchas maneras y, en gran medida, calculables [...] La coacción real es una coacción que ejerce el individuo sobre sí mismo en razón de su preconocimiento de las consecuencias que puede tener su acción al final de una larga serie de pasos en una secuencia [...] En una palabra, esta organización monopolista obliga a los seres humanos a aceptar una forma menos intensa de autodomínio”. ELIAS, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation*. P. 457.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 458.

³¹¹ *Ibid.*, p. 472.

fundamentales del ordenamiento de los discursos a lo largo del siglo XVII. El *proyecto clásico* tendrá así como principal objetivo *geometriz*ar estas pasiones, tal y como ha señalado R. Bodei, y, de este modo, se define como un proyecto político, social y estético, cuya pretensión será integrar las pasiones, así como las necesidades e intereses, en su *representación* del mundo. Unas pasiones que tras las guerras de religión se han revelado como un *saber* fundamental para comprender al Hombre y el resto de los *saberes* que definen el mundo terrenal, siendo estas pasiones las que ordenarán los discursos en los diferentes ámbitos de *saber*. Este fenómeno ha determinado que el nacimiento de la *Soberanía* en Francia, tal y como se define desde J. Bodin, se aparte de Maquiavelo y de su noción de *Príncipe*, presentándose –como se ha visto– como un anti-maquiavelismo, al situar las pasiones y su control –a partir de la idea del *bien común*– en el centro de sus preocupaciones. Tal y como hemos analizado en la parte segunda de esta tesis a propósito del pensamiento de Jean Bodin, la *Soberanía* en Francia no sólo se define en torno al *Príncipe* y su *dominación* sobre un territorio así como en torno a la preservación de su *dominio*, sino que el problema de las pasiones ha obligado a mirar hacia las poblaciones y sus pasiones. Es por ello que en estos instantes asistiremos a la recuperación de aquellos pensamientos antiguos que sitúan a las pasiones en su centro como estrategia para definir una nueva *representación*, como por ejemplo Aristóteles, cuya *Poética* y *Retórica* determinan la *poética clásica* a lo largo del siglo XVII y XVIII (en gran parte se trataría de unos debates importados de Italia), permitiendo además la definición no sólo de modelos de creación artísticas destinados a la moralización y control de las pasiones, sino también modelos estéticos de comportamiento como la *honnêteté*. También asistimos a la emergencia de aquellos pensadores antiguos como los estoicos, que se caracterizan también por su interés por el control de las pasiones, siendo releídos en estos instantes por los teóricos políticos, dando lugar a nuevas corrientes de pensamiento como el neo-estoicismo. Estos dos ejemplos reflejan la centralidad de las pasiones y la preocupación por su control en la *época clásica*. En este sentido, la *Soberanía* –tal y como es definida en Francia con J. Bodin– se asienta también sobre este problema de las pasiones, permitiendo el desarrollo de los problemas de la *Gubernamentalidad*; primeramente desarrollados a través de la *Razón de Estado*, que comienza a pensar el *Príncipe* y su *Dominio* como un conjunto de fuerzas invisibles que es necesario conocer y gobernar, esto es, *visibilizar*, para así determinar las fuerzas que definen el Estado así como las *razones* del mismo. Todo ello al servicio del *bien común*.

Esta importancia que alcanzan las pasiones desde finales del siglo XVI, no sólo determina los desarrollos políticos durante el siglo XVII, a través de lo que hemos definido como paso de la *Soberanía* a la *Gubernamentalidad*, sino la reflexión poetológica del llamado *clasicismo*, como analizaremos en el capítulo séptimo, donde los problemas de la Verdad, la Belleza y el Bien, derivados de la triada platónica, comienzan a ser pensados a partir del problema aristotélico de la

representación, dando entrada a las pasiones así como a las cuestiones sobre la moralización de los espectadores. Se desarrolla por tanto una crítica literaria que sitúa a Aristóteles en su centro, determinando que las pasiones y su *geometrización* se conviertan en la principal preocupación de la *poética clásica*, condicionando la deriva del arte a lo largo del siglo XVII, al ser pensado éste, poco a poco, desde la recepción, la percepción y las emociones sentidas, situando con ello al espectador en su centro. Por todo ello, hemos intentado mostrar cómo el *proyecto clásico* sitúa a las pasiones en su centro determinando la evolución de la *Soberanía* hacia la *Gubernamentalidad*, no sólo a nivel político sino también poetológico, donde ese *interior* del hombre, determinado por sus pasiones, constantemente *visualizadas* desde el poder, va a ir situando al hombre, a su interior, a sus emociones, a sus gustos, a sus sentimientos, etc., en el principio de ordenamiento de una nueva *Representación gubernamental* que se alejará de las pasiones del *proyecto clásico* y de la *Soberanía*, alumbrando a lo largo del siglo XVIII la *estética* de la *subjetividad*. Pero este fenómeno no tendrá su culminación hasta finales del siglo XVIII, con los acontecimientos revolucionarios.

CAPÍTULO VI. CLASICISMO, BARROCO, ROCOCÓ.

1. Introducción.

En esta segunda parte estudiaremos cómo ese *proceso civilizador* toma finalmente forma en lo que hemos denominado como *proyecto clásico* o *clasicismo*. Términos con los que buscaremos aglutinar esos diversos cambios acontecidos en muy diferentes ámbitos discursivos a finales del siglo XVI. Dejando al margen la política, ya estudiada más arriba, y siempre bajo el arco trazado por el paso de la *soberanía* a la *gubernamentalidad*, es nuestra intención a continuación establecer qué tipo de representación cultural y artística se perfila en estos años y qué relaciones se establecen entre las manifestaciones artísticas y lo político, entre el desarrollo del clasicismo y las transformaciones que se están produciendo en otros ámbitos discursivos, intentando, al mismo tiempo, alejarnos de aquel tipo de estudios que ven en el arte un simple reflejo, ilustración o traducción del poder político. Por el contrario, buscamos determinar cómo esa nueva representación y esa voluntad de verdad que parece estar gestándose a finales del siglo XVI y que ha sido denominada como *época clásica* determinará transformaciones importantes en los ámbitos culturales y artísticos. Para lo cual buscaremos definir una *poética clásica* (aunque más bien habría que hablar de *las poéticas de los clasicismos* siguiendo los análisis de Roger Zuber¹, de A. Kibedi-Varga² o de Georges Forestier y Jean-Pierre Néraudau³) que, con sus diferencias propuestas y evoluciones, se desarrolla a partir de los conflictos generados por las guerras de religión, manteniéndose hasta finales del siglo XVIII, cuando una nueva *representación* y una nueva *voluntad de poder*, transforman las manifestaciones artísticas, determinando el paso de la *poética clásica* a la *estética* y delimitando los perfiles de un mundo nuevo definidos por algunos como *romanticismo*.

Es el paso de un modelo a otro, de la *poética clásica* a la *estética*, en el que subyacen ordenamientos discursivos diferentes, lo que determinará nuestras reflexiones en esta segunda parte del análisis, tomando como hilo conductor el problema de las pasiones, pues éstas no sólo determinan el fundamento de la *poética clásica* sino también la *estética*, aunque en ésta convertidas ya en *sentimientos* y *deseos*. En cada una de ellas, *poética clásica* y *estética*, las pasiones serán comprendidas de diferente manera en función de un *orden del discurso diferente*. El “proyecto clásico” nace por tanto de las problemáticas alumbradas a lo largo del siglo XVI, tal y como se ha

¹ ZUBER, Roger. *Les émerveillements de la raison : classicismes littéraires du XVII^e siècle français*. Paris, Klincksieck, 1997.

² KIBÉDI-VARGA, Aron. *Les poétiques du classicisme*. Paris, Aux amateurs de livres, 1990.

³ FORESTIER, Georges y Jean-Pierre NÉRAUDAU (dir.). *Un classicisme ou des classicismes ?*. Pau, Publications de l'université de Pau, 1995.

apuntado más arriba, especialmente de la necesidad de construir un modelo cultural puesto al servicio de los nuevos desafíos políticos, sociales, culturales, esto es, de la *geometría de las pasiones*, de la *obediencia* y de la *autoridad*; es decir, que sirva de modelo a las formas de comportamiento social y que permita fortalecer la autoridad de la monarquía soberana.

A lo largo de la presente tesis se han empleado los términos *clasicismo*, *época clásica*, *poética clásica*, *proyecto clásico*, etc., para definir el periodo de tiempo comprendido entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVIII. Una terminología confusa y problemática que intentaremos aclarar a continuación. Además del término *absolutismo*, con el que se intenta delimitar un sistema político, también se han empleado otros términos, extraídos de la literatura o las artes visuales, como el barroco o el rococó, para definir este periodo. Nuestro objetivo a continuación, antes de intentar definir la formación y rasgos de las distintas *poéticas de los clasicismos*, es delimitar qué significados se ocultan bajo una terminología tan prolífica y confusa, intentando con ello despejar algunas de las problemáticas historiográficas que entrañan tales conceptos, y que conducen, finalmente, a multitud de errores y de malos entendidos.

A menudo el periodo de tiempo comprendido entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVIII ha sido descrito bajo los términos sucesivos de *Barroco*, *Clasicismo* y *Rococó*. En algunas ocasiones, sobre todo en el ámbito de las artes visuales, el clasicismo -identificado con el arte del Renacimiento- ha precedido al Barroco, considerándose así la secuencia como un proceso teleológico de progresiva y paulatina complejización de los lenguajes formales alumbrados en el Renacimiento, estableciendo el Rococó como la culminación de todo ello; situando, además, una reacción hacia estos lenguajes a mediados del siglo XVIII, identificada con la Ilustración y denominada como Neoclasicismo. Este último término gestado a mediados del siglo XIX, sobre todo será fijado en el siglo XX, a partir de 1928, siendo definido por las obras de Mario Praz⁴, Robert Rosenblum⁵ o Hugh Honour⁶, así como por la gran exposición de Londres de 1972 *The Age of Neo-classicism*; si bien dejaremos la definición del término neoclasicismo para más adelante, al quedar fuera del marco temporal que nos hemos propuesto para nuestro trabajo de investigación, mediados del siglo XVIII. A continuación es nuestra intención desentrañar estos modelos de explicación, principalmente para cuestionar su utilidad. Para lo cual deberemos en primer lugar intentar definir historiográficamente el sentido de estas nociones centrales de la historiografía como son el *Clasicismo*, el *Barroco*, el *Rococó*, etc., habitualmente empleadas en las diferentes

⁴ PRAZ, Mario. *Gusto Neoclassico*. Traducido por Carmen Artal ; Gustavo Gili, 1982 (1ª edición, 1939, ampliada en 1974).

⁵ ROSENBLUM, Robert. *Transformations in the Late Eighteenth Century Art*. Traducido por Bernardo Moreno Carrillo; Taurus, 1986 (1ª edición, Princeton University Press, 1967).

⁶ HONOUR, Hugh. *Neo-Classicism*. Traducido por Justo G. Beramendi ; Xarait, 1991 (1ª edición, Penguin Books, 1968).

“disciplinas históricas”, como la “historia de la literatura”, la “historia del arte”, la “historia de la música”, etc; y sobre los cuales se intenta pensar la historia de las artes escritas, visuales o sonoras. Tal y como plantearemos a continuación, esta visión “historicista” no comienza a desarrollarse hasta el siglo XVIII, y no alcanzarán su culminación hasta el siglo XIX, cuando especialmente la *historia de la literatura* forja los imaginarios nacionales sobre la idea del “patrimonio cultural”. Estas *disciplinas históricas*: la historia de la literatura, la historia del arte, la historia de la filosofía, la historia de la música, etc., tendrán como pretensión principal la construcción de un relato histórico sobre las materias que tratan, mediante la ordenación de un discurso elaborado en función de los saberes políticos, históricos, estéticos, económicos, biológicos, etc., preponderantes en el siglo XIX. Sin embargo, tras algunas de estas nociones, como por ejemplo la de *clasicismo*, existirían una serie imaginarios que no pertenecen solamente a este nuevo “régimen de historicidad” elaborado por el historicismo dieciochesco y decimonónico, sino que también reflejarían los propios usos de la historia –o *regímenes de historicidad*- del siglo XVII. Son estos dos imaginarios y estos dos *regímenes de historicidad* que se concitan en torno al término *clasicismo* lo que intentaremos estudiar a continuación. Si los términos como *Barroco* o *Rococó* tienen una creación tardía, inscrita en imaginarios muy específicos de la historia del siglo XIX y XX, el término *clasicismo*, en cambio, siendo una invención discursiva del siglo XIX, como plantea H. Stenzel, recoge al mismo tiempo todo un mundo de *discursos* que pertenecen a eso que Foucault denominó como “representación clásica” perteneciente al siglo XVII. Es por tanto nuestra intención entender qué se encuentra de lo “clásico” del siglo XVII tras el *clasicismo* del siglo XIX, y qué de este *clasicismo* pertenece a la evolución posterior del término dentro de la *historia de la literatura* decimonónica y del siglo veinte. Una distinción que deberemos construir sobre el conocimiento de las letras del siglo XVII, donde estudiaremos si es posible hablar en ella de un “clasicismo” antes del “clasicismo” decimonónico.

Como acabamos de ver, gran parte de estos términos, como el *clasicismo*, han sido forjados por la *historia de la literatura* del siglo XIX, por lo que -siguiendo a Marc Fumaroli en *L'Âge de l'éloquence*⁷- consideramos que es importante distinguir entre el término *literatura* y *belles-lettres*. Mientras la primera alude a una concepción de la escritura determinada por el historicismo y forjada por el romanticismo, así como por el principio placentero de la literatura; en las *belle-lettres* la escritura se inscribe y piensa dentro de la distinción clásica de las artes liberales, estando determinada por los problemas de la *elocuencia* y la *poética*, así como por los *studia humanitatis*

⁷ FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Albin Michel, 1994 (1ª edición, Droz, 1980).

del Renacimiento, identificándose, por tanto, con lo que W. Jaeger denominó la *paideia*⁸. Una comprensión y concepción de la palabra escrita -o no-, como principio de relación con el mundo, que nace de los presupuestos y finalidades de la Retórica, y que Foucault denominó como *época clásica* en *Les mots et le choses*. Según E. Bury, siguiendo la crítica americana de Jules Brody en su *Boileau and Longinus* (1958), el clasicismo no era tanto un *sistema de reglas* sino más bien « *une mentalité particulière, une façon de voir, une manière de se représenter la nature essentielle de la vérité, qu'elle soit morale, esthétique ou intellectuelle* »⁹. De tal manera, por *literatura* en el siglo XVI y XVII debe entenderse una relación con las letras y con la escritura en un sentido muy diferente al que forja el siglo XVIII, adscrita a la *elocuencia* y por ello completamente alejada de la literatura contemporánea, tal y como la define Paul Bénichou en *Le sacré de l'écrivain*¹⁰ y que culmina en el siglo XIX, especialmente con los simbolistas.

« Ce mérite en revient à Paul Benichou, dans son livre *Le sacre de l'écrivain*. Etudiant l'époque qui précède immédiatement celle qui a vu naître l'histoire littéraire, il y établit en effet que la « littérature », dans son acception modernes et contemporaine, n'a fait son apparition qu'au XVIII, et n'a été « sacrée » qu'au XIXe. Sacrée, c'est-à-dire séparée et nommée [...] Il est regrettable que Paul Bénichou n'ait pas poursuivi son étude jusqu'à la période symboliste, lorsque l'écrivain renonçant aux alibis romantiques –mission nationale, sociale, politique, voire religieuse du pouvoir littéraire- justifie sa royauté sur une gnose du langage. »¹¹

La “literatura” es por tanto una invención del pensamiento nacido del siglo XVIII que desde criterios “estetizantes” -vinculados como dirá más tarde Roland Barthes al “placer de la literatura”-, vacían la escritura de su contenido cívico y ético (como poseía en la *época clásica*), para circunscribirla al ámbito de las manifestaciones artística del Hombre y, por tanto, a sus sentimientos. A partir de lo cual las *letras* dejan de ser un camino para “pensar” el mundo, en tanto que *representación* de la Verdad, tal y como ha señalado B. Beugnot cuando define la retórica como « *une façon d'habiter le monde* », para convertirse, simplemente, en formas artística de “sentir” el mundo, en tanto que manifestación de la *ideología* del hombre. La escritura vaciada de su dimensión ética, propia de la elocuencia, y vinculada al placer de la recepción y a los procesos estetizantes, será convertida en *cultura* por el propio Estado, deviniendo poco a poco un símbolo estético (despolitizado) sobre el cual se erigirá el mito de las culturas nacionales del siglo XIX, con las cuales el nacimiento de la *historia de la literatura* se encontrará estrechamente unido. Consideramos por tanto, siguiendo a M. Fumaroli, que no es posible hablar de *literatura* ni de *historia de la literatura* hasta finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, cuando el estatuto

⁸ JAEGER, Werner. *Paideia: Die Formung des griechischen Menschen*. Traducido por Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, FCE, 1996 (1ª edición, 1933).

⁹ BRODY, Jules. *Lectures classiques*. Charlottesville, Rookwood Press, 1996, p. 11.

¹⁰ BÉNICHOU, Paul. *Romantismes français. Tome I. Le sacré de l'écrivain. Le temps des prophètes; Romantismes français. Tome II. Les Mages romantiques. L'École du désenchantement*. Paris, Gallimard-Quatro, 2004 (1ª edición, Gallimard, 1973-1992).

¹¹ FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. P. 17.

del escritor y de la escritura se transforma, así como la relación de ambos respecto al poder y respecto al discurso histórico. Esto no significa que debamos rechazar una importante corriente de estudiosos de la literatura del siglo XVI entre los que destaca Alain Viala, con *Naissance de l'écrivain*¹², Christian Jouhaud con *Les pouvoirs de la littérature*¹³ o Hélène Merlin con *Public et Littérature*¹⁴; que han buscado ya en el siglo XVII esta transformación o paso del ideal cívico de la escritura, propio de la *république des lettres* y vinculado al ideal de la *éloquence*, a la *literatura*, donde son los valores de la *recepción* y del gusto los que juzgan la calidad de una obra, hablando así de nacimiento de la literatura ya en el siglo XVII. De hecho, ya en *Le Siècle de Louis le Grand* de Ch. Perrault señala que la grandeza de los escritos del presente dependerá de cómo serán queridos por las razas futuras, colocando a la recepción, el gusto y la historia como los jueces de las letras:

« Combien seront chéris par les races futures.
Les galants Sarasins, les aimables Voitures,
Les Molières naïfs, les Rotrous, les Tristan,
Et cent autres encor délices de leur temps ?
Mais quel sera le sort du célèbre Corneille »¹⁵

Una misma idea que se observa es Boileau, quien en sus *Réflexions critiques sur Longin* (1694) señala que “*Il n’y a en effet que l’approbation de la postérité, qui puisse établir le vrai mérite des ouvrages [...] L’antiquité d’un écrivain n’est pas un titre certain de son mérite : mais l’antique et constante admiration qu’on a toujours eue pour ses ouvrages, est une preuve sûre et infaillible qu’on les doit admirer*”¹⁶. Y de esta manera la apreciación de una obra como clásica parece depender de una educación del gusto y de una transmisión de valores estéticos en la escuela que nos remite a esa noción de *classique* constantemente empelada en la época. Tal y como veremos más adelante, cuando analicemos el paso de la *retórica elocuente* a una *retórica persuasiva*, el tránsito de esta *éloquence cívica* (que centra el estudio de M. Fumaroli) a las *belles-lettres* en el último tercio del siglo XVII, refleja, efectivamente, la progresiva predominancia del *delectare* sobre el *docere*, que podría comprenderse como el inicio de este proceso de “estetización” de las letras descrito por Fumaroli para el siglo XVIII y cuya transformación ya se opera en el último tercio del siglo XVII otorgando a la *recepción* y al *gusto* un lugar prioritario. Sin embargo, estas *Belles-Lettres*, desarrolladas en la segunda mitad del siglo XVII, siguen estando inscrita sobre la sombra de la retórica elocuente y de la *aetas ciceroniana*, no teniendo nada que ver con el *placer de la literatura* desarrollado posteriormente. Aunque, por otro lado, es también innegable que el

¹² VIALA, Alain. *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

¹³ JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la Littérature. Histoire d'un paradoxe*. Paris, Gallimard, 2000.

¹⁴ MERLIN, Hélène. *Public et Littérature en France au XVII^e siècle*. Paris, Les Belles Lettres, 1994.

¹⁵ PERRAULT, Charles. *Le Siècle de Louis le Grand*. 1687. Edición de LECOQ, Anne-Marie (ed.). *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris, Gallimard, 2001, p. 263.

¹⁶ BOILEAU, Nicolas. *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1966, p. 523 y p. 527.

nacimiento de las *belles-lettres* refleja una transformación de la *république des lettres*, lo que ha llevado a A. Viala a hablar de “primer campo literario” o “literatura”, directamente.

Este paso de la *république des lettres* y de la *éloquence* a las *Belles-Lettres* en el último tercio del siglo XVII, constituirá uno de los temas centrales del presente trabajo, donde intentaremos rastrear precisamente esa creación -dentro de la propia *éloquence*- de nuevas formas de comprender el fenómeno artístico alejadas de las *poéticas* y las *reglas* –ideal que había definido los tiempos de las *querelle du Cid*¹⁷-, dando prioridad a las sensaciones y a los sentimientos, como observaremos a propósito de nociones como el *je ne sais quoi*, lo *sublime*, etc.; poniendo así las bases para el desarrollo de la *estética dieciochesca*. Una transformación, por tanto, inherente a la *retórica elocuente* y a la *actio ciceroniana* que terminarán en el siglo XVIII por alumbrar la *estética* y la *literatura*. Una evolución del *docere* al *delectare* dentro de la *poética clásica* francesa del último tercio del siglo XVII que refleja asimismo una transformación de la voluntad de verdad, que hemos puesto en relación con la *gubernamentalidad* y que afecta a diversos ámbitos discursivos como comprobaremos también a propósito de las artes pictóricas con el surgimiento en estos instantes de la *querelle de la couleur*.

De forma semejante a lo que ocurre con el término *literatura*, no será posible hablar tampoco de *estética* antes del siglo XVIII. Un término que no sólo no aparece en este siglo¹⁸, sino que además implica una manera nueva de relacionarse con el objeto a través de las sensaciones, entendiendo así el arte como una vivencia sensible que atañe al espectador. Por el contrario, durante el siglo XVII deberemos hablar de *poética* o de *poéticas*, como ha señalado A. Kibedi-Varga, inscritas como veremos dentro de los límites del *clasicismo*, aunque éstos se ven progresivamente desbordados desde finales del siglo XVII y sobre todo durante el siglo XVIII. La aspiración de la *poética*, derivada de la obra de Aristóteles, es la definición y reglamentación de la creación artística en función de unas reglas y de unos principios de belleza y verdad ajenos a la obra y que ésta incorpora a través de la copia o *mímesis*. Razón por la cual utilizaremos el término *poética* antes del siglo XVIII, pues serán estos mismos rasgos los que predominarán en las reflexiones artísticas, de forma más o menos explícita, entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVIII que buscan delimitar un *ideal clásico*, si bien éste se ve atravesado por múltiples *querelles* que ofrecen una imagen muy variada de las propuestas artísticas.

¹⁷ CIVARDI, Jean-Marc. *La Querelle du Cid (1637-1638)*. Paris, Honoré Champion, 2004.

¹⁸ SAINT GIRONS, Baldine. *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français. Dictionnaires des sources*. Paris, Philippe Sers, 1990.

Tal y como se ha apuntado más arriba, tras el término *clasicismo* hay que distinguir con claridad dos momentos. Antes de su creación y consolidación dentro de la historicismo decimonónico, que hemos denominado como *momento clásico* o *proyecto clásico*, y tras su invención decimonónica; instante a partir del cual el término *clasicismo* se irá cargando de significados muy variados hasta hoy en día y que podría resumirse bajo la definición dada por Patrick Dandrey:

« *Classicisme est un terme générique et normatif qui s'applique, dans l'absolu, à toute production artistique devenue canonique, parvenue à un sommet de perfection qui l'érige en modèle indépassable aux yeux de la postérité, en norme incarnée offerte à l'admiration et à l'imitation des générations à venir. L'étymologie le confirme: on nomme classiques les oeuvres dignes d'être enseignées dans les classes pour l'édification, la formation et éventuellement l'inspiration des élites futures. Et c'est à leurs qualités de premier ordre, de première classe, qu'elles doivent cette place dans le palmarès scolaire: dignes en cela des modèles anciens qu'elles ont su élire par un choix judicieux pour y puiser inspiration et émulation.* »¹⁹

Una vez establecida esta diferencia, y como en el caso anterior entre *belles-lettres* y *littérature*, utilizaremos el término “clasicismo”, “proyecto clásico” o “ideal clásico”, para designar el fenómeno literario nacido a finales del siglo XVI, en el contexto de las guerras de religión, que culminará con la formación de un *ideal poético* a lo largo de los años 30 y 40 del siglo XVII. Momento a partir del cual, con sus contradicciones y variaciones, se prolongará hasta finales del siglo XVIII, donde una nueva representación emergente pondrá en cuestión los principios subyacentes al “proyecto clásico”, dando lugar a un *clasicismo*, propiamente dicho, adscrito a las ideas nacionales y de patrimonio²⁰.

Estableceremos pues que el *clasicismo francés* se desarrolla a finales de siglo XVI como respuesta a los desafíos políticos, históricos, sociales, etc., nacidos tras las guerras de religión, heredando, a su vez, los principales debates *poéticos* del humanismo italiano, así como las reformulaciones teóricas de la *république chrétienne* y de la *aetas ciceroniana*, nacidas tras el Concilio de Trento. En este contexto, en el que Francia se encuentra inmersa en un proceso de reafirmación del “sentimiento nacional” frente a las otras potencias de su entorno: España e Italia²¹, el *clasicismo francés* (como antes lo fue el humanismo italiano elaborado en las repúblicas italianas por los llamados *studia humanitatis* estudiados por E. Garin), dará respuesta simbólica a muy diferentes ámbitos de la sociedad de su momento. Comienza a forjarse así un ideal nuevo, fundamentado en la pureza y claridad de la lengua francesa, que a través de las múltiples *querelles* irá consolidándose a partir de la década de los años 30, con la formación de las principales instituciones literarias: sociedad mundana, la corte y *république des lettres*; siendo un hito esencial

¹⁹ DANDREY, Patrick. “Qu’est-ce le classicisme?”. En MÉCHOULAN, Henry et Joël CORNETTE (ed.). *L’État classique. Regards sur la pensée politique de la France dans la seconde XVII^e siècle*. Paris, J. Vrin, 1996, p. 43.

²⁰ POULOT, Dominique. *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*. Paris, Gallimard, 1997.

²¹ HELLER, Henry. *Anti-Italianism in Sixteenth-Century France*. Toronto, University Press, 2003; SOZZI, Lionello. *Rome n’est plus Rome. La polémique anti-italienne et autres essais sur la Renaissance, suivi de “La dignité de l’homme”*. Paris, Honoré Champion, 2002.

en este proceso la fundación de la Real Academia. Para algunos autores como A. Viala será precisamente estos momentos de *institucionalización* del *proyecto clásico*, tras la *querelle du Cid*, y con la fundación de la Academia y el consolidamiento de la monarquía absolutista que podrá hablarse propiamente de *clasicismo*, en tanto que existiría un claro deseo por convertir una serie de principios en un *canon* o una *doctrina* unificada, eso sí, jamás alcanzada –pese a la imagen ofrecida por el clasicismo decimonónico– moviéndose la noción de norma, regla o canon entre dos impulsos:

« Car il est deux manières de concevoir le canon : comme norme académique imposée d'autorité, productrice de règles et de règlements- espèce de "droit canon" profane. Et comme jeu de proportions heureux, développé en système de relations harmonieux entre les composantes d'une oeuvre, et entre celle-ci et la réalité extérieure: critérium modulable et adaptable en fonction des situations, des volumes et des formes. La règle alors devient règle d'or: c'est le canon des statues parfaitement proportionnées. Or il se trouve que cette distinction rend assez bien compte de l'opposition entre les deux logiques esthétiques qui, en profondeur, nous paraissent organiser la création classique en France au XVIIe siècle: l'une, d'origine plutôt savante, se définissant en termes de dominance, tandis que l'autre, d'inspiration plutôt mondaine, forgée dans la conversation galante du salon et de la cour, a pour principe la pertinence. »²²

Nosotros consideraremos, junto a A. Génétiot²³, que estos primeros debates de finales del siglo XVI como los de la Pléiade, en los que emergerá la figura simbólica de Malherbes, y donde existe una reflexión formal y un deseo de establecer unas normas y un modelo poético pretendidamente perfecto, nacional y fundamentado en la eternidad que proporciona la herencia clásica, ya pueden considerarse como “clásicos”, pues los debates y principios que parecen perfectamente asentados en la década de los 40, tras las *querelle du Cid*, se encuentran en ellos prefigurados. Defendemos así la tesis de poder emplear y definir los debates de finales del siglo XVI como *clásicos*, sin que tengamos que utilizar otros términos como *L'ère de l'imagination* como hace Roger Zuber o *época barroca* como hace Jean Rousset. Expresiones con las que se buscaría diferenciar el “clasicismo” institucional de un *pre-clasicismo*, heredando así las categorías historiográficas de G. Lanson, para quien el clasicismo se identificará propiamente con el siglo de Luis XIV (como en observamos también en Ch. Perrault y en la ideología de la historia de la literatura del siglo XVIII y XIX).

El *clasicismo* francés se conformará a base de todas estas *querelles* teóricas heredadas del humanismo italiano que irán, poco a poco, conformando el humanismo francés así como las *poéticas de los clasicismos*. El teórico de la literatura Hans Robert Jauss planteaba en un artículo sobre la *querelle*, como ésta era fundamental para comprender cómo se gestaban las transformaciones y evoluciones dentro de un modelo clásico, cuando todavía no estaban instituidas las formas de transmisión y gestación de los cambios literarios propias de la modernidad estudiados por P. Bénichou. Igualmente François Hartog ha señalado en *Anciens, Modernes, Sauvages*, cómo la *querelle* constituía el modelo temporal principal (*régimen de historicidad*) antes de la Revolución

²² DANDREY, Patrick. “Qu'est-ce le classicisme?”. Pp. 44-45.

²³ GÉNÉTIOT, Alain. *Le classicisme*. Paris, PUF, 2005.

Francesa, basado en el diálogo igualitario entre los antiguos y los modernos. M. Fumaroli ha señalado también al respecto a propósito del término *querelle* la existencia de un ideal de confrontación creado por el humanismo italiano basado en el diálogo o, más bien, en la vehiculización de las tensiones y la violencia a través de la palabra y de la *diplomacia del espíritu*²⁴. De tal manera que tras los años de cruentas guerras marcadas por el cisma religioso, se demandará el surgimiento de una nueva “civilidad”, de una nueva manera de pensar la relación entre los hombres, así como entre éstos y la divinidad, en la que la *Retórica* y la *querelle*, constituirán sus emblemas, dirimiendo las tensiones a partir de estos momentos en el ámbito de las palabras. Sobre esta *querelle entre les anciens et les modernes* se edificará la nueva representación del mundo con la que se buscará dar esa “forma” y esa “arquitectura” a la devastación de las guerras del siglo XVI. En función de lo cual, la representación adquirirá los tonos de lo “clásico” y será definida, por tanto, cómo de *clasicismo*, en tanto en cuanto, el mundo alumbrado tras las guerras se piensa a sí mismo y evoluciona en función y en diálogo con los modelos antiguos. Aunque, es necesario observar que el “clasicismo” adquirirá unos rasgos propios y característicos en Francia, que marcarán y definirán las particularidades del modelo francés.

Principalmente será a través de las *querelles du théâtre* de la década de los años 20-30 del siglo XVII, cuando asistiremos, a través de las *querelles des préfaces*²⁵, a la formación de una *poética clásica* con aspiración a convertirse en un modelo unificado y coherente. Tras el enfrentamiento de Corneille con Chapelain y Scudéry a propósito de la obra *Le Cid*, será con Chapelain y d’Aubigny, con el apoyo de la recién creada Academia Real, con quienes se formará la doctrina de la tragedia clásica²⁶. Aunque, insistimos, las posibilidades de hablar de una única *poética clásica* –y por tanto de *clasicismo*– es imposible, y de este modo las *querelles* no dejarán de surgir, impidiendo que realmente pueda hablarse de una única concepción del clasicismo, tanto fuera como en el seno de la Academia²⁷.

No es una casualidad que sea en torno al teatro y las problemáticas que éste plantea donde se construirá el ideal del *clasicismo*. El teatro se configura en Francia en el centro de la nueva “representación clásica”, como intentará establecer también, desde un punto de vista ajeno a la época, una larga tradición romántica que busca en el teatro la esencia de lo moderno. Este lugar prioritario del teatro en el clasicismo francés no se debe a que éste responda, refleje o exprese, el nacimiento de una dimensión trágica del hombre moderno, tal y como el romanticismo decimonónico ha intentado establecer, insistiendo sobre la figura de los moralistas desde Montaigne

²⁴ FUMAROLI, Marc. *La diplomatie de l’esprit. De Montaigne à La Fontaine*. Paris, Gallimard-Tel, 1998.

²⁵ DOTOLI, Giovanni. *Temps de préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy a la querelle du « Cid »*. Paris, Klincksieck, 1997.

²⁶ FORESTIER, Georges. *La tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*. Paris, Armand Colin, 2010 (1ª edición, Paris, PUF, 2005).

²⁷ MERLIN-KAJMAN, Hélène. *L’excentricité académique. Littérature, institution, société*. Paris, Les Belles Lettres, 2001.

a La Bruyère, pasando por Pascal, como señala hoy en día Jean Rohou en *Le XVII^e siècle. Une révolution de la condition humaine*²⁸. Por el contrario, la centralidad del teatro se debe, en primer lugar, a que éste culmina las aspiraciones de la reformulación retórica contrarreformista centrado en la imagen y la palabra (elementos esenciales de lo teatral); en segundo lugar, a que responde también a las necesidades de un nuevo poder nacido tras las guerras de religión que se busca en la espectacularidad y en el ceremonial la afirmación de su autoridad; y, en tercer lugar, porque es la tragedia clásica, heredada de Aristóteles la que mejor permite sintetizar los valores de elocuencia (*docere y delectare*) y de geometría de las pasiones con las que la contrarreforma trentina y las guerras de religión en Francia culminan. Es innegable que en esta época de extrema violencia, a finales del siglo XVI, se alumbra una nueva comprensión de la condición humana, ya señalada a propósito del proceso de civilización de las costumbres, vinculada a una condición política nueva que pronto dará lugar a la Razón de Estado y a la gubernamentalidad, sin embargo, ésta –como vimos a propósito del neo-estoicismo guarda una estrecha relación con el pensamiento antiguo que es ahora recuperado. Pero no es tanto una “revolución” de la condición humana lo que acontece en estos momentos, sino el alumbramiento de una nueva “representación” de lenta gestación, que irá alumbrando una nueva *voluntad de verdad*.

Esta nueva *representación clásica* se encuentra vinculada a la reformulación y centralidad de la lengua francesa, heredera del humanismo italiano y francés, y reformulada en Trento, donde la tradición de la *république chrétienne* se une a la dimensión cívica de la retórica ciceroniana, ya presente en el humanismo francés, determinado así la centralidad de la retórica y del triunfo de la *elocuencia ciceroniana*. Esta renovación de la lengua francesa a finales del siglo XVII colocará la palabra y la imagen (comprendidos como *signos*) en el centro de una nueva concepción representacional, en la cual, el *signo* (la imagen y la palabra) aluden a una ausencia: Dios-Verdad, que es devuelta a la presencia mediante la representación, esto es, mediante la palabra. Ello determina que los *signos* (la palabra) estén en “re-presentación” de esa ausencia, de una Verdad y de Dios mismo, con los que el hombre clásico se relaciona mediante la palabra, de ahí la centralidad de ésta en la representación clásica, como había señalado Foucault. Tanto la imagen como la palabra representan la Verdad y a Dios que, como señalara Michel de Certeau, se ha visto “ocultado”. La *representación clásica* nace así de una reformulación hecha por la corte papal en torno a la imagen y a la palabra, heredada de la retórica humanista y de la república cristiana, para redefinirlas en función de Cicerón. Este triunfo de la *elocuencia ciceroniana*, donde se asentará la *representación clásica*, estará estrechamente vinculada al consolidamiento de los Jesuitas en Roma, cuya orden pronto exportará al resto de Europa la *elocuencia contra-reformista*, gracias a su política

²⁸ ROHOU, Jean. *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*. Paris, Seuil, 2002.

de apertura de centros docentes. El triunfo de la *aetas ciceroniana* responde también, por tanto, a una lenta transformación del sentimiento religioso acontecida en esta primera modernidad, durante las guerras de religión y que culminará en la Contrarreforma en Roma. El “ocultamiento” de la divinidad traerá como consecuencia el surgimiento de una forma nueva de relación o comunicación con Dios a través de una “hermenéutica” de la experiencia, señalada por Michel de Certeau. Ya sea mediante los “signos”, de la imagen y la palabra (como la representación clásica), o mediante la interioridad humana (que vemos en los *ejercicios espirituales* de Loyola o en la *mística*), todos ellos muestran una nueva forma de relación con la divinidad y de vivir la religiosidad que desde la imaginación loyoliana a la mística o al libertino, sitúan a la “pasión” en el centro de esta nueva arquitectura clásica del mundo. La “pasión” inherente también a la palabra y a la imagen propuesta por la *aetas ciceroniana*, a través de la *actio*, caracterizan junto a la razón, el centro de una nueva “representación clásica” como apuntamos más arriba. La *actio* elocuente parece colocar las sensaciones en el centro de un nuevo modelo de entender la relación entre lo visible y lo invisible, determinando que, como apuntó Bodei, la razón ya no es separable de las pasiones. El proyecto moderno debe ser erigido sobre estos dos pilares: razón y pasión, así como sobre el ideal de la “geometrización de las pasiones”.

Imagen y Palabra, Razón y Sentimientos, constituyen los centros de un debate que ya despunta en las *querelles* poéticas de finales del humanismo italiano, cuando la utopía áulica de las *république* van dando lugar a las sombras de Maquiavelo. La *representación clásica* nace, por tanto, de inercias varias y complejas, que van desde el sentimiento religioso renovado, pasando por los debates *poéticos* del humanismo italiano, hasta las nuevas formas de entender la relación del hombre con el mundo, mediante la palabra y la imagen, que impone la elocuencia ciceroniana. La “representación clásica” nace así de un deseo de formalizar y repensar una nueva manera de entender la relación del hombre –entendido como razón y pasión– con el ideal y con Dios mismo, a través de los signos, de la palabra y de la imagen.

No es por tanto extraño que este nuevo ideal de la “representación clásica” se encarne en la reflexión teatral, como ha señalado Forestier. El teatro permite concitar, más allá de las afinidades de Richelieu hacia él (o precisamente por ello), esta nueva comprensión de lo invisible, y de relación entre lo visible y lo invisible a través de la palabra. Las nuevas ideas sobre la *mimesis*, el modelo de los antiguos, la función de los sentimientos del hombre, el papel de las reglas, la ilusión y la *vraisemblance* (A. Duprat), etc., que derivan de esta nueva exigencia de construir una nueva relación con lo “invisible”, quedan en el teatro perfectamente establecidos y pensables. Es por ello que el teatro ocupará la centralidad de las reflexiones de la época, aportando soluciones a otros

ámbitos y a otras búsquedas que, como en el caso de lo político busca afirmarse y construir simbólicamente su poder. Pero esta relación entre teatro y política no debe comprenderse en el sentido de que el teatro lo invente y la política se lo apropie; sino que ambos nacen en un mismo contexto que está pensando lo invisible. Aunque es innegable que el teatro encuentra las soluciones formales para un poder que asumirá al teatro en el centro del ceremonial donde busca afirmar su autoridad.

Cuando hablemos de la formación de la tragedia clásica y del teatro francés, comprobaremos que el *leitmotiv* principal de ésta será, precisamente, la “arquitectura de las pasiones”. De modo que la sustentación de la representación clásica, sobre la palabra y la imagen, sobre la pureza y claridad de la lengua, etc., no podrían comprenderse sin la función ética-cívica subyacente a la *république de lettres*, centrada en la incorporación y delimitación de las pasiones en la creación artística y, en general, en la relación del hombre con el mundo. Una estrategia que explica la recuperación de la *vía medida* de Cicerón así como la incorporación de la *elocuencia* al proyecto clásico. Si bien, la pasión es central en el proyecto de la primera modernidad (que definimos entre el siglo XIV y XVII), sin embargo, a partir del desarrollo de la “gubernamentalidad” (XVIII) el trabajo con las pasiones (como vimos a propósito de Bodei) se dará de forma diferente. Mientras en el primero el objetivo se presenta como la definición y formalización de las pasiones, en la segunda época se irá definiendo un proyecto de “liberalización” de las mismas, que cuestionará la “representación clásica” y sus principios *poéticos*, colocando así en el horizonte el nacimiento de la estética, en tanto en cuanto el Hombre ha pasado al centro de la representación, sustituyendo así la función mediadora del signo: la palabra-imagen. La palabra ya no será la mediadora entre el mundo y el hombre, sino que ahora será el hombre el que ocupará ese lugar de mediación.

Antes de afrontar los temas aquí expuestos se hace necesario previamente delimitar qué entender por clasicismo, por barroco y por rococó, intentando mostrar la confusión que generan, así como sus connotaciones políticas e ideológicas, ajenas al momento estudiado. Pero, al mismo tiempo, es nuestra intención mostrar cómo entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVIII en Francia predomina unas poéticas determinadas por el ideal de *lo clásico*, que podremos denominar como *clasicismo francés*.

2. Problemas terminológicos. Clásico y Clasicismo.

A la hora de afrontar la definición del *clasicismo* nos encontramos primeramente con la pregunta sobre *¿qué es un clásico?* Una pregunta que surge en relación directa con otra

problemática histórica: la *querelle des anciens et des modernes*²⁹. Consideramos de este modo que todo intento a lo largo de la historia por responder y definir *¿qué es un clásico?* (que nos conduciría a hablar de *clasicismos* a lo largo de la historia occidental, en la línea de la clásica obra de Panofsky³⁰), conlleva pensar el presente y los tiempos modernos en relación con los antiguos. De este modo, no es posible afrontar el problema del *clasicismo* y de *¿qué es un clásico?*, si previamente no inscribimos ambos, en primer lugar, dentro de la *querelle entre les anciens et les modernes*, y, en segundo lugar, dentro de lo que François Hartog ha denominado como *régimenes de historicidad*. Siguiendo a F. Hartog consideramos que la *querelle* no es sólo un fenómeno propio del siglo XVII, adscrito a la famosa discusión entre Boileau y Ch. Perrault acerca de los antiguos y los modernos, sino una forma de relación o diálogo con los antiguos que desde la propia antigüedad se ha mantenido hasta hoy en día³¹, pudiendo ser considerada como “*le principe intime de la vitalité inventive de la République européenne des Lettres*”³². Aunque no podemos olvidar que en cada época de la historia esta relación con los antiguos se ha planteado de forma distinta, ofreciendo un rostro de la *querelle* también diferente. Mientras podemos observar una cierta unidad en la relación temporal entre los modernos y los antiguos hasta finales del siglo XVIII, que F. Hartog define –dentro de su noción de *régimen de historicidad*– como *parallèle*, aludiendo al famoso texto de Ch. Perrault *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1692). Esta relación se transforma a partir de la Revolución, dando lugar a un nuevo rostro con el que se presenta la *querelle* y a una forma distinta de relacionarse entre los antiguos y los modernos, determinada por un nuevo *régimen de historicidad* alumbrada por la Revolución Francesa caracterizado por la *comparación*. Momento, éste último, en que se creará propiamente el término *clasicismo* dando así una respuesta diferente a *¿qué es un clásico?*, en el contexto de las discusiones con los “románticos”, como observamos en las reflexiones sobre el romanticismo llevadas a cabo por Stendhal en su *Racine et Shakespeare* (1823).

Sin querer volver a repetir lo ya dicho en la primera parte de la tesis, a propósito de la *modernidad*, donde profundizamos también en la noción de *régimen de historicidad*, es importante volver a recordar que para F. Hartog la experiencia del tiempo a lo largo de la antigüedad hasta

²⁹ HIPPOLYTE, Rigault. *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*. Paris, Hachette, 1856 ; LOMBARD, Antoine. *La querelle des anciens et des modernes*. L'abbé Du Bos. Genève, Slatkine, 1908 ; GILLOT, Hubert. *La Querelle des anciens & des modernes en France*. Paris, Honoré Champion, 1914 ; LECOQ, Anne-Marie (ed.). *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris, Gallimard, 2001 ; BERNIER, Marc André. *Parallèle des anciens et des modernes : Rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières*. Lévis, Université Laval, 2009.

³⁰ PANOFKY, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. Traducido por María Luisa Balseiro; Alianza, 2006. (1ª edición, Almqvist & Wiksell, 1960).

³¹ HARTOG, François. *Anciens, modernes, sauvages*. Galaade Éditions, 2005.

³² FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». En LECOQ, Anne-Marie (ed.). *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris, Gallimard, 2001, p. 8.

finales del siglo XVIII estará presidida por el *parallèle*, esto es, por un diálogo entre los modernos y los antiguos. Se trataría, por tanto, de una vivencia del tiempo donde no existiría una conciencia temporal de *ruptura*, entre presente y pasado, como la que se alumbra a finales del siglo XVIII, especialmente tras la Revolución Francesa. El *parallèle* supone que no existe una idea de ruptura entre el presente y el pasado, y de este modo los tiempos modernos se viven en continuidad con los antiguos; por lo que no es de extrañar que no tengan la necesidad de definirse como *clásicos*³³, ni de definir un *clasicismo*, pues no pueden considerarse de otra manera que no sea como *clásicos*. Necesidad que sí surge a partir de la Revolución cuando la conciencia de ruptura temporal entre los tiempos antiguos y modernos determina una nueva forma de relación con el tiempo que caracterizará el historicismo decimonónico. La *querelle entre les anciens et les modernes* bajo el *parallèle* no es un intento por delimitar temporalmente e históricamente a los antiguos y a los modernos, y reivindicar la modernidad como lo propio de nuestro tiempo, sino que la *querelle* debe comprenderse como un *diálogo* y un *conflicto* con esa antigüedad que embarga y empapa todo, y con la que de ninguna manera se busca romper, sino, más bien, una *emulación*, esto es, plantear nuevos modelos a partir de las distintas propuestas de los antiguos, como las abejas confeccionan miel a partir de las flores.

« Les abeilles pillotent deçà delà les fleurs, mais elles en font après le miel, qui est tout leur : ce n'est plus thym ni marjolaine ; ainsi les pièces empruntées d'autrui, il les transformera et confondra, pour en faire un ouvrage tout sien, à savoir son jugement »³⁴

De tal manera que el ideal de lo moderno siempre estará presidido por el *ideal clásico* y por tanto por la *imitación-emulación* de los antiguos.

Sin duda alguna la crisis del *régimen de historicidad* a finales del siglo XVIII transforma la relación entre los antiguos y los modernos, sin embargo, ésta ni se abandona ni desaparece, sino que se transforma en función del nuevo *régimen de historicidad* fundamentado ahora en la *comparación*. La *querelle* se encuentra ahora presidida por la *comparación* entre los antiguos y los modernos y, por tanto, presidido por una conciencia histórica que impide el diálogo y el trasvase con los antiguos, situándose éstos en un periodo histórico lejano y definitivamente clausurado. Razón por la cual se vive más profundamente si cabe la necesidad de definir un *ideal clásico*, perenne y ahistórico (sin duda condicionado por el *historicismo*), que permita hablar de un actitud o espíritu clásico. Una actitud que determinará una de las facetas con las que se connotará el término recién acuñado de *clasicismo*, que se presenta como un *ideal* y una *actitud* ahistórica (un carácter que retomará el mundo germano para definir el ideal barroco). Observamos de este modo cómo el problema de lo *clásico* se mantendrá a lo largo del siglo XIX, si bien se hace ahora más necesario que antes, una vez que se ha operado la ruptura con los antiguos, definir ¿*qué es un clásico?* y ¿*qué*

³³ BURY, Emmanuel. *Le classicisme. L'avènement du modèle littéraire française 1660-1680*. Paris, Nathan, 1993, p. 5.

³⁴ MONTAIGNE, Michel de. *Essais*, Libro I, cap. XVI. Citado en FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». P. 11.

entender por *clasicismo*?; pero también por *romántico*, por *rococó*, etc. Es en estos momentos cuando el término *clasicismo* se crea, connotándose de nuevas significaciones en diálogo con los tiempos modernos y transformando las respuestas a la pregunta *¿qué es un clásico?* en un contexto nacionalista y de reacción a las consecuencias revolucionarias. Así, la *querelle* entre antiguos y modernos sigue determinando las reflexiones no sólo artísticas, sino políticas, históricas o sociales durante el siglo XIX y XX, aunque bajo otros parámetros, como bien ha estudiado F. Hartog.

Aquellos que vivían bajo el *régimen de historicidad* del *parallèle* no sintieron esta necesidad de acuñar un término como el de *clasicismo*, pues se podría decir que vivían en un mundo determinado por la cultura clásica, heredera de la república humanista de las letras, y que desde la antigüedad se había mantenido como una referencia constante con la que dialogar y pensar el presente. No obstante, se sintieron obligados a plantear el problema de qué entender por clásico y cuál era el modelo ideal de lo clásico al cual debería aspirar la obra perfecta. Si bien no acuñaron el término *clasicismo*, sin duda a finales del siglo XVI asistiremos a un *momento clásico* y a la definición de un *proyecto clásico*, así como a una reactivación de la *querelle des anciens et des modernes*, etc.; al servicio de los nuevos tiempos y de la voluntad de verdad gestada a finales del siglo XVI.

« Le classicisme français a en effet la volonté d'édifier une littérature nationale dans un rapport d'émulation aux anciens et aux lettres contemporaines afin d'atteindre un degré de perfection tel qu'il sortirait de l'histoire pour acquérir lui-même le statut ontologique de modèle. En réalité, on verra que la présentation d'un classicisme homogène, incarnation d'une essence à un moment de grâce de la civilisation française, est une invention de l'histoire littéraire des Modernes et du XVIIIe siècle relayée par l'enseignement scolaire au XIXe siècle dans un projet de définition culturelle de l'identité nationale »³⁵

Quizás no sea lo más pertinente hablar en estos instantes de un *clasicismo*, como el que se acuña en el siglo XIX, pero, sin duda, a finales del siglo XVI en Francia asistimos a la construcción de una nueva etapa de ese diálogo entre los antiguos y los modernos puesto al servicio de las nuevas realidades políticas y sociales, que tiene por aspiración la construcción de un *ideal clásico* “consciemment réfléchis, mis en question ou affinés par plusieurs générations de critiques, d'érudits ou d'écrivains, et ils ont donné lieu à de nombreuses querelles”³⁶. Razón por la cual consideramos que es posible hablar de *clasicismo* en estos momentos -al igual que para otros momentos de la historia-, con la particularidad de que en este siglo XVI Francia asume un proyecto personal y propio que busca definirse en confrontación con los modelos venidos del humanismo italiano, intentando definir un *proyecto clásico* propiamente francés, asentado sobre la lengua francesa y no sobre el latín, que algunos definen como *clasicismo francés*. Una idea de *grandeur* de la literatura nacional que ha sido formulada con claridad por Charles Perreault en su *Parallèle des Anciens et des Modernes* y retomado por Voltaire en el *Siècle de Louis XIV (1751)*; permitiendo que

³⁵ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 4.

³⁶ BURY, Emmanuel. *Le classicisme*. P. 13.

Du Marsais, en la *Encyclopédie*, ratifique el adjetivo “classique” para designar los “*bon auteurs du siècle de Louis XIV*”³⁷. Una noción semejante la encontramos en Marmontel, en su *Essai sur le goût* (1786) quien considera a esta época como el “*siècle du goût*”, “*un goût plus délicat, plus fin, plus éclairé que celui de Rome et d’Athènes*”, siendo en sus *Éléments de littérature* (1787) donde elabora una síntesis de la *doctrina* clásica, dándola una unidad alejada de la realidad histórica de la época y de los autores que pretendía definir del siglo XVII, y que, sin embargo, inaugura el sentido de lo clásico que elaborará el *clasicismo* del siglo XIX. De este modo, cuando nos referimos al *clasicismo francés*, lo hacemos en relación a un momento en el que la sociedad francesa busca construir una cultura propia y nacional, sobre un “*projet linguistique... indissociable du projet littéraire et esthétique*”³⁸ al servicio de sus nuevas realidades tomando como base y fundamento el diálogo con los antiguos y con lo que se entendía por *clásico*, definiendo unos principios poéticos, un *ideal clásico*, en función de esos antiguos (y no una *doctrina* como busca establecer el *clasicismo*).

En las diferentes aproximaciones historiográficas desde el siglo XIX, el término *clasicismo* será una noción central, quedando habitualmente identificado con el siglo XVII francés. Sin embargo, bajo este concepto se esconde una noción creada en el siglo XIX que se ha ido connotando posteriormente a lo largo de los siglos, tomando muy diversos significados, en ocasiones ajenos a los siglos a los que pretende referirse, lo que ha terminado por convertirlo en un concepto oscuro y confuso. En esta confusión han intervenido los diversos debates historiográficos del siglo XIX, en ámbitos de estudios tan diversos como el artístico, que ha intentado introducir a su vez dentro del clasicismo, las categorías de barroco o rococó; filosóficos, identificando el clasicismo con la filosofía racionalista de Descartes; políticos, tendiendo a identificar clasicismo y formación del absolutismo; etc. Todos estos debates ajenos en principio a la reflexión literaria han tendido a confluir por el historicismo decimonónico en la *historia de la literatura*, buscando ofrecer a través de la *historia de la literatura* una noción de *clasicismo* omnicomprendiva y de conjunto sobre el siglo XVII, que, finalmente, ha aglutinado bajo un mismo término muy diferentes ámbitos, buscando ofrecer una visión histórica de conjunto –adscrita a los valores nacionales– a través del fenómeno literario, tal y como ha señalado F. Dosse a propósito de las primeras empresas del siglo XIX por construir un nuevo modelo histórico-literario con el que poder contar, comprender y explicitar los acontecimientos revolucionarios, teniendo presente que tal empresa no sólo podía fundamentarse en los hechos sino en la presentación y elaboración formal de los mismos, esto es,

³⁷ Citado en STENZEL, Hartmunt. « Le “classicisme” français et les autres pays européens ». En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, p. 45.

³⁸ BURY, Emmanuel. *Le classicisme*. P. 13.

mediante una concepción literaria. Otro fenómeno propio del siglo XIX que determinará no sólo la aparición del término *clasicismo*, sino también su desarrollo posterior, serán las “disputas” con los “románticos”, quienes en su deseo por afirmarse como románticos oscurecerán el término *clásico*, dándole significados propio del siglo XIX que, sin embargo, han pasado a identificar el clasicismo francés del siglo XVII.

El término *época clásica* o *âge classique*, con el que también se han referido al siglo XVII, parece ser utilizado por vez primera por H. Taine para reunir bajo un mismo denominador común los siglos XVII y XVIII, y así eliminar los rasgos de ruptura que busca introducir la Revolución respecto al Antiguo Régimen, cuando se había creado la noción de Ilustración para establecer un origen de la Revolución ajeno al Antiguo Régimen. H. Taine definía este “espíritu clásico” como un estado de equilibrio vinculado a la realidad política de la monarquía absoluta, y con una tendencia a la constricción y a la desecación. Definido por una estética de la abstracción y la generalidad que impide la expresión poética de las profundidades de la individualidad, por lo que sólo hombres de una gran personalidad como Corneille, Racine, La Fontaine o Molière son capaces de escapar al academicismo estéril, ofreciendo así una imagen del clasicismo reducida a un panteón de grandes hombres y de grandes obras. Tras H. Taine, por *âge classique* se entenderá progresivamente un vasto mundo de problemáticas que irán desde cuestiones estéticas y lingüísticas, a cuestiones políticas, o epistemológicas y científicas, etc.

Respecto al término *clásico*, como han señalado diversos estudios, fue poco utilizado en la propia época a la que suele referirse, y en las pocas veces en que era empleado, en ningún caso se utiliza para definir los autores del siglo XVII, sino a los grandes modelos de la antigüedad. A veces el término se emplea para definir ciertos autores más recientes que observan los principios de la *mimesis* de los antiguos. También se utilizará para designar los autores que se daban en *clase*³⁹ y que, por tanto, son considerados como *clásicos*, como recoge el diccionario de Richelet en 1680: “*Auteur qu’on enseigne dans les classes. Auteur qui est dans le rang des plus considérables et qui mérite le plus d’être pris pour modèle (Cicéron, Rérence, Horace et Virgile sont des auteurs classiques latins* ». Furètiere cuando define el término en su diccionario de 1690, lo definirá en este sentido escolar pero aludiendo ya a un juicio histórico y a la idea de gran *siglo*, como la Roma de Augusto:

« *Aulu-Gelle dans ses Nuits Attiques met au rang des auteurs classiques ou choisis, Cicéron, César, Salluste, Virgile, Horace, etc. Ce nom appartient particulièrement aux auteurs qui ont vécu du temps de la République, et sur la fin d’Auguste où régnait la bonne latinité, qui a commencé à se corrompre du temps des Antonins* ».

La definición dada por Furètier se encuentra lejana de la definición dada por Dumarsais en la *Encyclopédie*, en 1753, que lo aplica a los buenos autores del siglo XVII y del siglo XVIII:

³⁹ GÉNÉTIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 9.

“*Classique: Ce mot ne se dit que des auteurs que l’on explique dans nos collèges; les mots et les façons de parler de ces auteurs servent de modèle aux jeunes gens*”; y lejos, también, de los usos de la Tercera República del siglo XIX, donde por clásico se define a los escritores partidarios de los escritores antiguos, o bien los escritores “clásicos” del siglo XVII. Es durante la Tercera República, a partir de 1880, que la noción de clasicismo va a adquirir una gran relevancia en la *historia de la literatura*, que se enseña en las escuelas de la república⁴⁰, donde se busca forjar de nuevo un espíritu nacional tras la humillante derrota de Francia ante las tropas prusianas en Sedan, tal y como se observa en las obras de Ferdinand Brunetière y de Gustave Lanson.

La consecuencia de esta proliferación discursiva sobre *lo clásico*, *época clásica* o el *clasicismo*, ha conducido a que la historiografía actual se debata entre dos nociones de *clasicismo*. En primer lugar, una idea de “*clasicismo*” *trans-histórico*, que de Pericles conduce a Valery. El clasicismo aparece como una noción filosófica universal, como ya el propio siglo XVII intenta establecer, como observamos en Guez de Balzac⁴¹, que serviría para describir un *ideal* que desde la antigüedad se habría mantenido a lo largo de la historia, permitiendo así que en toda época y en todo momento algo o alguien pueda ser definido como clásico, y por tanto hablarse de *clasicismo*. Esta actitud proveniente del idealismo reaparecerá de forma constante con las distintas oleadas idealistas de la historia, especialmente tras la *filosofía de la historia* de Hegel, que convierte lo clásico en un espíritu que aparece y vuelve de forma periódica, permitiendo establecer un hilo histórico ininterrumpido, como puede observarse en el texto *Idea* de E. Panofsky (noción filosófica que posteriormente asumirá también el barroco).

Esta ambigüedad del término es por tanto la consecuencia de la larga historia de su uso y de la conflictividad que se establece desde principios del siglo XIX entre *clasicismo* y *romanticismo*, tanto en el mundo de las letras alemanas como francesas. Todo ello ha determinado que por *clasicismo* se haya ido construyendo un *ideal eterno* de valores, de normas y de presupuestos que hacen que una obra sea juzgada como clásica. Clásico no responde tanto a unas reglas ni a una forma o poética definida, así como tampoco a una época histórica concreta, sino a un juicio estético de la posteridad y de la historia, que nace de aquél que juzga así como de la idea de clásico que porte su autor, como señalaba ya Ch. Perrault: “*Le Temps aura pour eux gagné tous les esprits/Et par ce haut relief qu’il donne à toute chose,/Amené le moment de leur apothéose*”⁴²; tal y como también podemos observar en Sainte-Beuve quien se preguntaba en 1850 por *Qu’est-ce qu’un*

⁴⁰ COMPAGNON, Antoine. *La Troisième République des lettres*. Paris, Seuil, 1983.

⁴¹ « Car il faut avouer, avec la permission de la République, que le siècle d’Auguste a jugé des choses bien subtilement, a achevé de purifier la raison, a donné à l’esprit des lumières qu’il n’avait pas, a été le siècle d’or des arts et des disciplines, et généralement de toutes les belles connaissances » BALZAC, Guez de. « De la conversation des romains. A Madame la Marquise de Rambouillet ». En *Oeuvres choisies de Balzac, de l’Académie française, précédées d’une notice*. Paris, C.-J. Trouvé, 1822, tome II, p. 317.

⁴² PERRAULT, Charles. *Le Siècle de Louis le Grand*. P. 263.

classique?, y donde busca ampliar la restringida definición dada a la noción de clasicismo por las polémicas de principios del siglo XIX entre “románticos” y “clásicos”.

« Un vrai classique, comme j'aimerais à l'entendre définir, c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement enrichi le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus, qui a découvert quelque vérité moral non équivoque, on ressaisi quelque passion éternelle dans le cœur où tout semblait connu et exploré ; qui a rendu sa pensée, son observation ou son invention, sous une forme n'importe laquelle, mais large et grande, fine et sensée, saine et belle en soi ; qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporaine de tous les âges »⁴³.

Una concepción que heredará un filósofo como Hans-George Gadamer cuando reflexiona sobre el mismo tema en su obra *Verdad y método*, donde definirá clásico como aquello que se resiste, precisamente, al historicismo:

“La pensée historique voulait faire croire que le jugement de valeur qui distingue une chose comme “classique” serait vraiment annulé par la réflexion historique et sa critique de toutes les conceptions téléologiques du cours de l'histoire, mais il n'en est nullement ainsi. Le jugement de valeur impliqué dans le concept de « classique » gagne au contraire à une telle critique une légitimation nouvelle, sa véritable légitimation : est classique tout ce qui tient dace à la critique historique, parce que sa force, qui historiquement oblige, celle de son autorité qui se transmet et se conserve, devance toute réflexion historique et s'y maintient [...] Ce qui est classique est soustrait aux fluctuations du temps et aux variations du goût ; ce qui est classique est accessible d'une manière immédiate [...] Lorsque nous qualifions une œuvre de « classique », c'est bien plutôt dans la conscience de sa permanence, de sa signification impérissable, indépendante de toute circonstance temporelle –dans une sorte de présence intemporelle, contemporaine de tout présent. »⁴⁴

En segundo lugar, tendríamos un “*clasicismo*” *histórico*, que busca adscribir lo clásico a un momento determinado ya sea el siglo XVII, el reinado de Luis XIV, etc., y, por tanto, que buscaría establecer los requisitos por los cuales una época puede ser definida como clásica. Se buscaría delimitar o bien una *poética* o bien una *doctrina* (dependiendo del rigor con el que entienden el clasicismo), empleando el concepto de *clasicismo* para caracterizar a una “generación insuperable”, de un momento histórico determinado, recogiendo así las tesis de *El siglo de Luis XIV* de Perrault o de Voltaire. Sin embargo, igual que ocurre con la noción *trans-histórica*, a través de la historia y del juicio de la posteridad se establece como clásico aquellos que han captado una especie de universalidad imperecedera. Frente a aquella concepción *universalista* y *eterna* de lo clásico, que hemos definido como *trans-histórico* que señala Sainte-Beuve o Gadamer, a partir de los valores o ideales perpetuos que porta, Hans Robert Jauss denunciaba esta noción de clasicismo como un intento por negar el presente a favor de un ideal de la tradición elaborado por el futuro. Una actitud que tiende a negar la especificidad de la obra, inscrita en los horizontes de su propia época, a favor de un *juicio estético* realizado por un *sujeto histórico* que juzga en función de un *juicio crítico* universal capaz de captar esos principios eternos de lo clásico.

⁴³ SAINTE-BEUVE. *Qu'est-ce qu'un classique?* 1850.

⁴⁴ GADAMER, Hans-Georg. “L'exemple du classique”. *Vérité et méthode*. Paris, Seuil, 1996, p. 309.

Frente a la noción del clásico como una forma atemporal fuera de sus circunstancias temporales, que construyen los propios clásicos y que permite su denominación como *clasicismo*, Jauss prefiere la noción de « clasicidad ». Para éste lo clásico de una obra depende de su capacidad para generar y recoger en sí diversas aproximaciones e interpretaciones sobre la misma a lo largo de la historia, esto es, por su “apertura”, que es lo que define a un “clásico”, permitiendo repensarse a cada momento presente. Una idea que desde Sainte-Beuve a Valéry ha ido determinando también el discurso de lo clásico, dentro de una aproximación universalista: “*L’oeuvre dure en tant qu’elle est capable de paraître tout autre que son auteur l’avait faite. Elle dure pour s’être transformée, et pour autant qu’elle était capable de mille transformations et interprétations* »⁴⁵. Tal y como había señalado también Boileau en su reflexión séptima sobre Longino: “*L’antiquité d’un écrivain n’est pas un titre certain de son mérite: mais l’antique et constante admiration qu’on toujours eue pour ses ouvrages, est une preuve sûre et infaillible qu’on les doit admirer* »⁴⁶. Jauss construye por tanto sobre una pretendida “historicidad” de nuevo un “ideal” de lo clásico.

Esta tensión entre *universalismo* y *especificidad histórica*, no sólo define las diferentes corrientes historiográficas que a partir del siglo XIX han querido definir el *clasicismo*, sino que esta tensión se encuentra en la propia noción de lo *clásico* y de todo *clasicismo* a lo largo de la historia, pues en el propio intento de los autores del siglo XVII por definir una *poética clásica* aluden a un *ideal clásico*, no sólo específico de los antiguos, sino que en tanto revelado por Dios a éstos, universal y susceptible de ser conocido y alcanzado por cualquier en todo momento histórico, siempre y cuando se tome como principio la imitación de las leyes universales alcanzadas y conocidas por los antiguos. De este modo, puede decirse que en todo momento clásico, como el del siglo XVI y XVII, existe una dimensión *trans-histórica*, fruto del idealismo subyacente al clasicismo así como fruto del régimen de historicidad que subyace al *parallèle*. Pero, también, una dimensión histórica, fruto de la tensión entre los antiguos y los modernos, que hace que aquellos que viven el presente no se conformen con imitar a los antiguos, sino que buscan su emulación, reivindicando con ello los tiempos modernos.

Es por tanto que en la propia noción de *clásico* hallaremos también esta aspiración de *universalidad* elaborada por el idealismo decimonónico, reflejado en el deseo de elaboración de un *modelo* perfecto y eterno; y que observamos ya desde sus inicios con la Pléiade con Malherbe, en la *poética* de Bouhours o en los deseos de ser un *clásico* por parte de Voltaire. Esta aspiración “universalista” nace así del propio *proyecto clásico* que busca encontrar y representar, mediante la mimesis y las reglas, esas verdades universales, a imagen y semejanza de los antiguos (los

⁴⁵ VALÉRY, Paul. “L’oeuvre et sa durée ». En *Oeuvres*. Paris, Gallimard, 1957-1960, 2. Vol, vol. 2, pp. 561-562.

⁴⁶ BOILEAU, Nicolás. “Réflexions VII”. En *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1966, p. 527.

auténticos clásicos), borrando con ello su contingencia histórica para legitimarse así frente a cualquier posible crítica (ya sea de otros modelos o de otras naciones). Son estos rasgos de perfección y universalidad finalmente alcanzada los que precisamente les convierten en un modelo a imitar, y por tanto en *clásicos*. Aunque habría que señalar que el impulso universalista de lo clásico no puede ocultar la existencia de un contexto histórico que determina las particularidades del clasicismo, y por tanto que debe buscarse definir, como señala H-R. Jauss en función de las definiciones y aspiraciones de la propia época a definir esa universalidad. En modo alguno puede intentarse definir el clasicismo del siglo XVII en función de unos ideales que intentados pasar como universales responden a la idealización de lo clásico elaborado por el siglo XIX como observamos en el caso de Sainte-Beuve.

A menudo, tras esta aspiración “universal” de lo clásico y del impulso por definir de una forma unificada y homogénea unos principios donde asentar ese clasicismo, se ha querido reducir por parte de una historiografía posterior el clasicismo ésta a una serie de nociones reduccionistas tales como “pureza de lengua”, normatividad o racionalidad; ofreciendo así una imagen sesgada del fenómeno histórico, dando lugar a un reduccionismo característico de la noción de clasicismo alumbrada por el siglo XIX. Si bien este impulso *dogmático* (nunca alcanzado) son importantes en el propio nacimiento del “proyecto clásico” y de su ideal *poético*, sin embargo, extraídos de su contextualización histórica y elevados a *universalidad*, reflejan el reduccionismo al que el término *clasicismo* ha conducido con posterioridad.

Es importante señalar que la búsqueda de esa *universalidad* de lo clásico, por parte del clasicismo decimonónico responde a unos principios diferentes del universalismo consustancial al ideal clásico. Este universalismo decimonónico debe comprenderse dentro de los combates ideológicos del siglo XIX. Así, tras la creación del término clasicismo en el siglo XIX, subyace todo un planteamiento político, filosófico, social, del siglo XIX que intenta utilizar el siglo XVII y XVIII en su propio beneficio, para sus propios objetivos de legitimación. Se ha buscado durante el siglo XIX promover esa dimensión *universal* y *eterna* de lo clásico para responder así a las aspiraciones políticas y nacionales del momento. Un reduccionismo determinado también por el deseo de poder explicar de la forma más sencilla posible la *historia* a través de la *literatura*, y así elaborar unos modelos educativos que comienzan a constituir una de las principales preocupaciones de las naciones del siglo XIX. Es, por tanto, el desarrollo de una nueva disciplina como la *historia de la literatura* y los avatares que bajo ella se esconden, donde deberemos encontrar muchos de los adjetivos reduccionistas y *universalistas* con los que ha sido definida la época clásica y el *clasicismo*, llegando hasta hoy día. Es por ello que el clasicismo queda reducido a la claridad de la

lengua, a la razón clásica, a Descartes, etc. Identificada la “razón clásica” con el modelo cartesiano, especialmente después de la obra de Lanson *L'influence de la philosophie cartésien sur la littérature française* aparecido en la *Revue de métaphysique et de morale* (1896). Esta pareja, “raison classique” y “Descartes”, tendrá una larga fortuna bajo los modelos educativos y de *historia de la literatura* de la III República francesa.

Puesto que los clásicos y las épocas consideradas como tal dependen del juicio de un momento presente, de un juicio de la historia y de un gusto, como ya establecía Boileau o Marmontel en su *Essai sur le goût* (1786), puede decirse que el “clasicismo” se define como un asunto de *recepción*, en cada momento histórico, tal y como señalaba Alain Viala en *Qu'est-ce qu'un classique?*:

« Depuis fort longtemps –en témoigne le classique ouvrage de René Bray « La formation de la doctrine classique en France », qui eut un grand retentissement en son temps –on fait comme si « être classique » (si l'on peut dire) relevait d'une logique de la production, de la création. On sait bien pourtant qu'il n'en est rien, que les auteurs « classiques » du XVII^e siècle n'usaient pas du même terme pour se l'appliquer à eux-mêmes, et qu'ils n'ont ainsi nommés qu'un bon siècle après, et plus... Nous nous sommes aperçus très rapidement [...] que l'appellation de classique a été depuis toujours appliquée à bien d'autres auteurs et oeuvres que ceux et celles du classicisme tel qu'on l'entend usuellement en France, mais cela, en règle générale, après coup. Que donc cette qualification de classique relève au contraire d'une logique fondamentale de la réception. Elle pouvait donc constituer un apport intéressant, comme cas exemplaire, aux recherches sur les faits de réception, aujourd'hui en plein développement »⁴⁷

De este modo, el clasicismo más que poderse definir de forma universal es lo que cada época ha intentado definir como tal en función de sus ideales y de sus gustos, haciendo del clasicismo un asunto de *recepción*:

« Le classique n'est donc pas une valeur en soi, mais une valeur relative, et relative à une logique de la réception. Voilà la position où nous a amenés l'enquête, et où nous estimons devoir nous tenir, comme à une position forte, par la force des possibilités analytiques qu'elle présente. Mais qu'on la comprenne bien : dire que cette valeur est relative à la réception, cela ne signifie pas qu'on se borne à enregistrer les variations du palmarès des classiques dans l'histoire de la réception. Cette histoire est indispensable, et elle constitue à elle seule un enjeu, pour ne pas en rester à la formule « chaque époque a ses préférences », qui est une formule vraie, mais qui ne dépasse pas le stade de l'investigation empirique ; mais nous parlons bien ici de « logique de la réception ». Précisons »⁴⁸

Sin duda, la formulación sobre qué es un *clásico* y el deseo de construir un *modelo* sobre las respuestas, continuará a lo largo del siglo XVIII y del siglo XIX, pero la posibilidad de encontrar una “respuesta” y que ésta triunfe o se asiente con mayor o menor fortuna será imposible, como señaló H-G. Gadamer, pues la formulación sobre lo clásico sólo puede darse fuera de la “historicidad”, determinando que entre lo clásico de la época clásica y el clasicismo decimonónico no pueda establecerse continuidad de ningún tipo.

⁴⁷ VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? ». Citado por DARMON, Jean-Charles y Michel Delon. « Avant-propos ». En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e*. Paris, PUF, 2006, pp. 5-6..

⁴⁸ VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? ». *BBF*, 1992, n° 1, p. 6-15. [en ligne] <<http://bbf.enssib.fr/>> Consulté le 27 décembre 2013.

A continuación y una vez establecida esta distinción entre los dos momentos clásicos, el del siglo XVI y XVII y el del siglo XIX, es nuestra intención describir someramente algunas de las claves de este *clasicismo francés* del siglo XVII, para a continuación compararlo con el desarrollado en el siglo XIX e intentar despejar aquellos rasgos propios de la historiografía del siglo XIX que han buscado definir lo clásico y el clasicismo del siglo XVII y que nos impiden la comprensión del fenómeno clásico del siglo XVI y XVII.

2.1. El “proyecto clásico” francés. Los clasicismos.

Tras la dimensión escolar del término *clasico* durante el siglo XVII, como señala el diccionario de Furetiere, tras el que subyace un conflicto profundo entre la Academia y los hombres de letras (habitualmente denominada como *querelle des dictionnaires*⁴⁹), se descubre también un juicio de valor histórico; utilizándose el término *clásico* para referirse a las obras de finales de la república romana y de principios del Imperio de Augusto, como se observa también en Ch. Perrault en su *Le Siècle de Louis le Grand* cuando señala « *Le siècle de Louis au beau siècle d’Auguste* ». Una época con la que la soberanía monárquica francesa busca establecer un paralelismo desde el reinado Enrique IV. Comprobamos así que tras esta dimensión escolar del término “clásico” (y como observamos casi siempre detrás de todo “canon” o “patrimonialización”) existe un claro intento por establecer lo que debe ser olvidado y lo que debe ser recordado y, por tanto, una clara dimensión política, adecuándose perfectamente el *proyecto clásico* al edificio político en gestación desde Enrique IV.

« Plus profondément et plus insidieusement, l'esprit même de la doctrine classique se prêtait à l'adhésion monarchique: la quête de l'absolue perfection se trouvait aisément en adéquation avec l'ambition d'absolutisme nourrie par le pouvoir. L'optique universaliste de perfectionnement idéalisé du réel par la régulation et le contrôle vigilants, la rationalisation du contingent et de l'éphémère, le sentiment d'accéder aux essences en transcendant les circonstances, la logique de répartition hiérarchisée, fondée sur un ordonnancement immuable, sur le degré de noblesse des genres, des thèmes et des sujets, équilibrant le prestige de leur ancienneté avec l'éclat de leur nouveau mérite, la légitimation par le regard des siècles et par celui des peuples (i e du public), l'imbrication enfin des finalités ludiques et morales, de l'utilité technique et de l'éthique, le dosage entre la justification religieuse, édifiante, et les visées de séduction par l'image symbolique ou allégorique - tout cela, qui définit plus ou moins l'optique normative de l'esthétique classique, s'adapte parfaitement à l'idéologie, au sens large du terme, de l'Etat classique. »⁵⁰

Queda de este modo vinculado lo clásico a lo político y al cambio de la *verdad-poder* que se está produciendo en estos instantes. Esta dimensión política no sólo se refleja en el hecho de establecer un paralelismo con la época imperial de Augusto (ideología imperial ya estudiada a

⁴⁹ ROY-GARIBAL, Marine. *Le Parnasse et el Palais. L'oeuvre de Furetière et la genèse du premier dictionnaire encyclopédique en langue française (1649-1690)*. Paris, Honoré Champion, 2006 ; DIDIER, Béatrice. *Alphabet et raison : le paradoxe des dictionnaires au XVII^e siècle*. Paris, PUF, 1996.

⁵⁰ DANDREY, Patrick. “Qu’est-ce le classicisme?”. Pp. 51-52.

propósito de A. Haran), sino, también en el deseo por definir qué se entiende por “perfección” y por “modelo” a imitar, esto es, por “clásico”. Un modelo a imitar no sólo para las letras sino para la sociedad en su conjunto, pues el modelo poético del clasicismo francés está estrechamente vinculado a una dimensión cívica y moral, heredera del humanismo y reelaborado durante las guerras de religión, que se materializa en el *honnêtet homme*⁵¹, desde la cual se busca esa *civilización de las costumbres* estudiada. Lo clásico debe comprenderse, por tanto, como un modelo ético y estético de conducta social que se materializa en la *honnetété*. Como reflejaría con claridad las tensiones y la actitud de Ch. Perrault frente a Boileau, puede establecerse que tras toda *querelle entre des anciens et des modernes* subyacería una clasificación y una jerarquización, que debe inscribirse dentro de un proyecto político y social. Lo “clásico” es convertido así por la *querelle* o *en la querelle*, en un debate sobre el “modelo”, es decir, en aquello que debe ser tenido en cuenta, sinónimo de perfección y de gusto, y aquello que debe ser olvidado. De tal manera que desde las primeras manifestaciones de los defensores de los modernos encontramos a autores que intentan legitimar sus nuevos posicionamientos políticos, como Jean Bodin o Louis Le Roy quienes « *reprennent et renouvellent le lieu commun médiéval de la traslation imperii et studii pour légitimer la supériorité des temps modernes (ceux de la Renaissance française) sur les cycles antérieurs de l’empire et du savoir* »⁵²

El “proyecto clásico” francés surge vinculado, no sólo a la *querelles des anciens et des modernes* y al *parallèle* propio del humanismo, sino también al deseo de establecer unos rasgos culturales propios frente a Italia. Aparece pues como un proyecto de aquellos que dicen denominarse como “modernos” frente a los defensores de los modelos humanistas y de la tradición de los antiguos, que serán denominados como “antiguos”, pero en vez de utilizar los modelos de éstos derivados de Italia, tomando los modelos de la antigüedad para superar a las potencias de alrededor. No obstante estas categorías se intercambian continuamente en las discusiones de la época, y aquellos que se definían como antiguos son acusados de modernos y aquellos que se afirman en los principios de los antiguos defienden sin embargo unos modelos que claramente presentan una ruptura con las formas del pasado, tal y como observamos en Montaigne, con quien se afirma el uso del francés frente al latín y al italiano, que eran las lenguas más utilizadas y leídas durante el siglo XVI y principios del siglo XVII en la *république des lettres* en Europa. La particularidad de la *querelle* en Francia deriva de su vinculación al *sentimiento nacional* construido

⁵¹ MAGENDIE, Maurice. *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*. Genève, Slatkine, 1993 (1^a edición, Paris, Alcan, 1925) ; BURY, Emmanuel. *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme 1580-1750*. Paris, PUF, 1996.

⁵² FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». Pp. 8-9.

en torno a la *lengua francesa* y a la monarquía. En Italia⁵³ la *querelle* entre “modernos” y “antiguos” se percibe desde la reivindicación de la “libertad del espíritu” contra el poder autoritario, así como desde la idea de un *campeonato* con los antiguos. No hay una crítica del presente, ni se trata de desertar de su propia época, sino de recuperar para los tiempos actuales, a través de los antiguos, una grandeza que se considera perdida; “*revenir à l’Antiquité, ce n’est pas se rétracter sur le passé, c’est au contraire se séparer d’un passé saturnien et postuler un présent et un avenir rendus aux ascendants jupitériens et apolliniens qui avaient présidé à l’antique fécondité perdue*”⁵⁴. Se trata de regresar a un espíritu clásico que se considera posible recuperar para engrandecer el tiempo presente. En Francia, por el contrario, la *querelle* girará en torno a la figura de la monarquía y de sus símbolos⁵⁵, centrándose en la particularidad de los tiempos modernos, mirando a la antigüedad con melancolía, bien como una época imposible de recuperar o bien que definitivamente debe ser olvidada. Una actitud que encuentra sus antecedentes en la Italia, en las “cortes” cardenalicias del siglo XVII, construidas en torno a unas altas jerarquías eclesiásticas que buscan imitar las formas y los símbolos del poder de los príncipes de su entorno, y donde podemos encontrar algunos antecedentes de Charles Perrault, como es el caso de *L’Hoggidi, ovvero il Mondo non peggiore né più calamitoso del passato* de Dom Secondo Lancellotti⁵⁶. Traducida en París en tiempos de Richelieu, la obra de Lancellotti refleja el cambio de la *querelle* en Italia al entrar en contacto con las grandes potencias extranjeras. Con Lacellotti y con Richelieu triunfa de forma definitiva esa apología de los tiempos actuales y la crítica del pasado, tal y como observamos en algunos de los miembros de la Academia que el propio Richelieu patrocina, como Boisrobert, quien escribe un discurso en contra de la antigüedad y cuyo antecedente italiano había sido la obra de Lancellotti. En Francia, como en Lancellotti, se dirime una discusión que va más allá de lo literario para poner en juego todos los mecanismos del poder, criticando así la supuesta autoridad de los antiguos (quienes son tachados de “loros”) o bien utilizando lo antiguo para legitimar la supuesta particularidad de los tiempos presentes. Así, ya en el propio Lancellotti encontramos una crítica a esos espíritus libres de la *république des lettres* puesto que criticaban la política moderna y la razón de Estado, considerando, a diferencia de los antiguos, que ésta no sería algo propio de los modernos sino también de los antiguos y de los paganos⁵⁷, poniéndola en relación con Tácito. La obra de Lancellotti encuentra una adaptación en la obra de Sieur de Rampalle, *L’Erreur combattue, discours académique où il est prouvé curieusement que le monde ne va point de mal en pis* (1641), dedicada al canceller Pierre Séguier, protector de la Academia, para honrar de forma clara a los

⁵³ MARGIOTTA, Giacinto. *Le origine italiane della Querelle des Anciens et des Modernes*. Rome, Studium, 1953.

⁵⁴ FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». P. 27.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 89.

nuevos protectores de las artes como el cardenal Richelieu⁵⁸, con quienes se hace posible alcanzar la grandeza artística, cuestionando además esa idea de la decadencia de los tiempos actuales y apuntando la idea de progreso, principal argumento de los modernos que luego encontraremos en Ch. Perrault.

En Francia asistimos pues al *tour de force* de las letras y de la *république des lettres* con las instituciones y con el poder monárquico en formación. La *querelle* adquiere así un claro tinte político, aunque no podemos olvidar, como señala Forestier, las *genéticas* que constituyen las discusiones formales de las letras, inherentes a la formación del pensamiento clásico, las cuales, no pueden ser explicadas exclusivamente mediante condicionantes sociales o políticos⁵⁹. Italia, anclada todavía en una concepción cíclica y astral de la temporalidad⁶⁰ (alejada de las ideas de ruptura y de los sentimientos de la melancolía que encontramos por ejemplo en Montaigne que alude a un sentimiento de pérdida o ruptura histórica) está todavía inscrita en una concepción de la *genialidad*⁶¹, de ahí que no haya una conflictividad entre los modernos y los antiguos del mismo tipo y de la misma índole como vemos en Francia. Como observa Fumaroli a propósito de la obra de Trajano Boccalini *Ragguali del Parnasso: Les Nouvelles du Parnasse*, la antigüedad en Italia es utilizada, más que como una huida del presente en función de una idealización de la antigüedad, vivida como una edad de oro, como una reflexión sobre lo presente, reactualizando los textos clásicos como si hubieran sido escritos en los tiempos actuales. Se sienten así herederos de las letras clásicas, sin conflictividad ninguna, ni competencia con ellas. De hecho, Trajano Boccalini utilizará la antigüedad, como algo propio con lo que se identifica completamente y que, por ello, le servirá para criticar un presente caracterizado por los deseos imperialistas y expansionistas de la corona de España. Los humanistas italianos reviven en las letras del pasado su propia época, y de este modo Tácito, Séneca, etc., son releídos con los ojos puestos en una Europa donde los ecos imperialistas del eje Madrid-Viena buscan imponer por la fuerza un modelo ajeno al ideal de las *république des lettres* del humanismo. Tras la reivindicación de lo antiguo, en las repúblicas italianas existiría, no tanto una defensa de lo moderno, sino, más bien, una modernidad que busca *dialogar* con el pasado para su reactualización en el presente. Se trataría de una modernidad que retomando y

⁵⁸ « Enfin si les cardinaux de Cuse et Bessation leur ont fait autrefois de l'honneur et du bien, celui que la France peut appeler aujourd'hui son Ange tutélaire et visible, comme il est doué d'un insigne savoir, il montre aussi pour toutes les personnes d'esprit une affection bienfaisante et pas un ne peut dire d'avoir approché de sa pourpre et d'être demeuré malheureux. C'est le glorieux instuteur de cette honorable assemblée, où l'on fait un illustre commerce des belles-lettres » RAMPALLE, Nicolas de. *L'Erreur combattue. Discours académique, où il est curieusement prouvé que le monde ne va point de mal en pis*. Augustin Courbé, 1641. Fragmento citado en LECOQ, Anne-Marie (ed.). *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris, Gallimard, 2001, p. 229.

⁵⁹ FORESTIER, Georges. *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'oeuvre*. Paris, Klincksieck, 1996.

⁶⁰ GARIN, Eugenio. *Lo zodiaco della vita*. Traducción por Antonio-Prometeo Moya; Península, 1981. (1ª edición, Laterza, 1976).

⁶¹ WITTKOWER, Rudolf y Margot WITTKOWER. *Born under Saturn. The character and conduct of artists*. Traducido por Deborah Dietrick; Cátedra, 1985. (1ª edición, Weidenfeld & Nicolson, London 1963).

reactualizando el espíritu de lo antiguo (insistimos, con la que en ningún momento está enfrentada), piensa conjuntamente sobre la tiranía, criticando los nuevos tiempos de concentración de poder.

Esta configuración del hombre de letras nacida en el mundo italiano, que no plantea una “querelle” sino más bien un diálogo entre lo antiguo y lo moderno, será heredado por el mundo francés, pero poniendo ya en juego otros ideales como es el *conflicto* y la *dialéctica* con los antiguos, determinado por la afirmación de la autoridad monárquica y la necesidad del control de las pasiones. Algunos de los principales representantes de la monarquía soberana, como Jean Bodin o Justo Lipsio, entre los diversos argumentos que emplean para su defensa del poder fuerte del monarca estará, precisamente, la defensa de los tiempos actuales modernos. Frente a un pensamiento humanista y antiguo reticente a la concentración del poder, los *políticos* defenderán las particularidades de los tiempos modernos para a la monarquía. Aunque la monarquía se rodee de los símbolos clásicos para su legitimación mediante la tradición, pero siempre en función de las nuevas ideas políticas que defienden la Soberanía. Frente a los defensores de otros modelos políticos que, posicionados en la antigüedad, defienden un modelo o bien republicano o bien de monarquía mixta -donde ésta encuentra sus poderes atemperados-, los modernos defienden la necesidad de un poder autoritario. Recordemos al respecto, que el pensamiento político antiguo, centrado en la figura de Aristóteles, defendía las ideas de una república mixta, por lo que Bodin no es de extrañar que, vinculado al pensamiento de los *políticos* y defensor de un poder fuerte, defienda los tiempos modernos y, en tal caso, la ejemplaridad plutarquiana, tomando como modelos los grandes emperadores o conquistadores de la historia, adaptando así lo antiguo a las finalidades de los modernos. En este sentido, las figuras que predominan ahora son los grandes hombres políticos y estadistas: Augusto, Alejandro, Séneca. Unos modelos que imponen y extienden la idea de la necesaria claudicación ante un poder fuerte y absoluto.

El elogio de lo antiguo y de los ideales republicanos de la *république des lettres* del primer humanismo, tanto italiano como francés (aunque cimentado en ideales políticos diferente, estando los franceses vinculados al ideal jurídico del humanismo francés), se tiñen ahora, a finales del siglo XVI, bajo el tono del pesimismo y de la nostalgia, tanto en aquellos que desprecian los tiempos presentes como Montaigne, como en aquellos que los defienden como Bodin. Observamos así cómo entre los partidarios de los antiguos, como entre los partidarios de los modernos subyace en Francia una nostalgia que vivencia lo antiguo a través de un sentimiento de pérdida, que rompe con los modelos italianos que señalábamos en Trajano Boccalini. Una *melancolía* embarga por tanto a los *antiguos*, que serán acusados por ello de “perroquets” por parte de los *modernos*, al querer seguir manteniendo las formas de un pasado en un mundo que tiene otras demandas. Francia busca así el abandono de la “erudición banal” de los humanistas italianos, pese a que durante la regencia de Maria de Medecis la corte francesa recupera durante un tiempo la fascinación por lo italiano que

también había caracterizado la corte de Francisco I, para construir una modernidad, basada en los antiguos, pero teñida de los tiempos actuales y sobre la propia lengua francesa. Ahora la melancolía ya no es el mal de los modernos, sino de aquellos que siguen anclados en el pasado y en la antigüedad.

El estado de la cuestión a finales del siglo XVI quedará fijado por los *Essais*. En ellos, Montaigne no deja de mostrar sus opiniones sobre la decadencia de su época, comparada con el esplendor de los antiguos, pese a los innegables avances científicos y a los grandes descubrimientos. Reivindica así lo antiguo, pero éste aparece teñido por el sentimiento melancólico de lo moderno. Otro de los rasgos importantes de la *Querelle* fijados por la obra de Montaigne es que ésta se escenifica en francés, alejándose así de los debates humanistas herederos del Renacimiento en los que la defensa del latín clásico se había convertido en uno de los caballos de batalla contra el latín escolásticos -“gótico”- de las universidades. Si con Montaigne se establecerán los principales argumentos en defensa de los *antiguos*, al mismo tiempo, la escenificación de *querelle* en francés se convertirá en uno de los principales argumentos de los *modernos*, buscando el diálogo de igual a igual con los maestros de la antigüedad. Ello refleja las contradicciones que atraviesan la obra de Montaigne, pero, también, las visiones ambiguas y ambivalentes de los antiguos y de los modernos, cuyos posicionamientos siempre se presentarán de forma paradójica de acuerdo a las circunstancias específicas del momento. Observamos así que a finales del siglo XVI, en la complejidad política y social derivada de las guerras de religión, el resurgimiento de la *querelle* en Francia mostrará la necesidad de las letras y del poder político por definir unos modelos propiamente franceses, acorde a los tiempos, redefinidos sin embargo sobre unos modelos antiguos que les permitieran competir con Italia. Se busca establecer, por tanto, un ideal poético nuevo, alejados de lo italiano y de lo español, que reinterpreta las tradiciones antiguas y modernas, para presentarse como una reactualización del *ideal clásico*, que consiga desbancar definitivamente al preponderante renacimiento italiano. La *querelle* en Francia se revela así como el deseo de los llamados “modernos” por crear unos modelos propios e inherentes a lo francés, en el seno de cuyos debates va emerger la pregunta por el *modelo* y por lo *clásico*, como vía de reinterpretación de la tradición, constituyendo así el momento de emergencia de lo que denominamos como *momento clásico o clasicismo francés*. De esta manera como señala A. Génétiot “*le classicisme comme mythe culturel et instrument du rayonnement politique de la nation française par sa langue et sa littérature naît donc dès le XVIe d’une double émulation avec les rivaux immédiats*”⁶². En este sentido, como ha señalado M. Fumaroli, la *querelle* no se dirime tanto entre los antiguos y los modernos, sino en cómo definir ese nuevo ideal de los modernos y el lugar ocupado en él por los modelos de la antigüedad. Es por ello que el “proyecto clásico” puede definirse como el triunfo de los modernos

⁶² GÉNÉTIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 12.

sobre los defensores de los antiguos, rompiendo así con las utopías de las letras humanistas de regresar a la pureza de los tiempos antiguos; aunque ese saber de los antiguos regresa en las traducciones en lengua francesa, acogidas por una *mundanidad* que puede disponer y leer a los antiguos en su propia lengua, determinando esa particularidad del *clasicismo francés* como ha señalado Roger Zuber en *Les "Belles Infidèles" et la formation du goût classique*.

El nacimiento de lo *clásico* se revela en Francia de forma muy diferente a como la *querelle des anciens et des modernes* se formula en Italia, pues, mientras en ésta el humanismo renacentista aspira a la restitución de la pureza antigua, en cambio, en Francia la *querelle* está determinada por el triunfo de los modernos y el deseo de emanciparse de los antiguos⁶³. Ya observamos en Montaigne cómo existe, por un lado, una clara admiración hacia los antiguos, de hecho los argumentos de los modernos sobre los descubrimientos del Nuevo Mundo y de Copérnico no impresionan a Montaigne, pero, por otro lado, se muestra también crítico del pedantismo con la que algunos contemporáneos no saben hablar sin citar a Cicerón, Platón o Aristóteles, señalando su deseo de reencontrarse con la Antigüedad, pero sin seguirlos dócilmente⁶⁴, sino buscando una reapropiación singular, buscando con ello beneficiarse de la ley de la naturaleza descubierta por los antiguos –como luego planteará también Poussin. Las letras francesas de finales del siglo XVI heredan sin duda el proyecto político y cívico que había determinado la república de las letras del humanismo francés, que continuará subyaciendo al debate poético de las letras a finales del siglo XVI, al que deberemos unir el deseo de la monarquía soberana de utilizar las letras para el consolidamiento de su autoridad. Lo clásico y la *querelle* se desarrolla en Francia con unos condicionantes muy específicos de su reciente historia: el ideal republicano humanista y las guerras de religión, así como por la recepción de la *querelle italiana*. Debemos insistir en el hecho de que lo clásico en Francia nace vinculado, pese al deseo de sus protagonistas, a lo italiano⁶⁵ y a lo español⁶⁶, así como frente a ambos, mostrando un claro carácter nacional que busca construir una identidad a partir de los valores “universales” de los antiguos, tomados como *modelos*⁶⁷, y de los debates *poéticos* italianos.

⁶³ FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». P. 8.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁶⁵ MIRANDOLA, Giorgio (dir.). *L'Italianisme en France au XVII^e siècle. Actes du VIII^e Congrès de la S.F.L.C.* Turin, Internationale, 1968.

⁶⁶ MAZOUER, Charles. *L'âge d'or de l'influence espagnole: la France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche, 1615-1666*. Volume 20 des Actes du Colloque du Centre Méridional de Rencontres sur le XVII^e siècle, Marseille, Interuniversitaires, 1991 ; *Siècle d'or espagnol*. Revue XVII^e siècle. Société d'Études du XVII^e siècle. N° 3, 1988 ; CIORANESCU, Alexandre. *Les masques et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Genève, Droz, 1983 ; MÉCHOULAN, Henry. "L'Espagne dans le miroir des textes française". En MÉCHOULAN, Henry (Dir.) *L'État baroque. Regards sur la pensée politique de la France du premier XVII^e siècle*. Paris, J. Vrin, 1985.

⁶⁷ HEPP, Noémi. *Homère en France au XVII^e siècle*. Paris, Klincksieck, 1968 ; MARMIER, Jean. *Horace en France au XVII^e siècle*. Paris, PUF, 1962.

Los antecedentes de la *querelle* entre los antiguos y los modernos en Francia debemos buscarlos en Italia, quien todavía a finales del siglo XVI determina en profundidad los debates poéticos de las letras francesas, como observamos en *L'Astrée* de Honoré d'Urfée, donde el tono pastoral y bucólico es claramente de origen italiano. Sin embargo que la *querelle littéraire* en Italia, entre modernos (los antiguos) y los antiguos (los góticos), se desarrolle primeramente en el Renacimiento italiano no significa que ésta determine la *querelle* en Francia en la misma dirección, pues aquí, especialmente en el siglo XVII y a partir de la obra de Montaigne, se producirá y se afirmará en lo *nacional*, distanciándose específicamente de lo Italiano, que determinará, en gran medida el reposicionamiento en torno al francés, frente al latín de la *république des lettres* y del humanismo romano. Siguiendo a A. Génétiot, consideramos que el *momento clásico* se desarrolla a finales del siglo XVI, en el entorno de la Pléiade y de la corte, como respuesta a las necesidades simbólicas, sociales y políticas, de la Francia del momento, consolidándose, a partir del surgimiento de nuevas instituciones literarias a lo largo del siglo XVII, así como a través de las constantes *querelles* en el ámbito de la *république des lettres* y de los proyectos políticos. El *clasicismo francés* emerge pues del espíritu humanista italiano y de su ideal de valorar la palabra como centro de las relaciones entre los hombres y de estos con la divinidad, que había determinado la recuperación de la retórica por el humanismo. Es por ello que el proyecto clásico se cimentará sobre la renovación de la lengua, determinando su carácter lingüístico. Sin embargo el deseo de elaborar un “modelo cultural” propiamente francés determinará que las *querelles littéraires* en Francia se vincule al sentimiento nacional desarrollado por el *galicanismo* y reelaborado en los conflictos de las guerras de religión; entendiéndose así como una estrategia de construcción identitaria, pero en vez respecto al medioevo, respecto a las otras potencias del momento.

La herencia italiana se vive como un importante lastre para las letras francesas, sobre todo desde la década de los años 30 del siglo XVII, reformulando los debates italianos sobre problemáticas propias y sobre la reivindicación de lo moderno, bajo el manto aparente de lo antiguo. Si bien Boileau en su *Art poétique* (1674) reivindica todavía ciertos poetas italianos, Ariosto o Tasso, D. Bouhours en *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), niega a lo italiano posibilidad alguna de decir nada grave o serio, mostrando así la ruptura operada por el clasicismo francés respecto a lo italiano y respecto a los ideales cívicos del república humanista de las letras. Durante el siglo XVIII Italia quedará reducida a una especie de “arrière-pays” visto con los ojos anticuarios de la época⁶⁸. Unos valores morales se ven sustituidos por una retórica centrada en el *docere*, como consecuencia del peso de la *mundanidad* en los debates de la época, y que en modo alguno debe ser puesta en relación con el triunfo del cartesianismo, como habían señalados los pioneros estudios de G. Lanson: “*en effet, une tendance de la critique traditionnelle a été d'associer classicisme et*

⁶⁸ FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». P. 25.

cartésianisme: cela n'est pas entièrement faux, mais correspond sans doute plus à une coïncidence de la quête intellectuelle (Descartes est de la même génération que Guez de Balzac) qu'à un rapport de cause à effet"⁶⁹. De hecho, no será hasta el último tercio del siglo XVII, en el marco de los debates entre Boileau y Perrault, y sobre todo con Fontenelle, cuando el cartesianismo irrumpe para afirmar a los modernos dentro de una nueva comprensión de la verdad y del método donde los antiguos han quedado definitivamente abandonados.

El deseo de construir unos rasgos culturales propios caracterizará el proyecto de la *Pléiade*, que pensará sólo en francés, alejándose de las influencias italianas que habían conformado la corte de los Valois. Este conflicto puesto encima de la mesa por la *Pléiade* en torno al francés, acontece una vez que Francia ya ha recibido de forma clara y patente las influencias y hallazgos de la Italia humanista, especialmente en el ámbito del pensamiento retórico. No obstante, desde la *Pléiade*, pasando por Malherbes y los “irregulares” de las primeras décadas del siglo XVII, hasta llegar a Bouhours, en la segunda mitad del siglo XVII, intentarán borrar estas influencias italianas, sustituyéndolo por un ideal republicano y parlamentario considerado como propiamente francés. Un ideal que de forma constante determinará la *république des lettres* en sus conflictos con la monarquía soberana. La *Pléiade* va a buscar construir una tradición cultural propia sobre el ideal humanista-renacentista del regreso a los orígenes del mundo: el mundo greco-romano. La poesía francesa se vuelve de forma clara hacia la *antigüedad* con el objetivo de igualarse en un futuro a las potencias de su alrededor, en un claro gesto *modernista* en tanto busca afirmarse como un nuevo origen, haciendo tábula rasa, respecto al pasado a través del prestigio de los antiguos. Emerge así el “clasicismo” como un mito cultural e instrumento de expansión política, de su lengua y de su literatura, mostrando un claro tono imperialista, en el que “lo clásico” adquiere un lugar prioritario en la configuración del nuevo saber y de la enseñanza. La *Pléiade* afrontará este objetivo sobre la base de las polémicas italianas, sobre el ideal de la antigüedad y sobre los mitos del parlamentarismo francés. Imitando la forma del humanista italiano Sperone Speroni, La *Pléiade*, por medio de Du Bellay, tal y como refleja su texto *Défense et illustration de la langue française* (1549), parece situarse en la ambigüedad característica del humanismo francés entre los antiguos y los modernos. Aunque se inclinan por la defensa de lo antiguo como *modelo* a imitar, sin embargo, se configuran como modernos en tanto que reivindican un presente y un futuro, que les permita desembarazarse de los modelos italianos imperantes. Du Bellay, utilizando el ideal humanista de la *imitación-emulación* de los mejores autores de la antigüedad, buscará la construcción de un “modelo” que sirva como base para la literatura del futuro, frente, por un lado, al medievo y las

⁶⁹ BURY, Emmanuel. *Le Classicisme*. P. 15.

complejidades de su poesía⁷⁰, y, por otro lado, frente a la propia Italia⁷¹. Observamos pues como a partir del régimen de historicidad *plutarquiano*, propio de la *imitación-emulación*, se intentará definir por parte de la Pléiade *¿qué es un clásico?* y el *modelo* a imitar; haciendo emerger lo que hemos denominado como *momento clásico*, en el cual, lo clásico toma forma en la historia, alejándose de una dimensión *idealizada o espiritualista*.

El *momento clásico* y lo *clásico* en Francia se van a construir en torno a la reflexión sobre la lengua, su claridad y su pureza, inscrita dentro de un modelo ético propio del modelo de *honnêteté* tomado, a su vez, del modelo cortesano de Castiglione. Una idea que recogerá el término *clasicismo francés* hasta hoy en día. Aunque para el pensamiento decimonónico, así como para el de la primera mitad del siglo XX, esta centralidad de la lengua quedará reducida a una especie de ideal lingüístico, como se reflejará en Valéry o en M. Blanchot para quienes el clasicismo habría alcanzado una especie de perfección platónica de transparencia entre las palabras y las cosas⁷². Para Du Bellay será la “lengua” la que permitirá a Francia afrontar los diferentes deseos: estéticos, políticos, sociales, etc., así como construir una nueva *representación* sobre el mundo. Junto a la reivindicación de la tradición del humanismo cívico francés, se desarrolla todo un ideal de depuración de las formas arcaicas, pedantes y técnicas del lenguaje de antaño que, por ejemplo, representaba Rabelais o la prosa de los juristas humanistas. Nos encontramos ante un claro deseo por depurar el lenguaje que había penetrado en Francia desde Italia a través de los Valois y, posteriormente, de los Jesuitas que entran con Henri IV. La década de 1580 se convierte en una fecha emblemática, manifestándose en diferentes ambientes literarios, sociales y políticos un cambio en los discursos que desde el punto de vista cultural hemos denominado como *clasicismo*, reunida en torno a la centralidad de la lengua, como refleja la Pleiade y como observamos en Desportes, quien propondrá una nueva poesía en la que predominarán dos elementos: el rechazo a la pedantería, especialmente en el uso de la erudición mitológicas, que luego veremos en Ronsard o en

⁷⁰ “Lis donc et relis premièrement (ô poète futur), feuillet de main nocturne et journalle les exemplaires grecs et latins ; puis me laisse toutes ces vieilles poésies françaises aux Jeux Floraux de Toulouse et au Puy de Rouen : comme rondeaux, ballades, virelais, chants royaux, chansons et autres telles épiceries, qui corrompent le goût de notre langue, et ne servent sinon à porter témoignage de notre ignorance » DU BELLAY, Joachim. *La Deffence et Illustration de la langue françoise*. Paris, STFM, 1997, II, IV (1ª edición, 1549).

⁷¹ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. Pp. 12-13.

⁷² « Un langage à une voix qui dit le Même et le représente identiquement a pour caractère de ne pas être comme langage. Le langage classique « n'existe pas mais fonctionne ». Il représente identiquement la pensée, et la pensée se représente en lui selon l'identité, légalité et la simultanéité. Telle est la magnifique décision du langage classique ». BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969, p. 380.

Unas ideas de Blanchot claramente influidas por la fascinación despertada por la obra de Foucault cuando éste señala: « à la limite, on pourrait dire que le langage classique n'existe pas, mais qu'il fonctionne: toute son existence prend place dans son rôle représentatif, s'y limite avec exactitud et finit par s'y épuiser. Le langage n'a plus d'autre lieu que la représentation, ni d'autre valeur qu'en elle : en ce creux qu'elle a pouvoir d'aménager ». FOUCAULT, Michel. *Les mots et le schoses*. Paris, Gallimard, 1966, p. 93.

Du Bartas y, por otro lado, la búsqueda de un lenguaje poético más claro y más eufónico, esto es, con una sonoridad más agradable. Ambos rasgos pasarán a ser centrales en Malherbes.

La necesidad de fortalecer y legitimar política y culturalmente los nuevos desafíos políticos conduce a finales del siglo XVI a que este proyecto de la Pléiade deba ser inscrito también dentro de las estrategias del poder. El paso de la dinastía Valois –siempre vinculada a Italia- a la de los borbones, afianzará este “sentimiento nacional”, quizás, inherente a la propia dinastía que debe consolidar su poder y que está necesitada de nuevos símbolos. Un proyecto que veremos desarrollarse de forma clara en el primer intento de codificación de una *poética* por parte de Malherbe, quien canta ya a la gloria de Henri IV, vinculando así el proyecto clásico de la lengua a los destinos de la nueva casa reinante. No es de extrañar tampoco que sobre estas premisas “nacionalistas”, la obra de Ronsard se construya sobre el ideal pindárico y horaciano de la poesía del elogio y de la *obra-monumento*⁷³, pues lo que se busca definir y construir es un nuevo “patrimonio”. El proyecto de Desportes, culminará con Malherbe, que devendrá poeta oficial de Henri IV. El proyecto de Malherbe estará definido por la *modernidad* así como por un deseo de ruptura con el pasado inmediato. De este modo, Malherbe consolida su proyecto *poético* a través de la *querelle*, alumbrando una de las características principales de la reflexión literaria en Francia y del *clasicismo*, como son las polémicas literarias. Malherbe introducirá también una especie de « racionalismo » literario, propio del círculo de Guillaume de Vair, que terminará triunfando con sus discípulos: Racan, Maynard et Godeau, de modo que hacia 1628 la mayor parte de la poesía francesa sigue este ideal de claridad y perfección formal que anunciara La Pléiade y que culminará con Malherbes. Un proyecto que se verá favorecido por la apertura de los primeros salones literarios, que conducirá a un proceso paulatino de *mundanización* de las letras, que salen así de los círculos eruditos y universitarios, favoreciendo el uso del francés y favoreciendo la dimensión lúdica de las letras. Esta mundanización de las letras, estará vinculada al nuevo *público* de *honnêtes hommes*, que demandan nuevas formas literarias más acorde a sus gustos y capacidades intelectuales, de ahí la claridad. Esta *sociedad mundana* estará definida, a su vez, por el deseo de volver a una edad de oro, educada y pacífica, tras las desastrosas guerras de religión, que encarnará la obra de Honoré d’Urfé *L’Astrée*, así como la obra de Malherbe.

Desde Du Bellay a Malherbe, no se producirá un consolidamiento o una emergencia clara del ideal de un nuevo tipo de escritor, así como de un nuevo escritor en el seno del nuevo Estado naciente, tal y como veremos a mediados del siglo XVII, que ha conducido a A. Viala a hablar de *primer campo literario*. Este *impase*, entre la Pléiade y la formación de la Academia Real por parte de Richelieu en los años 40 del siglo XVII, estará definida así por las constantes *querelles* en el ámbito de las letras, donde se pondrán las bases para el desarrollo posterior de las *belles-lettres* de

⁷³ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. Pp. 13-14.

mediados del siglo XVII, en la que el ideal cívico del humanismo se ve sustituido por un *delectare*. Momento en el que asistiremos también a la redefinición de la función del escritor respecto al poder y respecto al nuevo ideal nacional, así como a las diferentes estrategias en la comprensión de esa relación entre la *literatura* y el *poder*, como ha estudiado Ch. Jouhaud o H. Merlin. Serán años, entre finales del siglo XVI y los años 40 del siglo XVII caracterizados por los múltiples debates de índole política y literaria, que Fumaroli vincula al conflicto entre ideal humanista de la palabra como encarnación de una Verdad y un posicionamiento cívico, propio de la *république des lettres* (un ideal que se enraizaría tanto en la tradición retórica jesuítica, como en la tradición parlamentaria francesa de hombres como de l'Hospital o Du Vair) y el ideal del *escritor*, al servicio del poder y de los gustos del público. Serán necesarias muchas *querelles* en el seno de las letras para que veamos emerger de forma clara una *poética clásica* con Chapelain, y aún así, deberemos seguir hablando de *clasicismos*, pues las tensiones nunca se acallan. Estas *querelles* serán de muy diverso tipo, en muy diferentes ámbitos, aunque es en el teatro donde alcanzarán su mayor virulencia.

En el ámbito teatral asistimos a la definición de una nueva *poética*, como ha estudiado Giovanni Dotoli. Bajo la apariencia de la *querelle* entre los antiguos y los modernos, realmente se dirime la forma de un nuevo modelo, *moderno*, tomando como ámbito de discusión los problemas de la tragicomedia entre los llamados “irregulares” y los denominados como “regulares”. En estas polémicas, más que la defensa de los antiguos, lo que se dirime es la necesidad de establecer un nuevo ideal y el lugar ocupado en él por el *docere* y el *delectare*, entre unos que defienden el educar deleitando y otros que priorizan la educación y la geometría de las pasiones. Muchos de estos debates tomarán como referencia la *poética* y la *retórica* aristotélica por el peso dada en ella a las pasiones, aunque el uso “infíel” de Aristóteles determinará el tono de las polémicas, derivadas, en cierta forma, de la recepción confusa de la obra del estagirita y de las erróneas traducciones. En las *querelles des préfaces* asistiremos a muy diferentes posicionamientos de las letras francesas. Por un lado, nos encontraremos con aquellos que abogan por unos principios diferentes a los defendidos por Malherbe, o que comprenden de forma distinta la *poética* aristotélica a como la plantea Chapelain. Los debates en torno al *educar* y el *deleitar*, así como las diferentes formas de comprensión de la *imitación* que vemos entre “regulares” e “irregulares”, defienden un marco de discusión en el que la *poética* aristotélica -como la interpreta Chapelain- defenderá la estricta observancia de la *vraisemblance*, del *educar* y del control de las pasiones. La última *querelle* de los prefacios estará protagonizada por Corneille y por Georges Scudéry, quienes simbolizarán dos grupos enfrentados vinculados a dos posicionamientos estéticos diferentes. En ella Durval, en su *Discours à Cliton sur les Observations du Cid*, defenderá la libertad del teatro sin restricciones de tiempo y espacio, tal y como planteaba Corneille. Posicionamiento que producirá a la intervención

de la Academia, zanjándose la discusión y el definitivo triunfo de los “regulares” contra los “irregulares”. Un triunfo que estará determinado por una serie de acontecimientos importantes. En primer lugar, la codificación de las reglas por parte de La Mesnardière en 1639. En segundo lugar, la definición de una *poética* por parte de l’abbé d’Aubignac, quien a través de su *Pratique du théâtre* (1657), sitúa a la *vraisemblance* y la *bienséance* como los elementos centrales de la representación. Por otro lado, la *querelle du Cid*, marca también la definición –o al menos el intento- de fijar un concepto de *público*, vinculado a la lectura.

La defensa de los *antiguos* pasa en estos momentos por los defensores de los modernos de finales del siglo XVI. Frente a los “irregulares” de principios del siglo XVII, también modernos. Frente a los anteriores éstos denuncian la tiranía de los antiguos y la melancolía y “paganismo” de los autodenominados como antiguos, y de este modo los modernos irán ahondando en sus propuestas estéticas sobre el proyecto de la lengua francesa. Si la “legitimación” no puede darse sin la tradición, no es de extrañar que a medida que el “proyecto” de los modernos comienza a ser también el de la monarquía, los modernos, deberán reposicionarse en torno a lo “antiguo” frente a lo “italiano”. Si bien el uso de lo “antiguo” se hará de una forma libre, realmente sirviéndose de los antiguos para los fines de los “modernos”.

La *querelle Cid* será la culminación de muchos de estos debates entre los “regulares” e “irregulares” de los años 20 y 30, siendo, al mismo tiempo, el momento en que se producirá el triunfo de los primeros, como se observa en los escritos de Chapelain y de Scudéry sobre Corneille. Además, la condena de Théophile de Viau, uno de los principales representantes de la poesía libertina de la época, mostraría finalmente a todos cómo esa reivindicación de “libertad”, propia de la mundanidad y del espíritu irregular de la década de los 20 del siglo XVII, se ve interrumpida, a medida que el poder soberano se consolida. La conducta de Théophile de Viau, la creación de una *poética clásica* por parte de Chapelain, la creación de una Academia, etc., reflejan la necesidad de adaptarse o al menos de simular y disimular⁷⁴ por parte de la *république des lettres*. Todo ello determinará, a su vez, el giro tomado en el ámbito de las letras y las estrategias nuevas adquiridas por parte de autores como Guez de Balzac con sus *Lettres*, transformando el rostro de la *querelle*, a medida que se transforma también el mecenazgo artístico anterior⁷⁵, consolidándose una nueva relación con el poder que Fumaroli definirá como *Belles-Lettres* y Hélène Merlin como de *Littérature*.

Toda estas tensiones en el ámbito de las letras que caracterizan *le naissance de l’écrivain*, como lo titula A. Viala, culminarán y se consolidarán con la formación Académica. Con ella se

⁷⁴ CAVAILLÉ, Jean-Pierre. *Dis/Simulation. Religion, morale et politique au XVII^e siècle. Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto*. Paris, Honoré Champion, 2002.

⁷⁵ MOUSNIER, Roland et Jean MESNARD (ed.). *L’Âge d’or du Mécénat (1598-1661). Actes du colloque international CNRS (mars 1983)*. Paris, C.N.R.S., 1985.

consolida el mecenazgo cultural del Estado y, de este modo, la ambigua relación que se entreteje entre las letras y el Estado, cuestionan de forma definitiva, como señala Fumaroli, la idealidad de la *république de lettres* del humanismo cívico. Su fundación por parte de Richelieu entronizará al francés, que se convierte de forma definitiva en un símbolo del “sentimiento nacional” y fundamento de los deseos imperialistas de la monarquía, naciendo –bajo el auspicio del cardenal- la idea de *gran siglo*, el de Louis XIII, que compite con la grandeza del modelo antiguo romano, que se ve superado por la grandeza de las tragedias de Corneille, como reconoce Guez de Balzac, para quien el dramaturgo francés mejora el modelo de la antigüedad gracias a la politesse y a la bienséance de los modernos, tal y como señala a propósito de *Cinna*. El propio Guez de Balzac señala en sus *Oeuvres diverses* aparecidas en 1644, en el entorno de la marquesa de Rambouillet, donde señala que Francia habría alcanzado la perfección de la urbanidad romana. Como observamos también en *L’Erreur combattue...* de Sieur de Rampalle el pesimismo de origen astrológico que había caracterizado la defensa de los antiguos en detrimento de los modernos durante el siglo XVI y principios del siglo XVII, es planteado como una ofensa a la providencia; criticando a aquellos que sólo se acuerdan de las recientes desgracias (desgracias que siempre han ocurrido, recordando los grandes tiranos de la antigüedad⁷⁶) da paso definitivamente a una defensa de los tiempos presentes, encontrando en la religión, como señala Desmarets, los argumentos contra la idea de declive y el mito de la edad de oro, aunque siga inscrito dentro de un modelo cíclico temporal, considerando que la época de Richelieu se sitúa en la fase ascendente de un nuevo ciclo.

« Au lieu de croire que dans le monde, tout va de mal en pis, remarquez plutôt qu’il y a beaucoup de choses qui dans la fin de leur durée ont trouvé le commencement d’un nouvel éclat : on élève tous les jours des édifices superbes et réguliers, sur les ruines d’une architecture confuse. On a vu des nations assujetties, à qui la victoire du conquérant a été scourable, et avantageuse. Et tous les changements que les chrétiens apportent à l’Amérique, font autant de nouveautés utiles à la religion et à la société de ces peuples barbares, et infidèles »⁷⁷

La afirmación de las lenguas nacionales conllevarán la traducción de los textos de la antigüedad y la difusión del conocimiento entre un público cada vez mayor, permitiendo y favoreciendo la discusión mundana de los temas, antes reducidas a los conocedores del latín y el griego, definiendo una relación nueva del mundo de las letras con el poder y con el público,

⁷⁶ « La terre comme la mer a par diverses reprises son calme et ses tempêtes. Vous avez pu voir la confusion des derniers troubles en vos premières années, depuis vous fûtes quelque temps oculaires témoin de la tranquillité des peuples, par la publication qu’on fit de la paix ; et lorsque vous voyez de nouveau remonter sur le théâtre les désodres et les incommodités d’une guerre importune, vous ne faites que remarquer les mêmes événements que nos neveux verront en leur âge, et que nos aïeux ont vu devant vous [...] Il est vrai que comme c’est un vice inséparable de l’humanité, tous les écrivains qui ont parlé des mœurs ont déclamé contre l’incontinence de leur siècle, lui reprochant tout ce dont Sénèque le Tragique accusait autrefois le sien. Mais si nous ne somme pas plus vertueux que nos devanciers, les libertines Bachanales du temps passé [...] montrent bien en tout cas que la corruption n’est pas aujourd’hui plus grande qu’elle était jadis. » RAMPALLE, Nicolas de. *L’Erreur combattue*. Pp. 232-240.

⁷⁷ RAMPALLE, Nicolas de. *L’Erreur combattue. Discours académique, où il est curieusement prouvé que le monde ne va point de mal en pis*. Augustin Courbé, 1641, pp. 332-333. Citado por FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». P. 104.

fundamentada en la *recepción* y en el *gusto*. Se define pues, de nuevo, otro de los puntos de fricción de la *querelle* entre aquellos que defienden la creación en función de unas reglas preestablecidas y aquellos que defienden la creación en función de las emociones suscitadas en el público (y que en cierta medida retoman las discusiones de los “regulares” e “irregulares”). Esta progresiva centralidad de la *recepción*, va a determinar que el triunfo o éxito de las obras y de los autores dependa de un nuevo agente: el *público*, lo que trastocará la relación con la obra artística así como la función social de la escritura y de la obra misma. Además de transformar la materialidad de la escritura y, por tanto, la propia forma de la escritura y la función del artista, la *recepción* abre a un mayor abanico de personas el mundo de las letras, sacando los debates del gusto del reducido ámbito de la *république des lettres*. Una situación que, por un lado, impedirá el monopolio cultural - o al menos lo dificultará-; y, por otro lado, favorecerá el acceso de una mayor parte de la población al conocimiento, antes reservado al ámbito de la *république des lettres*. La *recepción* determinará también la evolución de la *querelle* en Francia, favoreciendo así los intereses de los “modernos”, pues sus innovaciones podrán salir adelante gracias a la *société mondaine* sin que los medios oficiales tradicionales: Iglesia y Corte, tengan que supervisarlos. De este modo, los partidarios de los modernos irán acentuando progresivamente el lugar del *receptor* como el lugar privilegiado desde el cual “juzgar” la obra, acentuando los valores persuasivos de la *actio* sobre los educativos y transformando profundamente la concepción *poética* del primer clasicismo que defendía la definición de unas reglas sobre las cuales edificar la creación artística. Una nueva tiranía del *gusto* se coloca en el horizonte de lo moderno, tomando forma bajo las *belles-lettres* o la *littérature*, aunque, como ha señalado C. Chantalat, todavía este *gusto* está circunscrito al conocimiento de las reglas y de la *mimesis-emulación* de los antiguos.

Si estas *belles-lettres* sitúan al *gusto* y al *público mondain* en el centro de las legitimaciones artísticas, sin embargo, los modelos de *honnêteté* que determinan la *mundanidad*, determinan que a través de la ejemplaridad de la corte y del propio monarca sea el gusto de éste el que impera en la mundanidad, como bien reconocerá Ch. Perrault. De ello se deduce que la supuesta “independencia” de la *société mondaine* de la corte, deberá ser matizada, y entenderse como las diferentes formas o espacios existentes bajo una monarquía soberana. De hecho, la creación Académica y la condena de Théophile de Viau son un claro ejemplo de cómo la monarquía no va a permitir dejar de ser el *modelo* para lo *clásico* y para los *modernos*. Sin embargo, estas *belles-lettres*, a la larga, terminarán también por cuestionar los valores “ejemplarizantes” del gusto del monarca, a favor de un gusto comprendido de una forma progresivamente más amplia –como se observará en el siglo XVIII.

Asimismo, este impulso del francés y las traducciones, permitirán la confrontación con los nuevos avances, sobre todo científicos, permitiendo también la difusión de los nuevos saberes científicos o filosóficos, como el cartesianismo, entre la mundanidad, transformando el rostro de los

debates literarios en el último tercio del siglo XVII, dando cabida a nuevos factores de discusión⁷⁸ y determinando la reposición de la *querelle* entre los antiguos y los modernos en torno al debate entre *République des lettres* y la *République des sciences*. Un fenómeno que determinará a la larga la toma de conciencia, cada vez mayor, sobre la distancia que separa el mundo de los antiguos de los modernos, favoreciendo así el desarrollo de un ideal de “progreso” y un nuevo régimen de historicidad como se observa ya en Ch. Perrault⁷⁹:

“On peut n’adorer pas toute l’Antiquité,/ Et qu’enfin dans nos jours, sans trop de confiance,/On lui peut disputer le prix de la science.../ Dans l’enclos incertain de ce vaste univers,/Mille monde nouveaux ont été découverts,/Et de nouveaux soleils, quand la nuit tend ses voiles.”⁸⁰

Malherbes es considerado por Fumaroli en *Les trois institutions littéraires* como la persona que encarnará la vía triunfal de los debates de los años 20 y 30 y el que se erigirá en *modelo* (en función de estrategias que anuncian el nacimiento del escritor moderno) para la fundación de ese *clasicismo*. Pero, sobre todo, Malherbes representa un *modelo* a partir de que es institucionalizado y elegido por Richelieu para erigir su Academia Real, deviniendo su obra es una *poética* o *modelo* para los autores posteriores, como reconocerán los principales teóricos hasta Boileau. Si el “clasicismo” está atravesado por diversos “clasicismos” desde los inicios de siglo, a partir de las décadas centrales, la propia época convirtió a Malherbe en el modelo a imitar, tal y como es señalado desde Viau, Guez de Balzac, Voiture, La Fontaine o Racine. Todos, de una u otra manera, le tomaran como *modelo* y pueden ser considerados como hijos de Malherbe. Ello demuestra que el *momento clásico* no es una ficción o una invención posterior, una creación de los “modernos” a partir de Perrault y perfeccionada por el historicismo decimonónico, sino, que es en la propia época la que aspira a edificar un modelo a imitar para todas las disciplinas, como señala Fumaroli, que puede ser definido como de *momento clásico*.

« La langue réformé selon la “doctrine de Malherbe”, puis selon les principes de Vaugelas, se proposait d’être un dénominateur commun du royaume, sa place Royale où les divers ordres, professions, corps, provinces et disciplines de l’esprit pourraient s’entendre et dialoguer dans la conscience d’une patrie commune, et cela grâce au lieu et au lien d’une convention grammaticale admise par tous [...] En revanche, un grammairien professionnel, tel Ménage, un lexicologue de trop vaste savoir, tel Furetière, auront maille à partir avec l’Académie. La langue de l’Académie n’exclut pas que savants, philosophes, théologiens, puissent accorder leurs « choses » savantes à ses mots. Mais à condition, justement, de plier leur science spécialisée aux exigences d’un style que l’honnêtet homme de cour puisse d’abord entendre sans effort, et, après lui, tous les spécialistes. »⁸¹

Como recuerda Jean-Charles Darmon, la *querelle des dictionnaires* muestra que este ideal en la forma de designar las cosas, mediante una forma específica de comprender la lengua, que

⁷⁸ HARTH, Erica. *Cartesian Women: Versions and Subversions of Rational Discourse in the Old Regime*. Ithaca-London, Cornell University Press, 1992.

⁷⁹ FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». P. 21.

⁸⁰ PERRAULT, Charles. *Le Siècle de Louis le Grand*. P. 257.

⁸¹ FUMAROLI, Marc. “La Coupole”. En *Trois institutions littéraires*. Paris, Gallimard, 1994, pp. 34-35.

encarna el momento malherbeniano y académico, tendrá sus tensiones a lo largo del siglo. Esa pureza de la lengua será criticada, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo, a favor de un uso de la lengua más *natural*, como el que recogen los diccionarios, basados en una lengua de *usos*. Una denuncia de academicismo y de formalismo, por un excesivo empeño de perfección y de purismo, que denuncia Saint-Évremond y que al mismo tiempo interpela al modelo que pretende erigirse como *clásico* y *universal*, como ocurre a propósito de Malherbes. Vemos así como, si tras el *universalismo barroco* (el espíritu humano, el movimiento, lo original en la forma de lo popular, etc) no hay nada, tras la pretensión universalista de lo clásico y el clasicismo se esconde un modelo histórico, esto es, un *momento clásico*, con aspiraciones universalistas gestado a lo largo del siglo XVII. Saint-Évremond muestra así una conciencia histórica, ya en la segunda mitad del siglo XVII, que, como señala Forestier, comenzará a vaciar de contenido el término *clásico*, cuestionando sus poéticas y su reduccionismo formalista –circunscrito a los problemas de la lengua- que recogerá posteriormente el romanticismo para relaborar una nueva concepción sobre lo *clásico*. Un *clasicismo* decimonónico, que no es más que el reflejo especular construido sobre el deseo del propio siglo XVII por construir un *modelo clásico*, sobre unos principios generales de imitación, de naturaleza, de razón, de reglas, etc.

El ideal de Malherbe a favor de la depuración de la lengua y de los modernos, se irá ajustando a las necesidades de la monarquía en la década de los 40 y 50 del siglo XVII, mediante acciones como el proceso de Théophile de Viau y mediante la fundación de la Academia por parte de Richelieu, que no sólo transformarán la relación entre literatura y poder, sino que también consolidarán el proyecto clásico de los *antiguos* frente a los irregulares. La *modernidad* antiquizante triunfante, determinará una vía diferente a lo defendido por los modernos y por los “irregulares” de la década de los años 20 y 30; precisamente, por la vía de la regla y del control de las pasiones. Al mismo tiempo que Richelieu impone unas normas de « bienséances » para las letras, estableciendo una serie de temas que no deben ser tratados, comienzan a desarrollarse una nueva relación entre la literatura y poder. La polémica surgida a propósito de las cartas de Guez de Balzac -acusado de inmodestia-, son consideradas como un auténtico manifiesto del “modernismo” y de las *belles-lettres*. Balzac traslada a la prosa los presupuestos de Malherbes en poesía: claridad y pureza, así como la elocuencia ciceroniana. Desde unos presupuestos “modernos” reivindica la libre utilización de las fuentes de la antigüedad, buscando una perfecta asimilación de los modelos antiguos a la literatura mundana en francés, pero sin abandonar la *confrontación* con los modelos del pasado. Su obra se inscribe pues en la *imitación-emulación*, y con él, los principios del nuevo humanismo purista, mundano y racional, adquieren un lugar central. Sin embargo, será con Chapelain, en 1630, con quien las reglas serán fijadas y donde las letras quedarán adscritas al Estado por medio del mecenazgo del propio Estado.

Paralelamente a las *querelles du théâtre* que atraviesan el siglo XVII, y tras la Fronda, se desarrolla en la sociedad mundana un ideal de *galantería* vinculado al salón de Rambouillet y a la figura de Voiture, la cual desbanca del trono de las letras a Guez de Balzac. Una *galantería* que quedará consagrada por la teoría de Vaugelas y encarnada por el estilo de Voiture. Un modelo de elegancia a través de un estilo familiar, cimentado en las formas de la conversación, que desencadenará una nueva *querelle* entre sus partidarios y los de Balzac, a propósito de quién era el mejor escritor de epístolas. Un estilo galante que finalmente teorizará Pellisson y que asegura el triunfo del modelo mundano, que convierte en obsoleto el estilo de Balzac, el cual aparece, de repente, pasado de moda, considerado así como pomposo y pedante, frente a la nueva vivacidad que promueve la *galantería* y la *preciosidad*, como refleja la obra de Madeleine de Scudéry.

Sobre este marco de estas *querelles* y de debates poetológicos, así como sobre el desarrollo de diferentes instituciones literarias, el *clasicismo francés* que busca definir Richelieu, con ayuda de Desmarets, y más tarde continuado con Louis XIV, se llevará a cabo utilizando las formas alegóricas⁸², esto es, con los rasgos de la antigüedad pero claramente posicionados en un ensalzamiento del poder presente⁸³. Poco a poco, Desmarets irá cambiando sus posicionamientos iniciales⁸⁴, siempre en función de las transformaciones del poder y por tanto a favor de los tiempos modernos⁸⁵, vinculándose progresivamente en la década de los 60 a la reacción eclesiástica, lo que le llevará a criticar los tiempos astronómicos cíclicos, que condenaban a los modernos a la decadencia. Una edad de oro de la antigüedad que se ve definitivamente clausurada por una nueva temporalidad inaugurada por el cristianismo que da paso a una nueva temporalidad providencial, donde el progreso determina ahora los tiempos, ensalzando la grandeza de los tiempos de Richelieu -y posteriormente de Louis XIV-, como conservamos en la dedicatoria de su tragicomedia *Roxane*, y cuyos antecedentes ya encontramos en la Italia de Lacellotti y en su adaptación francesa de Rampalle, que también se publica en estos mismos momentos.

« Ma plus grande joie est quand je pense au bonheur que j'ai d'être du temps du grand Richelieu, et d'avoir été connu de ce sublime génie qui me force de trouver dans mon imagination des choses qui puissent approcher en quelque sorte de ce serait capable de lui plaire »⁸⁶

Bajo la influencia de Vicent de Paul, ya en la década de los 60, Desmaret defiende una nueva Francia cristiana, purificada de toda traza de paganismo⁸⁷ (siendo uno de los principales

⁸² COUTON, Georges. *Écritures codées. Essais sur l'allégorie au XVII^e siècle*. Paris, Aux amateurs de livres, 1990.

⁸³ GRELL, Chantal y Christian Michel. *L'école des princes, ou Alexandre disgracié: Essai sur la mythologie monarchique de la France absolutiste*. Paris, Les Belles Lettres, 1988.

⁸⁴ FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». P. 109.

⁸⁵ HALL, Hugh Gaston. *Richelieu's Desmarets and the Century of Louis XIV*. Oxford, Clarendon Press, 1990.

⁸⁶ DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean. « Dédicace ». En *Roxane*. 1639. Citado por FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». P. 113.

⁸⁷ FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». P. 108.

representantes de la *querelle du merveilleux*) ensalzando la monarquía de derecho divino, que había fortalecido su protector Richelieu y que culmina en la figura de Louis XIV: « *Grand Monarque, permets que la force des vers/ T'anime pour venger le vrai Dieu que tu sers,/ De ces hommes sans foi, de qui la fantaisie/ Veut nous faire païens au moins en poésie* »⁸⁸. Con él la Francia « *très chretien* » refleja un progreso continuo desde los tiempos de Cristo, volviendo a Francia *eterna* como la propia Iglesia romana y desarrollando una nueva teología de la historia, donde, a finales del siglo XVII, emergerá la figura de Ch. Perrault, quien definirá una nueva idea de perfección de los tiempos actuales identificándolos con Louis le Grand. Este canto a la *gloria nacional*, identificada con la monarquía, que observamos desde el mundo medieval y reactualizado por el reencantamiento de la monarquía con Enrique IV, deberá ser ratificado por los grandes poetas oficiales, que desde Malherbes y durante el siglo XVII cimientan el proyecto clásico sobre la centralidad y el modelo del Rey, tal y como señala y reflejan las obras *Le Parnasse royal* et *La Sacrifice des Muses* (1635), escritas por Boisrobert, quien en 1637 pronuncia en la Academia su *Discours contre les Anciens*. Además de la poesía encomiástica, que ya hemos visto desde la época de Henri IV y Malherbes, Richelieu formará el llamado grupo de los *Cinco Autores* (Boisrobert, Colletet, Corneille, L'Estoile, Rostrou), que tendrán también como finalidad principal ilustrar el género favorito del cardenal: el teatro, así como engrandecer las letras nacionales. El “siglo de Louis XIII” caracterizado como de “gran siglo”, lo será, precisamente, por la fuerza de sus letras, heredando así la relación entre grandeza y arte del humanismo italiano, pero también, a imagen y semejanza de la Roma imperial de Augusto. Tal y como le señala Guez de Balzac a Corneille a propósito de *Cinna*:

« *Vous nous faites voir Rome tout ce qu'elle peut être à Paris, et vous ne l'avez point brisée en la remuant. Ce n'est point une Rome de Cassiodore, et aussi déchirée qu'elle était au siècle des Théodoric : c'est une Rome de Tite-Live, et aussi pompeuse qu'elle était au temps des premiers Césars. Vous avez même trouvé ce qu'elle avait perdu dans les ruines de la République, cette noble et magnanime fierté...* »⁸⁹.

Esta importancia del teatro, sin embargo, no debemos entenderla, exclusivamente, como una consecuencia de la inclinación de Richelieu hacia él, pues el teatro o la tragedia, se había configurado -como ha señalado Forestier- en uno de los principales elementos de reflexión estética y del posicionamiento de los *modernos* desde la crisis de la Pléiade en los inicios del siglo XVII. La *tragedia clásica* vehiculiza problemas de índole propiamente teatral y problemas poéticos, así como cuestiones vinculadas a la representación del poder. Como bien reflejará la teoría poética de Chapelain, el proyecto monárquico se construirá sobre la base de los principios de los modernos, pero, sobre una teoría que aparentemente nace de los antiguos. Es así que todas las problemáticas señaladas por los modernos como es la *recepción*, el *público*, el *placer*, la *mimesis*, etc., deban ser

⁸⁸ DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean. *L'Excellence et les Plaintes de la Poésie héroïque*. 1670. Citado por FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». P. 126.

⁸⁹ BALZAC, Jean Louis Guez de. *Oeuvres*. Gèneve, Slatkine Reprints, 1971, I, p. 675 (1ª edición, Paris, Louis Billaine, 1665, 2 vol.)

rearticuladas bajo un ideal de representación clásica que culminará con la vraisemblance. Tras la muerte de Richelieu su proyecto será trasladado y continuado por Luis XIV, siendo Desmarest, nuevamente, quien como había hecho con Richelieu (sobre todo a partir de 1636, cuando se había convertido en prácticamente el único colaborador de Richelieu en disfavor de los *Cinq Auteurs*) y el siglo de Luis XIII, ensalzará el nuevo siglo, denominándolo como de “Luis el Grande”, defendiendo la noción de siglo, vinculado de forma definitiva las letras y el poder y poniendo las bases del discurso posterior de Ch. Perrault sobre el siglo de Louis XIV.

« Donques, ô Richelieu, puisque sous notre Roi,/ Tu sèmes dans l'Europe ou l'amour ou l'effroi:/Puisque d'un doux repos nous ressentons les charmes,/ Rends notre siècle illustre en lettres comme en armes:/ Fais qu'un esprit divin découvre par ses vers/ Qu'un Louis doit un jour régir tout l'univers ;/ Et sachant pénétrer dedans les destinées,/ Fasse voir cet honneur promis à tes années./ Si tu veux que ton nom brille aux siècle suivants,/ Cheris les vertueux, sois l'appui des savants, D'un favorable accueil anime leur courage ;/Jette les fondements d'un si superbe ouvrage:/ Tant d'esprit que la France élève dans son sein,/ Sauront exécuter un si noble dessein ;/ Et rendront en tous lieux les Muses messagères/D'un succès redoutable aux terres étrangères »⁹⁰

La redición de su obra *Clovis*, defenderá la grandeza de las letras *modernas* respecto a las antiguas, en función de su influencia cristiana, determinando una nueva fase de la *querelle* en torno a lo maravilloso y contra Boileau. Para Desmarests el cristianismo supondrá un progreso frente al paganismo y, por tanto, situará la poesía cristiana, así como de los tiempos modernos, por encima de la pagana. Desmarests quería salir, de este modo, de cierto ideal de decadencia vinculado a la idealización de lo clásico antiguo. Sitúa así en el centro de la *querelle* el problema de lo religioso y de lo cristiano frente a lo pagano, que reaparecerá en Francia constantemente hasta Chateaubriand con su *Génio del cristianismo*⁹¹. Recordar simplemente que en estos años centrales del siglo XVII asistimos al consolidamiento del ideal de la *galantería*, así como a la “contra-reacción” religiosa de diversos grupos: “partido devoto”, oratorianos, augustinianos y jansenistas, que, comenzarán a introducir ciertas rupturas en el modelo “clásico”, defendiendo un ideal de creación que está por encima de las reglas.

El último tercio del siglo XVII estará marcado, nuevamente, por las constantes *querelles* en el ámbito del teatro, en este caso en torno a Molière, en una ola de críticas marcadas por conservadurismo religioso. Es un momento en el que se producen numerosas polémicas en torno al teatro por su carácter falsificador, denunciado tanto por el “partido” católico como desde el jansenismo (hecho que llevará a romper a Racine con sus antiguos compañeros de Port-Royal en defensa del teatro), tal y como ha estudiado Laurent Thirouin en *L'aveuglement salutaire*. En las causas, algunos autores como P. Bénichou han querido ver el abandono del ideal heroico y el abandono de la *eloquence*, a favor de la mundanidad y de la galantería. Se trata también de un momento en el que penetrar con fuerza las compañías italianas de cómicos que influirán

⁹⁰ DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean. *Oeuvres poétiques*. Paris, Henry Le Gras, 1641, p. 80.

⁹¹ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 16.

profundamente en las transformaciones teatrales del momento. Esta *querelle des imaginaires* contra el teatro, muestra como el clasicismo se sustenta sobre las constantes *querelles*, que lo hacen evolucionar. Lejos de ser una época de equilibrio, medida y mesura, como ha pasado a la posteridad, el “clasicismo” en esta época de los años 70 se caracterizará, por el contrario, por las luchas y los constantes debates estéticos y teóricos, como por ejemplo la *querelle du merveilleux chrétien et du merveilleux païen* entre Boileau et Desmarets (1674)⁹²; *querelle* entre el teatro y la ópera que representan Racine y Quinault; *querelle* de la ficción novelada a propósito de *La Princesse de Clèves*, etc. Donde asistimos de nuevo a los intensos debates sobre el *ideal clásico* y el *modelo* a imitar, como observamos en Desmarets quien establece en su última obra enviada a Charles Perrault, *Défense de la poésie et de la langue française* (1675), su propio *parnasse*, o los que él considera como los nuevos “clásicos” modernos que construirán y definirán este “gran siglo”: Malherbe, Balzac, Voiture. Por otro lado, y como pronto se pondrá de manifiesto con Ch. Perrault, su texto intenta salir de la idea de decadencia frecuente hasta la fecha, como había cuestionado Rampalle, estableciendo el siglo de Luis XIV como la encarnación de la grandeza y de la perfección, sin declive respecto a los antiguos.

« Un peuple a pour un temps et l'empire et les mots.
Rome et sa langue enfin tombèrent sous les Goths.
Mais notre langue règne, et doit être immortelle.
Nos Rois sont protecteurs de l'Église éternelle.
Cet état et nos vers
Dureront avec elle autant que l'Univers »⁹³

Boileau, si bien es partidario de los antiguos también señala un sentimiento de *perfección* de los modernos, aunque sin establecer un ideal de progreso respecto a los antiguos, como señala Desmarets. Para Boileau las letras del “gran siglo” han alcanzado una perfección semejante a la de los antiguos, a través de los cuales las letras francesas han conseguido alejarse del mal gusto que encarnan los representantes de la Pléiade, instaurando un *parnaso* de los que deben ser considerados como *clásicos*. En estos momentos el gran modelo e iniciador de las letras clásicas francesas será Malherbe, tal y como puede comprobarse a través de los comentarios de Desmarets, Boileau, Racine, etc., y en cuya cúspide estará Corneille. Boileau, partidario de los « antiguos » es también uno de los principales críticos respecto a esa exaceración de lo moderno iniciada por Richelieu, vinculando su crítica con su defensa de la monarquía de Luis XIV, queriendo avisarla y defenderla del uso fraudulento de la historia llevada a cabo por los modernos. Para Boileau los *modernos* han terminado por convertir en una pantomima y en simples máscaras alegóricas los discursos clásicos, vaciándolos del ideal revivificador de lo antiguo, poniendo con ello en peligro la propia institución

⁹² DELAPORTE, Victor. *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*. Paris, Retaux-Bray, 1891.

⁹³ FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». P. 127.

monárquica que se asienta simbólicamente en la genealogía de los Césares y bajo el *parallèle* de Augusto. Frente a la excepcionalidad de los tiempos modernos, Boileau inscribe la monarquía de Louis XIV dentro de una larga tradición que remite a la antigüedad, de tal manera que buscará hacer comprender al Rey que debe intentar aunar, para fortalecer su grandeza, la antigüedad y lo moderno, pues sin el pasado no es posible la legitimación del presente. Boileau sería pues uno de los teóricos esenciales de la monarquía, no sólo por el apoyo recibido por parte del propio monarca para su entrada en la Academia Real en 1684, sino por las ayudas recibidas de éste y por formar parte del grupo encargado de construir la memoria de Luis XIV en 1677 junto con otro de los grandes representantes de los antiguos: Racine; y de este modo « *la jeune génération de la famille royale était ainsi confiée par Louis XIV à une équipe de lettrés philologues et érudits, quie reconstituait autour de lui l'équivalent de l'humanisme qui avait fait la gloire des papes de la Renaissance et du "siècle de Léon X" »*⁹⁴. Boileau utiliza así lo antiguo para la legitimación del monarca, pues no es posible la monarquía sin la legitimidad de la genealogía romana. La *querelle* entre Boileau y Perrault muestra de nuevo a ambos bandos, antiguos y modernos, buscando apropiarse de la figura de la monarquía⁹⁵, mostrando cómo tras la *querelle* se vehiculiza una confrontación política y dos maneras de comprender el poder.

Por parte de los modernos nos encontraremos con Ch. Perrault, para quien el tiempo histórico es acumulativo y de este modo “*que par un long progrès/Le Temps de tous les arts découvre les secrets*”⁹⁶, no sólo en el ámbito científico, ya señalado, sino también en las bellas artes, como la pintura⁹⁷ o la música; por lo que los modernos suman al conocimiento del pasado sus propios descubrimientos y, de este modo y en función de esta idea de progreso acumulativo, puede concluirse que los modernos eran más grandes que los antiguos.

« *La belle Antiquité fut toujours vénérable./ Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable./ Je vois les Anciens sans ployer les genoux./ Ils son grands, il est vrai, mais hommes comme nous ;/ Et l'on peut comparer sans crainte d'être injuste
Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste.../ Platon, qui fut divin du temps de nos aïeux./ Commence à devenir quelquefois ennuyeux.../ Chacun sait le décrit du fameux Aristote./ En physique moins sûr qu'en histoire Hérodote »*⁹⁸

Perrault realiza una encendida defensa de los tiempos modernos en función de las leyes recién descubiertas de la astronomía moderna, sin embargo, continuará hablando del *cielo regulador* de las vicisitudes históricas, encontrando en los astros las causas de la culminación y

⁹⁴ *Ibid.*, p. 179-180.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁹⁶ PERRAULT, Charles. *Le Siècle de Louis le Grand*. P. 271.

⁹⁷ « *Maintenant à loisir sur les autres Beaux-Arts,/ Pour en voir le succès, promemons nos regards./ Amante de appâts de la belle Nature,/ Venez et dites-nous, agréable Peinture:/ Ces peintres si fameux des siècles plus âgés,/ De talents inouïs furent-ils partagés ? »* *Ibid.*, p. 263.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 257.

grandeza de los tiempos presentes⁹⁹. Nos encontramos frente a una aparente contradicción, todavía en la época de Luis XIV, entre una defensa del progreso y la utilización de una simbología astral que remite a las temporalidades pretéritas y astrológicas¹⁰⁰: “*Ciel à qui nous devons cette splendeur immense,/ Dont on voit éclater notre siècle et la France*”¹⁰¹. Para muchos historiógrafos esta *perfección* defendida por Perrault, situará su defensa de los modernos bajo la sombra de la Historia, inaugurando propiamente el *clasicismo*, al poner el “proyecto clásico” bajo el discurso histórico – como lo estará en el siglo XIX- y al ofrecer una *idealización* de lo clásico como un modelo perfecto y eterno. Sin duda Perrault *historiza* el debate de una forma más radical que en el pasado, pero, frente a estos posicionamientos que sitúan a Perrault dentro de una especie de pre-historicismo decimonónico, F. Hartog señala que tras este modelo de defensa de lo presente se encuentra un claro trasfondo temporal cristiano, en la línea de Desmarets, que nos permitiría entender su defensa de lo presente, encarnado en el Rey, como el momento en que se actualiza toda una historia anterior, esto es, la culminación de un ciclo, más que plantear una ruptura temporal entre el pasado y el presente.

« Mais si le règne heureux d'un excellent Monarque/ Fut toujours de leur prix et la cause et la
marque,/ Quel siècle pour ses rois, des hommes révére,/ Au siècle de Louis peut être préféré ?/
De Louis qu'environne une gloire immortelle,/ De Louis des grands rois le plus parfait
modèle./ Le Ciel en le formant 'puisa ses trésors/ Et le combla des dons de l'esprit et du
corps ; »¹⁰²

De tal manera que el presente se convierte en absoluto y en un modelo, a imagen y semejanza de la figura de Cristo, del que el monarca absoluto, como rey *très chrétienne*, era su representante. El lugar central ocupado por la figura del rey en *Le Siècle de Louis XIV* suponía que desde el presente el pasado podía ser mirado en *paralelo*. El rey no tiene modelo porque es en sí mismo es el modelo, producto de la acumulación o reflejo de los modelos del pasado. Como señala F. Hartog, la *querelle* de Perrault mostraba cómo la “lógica misma del absolutismo” pondrá en cuestión el problema de la ejemplaridad y del *parallèle*, pues tiende a convertir al propio monarca en el único modelo posible, aunque sin terminar de romperla.

Frente a las críticas de Ch. Perrault, la reacción de Boileau será la de apelar al “público” y a su “juicio”, para que le apoyen en su defensa de los *antiguos*. Acto, que inaugura una nueva etapa en la formación de la idea de *público*, cada vez más próximo al ideal de *gusto*. Este gesto de Boileau producirá, por tanto, que la defensa de los *antiguos* se atrinchere poco a poco –y ya de forma clara tras la *querelle de Fontenelle*- en el ámbito estético, reduciéndose la defensa de los *antiguos* al ámbito del arte y de la estética. Una derivación que observaremos con claridad en el

⁹⁹ FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». P. 22.

¹⁰⁰ DRÉVILLON, Hervé. *Lire et écrire l'avenir. L'astrologie dans la France du Grand Siècle (1610-1715)*. Seyssel, Champ Vallon, 1996.

¹⁰¹ PERRAULT, Charles. *Le Siècle de Louis le Grand*. P. 273.

¹⁰² *Ibid.*, p. 272.

siglo siguiente en la obra del abée Dubos. Sin embargo, para Boileau el “juicio del público” se asentará sobre el conocimiento de las reglas y sobre la razón, en el sentido de la *orationis ratio* de Cicerón¹⁰³. No es, por tanto, un juicio vinculado al gusto estético, aunque, al fin y al cabo, coloca el gusto en el horizonte. Hay que entender que Boileau se refiere por “lectores” o público a los *honnête hommes* y no a cualquier lector. Por vez primera, desde los tiempos de la *querelle du Cid*, los *antiguos*, representados por Boileau, apelarán al *público* como forma de dirimir las cuestiones del gusto, tal y como defendían los “irregulares” en los inicios del siglo. Los antiguos se dotan ahora de los argumentos de los *modernos*, demostrando que el *clasicismo* francés se asienta sobre lo moderno, determinando la dificultad a la hora de distinguir de forma clara y nítida entre modernos y antiguos. Nos encontramos sin embargo ante distintas concepciones de público, en modo alguno identificables con la idea de un sujeto individual portador de opinión crítica. Por un lado, aquél defendido por los antiguos que entienden por “público” un complejo entramado formado por: el juicio de la propia tradición y de los antiguos, el juicio de la propia historia, los hombres de letras, la sociedad mundana y el propio rey. Por otro lado, aquél otro defendido por los modernos -en estos momentos- y que identifican el público con el gusto del monarca, como defenderá Perrault.

Frente a la querelle de Boileau y Perrault, inscrita todavía en la *république des lettres*, la polémica entrada de Fontenelle en la *querelle*, determina una nueva etapa en ésta, situando ésta en relación a la *république des sciences* y a los nuevos “regímenes de historicidad” que la acompañan. Fontenelle defenderá así la “universalidad del hombre”, como hilo conductor de la Historia, construyendo una nueva temporalidad sobre la base del tiempo natural y del progreso.

« Toute la question de la prééminence entre les Anciens et les Modernes étant une fois bien entendue, se réduit à savoir si les arbres qui étaient autre fois dans nos campagnes étaient plus grands que ceux d'aujourd'hui [...] Si les Anciens avaient plus d'esprit que nous, c'est donc que les cerveaux de ce temps-là étaient mieux disposés, formés de fibres plus fermes ou plus délicates, remplis de plus d'esprits animaux ; mais en vertu de quoi les cerveaux de ce temps-là auraient-ils été mieux disposés ?[...] La Nature a entre les mains une certaine pâte qui est toujours la même, qu'elle tourne et retourne sans cesse en mille façons, et dont elle forme les hommes, les animaux, les plantes ; et certainement elle n'a point formé Platon, Démosthènes ni Homère d'une argile plus fine ni mieux préparée que nos philosophes, nos orateurs et nos poètes d'aujourd'hui »¹⁰⁴

Su discurso abandona lo excepcional de los tiempos gracias a los dirigentes o a los grandes monarcas, como veíamos en Boileau o en Perrault, girando la discusión en torno al problema de los climas: “*Mais si les arbres de tous les siècles sont également grands, les arbres de tous les pays ne le sont pas. Voilà des différences aussi pour les esprits. Les différentes idées sont comme des plantes ou des fleurs qui ne viennent pas également bien en toutes sortes de climats*”¹⁰⁵. Las teorías

¹⁰³ FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». P. 154.

¹⁰⁴ FONTENELLE (Bernard Le Bovier de Fontenelle). *Digression sur les Anciens et les Modernes*. Paris, M. Guérout, 1688. Edición de LECOQ, Anne-Marie (ed.). *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris, Gallimard, 2001, pp. 295-296.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 296.

sobre el *medio*, los *climas*, la historia, los sistemas políticos, etc., penetran para *geometriz*ar el gusto y minimizar las diferencias entre antiguos y modernos:

« *Nous voilà donc tous parfaitement égaux, Anciens et Modernes, Grecs, Latins et Français [...] après l'on reconnu l'égalité naturelle [...] On voit clairement que toutes les différences, quelles qu'elles soient, doivent les différences par des circonstances étrangères, telles que sont le temps, le gouvernement, l'état des affaires générales* »¹⁰⁶

Los antiguos se benefician de haber estado más cerca que los modernos de las fuentes originales, puesto que ellos « *ont bu les premiers l'eau de nos rivières, et que l'on nous insultât sur ce que nous ne buvons plus que leurs restes. Si l'on nous avait mis en leur place, nous aurions inventé* »¹⁰⁷, sin embargo, desde un punto científico, y puesto que el conocimiento en éste ámbito es acumulativo, muestra la grandeza de los modernos sobre los antiguos. En cambio éstos se muestran superiores en la elocuencia y en la poesía, sin embargo, en elocuencia, nuevamente, Fontenelle señala la superioridad de Demóstenes o Cicerón, sobre Homero o Virgilio, mientras que en poesía parecen superiores los griegos, pero como señala Fontenelle esto depende “*selon mon goût particulier*”¹⁰⁸. La entrada de este espíritu geométrico desplaza así a las letras a un problema de *gusto* y de emociones causadas en el espectador, esto es, a los problemas de la estética¹⁰⁹. Las matemáticas y las letras se separan y se comprenden como dos concepciones o caminos diferentes de acceso a la verdad así como de representación del mundo. El debate se traslada desde la centralidad de la palabra y de las reglas poéticas al « razonamiento », y, de este modo, la *querelle entre les anciens et les modernes*, ya no es una cuestión *estética-poética*, ni un debate sobre el *gusto* de los “públicos” o de Luis XIV, sino un debate sobre los “métodos” –cartesianamente hablando- de pensar y representar el mundo, es decir, sobre la medida y el cálculo. Para Fumaroli es precisamente este *espíritu geométrico* lo que abre propiamente la era clásica en Francia. El triunfo definitivo de Descartes a finales del siglo XVII inaugura un nuevo modelo de pensamiento en el que las “letras”, ya sean antiguas o modernas, dejan de pensar la forma del mundo. Al atacar el carácter fantástico y maravilloso de la literatura, incapaz de razonar con método geométrico, se desactiva uno de los elementos centrales de la representación clásica: el camino a la verdad a través del arte. Un ideal de los *clásico* que en Francia se había reformulado en torno al problema de la *vraisemblance*. Esta desactivación desplaza, al mismo tiempo, las *belles-lettres* hacia la *literatura*, entendiendo las letras como una creación de índole estética. Las artes, construidas en función del principio de la *mimesis* y de la *vraisemblance*, que permitían el conocimiento o contemplación de la verdad mediante la belleza, son cuestionadas, sobre todo, una vez que se impone el método geométrico como único

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 298.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 299.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 304.

¹⁰⁹ JAUSS, Hans Robert. « Normes esthétiques et réflexions historiques dans la Querelle des Anciens et des Modernes ». En PERRAULT, Charles. *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. Munich, Eidos Verlag, 1964.

acceso a la verdad. Las artes dejarán así de tener la capacidad de acceso a la verdad para convertirse en ámbitos de lo *estético* y del *placer*, inaugurando una poética racionalista que dará lugar al clasicismo¹¹⁰. Un territorio nuevo a partir del cual deberán las artes redefinir su lugar.

Ante la irrupción de Fontenelle en la *querelle*, los eternos enemigos, Boileau y Perrault, firman la paz en 1694, probablemente tras reflexionar y vislumbrar lo que se avecinaba ante el nuevo tablero de discusión propuesto por Fontenelle. Un nuevo juego en el que ambos, en tanto que representantes de las letras, quedaban relegados a una posición de simple divertimento estetizante. La entrada de Fontenelle en la Academia de Ciencias en 1697 supondrá el definitivo espaldarazo a los *modernos*, pero, sobre todo, al nuevo marco de discusión propuesto por ellos. Asimismo, la progresiva “geometrización” del Estado, embarcado en empresas comerciales y militares, hacen que el Rey se vea paulatinamente obligado a acudir a los “nuevos saberes” científicos para afrontar los desafíos de su reinado, descuidando la creación artística, especialmente tras el final de las obras en Versalles y la muerte de Luis XIV. Esta escisión entre las letras y las ciencias se escenificará cuando l’abbé Bignon, encargado de la modernización de la Academia de letras, decide escindir de ella, en 1701, la *Petite Academia*, donde había quedado relegado el estudio de lo antiguo, escapando a los modernos en 1683. Ésta quedaba circunscrita al reducido ámbito de la erudición y destinada al análisis de inscripciones y de medallas, denominándose como Academia de Inscripciones y Medallas, prolongando la tradición erudita del estudio de la antigüedad característico del Renacimiento durante el siglo XVIII¹¹¹. Recordemos que el estudio de la *antigüedad* había alcanzado una gran importancia bajo el reino de Luis XIV, cuando Pellisson decide emprender la gran reforma de los símbolos de la monarquía, centrándose en el estudio y producción de nuevas monedas y medallas conmemorativas, donde -como estudió Louis Marin- se gestionaba la “representación” del poder. La *Petite Academia* que había escapado a la crítica de los modernos, así como del resto de las academias, quedaba como un reducto autónomo de los *antiguos* pero sin ocupar un lugar prioritario como antaño. La *Petit Academia*, escindida de la Academia Real de Letras (centrada exclusivamente en las “letras”), mostraba que el proyecto de lo *antiguo* y el de la *république des lettres* se alejaban uno del otro, quedando el mundo de las letras progresivamente institucionalizado. La Academia de letras mantendrá los diferentes enfrentamientos entre “antiguos” y “modernos”, tomando su fuerza de la Academia de Ciencias principal apoyo de los modernos, mientras que la *Petit Academia* se convertía en el principal reducto de los antiguos, reducida paulatinamente a la erudición de unos especialistas, no volviendo a retomar su relevancia hasta que la *curiosidad* del siglo y la “anticomanía”, como señalaba K. Pomian, se desarrollan entre algunos

¹¹⁰ FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». P. 194.

¹¹¹ GRELL, Chantal. *L’histoire entre érudition et philosophie. Étude sur la connaissance historique à l’âge des lumières*. Paris, PUF, 1993.

círculos académicos, resurgiendo –si es que en algún momento se perdió– la preocupación por la Antigüedad. Una antigüedad progresivamente inscrita en la curiosidad arqueológica e historicista de finales del siglo XVIII y en los debates políticos previos a la Revolución Francesa.

La *querelle* entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII queda reducida, paulatinamente, a un conflicto sobre el progreso, acentuándose cada vez más la polémica entre las ciencias y las artes. Si desde el punto de vista científico los modernos parecen ser más grandes que los antiguos, éstos quedarán progresivamente reducidos y atrincherados en el gusto y en las artes, pues desde ellas es más fácil continuar la defensa del modelo de los antiguos, aunque los modernos buscarán también la geometrización del gusto. El retorno de la *querelle* en 1711 en torno a la figura de Homero, estudiada por N. Hepp, acontecerá a propósito de la traducción de la *Iliada* por parte de Anne Lefèvre, esposa de André Dacier, secretario perpetuo de la Academia, la cual se convierte en la mejor realizada hasta entonces. Este acontecimiento producirá la contestación de los modernos, haciendo de nuevo tambalearse aquél pírrico triunfo de los *antiguos* sobre Fontenelle, que había conducido a la superioridad artística de los antiguos. Homero comienza a ser cuestionado como modelo y a ser desbancado de su trono, acusado de *aburrido*, como se observa en la traducción realizada por Antoine Houdar de La Motte, discípulo de Fontenelle, quien señalaba en su prólogo titulado *Discours sur Homère* que el texto original de Homero era insoportable para un lector moderno, como reconocía las concesiones que tuvo que hacer la propia Mmd. Dacier en su traducción, intentando hacer el texto más coherente y claro, tal y como hará el propio Antoine Houdar de La Motte con su reescritura del texto homérico, demostrando –según él– la superioridad del buen gusto moderno sobre la barbaridad de los antiguos, anteponiendo el *placer* del público sobre la fidelidad al texto, situando a éste en el centro de los juicios artísticos.

« Il s'agit à présent de rendre raison de ma propre entreprise. J'ai mis en vers l'Iliade, tout imparfaite que je l'ai jugée ; et il semble d'abord que je mérite un reproche opposé à celui que craignent ordinairement les traducteurs qui entreprennent de copier les originaux qu'ils jugent parfaits et inimitables. Comme ils appréhendent de passer pour téméraires par le choix d'un travail au-dessus de leurs forces, je dois craindre de passer pour bizarre et pour ridicule en choisissant un ouvrage que je parais n'estimer pas assez. J'ai deux choses à répondre. J'ai suivi de l'Iliade ce qui m'a paru devoir en être conservé, et j'ai pris la liberté de changer ce que j'y ai cru désagréable. Je suis traducteur en beaucoup d'endroits, et original en beaucoup d'autres ; ainsi, je dois rendre compte au plus de mon ouvrage sous ce deux différents égards »¹¹²

Este hecho provoca la reacción de Mmd. Dacier, quien escribe una contestación titulada *Des causes de la corruption du goût* (1715)¹¹³, contestada a su vez por La Motte en *Réflexions sur la*

¹¹² HOUDAR DE LA MOTTE. *Discours sur Homère. Préface de l'Iliade*. Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1714. Edición de LECOQ, Anne-Marie (ed.). *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris, Gallimard, 2001, p. 451.

¹¹³ DACIER, Madame. *Des causes de la corruption du goût*. Paris, Rigaud, 1714. Extractos en la edición de LECOQ, Anne-Marie (ed.). *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris, Gallimard, 2001, pp. 494-518.

critique, viéndose seguida por diferentes publicaciones a favor y en contra¹¹⁴, consiguiendo finalmente los antiguos defenderse de este asalto a uno de los emblemas por excelencia de los antiguos, eso sí, a cambio de reducir sus argumentos al ámbito del “gusto” y de la “estética”. Si lo *antiguo* antes era un *modelo* de Verdad sobre el cual pensar el mundo presente, ahora, su universalidad viene determinada porque “gusta” más. Los *clásicos* quedan reducidos a las discusiones sobre el gusto, tal y como veremos en el gran teórico del gusto y de la subjetividad del siglo XVIII, Du Bos, quien, partidario de los *antiguos*, argumentará la supremacía de estos sólo desde el gusto y lo “subjetivo”, asestando el definitivo golpe de gracia al modelo *clásico* y al proyecto de la *république des lettres*, y que terminará con esa geometrización del gusto antiguo llevada a cabo por aquellos que recuperan la antigüedad en los umbrales de la revolución¹¹⁵.

Con la obra de Voltaire el *Templo del gusto* (1733) comienza a consolidarse el ideal del *clasicismo* tal y como será comprendido en el siglo XIX, en un contexto en el que las letras francesas y el francés parece haberse impuesto en el continente europeo, determinando una hegemonía cultural del *clasicismo francés* contra el que reaccionarán las letras alemanas. En el marco de la crisis del modelo retórico jesuítico de enseñanza, Voltaire representa el deseo de definir un nuevo modelo educativo que sustituya a la retórica, reduciendo el *clasicismo* al ámbito educativo, geometrizando bajo la idea de un *canon* las aportaciones de los antiguos. Lo clásico será comprendido como transmisión de una memoria de los grandes hombres del pasado, francés y de la humanidad, y reducido a la codificación de unas reglas de fácil aplicación, sin que con ellas se transmita ya unos instrumentos complejos para pesarse y pensar el mundo, tal y como pronto reflejará la *historia de la literatura*. El deseo de construir, mediante la educación, un hombre nuevo, para los nuevos tiempos, se hará sobre la basa de la *uniformación* y de la estandarización paulatina de la enseñanza. Este nuevo ideal educativo, sustituirá a la “civilización de las costumbres” de antaño, que había dado lugar a la *honnêteté* del siglo XVII y a la “representación clásica”. Se trata de una *uniformación* acorde a los nuevos principios históricos y a las nuevas visiones poblaciones y biologicistas que impone la gubernamentalidad, donde no tardará en emerger el nuevo *ciudadano*, vinculado a la nación e hijo del nuevo modelo de educación. Se trata, por tanto, de un ideal educativo aplicado al conjunto de la población con el propósito de elevarla moralmente y construir una sociedad mejor para todos. Un ideal que pronto dará preminencia al “disciplinamiento social” y a los modelos de “planificación social”.

Voltaire muestra con *El templo del gusto* una evolución del “canon” respecto a lo señalado por Desmarest o Boileau el siglo pasado, que culminará con su obra *El siglo de Luis XIV* (1751),

¹¹⁴ LETOUBLON Françoise et Catherine VOLPILHAC-AUGER, avec la collaboration de Daniel SANGSUE. *Homère en France après la Querelle, 1715-1900: Actes du colloque de Grenoble, 23-25 octobre 1995, Université Stendhal-Grenoble 3*. Paris, Honoré Champion, 2000.

¹¹⁵ FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». P. 216.

donde no sólo celebra el apogeo del gran siglo —el de Luis XIV—, en relación a su propio siglo, sino que éste último siglo XVIII es visto y valorado bajo la idea de la decadencia. Será a través de estos modelos interpretativos que vuelven al ideal histórico de la decadencia de los tiempos modernos respecto a los antiguos, aspirando él mismo a convertirse en un clásico, cuestionando el gusto *rocaillé* imperante. Voltaire, si bien parece reinscribirse en la defensa de los antiguos sobre los modernos, sin embargo se inscribe ya en un modelo temporal marcado por el pensamiento biológico que entiende la historia como nacimiento, madurez y declive¹¹⁶, tal y como proponía por las mismas fechas Winckelmann. No obstante su idea de decadencia no provendrá de la habitual defensa de los antiguos en función de su maestría insuperable, sino que se refería a otro tipo de idealización: la del siglo de Luis XIV. Asimismo, con Voltaire el ideal del “clasicismo” francés de convertir a éste en una lengua modélica para toda Europa, tal y como vemos en Bouhours, se encuentra finalmente logrado, y el francés deviene así la lengua de Europa: « *est de toutes les langues celle qui exprime avec le plus de facilité, de netteté, et de délicatesse, tous les objets de la conversation des honnêtes gens* ». Voltaire culmina, fija y consolida el proyecto « clásico », identificándolo además con el siglo de Luis XIV, definiendo al francés por su claridad, pureza lingüística, purismo de estilo, etc., convirtiendo a los representantes de las letras del Grand Siècle como dignos de admiración por toda la sociedad. Un esquema sobre el cual se cimentará la visión del clasicismo decimonónico, que ya se apunta en el suplemento de la *Encyclopédie* realizado por Panckoucke en 1779 en el que aparece una nueva definición de *autor clásico*, escrita a partir de la teoría de las Bellas Artes de Sulzer, identificando el autor clásico con una época de apogeo y de perfección, de triunfo de la razón sobre el gusto grosero:

« On nomme auteurs classiques ceux qui peuvent servir de modèles par la beauté et l'excellence du style. Tout auteur qui pense solidement et qui sait s'exprimer d'une manière à plaire aux personnes de goût, appartient à cette classe : on ne doit chercher des auteurs classiques que chez les nations où la raison est parvenue à un haut degré de culture, où la vie sociale et le commerce des hommes ont porté l'entendement et le bon goût fort au-dessus des sens grossiers : ce n'est que là que les hommes commencent à trouver du plaisir dans des objets intellectuels et dans des sentiments délicats »

A finales del siglo XVIII se ha impuesto esa visión historicista y esencialista de lo clásico, identificándola con una época de razón y de buen gusto, propias de las naciones que han alcanzado un punto álgido de su civilización, conformando una visión que constituirá la bases de las discusiones entre clásicos y románticos del siglo siguiente.

Con Voltaire, y pese a inscribirse en el modelo determinado por Ch. Perrault a favor de la figura del monarca absoluto, se ejerce un desplazamiento importante respecto a éste, pues no sólo le interesa la figura del monarca, sino, más bien, su propio tiempo, esto es, los condicionantes sociales, intelectuales, políticos, etc.; es decir, en tanto que encarnación de su momento histórico, en la línea

¹¹⁶ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 24.

de Fontenelle y posteriormente de la *Encyclopédie*. De ahí que sea ahora cuando comience a comprenderse la grandeza de los autores clásicos en función de su capacidad para reflejar las tensiones políticas y sociales o las nuevas ideas de su propio tiempo. Un fenómeno que va a determinar que las obras se comprendan precisamente a partir de estos condicionantes políticos, poniéndose así las bases para el desarrollo de la *historia de la literatura*. Con Voltaire, y la nueva revalorización del *propio tiempo histórico*, se iniciará el desplazamiento desde del *héroe* u *hombre ilustre*, que guiaba el modelo plutarquiano desde Amyot, al *grand homme*; lo cual debe ser entendido como el deseo de la Ilustración por privilegiar las acciones del hombre sobre su nacimiento, pues el *grand homme* es aquel definido por su tiempo y no por su nacimiento. Un modelo *moral* que deberá ser imitado tanto en la sociedad como en las *clases* en el colegio, distanciándose del modelo del hombre ilustre de Plutarco. Con la obra de Voltaire comienza a identificarse este “grand homme” con los escritores y con la “république des lettres”, iniciando así esa mistificación del escritor que no culminará hasta el siglo XIX, permitiendo el surgimiento del intelectual y del escritor.

En la misma línea de Voltaire, tal y como podemos leer en 1753 en el suplemento de la Enciclopedia, en la entrada “clásico”, Dumarsais va a ir comprendiendo por *clásico* aquellos autores que son un modelo, especialmente para los “escolares”. En esta comprensión nueva del clásico como “modelo escolar”, se dan cita cualidades estéticas, cualidades morales y cualidades históricas, que reflejan las causas de la grandeza y apogeo de una civilización. Una grandeza, definida como “clásica”, que se caracterizará por el apogeo de su razón, por la fortaleza de su comercio y – derivado de ello- por el gusto y placer suscitados por sus letras. Un ideal “clásico” que ya no es sólo patrimonio de los antiguos sino susceptible de ser aplicado a cualquier momento de la Historia, ya sea a Griegos (donde la razón se da de la mano del comercio y de la grandeza de sus letras), los Chinos, etc. Lo que conlleva una minusvaloración de papel desempeñado hasta ahora por los *antiguos* como único modelo a imitar, a favor de otras épocas y civilizaciones de la Historia, *universalizando* la noción de *clásico*. Como señala Michel Delon, los “clásicos” son erigidos en norma para aprender el latín y, más allá, para aprender bien a escribir, pero poco más.

Dumarsais adopta esta visión del escritor clásico como autoridad lingüística y literaria, más que como un modelo, como una referencia susceptible de ser aplicada a numerosos otros escritores de la historia, así señala: « *Mais on doit plus particulièrement appliquer le nom de classique aux auteurs qui ont écrit tout à la fois élégamment et correctement, tels que Despréaux, Racine, etc. Il serait à souhaiter, comme le remarque M. de Voltaire, que l'Académie française donnât une édition correcte des auteurs classiques avec des remarques de grammaire* ». Como señala M. Delon, el marco ya no es aquel de la enseñanza en los colegios, sino el de la normalización lingüística y estética, asegurada por la Academia. Frente a este clasicismo, susceptible de ser aplicado a

cualquier momento, el romanticismo alemán e inglés, reaccionarán, señalando de forma radical que “clásico” sólo pueden ser aquellos que vivieron la época clásica, definiendo históricamente el debate entre los antiguos y los modernos, estableciendo así una cesura entre ambos, que inaugura una nueva etapa en la *querelle*. Si bajo Voltaire existe una defensa del *presente*, sin embargo, ésta se lleva a cabo sobre la idealidad de la antigüedad, que seguirá determinando gran parte del siglo XVIII; no siendo hasta después de la Revolución, con los escritos de Mme de Staël, que el *clasicismo* quedará fijado y adscrito, históricamente hablando, a una época específica de la historia: Grecia y Roma, que busca desactivar la idealidad y el modelo que hasta ahora tenía:

« On prend quelquefois classique comme synonyme de perfection. Je m'en seris ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des Anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques »¹¹⁷

2.2. La invención del término “clasicismo” por el siglo XIX.

Tal y como plantea Hartmunt Stenzel, el final del siglo XVIII y los inicios del siglo XIX están marcados por un cambio en la comprensión de los “clásicos” así como del “clasicismo”. Un término que es creado precisamente en este siglo XIX, en un contexto de profunda transformación de la experiencia temporal y de afirmación nacional, señalando de este modo que “*l’objet “classicisme” n’existe pas en dehors des discours qui le construisent*”¹¹⁸. Para H. Stenzel el *clasicismo* nace, por tanto, en los discursos del siglo XIX y XX, a partir de una serie de rasgos tan dispersos y variados que impiden hablar de un *clasicismo* antes del siglo XIX, y que se desarrolla pues en un contexto de nacimiento de la *literatura* como espacio autónomo.

« Faisant cela, je partirai de l’hypothèse que ceux-ci visent à la constitution d’une maîtrise sur le passé, permettant l’appropriation d’une tradition littéraire, et ce dans l’intention d’en déduire et de construire une espace hiérarchique des valeurs littéraires. Si l’échelle et le contenu de ces valeurs peuvent varier selon les points de vue et les modes de leur fonctionnement, cette tradition de la critique en matière de « classicisme » n’est pourtant pas séparable d’une conception qui, au fond, veut constituer les discours désignés comme « littéraires » en un espace autonome, attribuant à cet espace une importance sociale qui lui serait propre [...] Tout le problème de la réflexion critique dans le domaine de ces « classicismes » consiste en ce que celle-ci se trouve enclin à la tentation d’ériger en norme transhistorique ce qui, à l’origine, n’est qu’une tendance historiquement délimitée des pratiques de l’écriture- une tendance qui, une fois consacrée, s’inscrira, il est vrai, dans la longue durée. »¹¹⁹

Nuestra intención, por el contrario, ha sido defender hasta aquí la posibilidad de hablar de un *clasicismo* o *primer momento clásico* desde finales del siglo XVI y durante el siglo XVII, como un *impulso* y un *deseo* claramente formulado por las propias letras francesas, aunque finalmente nunca se haya logrado una homogeneidad teórica, ni pueda hablarse por tanto de una *doctrina clásica* y

¹¹⁷ STAËL, Germaine de. *De la littérature*. Paris, Flammarion, 1968, p. 211, (1ª edición, 1800)

¹¹⁸ STENZEL, Hartmunt. « Le “classicisme” français et les autres pays européens ». P. 43.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 43.

por tanto no pueda definirse como un *clasicismo stricto sensu*. Por otro lado, y frente a aquellos que lo circunscriben a un periodo muy concreto del siglo XVII, identificado con el reinado de Luis XIV, siguiendo ciertos discursos de la propia época, consideramos también que el *primer momento clásico* o *clasicismo francés*, fundamentado en una serie de principios que hemos apuntado y que desarrollaremos más adelante, como la *mimesis-emulación*, la *bienséance*, la *vraisemblance*, el problemas de las *pasiones*, etc., permiten hablar de un *pensamiento clásico* que se mantiene, con más o menos tensiones y críticas, hasta finales del siglo XVIII; alejándonos así de aquellos que sitúan este hecho a partir de la irrupción de la *Historia* para definir y comprender lo clásico, esto es, de la *querelle* entre Boileau y Perrault, y, sobre todo, a partir de Voltaire y *El siglo de Luis XIV*.

Es sin duda en este siglo XVIII cuando comenzaremos a observar una comprensión *histórica* y *estetizante* que identifica lo clásico a la codificación de una serie de reglas, que pondrán las bases para la definición del término *clasicismo* a lo largo del siglo XIX ya sobre una comprensión *ahistórica*, *universal* y *estetizante* de la literatura que responde a la ideología del momento.

« L'affirmation discursive de cette période d'idéalité littéraire qui deviendra « classicisme » s'est imposé en premier lieu pour des raisons de domination idéologique et institutionnelle, à cause des fonctions qui ont été attribuées à l'objet ainsi créé et non pas à cause de qualités intrinsèques que présenterait l'objet historique. »¹²⁰

Ya durante el siglo XIX, el objetivo principal es construir un *clasicismo* y unos nuevos *modelos nacionales* que huyan del Antiguo Régimen, así como de la antigüedad reivindicada por los revolucionarios, que se considera desencadenadora de los desmanes revolucionarios y de las utopías regeneracionistas que se dieron en ella. De este modo, buscarán alejarse de la dimensión politizada de lo antiguo, quedando reducido el *clasicismo* a un fenómeno *sentimental* y *estético*, como lo defiende Mme de Staël, lo que refleja un claro deseo aparente de “despolitización” de lo clásico a favor de su *estetización*, quedando reducido a un problema de *gusto* y de reglas para la creación artística, abandonando su función pasada como principio de comprensión y construcción del mundo. El *clasicismo* decimonónico, según es definido por De Staël, es ante todo una cuestión de gusto y de historia, y, por tanto, uno puede ser clásico o romántico, dependiendo del temperamento y del gusto. Bajo estos términos, el *clasicismo* es vaciado del papel desempañado hasta ahora, en lo que hemos denominado como “representación clásica”, como modelo sobre el cual construir una visión global del mundo. Ahora se perfila como un problema de índole estético y como una cuestión de actitud o gusto.

La interpretación extendida en los inicios del siglo XIX de valorar la Revolución como la consecuencia o el resultado de una “ilusión”, producida a partir de la interpretación “libre” de lo clásico y de lo antiguo por parte de la generación de los 80 y 90, va a determinar el deseo de codificar e historizar no sólo la antigüedad sino también qué entender por clásico. Para lo cual era

¹²⁰ *Ibid.*, p. 46.

prioritario marcar una distancia o ruptura respecto a la antigüedad, para así favorecer su estudio. Este uso político de lo antiguo y de lo clásico durante la segunda mitad del siglo XVIII¹²¹, utilizado para legitimar distintos posicionamientos entre los principales pensadores revolucionarios, pondrán bajo sospecha a lo *antiguo* durante el siglo siguiente. Por otro lado, la utilización de lo clásico durante la *querelle*, desde su inicio pero especialmente desde Ch. Perrault, como un atributo de la perfección de lo francés que se impone como modelo en toda Europa durante el siglo XVIII, como señalaba Voltaire, producirá también la reacción de las letras alemanas que buscarán distinguir entre lo antiguo y el clasicismo, introduciendo así la conciencia histórica y la ruptura entre los antiguos y los modernos. Fenómeno que se acentuará a medida que la conquista napoleónica por Europa es vivida por los nacionalismos europeos como el deseo imperialista francés por imponer sus ideas y el propio clasicismo, favoreciendo la reacción estética europea, la confrontación con el clasicismo y la contraposición de nuevos principios estéticos como el *romanticismo*.

Esta denuncia del uso fraudulento de la *antigüedad* es una constante de la *querelle* desde las polémicas de Boileau o Mmd. Dacier, sin embargo, se hace cada vez más dramática en los momentos revolucionarios entre los propios partidarios de los *antiguos* durante la Revolución, tal y como podemos ver en Volney. Éste defiende lo antiguo y denuncia la mala comprensión de la historia, así como de la distorsión que estaban planteando y las justificaciones políticas que se hacían en nombre de los antiguos. Por todo ello, a ojos de los hombres del siglo XIX, lo *antiguo* aparece teñido bajo los ideales políticos del Antiguo Régimen y de los desmanes revolucionarios. Por otro lado, la Revolución ha introducido una conciencia histórica y una ruptura definitiva entre los antiguos y los modernos que convierte en un imposible el ideal de *mimesis-emulación* de lo clásico de los regímenes de historicidad anterior, haciendo que ahora lo clásico se convierta en una especie de ideal o modelo universal que puede servir como referencia educativa o moral, pero en modo alguno como principio sobre el cual construir los tiempos modernos. Ya no se busca el volver a ser como los antiguos ni el diálogo con ellos, sino más bien una comparación entre épocas que conduce a la reducción de éste a un modelo estético de buen gusto. De forma similar a la época de Montaigne, cuando se acusaba a los defensores de la *antigüedad* de melancólicos, vuelven ahora los ecos de los “modernos” y de la *querelle* acusando de nuevo a los defensores de los antiguos de estar afectados de melancolía y de estar atrapados en un mundo que ya nada tiene que ver con el nuestro.

En cierta medida, el historicismo de Voltaire suponía un cuestionamiento de la supuesta perfección de lo clásico, establecía la posibilidad de mirar hacia lo clásico como un momento más

¹²¹ GRELL, Chantal. *L'histoire entre érudition et philosophie. Étude sur la connaissance historique à l'âge des lumières*. Paris, PUF, 1993 ; GRELL, Chantal. *Le XVIII^e siècle et l'antiquité en France*. Oxford, Voltaire Foundation Oxford, 1995, 2. Vol; GUERCI, Luciano. *Libertà degli antichi e Libertà dei moderni. Sparta, Atene, e i « philosophes nella Francia del Settecento*. Napoli, Guida Editori, 1979 ; VIDAL-NAQUET, Pierre. *La démocratie grecque vue d'ailleurs. Essais d'historiographie ancienne et moderne*. Paris, Flammarion-Champs, 1990 ; MOSSÉ, Claude. *L'Antiquité dans la Révolution française*. Paris, Albin Michel, 1989.

de la historia -como luego recogerá el romanticismo-, aunque terminó ensalzando el siglo de Luis XIV y las letras que bajo su manto se desarrollaron. De igual forma, la tradición del *clasicismo alemán*, que vemos en Winckelmann, al querer situar la *antigüedad* fuera del *clasicismo francés* (en su conflicto con los modelos franceses¹²²), convierte lo *antiguo* en un momento privilegiado, sin continuidad posible, pero del que pueden extraerse las verdades que en ellas se dieron, buscando la codificación de lo clásico en un *cánon*. Aunque en Winckelmann también está presente el ideal “renacentista” de un posible retorno de lo clásico a través del “ideal”, sin embargo, se trata ya de un *universalismo* característico del *clasicismo*, inscrito dentro de una filosofía de la historia que pronto alumbrará el historicismo del siglo XIX. Durante la revolución se acentuará esa progresiva comprensión histórica de lo antiguo, dándose en ella dos líneas principales de relacionarse con lo antiguo, alejados ya del ideal clásico heredero del humanismo, y continuando, por tanto, con este espíritu historicista y universalista que rompen con los modelos del *parallèle* anterior. Por un lado, la representada por Mably, un espartano de pro que utiliza la antigüedad como modelo trasplantable a la Francia actual y que conllevaría un fuerte grado de idealización. Por otro lado, un uso de lo antiguo de carácter erudito como el que representa Volney, quien personificaría una línea diferente de relación con lo antiguo en la cual, y desde la erudición, se critica ese uso ilusorio propio de determinados posicionamientos políticos, y que desde la disciplina histórica en formación rompe paulatinamente con la posibilidad de comprender la antigüedad como un modelo para los tiempos presentes. En estos años primeros del siglo XIX, bajo esta crítica de la “ilusión” revolucionaria, lo *antiguo*, en su capacidad para pensar lo nuevo y el futuro, quedará reducido a un estudio filológico del pasado, como en el Renacimiento, pero con la gran diferencia de que ahora se inscribe en una *conciencia de ruptura* alumbrada por la Revolución. La crítica de la “ilusión” revolucionaria se afianzará a partir de las primeras décadas del siglo XIX con los textos de Benjamin Constant sobre la libertad de los antiguos y de los modernos, donde la ruptura y conciencia histórica revolucionaria se hace patente, así como en Chateaubriand, para quien, igualmente, la revolución ha producido una ruptura infranqueable, dando predominancia a la idea de *progreso* sobre la idea de *pasado*.

Tras los acontecimientos revolucionarios y la instauración del Consulado napoleónico, Francia se enfrenta al problema de qué modelo político instaurar. La crítica inicial al análisis y conocimiento del pasado, dará paso a una crítica del uso presente de ese pasado mal comprendido y que había conducido a la coronación de Napoleón como emperador. De este modo, se distingue entre lo antiguo y su mala comprensión y a comprenderse los acontecimientos recientes como la consecuencia de una ilusión. Asistimos pues a un claro deseo por reinscribir lo antiguo dentro de la historia, alejando así el fantasma revolucionario y de la ilusión a-histórica que lo acompaña,

¹²² DECULTOT, Elisabeth. *Johann Joachim Winckelmann, enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*. Paris, PUF, 2000.

buscando, al mismo tiempo, relegar lo *antiguo* a los usos de la cultura, para sacarlo de los usos políticos. Pero esta historización de la antigüedad, junto a la crítica a la ilusión, terminará por alejar la antigüedad de forma definitiva. Comprendida como un momento alejado del presente y de sus desafíos, se buscará pensar el presente fuera de lo *antiguo*, y por vez primera comienza a plantearse que la libertad buscada por un griego no es del mismo tipo ni puede entrañar la misma forma, que la libertad buscada por un individuo tras la Revolución. Parecía cerrarse con ello el modelo de los antiguos en beneficios de los modernos, clausurándose de una vez por todas la *querelle*. No obstante, en el Segundo Imperio y durante la Troisième République traerán de nuevo el problema de qué régimen elegir para Francia y, con ellos, la *querelle* retornará, instaurando lo clásico y lo antiguo como modelos sociales y educativos. Lo *clásico* volverá a ser pensado a la hora de redefinir un modelo político y educativo para Francia, tal y como veremos en la obra de Lanson, pero se trata de un ideal clásico reducido a una codificación de unos principios al servicio de los nuevos tiempos y en modo alguno se considera que lo clásico sea un principio constructivo.

El inicio del siglo XIX Mme de Staël busca romper definitivamente en su *De la littérature* (1800) con el modelo volteriano de *grand siècle*, intentando definir la literatura por venir. Si bien reconoce la grandeza de los escritores del siglo XVII: « *La pureté du style ne peut aller plus loin que dans les chefs-d'oeuvre du siècle de Louis XIV ; et, sous ce rapport, ils doivent être toujours considérés comme les modèles de la littérature française* »¹²³; afirma su inferioridad respecto a la filosofía, la política y la religión del siglo XVIII, reduciendo así el clasicismo a un ideal estético de las letras, caracterizado por su pureza. Defiende así una nueva literatura que sintetice la perfección lingüística del siglo XVII y el progreso filosófico del siglo XVIII, situándose todavía en la línea de Voltaire. Al mismo tiempo reconoce que la literatura francesa debe abrirse hacia los modelos ingleses y alemanes para superar su aristocratismo a favor de la sensibilidad profunda, poniendo las bases del cuestionamiento del ideal clásico de las letras francesas defendido por Ch. Perrault y Voltaire, proponiendo un nuevo ideal donde mirar, que ya se observa en su texto *De l'Allemagne* (1813) donde se plantea de forma clara la confrontación entre dos modelos estéticos enfrentados: lo antiguo y lo cristiano, que terminarán por ser conceptualizados bajo los términos de *clásico* y *romántico*. Retomando algunas ideas anteriores, por ejemplo de Montesquieu, de la tradición fisiognómica y de los caracteres, de la medicina hipocrática, de Chateaubriand y de la idea de la superioridad de la cultura cristiana (visible ya en Desmarests); Mme de Staël recoge la idea del “carácter nacional”, oponiéndose con ello a la imitación de los antiguos, cuya cultura es vista como un injerto y un trasplante artificial en el marco de la *cultura indígena cristiana moderna*¹²⁴. Lo

¹²³ STAËL, Germaine de. *De la littérature*. Paris, Flammarion, 1991, p. 280 (1ª edición, 1800).

¹²⁴ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 27.

clásico iría pues contra la naturaleza misma de su propia cultura, contra el “genio” del lugar. Unas tesis que le llevarán a concluir que toda esta literatura, denominada como *clásica*, no pueda ser considerada como “nacional”. Imitar a los antiguos es condenarse a la frialdad y a la abstracción estéril, a la cual conduce, a su vez, el imperativo de las reglas artificiales elaborado por los *clásicos*. Frente al modelo Homérico, opondrá el modelo de Osian, una obra marcada por el cristianismo y por la reflexión sobre el destino del alma.

Recordemos que el mundo germano inventa en estos momentos el término “romántico” para referirse a los escritores actuales del momento. Autores que consiguen encarnar ese espíritu de su época, como los griegos lo hicieron en la suya. El término “clásico” por parte de los franceses pasa a ser comprendido por la literatura del norte como propio del academicismo francés y como una estrategia de imposición de sus propias formas. Un hecho que les llevará a distinguir además entre *clásico* y *clasicismo*. Si el primero se identifica con lo *antiguo*, éste último, y en tanto que aplicado a lo francés, alude al deseo de los franceses de imponer al resto de Europa sus copias estériles de la antigüedad. Es importante recordar que las guerras napoleónicas han causado una fuerte conmoción en Europa, y donde, nuevamente, Francia intenta imponer su modelo al resto de Europa a través de Napoleón.

Será con Mme de Staël cuando la *querelle* alemana, entre *románticos* y *clásicos*, penetra en Francia. Ésta se producirá sobre unos principios diferentes adaptados a un mundo francés que muestra una progresiva politización de los estilos, como será el caso del romanticismo, adscrito progresivamente a los escritores liberales, y el clasicismo, adscrito a los que abogan por la Restauración. Una politización de la estética que ya se había iniciado con la recepción del *clasicismo alemán* en Francia en los umbrales revolucionarios, a través de la obra de Winckelmann, quien distinguía entre los clásicos, como los autores que habían escrito en la antigüedad, y el *clasicismo francés* que se referían a autores modernos. Mme de Staël reaccionará también frente al término *autor clásico* en la acepción universalista que había confeccionado la Francia de mediados del siglo XVIII, refiriéndose con él a un autor considerado como modélico, y que podía ser aplicada tanto a Homero como a Racine. Sin embargo, no será hasta los escritos de Stendhal en *Racine et Shakespeare* (1823-1825) cuando parezca estabilizarse el término clásico a través de su sustantivación en *clasicismo*, para oponerse con claridad al *romanticismo*. De tal manera que Mme de Staël se inscribe todavía dentro de una corriente de historización de *lo clásico* que entiende por este término simplemente el haber alcanzado unas cotas de *perfección* en cualquier momento histórico, una acepción próxima a la de los modernos franceses; aunque, al mismo tiempo busca ir más allá, posicionándose con el mundo alemán, distinguiendo entre clásico y antiguo. Esto le va a llevar a utilizar el término *clásico* en un sentido literal, para referirse a los autores del mundo

antiguo, preferentemente la antigüedad griega, frente a los *modernos*, poniendo las bases de las discusiones posteriores.

El término *clasicismo* no se creará hasta la década de los 20 del siglo XIX, en plena restauración borbónica, de este modo, su nacimiento estará determinado por las *querelles* entre los antiguos y los modernos de finales del Consulado napoleónico y por la crítica a la ilusión revolucionaria, así como por la clausura definitiva de la Revolución y sus ideales, sobre todo a partir de la derrota de Napoleón. Este momento será elegido en Francia para repensar lo acontecido y proponer un nuevo modelo ya no sobre el *ideal clásico*, como en los siglos XVII y XVIII, determinados por el *parallèle*, sino sobre la comprensión histórica y sobre los desafíos de los nuevos tiempos. Todo ello, en un marco de progresiva politización de la literatura, como defienden algunos autores del “movimiento” romántico, en la que la antigua *république des lettres* se transforma en le *sacré de l'écrivain*, y donde el escritor busca transformar el mundo a través de la estética y la literatura. Nada que ver, por tanto, con los ideales humanistas fundamentados en los valores eternos de los clásicos condensados en el lenguaje. El inicio de la década de los 20 está determinado por el deseo de superación del terror revolucionario y de las causas que lo produjeron. Por el deseo de abandonar a los antiguos en favor de los modernos y, por tanto, por el triunfo del “romanticismo” sobre el “clasicismo”. Pero, al mismo tiempo, por el deseo por parte de los nuevos poderes instituidos de construir unos valores estéticos y un gusto marcado por la estabilidad, frente a un romanticismo cada vez más politizado. De ahí que comience a ser considerado el siglo XVII francés, en estos momentos de “restauración” borbónica, como el momento de mayor estabilidad, equilibrio y grandeza de las letras francesas, a causa, precisamente, del “estilo racional” de sus letras. La denominación de “estilo” refleja ya una comprensión de lo “clásico” desde el punto de vista estético, donde se identifica lo clásico con la codificación de unas reglas y una doctrina.

A partir de los años 20 se presentan tres horizontes a superar: el Antiguo Régimen (dentro de una sociedad que ha incorporado de forma definitiva los ideales revolucionarios), la Revolución (especialmente los momentos más radicales) y el Romanticismo (de aquellos jóvenes que defienden una transformación constante de la sociedad, retomando idearios revolucionarios, demandas sociales, etc., y utilizando el arte y el sentimiento como motor del cambio). El desafío para la restauración francesa, por tanto, será relaborar un modelo cultural que permita afrontar el futuro de la forma más estable posible. Un objetivo que determinará la recuperación y reelaboración del *clasicismo francés*, convertido en un modelo educativo, a través del cual vehiculizar valores nacionales, pero al mismo tiempo al servicio del poder y de la autoridad, renunciando a los levantamientos. Sin embargo este proceso de *clasicización* decimonónica recibirá las críticas del mundo alemán así como de los románticos, quienes vinculan lo clásico al pensamiento tiránico y al

absolutismo francés. Contrario, por tanto, a los nuevos ideales estéticos, políticos y sociales de los tiempos modernos.

A partir de estos momentos los términos “romántico” y “clásico” se convierten en antitéticos, produciéndose una sustantivación del término clásico, que devendrá en “clasicismo”, como lo opuesto al “romanticismo”, encontrando su definición con Stendhal, quien lo toma del mundo italiano donde aparece hacia 1818¹²⁵, identificando el *clasicismo* con academicismo e imitación dogmática:

« *Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères* »¹²⁶

El *clasicismo* es caracterizado por Stendhal como aquél estilo que gusta a los hombres del pasado, esto es, que no es de su tiempo. Comprobamos, por tanto, como el término “*clasicismo*” surge y se define, claramente, no en función de significados anteriores, sino para definir, críticamente, un arte académico propio de los modernos que imitan a los antiguos. De este modo, autores como Racine –y en tanto que no académicos- han dejado de ser clásicos para pasar a ser “románticos”, esto es, un artista de su tiempo, y por tanto modelos a seguir para los modernos de su propia época, pero que han dejado de serlo para los de los tiempos actuales, de ahí el término de Stendhal de “*Racine a été romantique*” pues en 1820 se ha producido un cambio de horizonte que ya no puede ser el de Racine.

« *Sophocle et Euripide furent éminemment romantiques; ils donnèrent aux Grecs rassemblés au théâtre d'Athènes les tragédies qui, d'après les habitudes morales de ce peuple, sa religion, ses préjugés sur ce qui fait la dignité de l'homme, devaient lui procurer le plus grand plaisir possible. [...] Je n'hésite pas à avancer que Racine a été romantique; il a donné aux marquis de la cour de Louis XIV une peinture des passions, tempérée par l'extrême dignité qui était alors de mode. [...] Shakespeare fut romantique parce qu'il présenta aux Anglais de l'an 1590, d'abord les catastrophes sanglantes amenées par les guerres civiles, et pour reposer de ces tristes spectacles, une foule de peinture fine des mouvements de coeur, et des nuances de passions les plus délicats* »¹²⁷

Asistimos ahora a un momento en que muchos de aquellos autores que constituían el canon clásico pasan a ser “románticos” de sus propias épocas, desapareciendo los clásicos, fenómeno que culminará con la obra de Emile Deschanel, escrita entre 1882 y 1886, *Romantisme des classiques*. Tal y como podemos leer en *Le Globe* en noviembre de 1825, principal periódico que concentra las oposiciones a la Restauración, los dos términos “clasicismo” y “romanticismo” están determinados por una oposición entre “*la routine et l'indépendance, l'immobilité et le mouvement*”.

¹²⁵ STENZEL, Hartmunt. « Le “classicisme” français et les autres pays européens ». P. 39.

¹²⁶ STENDHAL (Henri Bayle). *Racine y Shakespeare*. Citado en DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e*. Paris, PUF, 2006, p. 25.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 26.

« Il peut être de la littérature comme de la politique, où [...] une révolution complète renversant tout ce qu'elle rencontre [...] englutit dans un même gouffre la gloire du passé, le bonheur du présent et les espérances de l'avenir »¹²⁸

La politización de la literatura se muestra muy clara en estos años, contra la que reaccionará el director de la Académie française Auger, hacia 1824, criticando el término *romántico* e intentando favorecer de nuevo el clasicismo y la idea de una literatura ejemplar, ideal de estabilidad normativa, que traería a su vez la armonía social. Una reacción académica que *Le Globe* denunciará como un claro ejemplo de *la coalición del clasicismo y el poder*, en marzo de 1825, oponiendo un movimiento literario romántico que aspira a convertirse en un *liberalismo literario*, y que finalmente determinará una reacción en la que se definirá y conceptualizará el *clasicismo*.

« dans le mesure où y émerge et prend forme de plus en plus ce que j'appellerais une « opération classicisme », se dessinera dans les débats évoqués un triple enjeu.

En première instance, il s'agit évidemment de mettre en avant une conceptualisation de la littérature jugée apte à conforter et à rendre crédible le pouvoir en place (dans le cas d'Auger donc la perspective monarchique du devenir social, mais celle-ci sera remplacée par d'autres options conservatrices dans la suite)

Sur un plan plus important et plus global, la mise en valeur du « classicisme » affirmera et érigeria en valeur –ce qui n'est paradoxal qu'en apparence– une production de sens qui serait universelle, dégageant la littérature de tout fonctionnement critique voire engagé (ce fonctionnement précisément auquel aspire le romantisme).

Cette fonctionnalisation « universaliste » –et dans l'évolution de cette conceptualisation de plus en plus autonome– de la littérature, la construction du « classicisme » veut l'inscrire dans une période de plus en plus clairement délimitée dans le « siècle de Louis le Grand », plus simplement le « Grand Siècle », bientôt érigé de plus en plus en « siècle classique »¹²⁹.

A través de la definición de “clásico” dada por Victor Hugo en *Odes et ballades* (no lo olvidemos, uno de los principales representantes del liberalismo literario de *Le Globe*), observamos una crítica no tanto hacia la literatura del siglo XVII sino más bien hacia la *imitación* –elemento central del clasicismo. De este modo, para Victor Hugo, la *imitación* incluso en un autor “romántico”, por el hecho de ser *imitación*, es considerada también como “clásico”, pues el romanticismo debe anteponer el “genio” creador y lo nuevo a la *imitación*; “Celui qui imite un poète romantique devient nécessairement un classique, puisqu'il imite”¹³⁰. Idea sobre la que volverá en el prefacio de *Cromwell* (1827) donde sin negar la importancia de las reglas, distingue entre las reglas naturales y eternas del genio y las recetas formales que sirven puntualmente a la realización de una obra.

« Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art ! Il n'y a ni règle ni modèles ; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions d'existence propres à chaque sujet »¹³¹

La polémica con el clasicismo no es tanto contra las letras de aquél tiempo, sino un intento de defender los autores del presente, los románticos, que han devenido los nuevos clásicos. Esta

¹²⁸ *Le Globe*. Citado en STENZEL, Hartmunt. « Le “classicisme” français et les autres pays européens ». Pp. 39-40.

¹²⁹ STENZEL, Hartmunt. « Le “classicisme” français et les autres pays européens ». P. 40.

¹³⁰ HUGO, Victor. *Odes y Ballades*. Paris, Gallimard, 1964, p. 37 (1ª edición, 1826).

¹³¹ HUGO, Victor. *Cromwell*. Paris, Flammarion, 1968, p. 88 (1ª edición, 1827).

admiración de las letras del siglo XVII se mantendrá de forma constante a lo largo del siglo XIX, como Baudelaire quien en su *L'Ouvre et la vie d'E. Delacroix* (1863) defendía la grandeza de Malherbes, frente aquellas polémicas entre románticos y clásicos que defendía la victoria de Delacroix sobre Racine, La Fonatine o Boileau. Frente a esta tendencia a la *politización* de la literatura por parte de un “movimiento romántico” que identifica el *clasicismo* con la opresión borbónica y con el Antiguo Régimen, contra la que V. Hugo opondría las letras románticas, el director de la Academia Francesa Auger, desarrolla desde 1824 la idea de una literatura *ejemplarizante* construida sobre la estabilidad normativa. Un tipo de literatura que además de buscar la estabilidad, emanase también de la propia armonía social. Frente a una literatura “en movimiento”, que busca nuevas formas expresivas y que experimenta nuevas maneras de decir, así como frente a un romanticismo cada vez más politizado, tal y como postula Victor Hugo (quien aspira a construir un “liberalismo literario” tal y como muestran los colaboradores de *Globe* en los que participa Hugo), asistimos a las primeras conceptualizaciones del *clasicismo* con el claro deseo de frenar tales movimientos. Se busca fomentar un tipo de literatura *clásica* que mediante su sometimiento a unas exigencias normativas permitiese controlar las profundas transformaciones que están aconteciendo, no sólo en el ámbito literario, sino, también en la sociedad. Se trata así, como ha señalado Hartmut Stenzel, de crear un concepto de literatura enfocada a “legitimar” el poder instituido, esto es, al servicio de la “representación” imperante. Empresa que, sin embargo, se presentará bajo la paradoja del “universalismo” y de lo eterno, como observaremos en la década de los 50 en la obra de Sainte-Beuve, para poder así abstraer el *clasicismo* y sus modelos propuestos, de la crítica contingente de la historia y de los acontecimientos presentes. Si bien el *clasicismo* decimonónico se desarrolla bajo unas circunstancias históricas específicas, por el contrario, se presenta como atemporal y eterno. Unos rasgos que se mantendrán en la posteridad y que pretenden, precisamente, evitar cualquier tipo de cuestionamiento, al situar el debate en el ámbito de lo *universal* y del *gusto*. Se revela así, otra de las características de este “proceso de clasicización” como es el de circunscribir la literatura al ámbito del placer y del gusto, así como del debate estético. A través de ello la literatura se autonomiza en el campo de lo cultural, desactivando su carácter político, para adherirse a una *politización* de otro tipo, la causa de la nación, de la memoria y del patrimonio. Un hecho que se refleja en la progresiva consolidación de la *historia de la literatura*. Esta autonomización progresiva de la literatura, respecto a la historia del momento, en función de un ideal formal (*clásico*), construido en torno a criterios poetológicos o estéticos, es decir, formales, busca, sin embargo, identificar y recuperar determinados instantes de la historia donde tal *ideal* se habría alcanzado. Unos momentos que constituirán los hitos de la historia nacional, los cuales permitirán ir construyendo el ideal del siglo de Louis le Grand o de Grand Siècle, que pronto será erigidos, de nuevo, en el representante del “clasicismo”.

El desarrollo del término “*clasicismo*” se inscribe pues dentro de los acontecimientos históricos del siglo XIX, posterior al momento que pretende designar -el siglo XVII. Define en el deseo de establecer un estilo histórico-nacional acorde a los desafíos de la época, pero, al mismo tiempo, con una clara pretensión de presentarse con un carácter ideal y modélico que sea fácilmente trasponible a muy diferentes ámbitos, principalmente vinculados a la formación y educación. Es por ello que tras la denominación de “*clasicismo*” se potenciarán unos valores de armonía y de equilibrio, que podrán en juego, principalmente, discursos centrados en el ámbito de los elementos poéticos y estéticos, alejados de las ideologías políticas y presentándose como bajo la autonomía del arte. Por todo ello, para Stenzel, el “*clasicismo*” no existe más allá de los discursos que lo han creado. Unos discursos que nacen con el objetivo de apropiarse y crear una tradición literaria en función de unas jerarquías de valor literario, que encontraría su explicación y definición, no tanto en el momento que pretende designar: el siglo XVII, sino en el momento en el que fueron construidos: el siglo XIX. De ahí la dificultad, señalada por el autor, a la hora de poder determinar qué entender por *clasicismo* en el siglo XVII, pues los rasgos que aparentemente lo definen han sido seleccionados en el siglo XIX bajo criterios propios del momento, enmarcados en las problemáticas de los inicios del diecinueve. El *clasicismo* decimonónico se presenta así como un término particular -con innegables ecos en la *época clásica*-, que es definido lentamente por los distintos teóricos y determinado por los momentos históricos que la atraviesan, así como por las *querelles littéraires* que continúan dándose entre los antiguos y los modernos, aunque bajo unas coordenadas diferentes. De este modo, a mediados de siglo encontraremos por parte de Sainte-Beuve un deseo de establecer una síntesis contraria a la confrontación entre *romanticismo* y *clasicismo* que hemos visto en Stendhal o en Victor Hugo, buscando la integración entre ambos impulsos: clásico y moderno, señalando:

« Un vrai classique, [...] c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus, qui a découverte une vérité morale non équivoque, ou ressaisi quelque passion éternelle dans ce coeur où tout semblait connu et exploré ; qui a rendu sa pensée, son observation ou son invention, sous une forme n'importe laquelle, mais large et grande, fine et sensée, saine et belle en soi ; qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporaine de tous les âges [...] Un tel classique a pu être un moment révolutionnaire, il a pu le paraître du moins, mais il ne l'est pas ; il n'a fait main basse d'abord autour de lui, il n'a renversé ce qui le gênait que pour rétablir bien vite l'équilibre au profit de l'ordre et du beau. »¹³².

En esta síntesis, Sainte-Beuve pretende vincular la idea de progreso del espíritu y de las costumbres, al carácter permanente y eterno de la naturaleza humana, buscando establecer una síntesis entre lo eterno y el progreso, entre lo clásico y lo moderno, como también hará Baudelaire a propósito de su definición de lo moderno, intentando mostrar el progreso de lo eterno que en cada

¹³² SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. « Qu'est-ce qu'un classique ? ». En *Causeries du lundi*. Paris, Garnier, t. III, 21 octobre 1850, p. 42.

momento histórico se materializa en las obra de arte, como ocurrió de forma privilegiado durante el reinado de Luis XIV; ofreciendo así una imagen eterna de lo clásico reactualizado en cada momento histórico.

« L'idée de classique implique en soi quelque chose qui a suite et consistance, qui fait ensemble et tradition, qui se compose, se transmet et qui dure. Ce ne fut qu'après les belles années de Louis XIV que la nation sentit avec tressaillement et orgueil qu'un tel bonheur venait de lui arriver [...] depuis que la France posséda son siècle de Louis XIV et qu'elle put le considérer un peu à distance, elle sut ce que c'était qu'être classique, mieux que par tous les raisonnements »¹³³

Sainte-Beuve, heredero de los primeros románticos, presenta una recuperación romántica del *clasicismo* que conducirá a valorar los autores “clásicos” no tanto a través de sus reglas, sino de su “expresividad”, esto es, a través de su capacidad para manifestar la tragedia humana eterna (tal y como ha sido redefinida por el romanticismo) y los sentimientos universales. Situación que determinará, como ya había apuntado Stendhal, que Racine o Shakespeare devengan “clásicos-románticos” en tanto que encarnan y reflejan la dimensión trágica del hombre universal. Contrariamente a la vinculación realizada por el primer romanticismo entre clasicismo y academia, reglas y orden, como en Stenhal o en Mme de Staël, Sainte-Beuve recupera el término *clásico* y lo aplica a los grandes escritores del pasado que han aportado algo al espíritu humano, aumentando así el tesoro de la humanidad, descubriendo, con ello algunas verdades morales o pasiones eternas que están por encima de su tiempo y de las modas, haciéndolos contemporáneos, por tanto, de todas las épocas. Para él -y en tanto que romántico-, ser *clásico* está por encima de las reglas y de la imitación, como también señaló Victor Hugo, por lo que frente al reduccionismo escolar -ámbito permanente de relaboración del *clasicismo*-, este nuevo romanticismo impone, más allá de la letra, el ideal del espíritu, bajo cuyo prisma son comprendidas las obras del pasado; y de este modo, para Sainte-Beuve, el propio *romanticismo*, por su semejante pretensión de universalista y de alcanzar lo sublime, también puede ser designado como *clasicismo*¹³⁴.

Si el mundo literario afín al movimiento romántico de principios del siglo XIX, se oponía directamente al *clasicismo*, entendido como academicismo y reglas, por el contrario, el Segundo Imperio (1852-1870) recuperará el ideal clásico en tanto que ideal de las reglas, esto es, en su reformulación pedagógica y escolar, como vemos en las obras de Saint-Marc Girardin, Désiré Nisard o Jacques Demogeot, adscritos al incipiente mundo académico y universitario. Entre los historiadores de la literatura se plantea el *clasicismo* como un modelo milagroso acontecido en Francia bajo el reinado de Luis XIV, el cual debe ser tomado como un modelo a imitar por las letras francesas si desean recuperar la grandeza nacional, como señala el propio D. Nisard: “*le point le*

¹³³ *Ibid.*, pp. 40-41.

¹³⁴ GÉNÉTIOT, Alain. *Le classicisme*. Pp. 34-35.

plus haut d'où l'on puisse voir les choses en France", así como J. Demogeot: "*l'époque où le génie particulier de la France apparaît dans toute sa grandeur*". La obra de Désiré Nisard *Histoire de la littérature française* (1844) define las letras como un hogar donde se aúnan la religión cristiana y las leyes de la patria, abandonándose las discusiones y las polémicas estéticas de principios de siglo por una discusiones donde se ponen en juego la idea de *patrimonio nacional*, que representarían los *monumentos literarios* del pasado, como se mostrará poco después en la colección *Grands Écrivains de la France* publicados por Hachette en 1862. Este nacionalismo es sin embargo de una naturaleza diferente al que podría subyacer en Mme de Staël, Stendhal o Hugo, pues aquí se observa con claridad el deseo de construir un ideal nacional sobre la base de la literatura como hilo conductor de explicación histórica. Si bien retoma algunos ideales de la Restauración (1814-1830), como la dimensión religiosa de las letras francesas –que veíamos en Chateaubriand- o la reducción del *clasicismo* al cartesianismo que veíamos en Mme de Staël, sin embargo, en estos momentos, estos rasgos antaño negativos son recuperados en un sentido positivo, identificando lo francés con los valores racionales de claridad, precisión y limpieza, propios de Descartes y de la lengua francesa, frente al irracionalismo del Norte de Europa, y del sentido universal al que aspira el clasicismo francés. Este "sentido lógico" del espíritu francés se manifiesta con claridad en la lengua, en su limpieza, claridad y precisión, justificando así el sentido universal de sus letras, retomando el ideal clásico del siglo XVI construido en torno a la pureza del francés, de nuevo, como rasgo principal del clasicismo decimonónico. Recuperado el antiguo ideal de pureza lingüística del francés que veíamos en la Pléiade, Nisard opone de nuevo el "francés" a las lenguas que estaban triunfando en su época, principalmente el inglés, que es tildada de lengua comercial, en el marco de un debate "colonial" e "imperialista". Con ello, Nisard perpetuaba el ideal y vocación universalista, así como hegemónica, de la literatura francesa, que había constituido uno de sus ideales constantes desde el siglo XVI y sobre todo del siglo XVIII, con Voltaire. Para él, la grandeza del gobierno de Luis XIV vendrá determinado por la influencia directa de sus letras, las cuales darían a su gobierno esa ecuanimidad, equilibrio y medida, propio del espíritu cartesiano, así como del ideal poético que vemos en Boileau. Una imagen que alcanzará hasta el siglo XX como puede observarse en la clásica obra de Norbert Elias. Boileau se erige ahora en el modelo francés por excelencia y en el gran modelo que explica y recoge el espíritu francés: "*Boileau est la plus exacte personnification, dans notre pays, de l'esprit de discipline et de choix, de la règle qui nous enjoint de nous proportionner, de nous approprier aux autres, de donner de haut degré de généralités à nos pensées* »¹³⁵. Dentro de este modo escolar que pretende erigir en Segundo Imperio, la regla se convierte en el símbolo de lo francés. El proyecto de D. Nisard, será retomado por Jacques Demogeot a partir de los años 50 con su libro *Histoire de la littérature française*, donde señala la

¹³⁵ NISARD, Désiré. *Histoire de la littérature française*. Paris, Didot, 1954, 3 vol., vol. 2, p. 293.

posibilidad de “*retremper dans ses sources notre vieux génie national*”, a través del estudio del siglo XVII: “*l’époque où le génie particulier de la France apparaît dans toute sa grandeur. (Cours d’éloquence française, 1857)*”. Ernests Renan, el gran teórico del nacionalismo sentimental, describía en sus *Nouveaux cahiers de jeunesse*, en 1907, sus recuerdos de aquellos años 40 y 50 : « *Ce serait, je crois, une époque qui marquera dans l’histoire littéraire que celle où les écrivains du siècle de Luis XIV ont été définitivement reconnus comme classiques et comme tels panthéinisés parmi nous* »¹³⁶.

A partir de estos autores de la década de los años 50 observamos una profunda preocupación por reformar los modelos educativos del momento, que explicarían una recuperación del ideal clásico que desde finales del siglo XVII, desde Furètier a la Enciclopedia, habían sido progresivamente reducidos a un modelo escolar. Una reforma educativa en la que la literatura va a convertirse en el hilo constructor de la historia nacional a través de sus letras. En unos instantes donde el *crítico*, como Sainte-Beuve, o el *escritor*, como Stendhal, esto es, el juicio del gusto universal, se ven desplazados a favor de la doctrina del *profesor*, quien, como señalase Saninte-Beuve en *De la tradition en littérature*, ofrece una serie de reglas y principios a los enseñantes encargados de vigilar y conservar la tradición así como las belles-lettres. El *profesor* pasa a ocupar el lugar central en la construcción y erección de un nuevo *monumento-modelo* estético nacional. La entrada de Sainte-Beuve en la École Normale a finales de los 60, reflejará con claridad este paso del *crítico* al *profesor*. Un hecho que reforzará sus argumentos a favor de la comprensión de la literatura como el resultado del “equilibrio” de su época, en detrimento de posturas como las de Baudelaire, quienes defenderán la literatura como la “*malaise*” (malestar) de la sociedad. El antagonismo entre *romanticismo* y *clasicismo* parece inclinarse a favor de éste último, en el marco de la restauración del Imperio y de la monarquía en Francia. Se desarrolla pues un deseo claro de desembarazarse de los males del romanticismo, el cual es identificado con el mal moral de los tiempos, en beneficio de la “curativa” clásica. Una época que coincide además con la recuperación de ciertas claves del absolutismo monárquico, frente al ideal revolucionario, del cual se considera heredero el romanticismo. El Segundo Imperio, quiere mostrar que una “monarquía liberal” es posible porque en la propia tradición francesa ya existió, en la época de Luis XIV y Colbert, debido en gran parte al espíritu de sus letras, basadas en la norma y la regla. Este deseo de “liberalización” de la monarquía de Luis XIV, que incide en los valores comerciales, en el derecho y en la limitación de su poder, no es más que una estrategia de cara a los debates políticos de su época, así como una respuesta a los disturbios del 48.

¹³⁶ Citado en STENZEL, Hartmunt. « Le “classicisme” français et les autres pays européens ». P. 47.

La necesidad de construir un ideal nacional se agudizará a medida que se desarrollan los conflictos con otras potencias del momento como Prusia, especialmente tras la humillación de Sedan, en 1870, donde Francia se ve derrotada estrepitosamente, surgiendo diversas reflexiones que hablan de la superioridad de Prusia, no sólo militarmente, sino también intelectualmente, comenzando una época de admiración y rechazo, por partes iguales, de la tradición germana. Frente al modelo filológico alemán, Francia intentará definir la literatura ya no sólo en base a su moral – como antaño-, sino, también, en función de su patriotismo, deviniendo la historia de la literatura, como ha señalado A. Compagnon, en un “evangelio de la patria”. Un patriotismo-moral del cual emergerá el culto a los grandes escritores, propio de la Tercera República (1870-1940), y que venía precedido de las experiencias pedagógicas del Segundo Imperio. Estas convicciones quedarán expresadas con claridad ya en 1890 en sus *Instructions sur les programmes*, dónde se define el ideario de la Tercera República: « *nous serons sauvés par la vertu même des grands écrivains classiques, dont l'étude domine tout l'enseignement du français* », ésta enseñanza tenía por objetivo : « *former des générations saines, vigoureuses, toujours prêtes à la action et même au sacrifice et de contribuer à maintenir l'unité de l'esprit national* »¹³⁷. Los grandes hombres del *clasicismo* oscurecerán así esos otros escritores del siglo XVII, más tarde denominados como *barocos*, y que Théophile Gautier denomina como *Grotesques* (1848), quedarán progresivamente olvidados, eligiendo del siglo XVII sólo aquellos espíritus más bellos, puros y admirables como reconocía François Perrens en su estudio sobre la literatura libertina en 1896, *Les Libertins en France au XVIIIe siècle*:

*“Voulant former les coeurs et les esprits, tâche sacrée, nous enfermons nos enfants dans l'étude des plus beaux modèles que fournissent notre langue et notre littérature, nous ne leur montrons du XVIIIe siècle que ce qu'il a de pur, de beau, d'admirable, moisson si riche que nous pouvons négliger le reste sans qu'on tienne jamais pour pauvre la matière de nos études [...] Soit. Restons muets le plus souvent, surtout dans les écoles. Mais souvenons-nous que le plus splendide tableau a ses laideurs”*¹³⁸

El debate sobre lo *clásico*, los *clásicos* y el *clasicismo francés*, es un debate de también índole histórico y no sólo literario. Así, se encuentra estrechamente vinculado a las reflexiones históricas y a la imagen que de la antigüedad se está elaborando por las distintas tradiciones del siglo XIX, afectando de lleno a la propia visión que del siglo XVII y XVIII se tendrá en el siglo XIX, siendo la obra de Fustel fundamental a la hora de comprender cómo se transformará el ideal clásico y la propia definición del *clasicismo*. El esquema propuesto por Fustel relacionando ciudad, educación-razón y democracia, aunque en ruptura con la ciudad griega y reasentada sobre la tradición cristiana y asentada sobre la familia y la religión, marcará los espíritus de la III República.

¹³⁷ Citado por STENZEL, Hartmunt. « Le “classicisme” français et les autres pays européens ». P. 48.

¹³⁸ PERRENS, François. *Les Libertins en France au XVIII^e siècle*. Paris, Léon Chailley, 1896, pp. 145-146.

En los umbrales de la Tercera República el libro de Fustel (1830-1889), *La Cité Antique* (1864), producirá por tanto una importante conmoción en los estudios sobre la antigüedad y sobre la formación de los griegos. En un clima de búsqueda de los valores que hacen fuerte a los pueblos, Fustel vuelve a interrogar a los griegos, en tanto que se sigue viendo en ellos un origen desde el cual pensar sobre el individuo, el ciudadano, la ciudad y lo político, a partir del cual reconstruir la *nación* francesa, sobre todo, a partir de 1870. Frente a la historiografía liberal que parte del individuo y frente a las tesis de Rousseau, Fustel niega la existencia de un individuo natural, previo a lo social y al Estado, así como el contractualismo consiguiente. Para él la ciudad y el Estado no nacen de un individuo primero, sino que el estado ya es natural en sí, en tanto que emana de la familia, primer núcleo de lo social. Y tras la familia de Fustel, lógicamente, se encuentra el culto a los muertos y la problemática religiosa, revelando así dos de sus principales premisas: familia y religión como los grandes principios de fundamentación del Estado que volverán a plantearse en la Tercera República. Si bien ahora el Estado se hace definitivamente laico, los valores familiares y la idea de Estado, adquieren de nuevo una gran importancia sobre el individuo. En su obra el individuo ha sido borrado, no existe, eliminando con ello uno de los elementos centrales de la imagen de la *antigüedad* hasta ahora. La ciudad ya no es el ámbito de la instauración del individuo, sino que la ciudad es la consecuencia del paso de la familia y de la autoridad del padre a la del Estado. Así, individuo, Estado, familia, son pilares de un mismo desarrollo propio de la historia cristiana, concluyendo que los modelos políticos se encuentran relacionados con las formulaciones religiosas, lo que impide la posibilidad de tomar a la ciudad antigua y lo que ella representaba -tanto para los antiguos como para los liberales de su tiempo-, como modelo de redefinición del sistema de la Tercera República. Este posicionamiento producirá en Francia, varias reacciones, lo que llevará a su autor a ser descrito como un apólogo del cristianismo, pues rompía con la tesis liberal, así como con la tesis que postulaban la entrada del “liberalismo” en Occidente a través del carácter germánico vinculado a los Dorios, quienes entraron en Grecia para superar la monarquía y llevarla hacia la democracia y la polis. Una filiación germanófila del liberalismo que marca profundamente muchos de los acercamientos a las problemáticas sobre la antigüedad ya desde la el último tercio del siglo XIX¹³⁹. Una filiación que la Tercera República intentará frenar mediante argumentos como los de Fustel.

E. Durkheim, quien había leído a Fustel, irá más allá, a partir de los años 90. En pleno debate pedagógico de la Tercera República, señalará lo “limitado” de la tesis religiosa de Fustel, que es sometida a la luz de los nuevos métodos de estudio comparativos y etnográficos; que poco a poco van alejando la idea del “milagro griego”, sobre el cual la *querelle* se había construido desde el Renacimiento, y emergiendo un nuevo ideal: el “milagro judío”, a partir de la entrada de lo

¹³⁹ CHAPOUTOT, Johann. *Le national-socialisme et l'Antiquité*. PUF, 2008.

cristiano frente a lo griego. Una sustitución que generará fuertes corrientes antisemitas en Francia, haciendo estallar el “caso Dreyfus” en 1894. Frente a la familia y la religión de Fustel, sus estudios se centrarán en la evolución del derecho así como en la división del trabajo. Unos elementos que serán retomados por Gustave Glotz, para el estudio de la sociedad antigua. Y es precisamente el método comparativista el que permite a Glotz explicar la particularidad, no tanto de lo griego, sino, de lo ateniense. Son estos últimos los que fueron capaces de superar las formas arcaicas de comunidad familiar para pasar a la solidaridad social y al individualismo. Así que el “milagro griego” es reformulado bajo el “milagro ateniense”. Se opone al espíritu de Fustel de anular el modelo de lo griego, así como anular el carácter “individualista” de lo griego. Además, identifica precisamente Estado e Individuo, como elementos interrelacionados, lo que muestra, a su vez, una clara vuelta al modelo individual de explicación histórica.

Esta recuperación del “milagro griego” traerá como consecuencia la identificación de éste con la Democracia y con la República. Una república que acaba de inaugurarse en 1870. El milagro griego es, por tanto, un modelo donde mirarse para la III République, tanto por la emergencia en ella de la educación (la *Paideia*) –unos de los principales intereses de la construcción ideológica de la III République- como de la asociación “aristocrática”. República, democracia y aristocratismo no eran incompatibles, tal y como había propuesto la primera época de la revolución con Mirabeau. La Tercera República recupera la *querelle* y se reivindica, de nuevo, heredera del modelo de la Atenas democrática. Un modelo de la antigüedad que marcará el siglo XX, revisitándose constantemente la *polis* como modelo sobre el cual pensar la situación política europea. Los libros de historia y las plazas se llenan de estos grandes hombres del pasado que han construido la identidad nacional. La ejemplaridad y el *parallèle* con la que Plutarco había iniciado sus *Vidas* quedan reducidas al *patriotismo*. El individuo ya no puede sacar una ejemplaridad para su propia vida al ya no enfrentarse a un hombre si no a un mito nacional. La ejemplaridad queda poco a poco desplazada a un lugar secundario en beneficio del adoctrinamiento nacional que se constituye en una obsesión a partir de la Tercera República, deseosa de definir un nuevo espíritu francés, sobre una mirada que recoge ciertos ecos de la revolución francesa más “dirigista”. Ahora se prioriza la vehiculización de las nuevas ideas mediante la educación y los planes de estudio. Brunetière y Lanson, en un clima de regeneración moral y educativa de la Francia heredada de la Tercer República, tomarán el testigo y colocarán en los planes de estudio lo que Roland Barthes denominó “clásico-centrismo”, en el cual, la *historia de la literatura* queda definida por una visión teleológica que culminará en los escritores del siglo XVII. Como consecuencia de ello, una inmensa cantidad de autores quedaban fuera de la *historia de la literatura*. Y de este modo todos aquellos que no son clásicos serán denominados como “barrocos”. Un fenómeno que especialmente veremos desarrollarse en la década de los años 20. Con las obras de Lanson *Histoire de la littérature française* (1894) y de Brunetière *Histoire de*

la littérature française classique, el término clásico se instala en los planes de estudios, a través de la historia de la literatura, quedando fijado su definición a través de su finalidad docente, tal y como ya había señalado Furetière en el siglo XVII. Sin embargo, ambos autores dudan bajo que “espíritu” colocar el siglo XVII; si bajo el “cartesianismo”, como hace Lanson, o bajo el “jansenismo”, como hará Brunetière, estableciendo así las dos principales corrientes de los estudios del siglo XX.

Brunetière en su *Manuel de l'Histoire de la littérature française* (1897) centraba la mayor parte de su obra a la formación del ideal clásico, que tras una minúscula Edad Media se daría entre 1498-1610. Tras lo cual vendría la madurez entre 1610-1722, para vivir su ocaso y deformación entre 1720-1801. La época de madurez es a su vez dividida en tres partes, que no son definidas nunca como clásica. Una primera 1610-1659 denominada *préciosité*, que reagrupa a los “irregulares” y libertinos, con Malherbes, Descartes o Pascal; mientras que la etapa 1659-1687 acoge a los grandes autores de la época de Louis XIV: Molière, La Fontaine, Bossuet, Racine, Bourdaloue, Boileau. La siguiente etapa estará marcada por una mezcla de filósofos y teóricos como Malebranche, Bayle, Perrault, La Bruyère, Fénelon, etc. El núcleo central y organizado sería por tanto el segundo, que constituirán el Panteón literario de Francia. En su tomo segundo de su *Histoire de la littérature française classique* (1904-1917) habla ya de momento clásico como una excepción de la literatura francesa: « *La réunion de ces éléments ne s'était pas vue jusqu'alors et ne devait guère se revoir. Et c'est pourquoi l'on peut dire non seulement que l'âge classique pouvait se réaliser au XVIIe siècle, mais aussi qu'il ne pouvait se réaliser qu'au XVIIe siècle* »¹⁴⁰; dando una definición del escritor clásico, caracterizado por sus rasgos universales, un equilibrio perfecto de facultades, la perfección de la lengua, la independencia nacional, dando así una definición próxima a la que diera Sainte-Beuve en 1850. En esta obra tratará de aplicar las teorías evolucionistas de Darwin a la literatura, entendiendo por clasicismo un *equilibrio de facultades*, inteligencia y sensibilidad, la *perfección de la lengua*, la *independencia nacional*, la *perfection du genre pratiqué*, y, finalmente la *grandeza de los intereses*, que sólo alcanzan a lo universal¹⁴¹.

Desde el rigor filológico y la búsqueda de la objetividad histórica, G. Lanson en su *Histoire de la Littérature française* (1894), siguiendo la estela de los estudios filológicos alemanes de la época, establece el reinado de Enrique IV como una época de transición hacia la literatura clásica, estando marcado nuevamente por una dimensión teleológica, presentando a las primeras generaciones del siglo XVII, de Malherbes a Vaugelas, como los principales obreros del clasicismo que aseguran las obras maestras posteriores. La confusión de los primeros tiempos llega a su fin con las obras de Corneille, Pascal, Molière, La Fontaine y Racine, sin despreciar a Boileau y los

¹⁴⁰ BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Histoire de la littérature française classique (1515-1830)*. Paris, Ch. Delagrave, 1904-1917, 4 vol., vol. 2, pp. 55-56.

¹⁴¹ BURY, Emmanuel. *Le Classicisme*. P. 9.

mundanos: Rochefoucauld, Retz, Sévigné; considerando a partir de la *Querelle des Anciens et des Modernes* de 1687, como el fin de *l'âge classique*, dominada por La Bruyère y Fénelon. Esta perspectiva sería culminada posteriormente en 1927 con la obra de René Bray *Formation de la doctrine classique*. A partir de estos autores los programas universitarios y de *agrégation* establecerán un siglo XVI definido por la poesía y un siglo XVII definido por el teatro, así como por la prosa filosófica para el siglo XVIII.

El *patriotismo nacionalista* de la Tercera República que observamos en la historiografía francesa de finales del siglo XIX y en particular en los estudios literarios de G. Lanson, continuará en el siglo XX¹⁴², ahora bajo la influencia de Maurras y de *Action Française*¹⁴³, se cargará de implicaciones políticas, planteando el clasicismo como un camino de indagación sobre la identidad nacional francesa. Maurras modifica la tesis de Taine según la cual el racionalismo abstracto de las luces era la causa de la Revolución y de la estructura política moderna de Francia (como luego planteará R. Koselleck), para descargar sobre la anarquía romántica la paternidad de la Revolución, transformando la oposición entre clásico y moderno de Taine, por romántico y clásico, identificando el clasicismo con la identidad nacional permanente que el romanticismo buscaría pervertir, señalando Maurras que no sólo puede ser considerado como francés lo que es clásico. Ideas que en cierta medida vuelven a verse sus ecos en autores como Gide cuando señala que no conoce otros clásicos que los franceses. Durante las primeras década del siglo XX será la obra de G. Lanson la que predominará en todos los ámbitos escolares, y después de la primera Guerra Mundial, André Guide en *Billets à Angèle* (1921) hace del *clasicismo* un rasgo propiamente francés, afianzando el discurso nacional en torno al clasicismo, defendiendo la sensibilidad clásica de lo francés contra la idea de racionalidad y frialdad que desde el romanticismo había acompañado al clasicismo francés.

« *Le classicisme me paraît à ce point une invention française que pour un peu je ferai synonyme ces deux mots: classique et français, si le premier terme pouvait prétendre à épuiser le génie de la France et si le romantisme aussi n'avait su se faire français ; du moins c'est dans son art classique que le génie de la France s'est le plus pleinement réalisé* »¹⁴⁴

Paul Valéry, heredero también de los valores pedagógicos que glorifica la Tercera República, se inscribirá dentro de esta corriente ensalzadora del « equilibrio » clásico, defendiendo así la idea de un *estilo intemporal y recurrente*, construyendo una *doctrina poética* del clasicismo a partir de la historia de Lanson, eliminando sin embargo la dimensión teleológica de éste a favor de una dimensión cíclica de la historia, donde se alternarían los momentos clásicos y los momentos románticos, en beneficio del clasicismo: « *Le classique (si ce mot a un sens) suppose un romantique*

¹⁴² *Le classicisme des modernes. Représentations de l'âge classique au XX^e siècle*. Revue d'histoire littéraire de la France, 107^e Anne, N° 2, avril 2007. Paris, PUF, 2007.

¹⁴³ LEYMARIE, Michel, Olivier DARD, Jeanyves GUÉRIN (Ed.). *Maurrassisme et littérature. L'Action française, culture, société, politique* (IV). Presses Universitaires du Septentrion, 2012.

¹⁴⁴ GIDE, André. *Essais critiques*. Paris, Gallimard, 1999, p. 282.

(si ce mot a un sens) antérieur. Le classique organise, civilise le pays sauvage, la terre vierge que le Romantique a abordée en pirate et violemment conquise »¹⁴⁵ Heredero claro de las discusiones que están definiendo en estos años 20 una historia dialéctica entre *barroco* y *clásico*, especialmente en el mundo alemán, y readaptada al tradicional enfrentamiento de las letras francesas entre románticos y clásicos, Valery define a los primeros como momentos de búsqueda desordenada, de descubrimientos involuntarios y no sistemática, frente a los momentos clásicos de estabilidad y de purificación.

« L'essence du classicisme est de venir après. L'ordre suppose un certain désordre qu'il vient réduire. La composition, qui est artifice, succède à quelque chaos primitif d'intuition et de développements naturels. La pureté est le résultat d'opérations infinies sur le langage, et le soin de la forme n'est autre chose que la réorganisation méditée des moyens d'expression. Le classique implique donc des actes volontaires et réfléchis qui modifient une production « naturelle », conformément à une conception claire et rationnelle de l'homme et de l'art. Mais, comme on le voit par les sciences, nous ne pouvons faire oeuvre rationnelle et construire par ordre que moyennant un ensemble de conventions. L'art classique se reconnaît à l'existence, à la netteté, à l'absolutisme de ces conventions »¹⁴⁶

Valery construirá la imagen de un *clasicismo* eterno, ahistórico, enfocándolo casi como una noción estética platonizante, que en el ámbito académico culminará con la obra de René Bray. El estudio de éste último sobre *La formation de la doctrine classique en France* (1927) se centrará en el periodo 1600-1670, donde buscará definir los fundamentos estéticos del clasicismo francés, permitiendo así una imagen nítida y perfecta de lo *clásico*. Las conclusiones de su investigación positivista concluyen, sin embargo, la existencia de influencias foráneas en los presupuestos del arte francés clásico, alejándose de los posicionamientos de la III República que habían tratado el *clasicismo francés* precisamente desde su especificidad “nacional” y “patriótica”. Específicamente, señalará cómo los debates del *clasicismo* estarán derivados de la *poética* aristotélica, a su vez, recogidos del humanismo italiano, sobre las cuales la tragedia clásica francesa elaborará sus presupuestos estéticos. Contrariamente a sus predecesores que estudiaban a los grandes maestros y las grandes obras, René Bray inicia un camino formalista ahistórico, caracterizado por afrontar el siglo XVII de forma conjunta, sin distinción de periodos, que le lleva a encontrar la coherencia de una doctrina definida por el primado de la *imitación* de los antiguos, el *racionalismo*, la *utilidad*, y *reglas*, tales como la *vraisemblance* y la *bienséance*, así como convenciones específicas para cada género¹⁴⁷, dando la imagen de un clasicismo marcado por el triunfo de las reglas. Su texto marca así una nueva vía en el estudio de la literatura francesa intentando buscar el *clasicismo* histórico, y no el *esencialismo clásico* de Sainte-Beuve o Valery.

¹⁴⁵ VALERY, Paul. « Lettre au Pr. Timmermand, 19 décembre 1932 ». En *Lettres à quelques-uns*. Paris, Gallimard, 1952, p. 205.

¹⁴⁶ VALERY, Paul. *Oeuvres*. Paris, Gallimard, 1957-1960, 2. Vol., vol. 1, pp. 604-605.

¹⁴⁷ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 43.

El cuestionamiento al patriotismo de la III República, supone también un alejamiento de los nacionalismos literarios, intentando encontrar las vías de interrelación y diálogo con las otras potencias históricas. Recordemos que se trata de un ambiente, el de los años 20 y 30, donde Hazard escribe la crisis de la conciencia europea, en un clima donde, frente a los cada vez más exacerbados nacionalismos, se busca recuperar el ideal Europeo, reflejado en el nacimiento de la Sociedad de Naciones o en el progresivo auge del término Barroco, como ese arte-total y común a Europa. Este ideal de “hibridación” y de “diálogo” entre naciones, que rompe cierto aislamiento de los presupuestos *clásicos* de la III República, se reflejarán en su siguiente libro sobre la *preciosité*, ya tras la guerra, en 1948, donde hablará de esos momentos que anteceden a los clásico, como había apuntado G. Lanson, y que definirá como de *preciosité*. Su postura sobre la existencia de un momento de *preciosité* antes de lo clásico, será retomando por Jean Rousset y denominado directamente como *barroco*, en un ambiente de *barockbegriff* en Francia, estudiado por M. Fumaroli, a partir de los cursos impartidos por Eugenio D’Ors en Pontigny en 1933.

Si bien la primera obra de René Bray supone el inicio de un estudio *positivista* de la literatura, alejado de determinadas experiencias pasadas, de la que sin embargo es un claro heredero, su obra, al otorgar una especial atención a las reglas, corre el riesgo de presentar el “clasicismo” como el triunfo de la convención y del dogma. Situación de la que se quejaba Fernand Baldensperger, quien en 1937 abogaba “*pour une réévaluation littéraire du XVIIe siècle classique*”, cuestionando las simplificaciones a las que había conducido un estudio enfocado hacia la docencia escolar y que habían producido una “*momification opérée par des vénération de commande*”; lo que lleva a Daniel Mornet en 1940 a escribir desde una perspectiva histórica, alejándose del exclusivo estudio de los grandes maestros del clasicismo, sobre aquellos olvidados del *clasicismo*, como fueron los denominados “libertinos”, en su *Histoire de la littérature française classique, 1660-1700, ses caractères véritables, ses aspects inconnus* (1940), retomando las líneas de reflexión de Gautier y de los llamados “irregulares, como Saint-Amant o Théophile de Viau, que influirán en la obra de Racine, Molière, La Fontaine, etc. D. Mornet insiste además sobre la ausencia de una *escuela de 1660* que habría fundado el clasicismo francés, insistiendo de nuevo en la complejidad del periodo que daría paso a las principales obras contemporáneas. La estética clásica de Lanson y Brunetière, entendida como una sencilla armonía, da paso a un compromiso entre la razón y el encanto agradable, señalando la importancia de la diversidad y riqueza del momento clásico, destacando la relevancia de la *preiosité*. Un siglo contrastado que sería retomado por René Bray en su siguiente obra sobre *La préciosité et les Précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux* (1948), donde reflexiona sobre la literatura a partir de una categoría “ahistórica” como es la de “*précieux*”. En la línea de Mornet destacará también la obra de Henri Peyre *Qu’est-ce que le classicisme?* (1933), reeditada en New York en 1942 bajo el título *Le clasicisme française*.

Henri Peyre frente a la mala comprensión del *clasicismo* busca introducir en el periodo tanto a escritores del reinado de Luis XIII como de Luis XIV, señalando que el clasicismo es el momento “où la France est allée le plus loin dans cet approfondissement de l’homme intérieur qui es le but central de la littérature”, dejando de lado cuestiones históricas o políticas para centrarse en aspectos filosóficos y antropológicos que luego veremos en diversos autores que centran sus análisis en los moralistas. Frente a este espíritu idealizante y totalizador del *clasicisme* de la III République, nos encontramos también en 1937 el texto mencionado de Fernand Baldensperger. Un cuestionamiento de la relación entre *escolaridad* y *clasicismo* que determinará el primer tomo de la *Histoire de la littérature en France* de Antoine Adam de 1948.

Es del extranjero de donde provendrán las visiones más innovadoras. El italiano Luigi Foscolo Benedetto trabajará en 1947 sobre “la légende du classicisme française”, insistiendo en las estrechas relaciones entre literatura y moral, señalando la centralidad de las nociones de *honnête homme*. Será con la crítica americana, especialmente con E.B.O. Borgerhoff cuando se profundizará sobre este aspecto contradictorio y múltiple del clasicismo. En *The Freedom of French Classicism* (1950), E.B.O. Borgerhoff ofrece una visión liberal del clasicismo, brindando así una imagen más equilibrada entre reglas y gusto, desplazando el peso de las reglas a favor de la gracia, la fineza y el *je-ne-sais-quoi*. Así después de Borgerhoff, categorías como lo *sublime* adquieren de nuevo una relevancia central, matizando así el peso de las reglas, la lógica, la razón, etc., como los únicos denominadores de la estética clásica. Tesis que se confirmará con la obra de Jules Brody sobre Boileau y Longino de 1958, donde éste reflexiona sobre las raíces platónicas de los clásicos, que retomará en la década de los 70 autores como Jean Lafond, profundizando en las corrientes neoplatónicas del clasicismo, recogidas en la *revue d’Histoire Littéraire de la France* en el número consagrado a la “Littérature sous Louis XIV”.

La irrupción de un nuevo término por parte de la crítica posterior a la guerra, como es el de *Barroco*, inscrito en una visión totalizante de la Europa, pondrá en cuestión esta especie de aislamiento apolíneo del *clasicismo*, construido ya desde finales del siglo XVI en lo puramente francés, y obligará a repensar el *clasicismo* en diálogo con Europa, como habían apuntado los pioneros estudios de René Bray. Pero, al mismo tiempo, el *clasicismo* corría el riesgo de volver a una lucha espiritual, como en la época de los *románticos*, pero ahora entre los *barrocos* y los *clásicos*. De este modo, en Francia, como refleja la obra de V-L. Tapié, el *clasicismo* no se observará como enfrentado al *barroco*, sino que ambos son considerados como herederos del humanismo renacentista. Dos estéticas con importantes puntos de unión tal y como desarrolló Jean Rousset en su libro *Littérature de l’âge baroque en France* (1953). Si bien el *barroco* de Tapié era más una estrategia de análisis social y cultural (que anuncia los estudios posteriores en Francia) que

un intento de *barroquizar* el clasicismo como pretende la *barockbegriff* alemana, la obra de Jean Rousset, siguiendo la tradición del pre-clasicismo de G. Lanson o R. Bray, se dejaba seducir por la ideología barroca alemana, enfrentando lo clásico a lo barroco: “*Le baroque et le Classique se regardent en ennemis, mais comme on le fait dans une famille; ils s’opposent avec un air fraternel*”¹⁴⁸. De este modo, establece el desarrollo de una dialéctica, de dos movimiento “hermanos”, clasicismo y barroco, que van a configurar el siglo bajo el denominador común del dinamismo y el cambio, predominando lo barroco al comienzo, desarrollándose el equilibrio propio de lo clásico en la segunda parte. En cierta medida retomaría la idea de barroco que construye el formalismo europeo alemán, en gran medida deudor de la obra de Wölflin *Renacimiento y Barroco*. Una multiplicación de modelos que retomará Tapié en su clásico ensayo.

Si la recuperación de nuevas nociones a nivel europeo como las de *Barroco* han ayudado a cuestionar esa imagen monolítica del clasicismo, mostrando su variedad y complejidad, así como la existencia de múltiples géneros y autores olvidados por la tradición, también asistimos en el siglo XX a la reacción anti-clásica, como reacción, a su vez, a ciertos escritores adscritos al “neoclasicismo” como Valéry, Guide, etc. A partir de las nuevas corrientes marxistas se denuncia que tras el clasicismo se escondería el “racionalismo burgués” y las formas hegemónicas del poder, tal y como también vemos en Sartre: *Situation II. Qu’est ce que la littérature?* (1948), donde el clasicismo es percibido como una tradición esclerotizante.

« Il y a classicisme en effet lorsqu’une société a pris une forme relativement stable et qu’elle s’est pénétrée du mythe de sa pérennité, c’est-à-dire lorsqu’elle confond le présent avec l’éternel et l’historicité avec le traditionalisme, [...] Lorsque la puissance de l’idéologie religieuse et politique est si forte et les interdits si rigoureux, qu’il ne s’agit en aucun cas de découvrir des terres nouvelles à la pensée, mais seulement de mettre en form les lieux communs adoptés par l’élite, de façon que la lecture [...] soit une cérémonie de reconnaissance analogue au salut, c’est-à-dire l’affirmation cérémonieuse qu’auteur et lecteur sont du même monde et ont sur toute chose les mêmes opinions »¹⁴⁹

La armonía y el equilibrio de Valery, devienen ahora una tiranía de las reglas y del elitismo de las clases altas que han olvidado al pueblo, como cierta crítica romántica ya postulaba. De este modo, en esta misma línea de ir ofreciendo una visión cada vez más problematizada del siglo XVII y del *clasicismo*, menos nítida y clara, hay que señalar los análisis de corte marxista que después de la guerra han ido mostrando, desde otra perspectiva, las tensiones estéticas como figuraciones de tensiones sociales que configuran el siglo XVII. La progresiva disolución del individuo en la historia, conlleva el paso al estudio de los colectivos de manera anónima, frente a ese individuo heroico quintaesenciado anterior, tal y como señala F. Braudel. Surge así un interés por los testimonios que hablan de esa “realidad” hasta ahora sumergida y oculta, ese inconsciente de la

¹⁴⁸ ROUSSET, Jean. *La Littérature de l’âge baroque en France*. Paris, José Cortí, 1953, p. 243.

¹⁴⁹ SARTRE, Jean Paul. *Qu’est-ce que la littérature ?*. Paris, Gallimard, 1985, pp. 116-117. Citado por GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. Pp. 46-47.

historia que señalaba Marx, reformulando el espíritu hegeliano y llevándolo al problema de las ideologías. Es ahora el momento de la historia de los vencidos y de la gente anónima; la historia de los dominados. La Dialéctica irrumpe así en la Historia para entender ésta como la consecuencia de un pueblo oprimido que porta su propio testimonio de la historia y que viene marcado por otras temporalidades y espacialidades respecto a la *hegemónica*, de los vencedores y opresores. Una interpretación que ya se gesta con los propios historiadores posteriores a la revolución francesa y que ahora penetran en los estudios artísticos. Se impone así las grandes temporalidades, como las de Braudel, buscándose en lo cotidiano una recuperación de las “mentalidades”, donde se busca aquello que es propio de lo colectivo. Una historia etnológica influencia por el marxismo, así como por el estructuralismo de Durkheim se impone (Dosse). La investigación del historiador se impersonaliza y se convierte en una “historia sin atributos”, como el propio historiador que la hace.

Un ejemplo de esta dialéctica histórica será la obra de Paul Bénichou, quien se interesa especialmente por la perspectiva social, escribiendo una obra sobre *Los moralistas del gran siglo* (1948), y que refleja un deseo de entender el siglo XVII a través del conflicto social y el paso de un modelo del heroísmo a un nuevo concepto de hombre auspiciado por los moralistas, marcado por la introspección, etc. Lucien Goldmann (1913-1970), desde un marxismo más claro que el de Bénichou, señalaban también en su *Le Dieu caché*, las tensiones internas de la sociedad en la que se había forjado el clasicismo, frente a las visiones armoniosas del siglo que habían ofrecido los estudios anteriores. Surgen así diversas aproximaciones y en la línea del anonimato de la historia, pero desde las experiencias de los discursos y los imaginarios, surgen experiencias históricas que buscan la excepcionalidad en la voz de los que guardan silencio, de los apartados, etc., que pueblan los archivos judiciales, como vemos en la obra de Arlette Fargue siguiendo la línea de Michel Foucault. Una especie de modelo plutarquiano pero invertido.

Bajo estas tensiones de lo social de los años 50, nos encontramos también con los trabajos de Antoine Adam (1899-1980), quien partiendo de sus estudios sobre Théophile de Viau en 1935, presentan un panorama cada vez más complejo de la literatura del siglo XVII. Unas reflexiones que culminará en su monumental obra en cinco volúmenes sobre *Historia de la literatura francesa del siglo XVII* (1947-1956), que impulsará el estudio de los libertinos, como veremos posteriormente en René Pintard. Así señala: « *Les chefs-d'oeuvre de nos grands écrivains n'ont pas été écrits dans une atmosphère de sérénité, mais parmi les périls. Ils furent des affirmations de liberté au cœur d'une société qui se ruait dans la servitude* ». Se observa ya claramente el deseo de construir una cronología coherente, desde una perspectiva socio-histórica, donde comenzaría una conciencia crítica de la escritura (idea que ha marcado a la generación de Bénichou, Vial o Fumaroli con su ideal de *république des lettres*). Bajo un ideal teleológico, marcado por la centralidad de unos años donde se sitúa la *perfección clásica*, Adam refleja las herencias de la ideología *clásica* que

atraviesan los siglos. En estos instantes se desarrollan múltiples síntesis como la de Pierre Claraz *L'Âge classique*.

A partir de las últimas décadas del siglo XX, las aproximaciones se han diversificado y multiplicado, huyendo de la noción de *clasicismo* para profundizar en los propios momentos históricos analizados. En los años 60 la historia deviene consciente de ella misma y analiza los propios discursos históricos, examinando qué se esconde tras el término *clasicismo*, aplicándose a la literatura las nuevas corrientes de estudio de los textos, como la semiótica, como refleja la aproximación de Roland Barthes a la obra de Racine, tomando prestadas herramientas del psicoanálisis de Charles Mauron y de la sociología de Lucien Goldman, viendo en el clasicismo una política de clase, lo que desencadena una fuerte polémica con Raymond Picard¹⁵⁰. Frente a la idea tradicional de la *claridad* del clasicismo francés, escolar, burguesa y nacional, R. Barthes ofrecerá una imagen del clasicismo caracterizado por su *obscuridad*, como resultado aparentemente paradójico de su búsqueda de precisión, admirando de los clasicismos por su silencio y su carácter enigmático, haciendo de los clásicos unos modernos como es propio de los antimodernos, tal y como ha señalado A. Compagnon, quien sitúa a R. Barthes dentro, precisamente, de los antimodernos¹⁵¹.

Influenciados también por el estructuralismo y la sociología, centrada en la historia de los libros o de la lectura de Henri-Jean Martin, *Livres, pouvoirs et société* (1969), la historia de la literatura cuestionará el *clasicismo* en su dimensión “escolar”, como el estudio de los grandes escritores, dándose cabida a una compleja aproximación desde muy diversos ámbitos, denunciándose la utilización ideológica del *clasicismo*. En esta línea de análisis de los textos, son importantes también los estudios de Gérard Genett, *Figures II. “Rhetorique et enseignement”* (1969) quien establece la centralidad de la Retórica para comprender la formación y evolución de las *belles-lettres* hasta el siglo XIX, tal y como recogerán los estudios posteriores de Fumaroli sobre la elocuencia o de B. Beugnot, heredando el interés de la crítica americana de Jules Brody por una retórica que desde Lanson estaba en Francia bajo sospecha. Hasta ese momento la retórica había lastrado el prejuicio revolucionario que había marcado la expulsión de los jesuitas en Francia en la década de los 60 del siglo XVIII; y, por ello, el peso de los estudio de retórica y de sus principales teóricos es apenas perceptible en los trabajos herederos de Lanson, al verse como algo residual. Muy probablemente, el interés del mundo anglosajón por el “ritual del poder”, levantaron también el interés por entender la “puesta en escena” de los rituales y discursos del poder. Estas obras venían a mostrar que el clasicismo no se construía sobre un rechazo a la retórica en función de la claridad y

¹⁵⁰ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 47.

¹⁵¹ COMPAGNON, Antoine. *Les Antimodernes*. Paris, Gallimard, 2005.

transparencia de la lengua, sino, por el contrario, sobre la reformulación de la Retórica, encontrando en la retórica su *alma matter* donde se cimentará el ideal lingüístico del momento clásico del siglo XVII. Sin la retórica no era posible comprender a Descartes ni el mundo de donde nace la Lógica de Port-Royal. Con la retórica, aquellas frases de Foucault sobre que en la época clásica se producirá la invisibilidad del lenguaje, deviniendo así transparente a la representación, deberán ser reconducidas por la comprensión de la retórica. La Retórica, como señalaba Fumaroli, nacía en el humanismo renacentista con la pretensión de sustituir a la *république chrétien* sobre el fundamento de una nueva *république des lettres* donde la palabra ordena el mundo.

El *clasicismo* dará lugar, poco a poco, a una idea de *clasicismes*, que recogerá el famoso texto de Roger Zuber *Les émerveillements de la raison: classicismes littéraires du XVIIe siècle français*. En ella se propondrá revisar dos de los principales principios que sustentan la noción de “clasicismo”. Por un lado, su carácter intemporal, universal y unitario. Por otro lado, el ideal teleológico, que lo define como un momento glorioso y de perfección, antecedido de un momento formativo y continuado de un momento de decadencia. Se observa así el deseo por historizar el “clasicismo” contraviniendo el principio universalista de lo “clásico” que veíamos en Gadamer, lo que supondrá vincular el “clasicismo” a los debates y corrientes estéticas de la época, estudiando las influencias respecto a Italia y España, así como sus relaciones con las transformaciones políticas y sociales. Estudiará en qué medida debe entenderse como una respuesta estética a estas transformaciones y necesidades. Estas ideas habían quedado ya apuntadas en su otra obra sobre los traductores y las traducciones, que abría una vía importante de estudio al mostrar cómo las *belles-infidèles*, esto es, las traducciones, están en el origen del gusto y la poética clásica.

Si el clasicismo es fruto de la *recepción* y de la evaluación en función de criterios históricos, no sólo por parte de aquellos que intentaron definir un momento clásico en el siglo XVII sino también por parte de aquellos que intentan estudiarlo y delimitarlo, nos encontramos con una clara dificultad a la hora de periodizar el momento¹⁵², ya que dependerá de las elecciones que haga cada historiador, intentando seguir los criterios de la propia época, mezclando fenómenos que en muchas ocasiones poseen sus propias temporalidades y sus propios ritmos. A partir de aquí, las propuestas de periodización se multiplicarán en función de los criterios elegidos a la hora de afrontar el estudio del periodo. De tal forma que si tomamos como principios definitorios del clasicismo la *imitación* de los antiguos y la centralidad de la *lengua* nos encontramos con un periodo iniciado en el Renacimiento, en Du Bellay, que concluiría en el romanticismo de Lamartine. Si por el contrario se toma como criterio el reinado de Luis XIV, entonces nos encontraríamos con una periodización que iría de *L'École de femmes* de 1662 a la *Princesse de Clèves* de 1678. Abandonándose por parte de

¹⁵² *La Périodisation de l'âge classique*. Revue Littératures classiques. Paris, Honoré Champion, Nº 34, automne 1998, dirigida por Jean Rohou.

algunos autores la idea de un clasicismo circunscrito a la época de Louis XIV que observamos desde Perrault, Voltaire o Lanson, y retomando una visión amplia, que ya había sido señalada por diversos autores del siglo XVII que establecen en la *Pléiade* y en *Malherbes* un antecedente de los grandes escritores del periodo, Roger Zuber distinguirá tres momentos: *l'ère de l'imagination* (1594-1643), *l'ère du goût* (1624-1675), *trop d' "esprit"?* (1675-1715). Para él, el clasicismo se constituye a partir de múltiples tensiones y *querelles* que lo atraviesan y que definen siempre un momento de múltiples posicionamientos. J. Rohou establece como fechas del clasicismo 1657-1691, dividido, también, en tres momentos, de 1657 a 1667, que define como de clasicismo crítico; de 1666 a 1691, un clasicismo de integración y sublimación; y de 1673 a 1691 un periodo marcado por la "choix spectaculaire". Alain Viala, por el contrario, establecerá una duración más larga que toma como principio de análisis los procesos de "institucionalización" con los que vincula el clasicismo, estableciendo unas fechas de 1650 a 1750. La visión de A. Viala está vinculada a la transformación institucional de la *république des lettres* y al nacimiento y evolución de las *trois institutions littéraires*. Sobre el desarrollo de estos tres ámbitos, Viala hablará de la configuración de un nuevo ideal literario o "primer campo literario" donde se van a construir los principales ideales que serán identificados con el *clasicismo*; señalando la importancia que tendrá la fundación de la Academia Real entre los años 40 y 50, donde se terminará por formalizar e institucionalizar, bajo el patrocinio y supervisión de la monarquía, el ideal del clasicismo. Un ideal ajeno en principio a la monarquía pero que pronto asumirá como propio:

« Dans les années 1630, les institutions de la vie littéraire se développent, et forment un réseau cohérent : par exemple, par les relations entre les salons –et en premier lieu l'Hôtel de Rambouillet-, l'Académie Française et, via Conrart, Pellisson, Chapelain, etc., le mécénat étatique mais aussi la censure. Ce même mouvement induit aussi une spécialisation croissante des activités intellectuelles, avec l'Académie Française puis celles des inscriptions, celles des Sciences, un peu plus tard l'instauration de la Comédie Française. [...] À partir de 1680 environ, avec l'apparition des dictionnaires du français et l'essor des académies de province, les modèles établis vers 1650-1660 se diffusent en doxa : on le voit en particulier avec les genres dramatiques, pour les institutions littéraires, et avec le réseau des académies de province pour les institutions de la vie littéraire. On peut donc parler de l'Âge classique » en y inscrivant l'ensemble de cette période de 1650 à 1750.»¹⁵³

Emmanuel Bury propone una periodización del clasicismo determinada por las *querelles*:

« En caractérisant le moment classique par ses querelles, on dessine avec plus de netteté un ensemble de questions auxquelles la tradition littéraire essaiera de répondre par la suite : c'est en cela que le classicisme est fondateur [...] c'est bien dans l'intervalle qui va du triomphe des débats doctrinaux –que l'on pourrait situer, grosso modo, des Oeuvres diverses de Balzac à la préface de Oeuvres de Sarasin (1644-1656)- à la décennie de crise où se dressent face à face la fierté des Anciens et l'optimisme des Modernes (1687-1697) que l'on pourrait situer l'âge d'or du classicisme [...] Plus schématiquement, l'année 1654 pourrait être un repère commode pour marquer le début : la mort de Balzac, et la Défense de Costar sont le signe d'une époque qui s'achève. Le choix qu'un d'Ablancourt, jusqu-là traducteur des historiens, fait de la « galanterie » en traduisant Lucien (1654) indique aussi un changement des sensibilités dont les plaisirs de Vaux seront l'affirmation la plus brillante. L'année 1674 en symboliserait l'acmé, avec la publication des Oeuvres diverses de Boileau, et, pourrait-on ajouter, avec la

¹⁵³ VIALA, Alain. En *La Périodisation de l'âge classique*. Revue Littératures classiques. Paris, Honoré Champion, N° 34, automne 1998, dirigida por Jean Rohou. Citado por DARMON, Jean-Charles y Michel Delon. « Avant-propos ». P. 11.

*seule oeuvre philosophique majeure de l'âge classique : La recherche de la vérité de Malebranche. L'année 1687 en serait le terme, dans la mesure où la querelle affirmera avant tout l'existence d'un âge d'or déjà fini, vision dont héritera Voltaire dans son Temple du goût.»*¹⁵⁴

Alain Génétiot, siguiendo los propios argumentos de la época que sitúan en la Pléiade y en Malherbes un antecedente de lo clásico frente a la influencia foránea, plantea el inicio del clasicismo en los inicios del reinado de Enrique IV, en 1589, finalizando con la muerte de Luis XIV en 1715, tomando como criterio fundamental las polémicas teatrales que marcan este periodo, donde se afirmará la victoria del clasicismo en su doble formulación: la afirmación de las reglas y el sentimiento del gusto¹⁵⁵.

La historiografía actual valora el *clasicismo* como un punto de llegada de una evolución formal o histórica. Para una visión histórica el clasicismo se presenta como la culminación de un proceso social y cultural, esto es, del proceso civilizador, así como político y estético, que se inicia con el humanismo y se transforma con las turbulencias de las guerras de religión, y que –con variaciones- tiende a situar en el reinado de Luis XIV el momento de culminación de todo ello. Sitúan este *momento clásico* –y por tanto la posibilidad de hablar de *clasicismo*- a partir del momento de la culminación y consolidación de los debates de la primera mitad del siglo XVII, cuando es alcanzado, finalmente, un equilibrio tras las múltiples *querelles* que caracterizan los años 20 y 30. Parecen retomar así, aparentemente, los estudios que priorizaban el reinado de Luis XIV. Observamos así cómo la visión historicista aparece atravesada por una tendencia a la idealización.

*« La définition du topos historiciste apparaît donc intimement liée à une interprétation idéalisée de l'histoire qui dépend étroitement d'une réception et d'une évaluation qui se projette rétrospectivement et avec nostalgie ses attentes sur la période ainsi célébrée. Il renvoie donc en fin de compte à une évaluation anhistorique qui se réfère, loin des manifestations historiques toutes contingentes, à une idée transcendante, une essence intemporelle qui peut certes s'incarner ici ou là, mais reste essentiellement immuable comme Idée résistant au passage du temps. »*¹⁵⁶

Frente a este ideal de equilibrio, una larga tradición deudora de los años 50 habla de tensiones y desequilibrios, como se refleja en la interpretación freudiana recogida por la obra de J. Rohou *Le XVIIe siècle, une révolution de la condition humaine* (2002), quien circunscribe el clasicismo a los años 1660-1680, en la misma línea del estudio de E. Bury *Le classicisme*, vinculando el clasicismo a la superación o *sublimación* de un momento de *crisis* anterior, que recuerda a ciertos posicionamientos del siglo XIX. En la obra de J. Rohou, es el desequilibrio, el cambio y la transformación profunda, propio de la visión barroquizante, lo que caracteriza a la época, en gran medida determinada por las circunstancias sociales y políticas del *absolutismo*. Una tesis que se construiría a partir de su interpretación de los *moralistas* de Bénichou con la cual G.

¹⁵⁴ BURY, Emmanuel. Citado por DARMON, Jean-Charles y Michel Delon. « Avant-propos ». P. 12.

¹⁵⁵ GÉNÉTIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 62.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 55.

Forestier no estará de acuerdo ya que J. Rohou ofrece una visión de Corneille y Racine apoyada por una visión “pesimista” de la Francia absolutista en la que predominará una visión trágica caracterizada por la obra de San Agustín y el impulso anti-humanista que la sublimación estética del clasicismo permite superar. A partir de una visión antropológica del siglo, construida sobre los *moralistas*, J. Rohou postula un “clasicismo” caracterizado por el “sentimiento trágico” y por un cambio en la *condición humana* que se observaría, también, en la transformación antropológica del “siglo de los moralistas”, estudiada por la obra de Louis Van Delft, y que definiría el clasicismo como un momento de huida a través del ideal. Un *malestar* cultural que ya había señalado Norbert Elias al comenzar su texto sobre la *sociedad cortesana* con la obra de *l’Astrée*, la cual era interpretada desde las estrategias de la idealización-sublimación mediante el alejamiento de la nobleza de la violencia en la corte. Un proceso de *malestar*, idealización o alejamiento de lo real, que será nuevamente retomado por Thomas Pavel en *L’Art de l’éloignement: Essai sur l’imagination classique*. En la línea de Elias, Pavel parte de la tesis de la domesticación aristocrática después de la Fronda, rebatida por Daniel Dessert así como K. Begin, que Bénichou también recogerá para explicar el “ensimismamiento” de Port-Royal y los *moralistas*. Unos *moralistas* que serán identificados con aquellas clases medias que fracasaron en la Fronda y desplazadas del poder. Los moralistas eran vistos como un espacio de replegamiento y de descubrimiento del yo, que dará lugar al individualismo dieciochesco, enarbolado por la burguesía, mostrando la clásica interpretación marxista donde se identifica burguesía y desarrollo del “yo”. La Fronda supondría para Bénichou el paso del “feudalismo” al “liberalismo” representado por Colbert, como también señala Rohou. Para estos autores el *clasicismo* es una construcción del absolutismo y comprendido, por tanto, como una maquinaria de alejamiento. Un reflejo de la “clase” hegemónica, como señalaba Sartre, mientras la burguesía buscaba sus propias formas de heroísmo y de cultura identificativa. El *clasicismo* es también considerado por Rouhou como el inicio de un cambio de la mentalidad de donde nacerá nuestra modernidad. Momento, en tensión, entre feudalismo y Estado, en el que ya comienza a consolidarse esa modernidad racionalista y crítica de la que, como señaló Paul Hazard, somos todavía deudores.

Bajo el título de *L’Art de l’éloignement, Essai sur l’imagination classique* Thomas Pavel hablaba de lo clásico como una experiencia del orden de lo simbólico, donde lo clásico vehiculiza un anhelo de una sociedad que es transportado a un ámbito de ilusión, a una distancia, para poder sublimar allí los deseos que en las nuevas reconfiguraciones sociales no podrían. De ahí que, como Norbert Elias (lector profundo de Freud), entienda lo clásico como una creación de la “represión” de la época, la cual se inauguraría con *L’Astrée* de Honoré d’Urfé donde estas tensiones sociales quedaría sublimadas en el ámbito del imaginario en un mundo ideal, casi utópico. Una explicación que si bien tiene puntos interesantes y rescatables en relación a la formación del ideal de la

honnêteté, como vimos en los informes anteriores, sin embargo, termina por diluir el clasicismo es una forma de psiquismo atemporal como la *barockbegriff*. De este modo, la representación y la ilusión del clasicismo, marcados por un vocabulario preciso y discreto, tenían por finalidad, precisamente, construir un mundo de “alejamiento” que permitiese al mismo tiempo convivir en un mundo marcado por la represión del *absolutismo* en formación. Afinidades entre el clasicismo y su época que conducían a Pavel a establecer la filiación entre el absolutismo y el clasicismo.

Frente a la interpretación socio-política del clasicismo e histórica, nos encontramos con una perspectiva formalista, como la de Forestier en *La tragédie française*, que buscaría enfocar el clasicismo desde los discursos formalistas, centrados en la lengua, empleados ya desde el propio siglo XVII, y que valoran el clasicismo como la culminación de la forma escrituraria. Un ideal lingüístico que constituye la auténtica obsesión y auténtico leitmotiv del proyecto del “clasicismo”, como hemos podido comprobar. Así, para Forestier, si los rasgos señalados por Rohou son la consecuencia de una visión “histórica”, esto es, de una *interpretación*, para Forestier, en cambio, desde su ideal *genético*, el *ideal formal* del clasicismo va a constituir la aspiración e imaginario de la propia época, como se desprende de la obra de Malherbes a Boileau, convirtiéndose así en la mejor herramienta de análisis de la época.

El « clasicismo » entendido como ideal platónico de perfección y belleza formal finalmente alcanzado y vinculado a la palabra, tal y como es definido y comprendido en el propio siglo XVII, devendrá un “cánon” literario y escolar, al que los autores del siglo XVII constantemente se remitirán, estableciendo una jerarquía de lo que debe ser considerado como tal clásico. Convertido así en un *canon escolar* y desde un punto de vista formal, el clasicismo tal y como es definido en su propia época se convierte en una herramienta crítica para la historia formalista a la hora de afrontar su propio estudio puesto que no intenta definir que es clasicismo, sino remitirse a las definiciones del mismo – a los impulsos de canonización- dadas en la propia época. Si el *clasicismo* deviene una reflexión crítica sobre la recepción de lo que en un momento dado han definido como clásico, tal y como señalaba Jauss, ello determina que el estudio del periodo deba realizarse a partir de las herramientas idealizadas que nacen del propio ideal clásico elaborado en el siglo XVII, propia de una *recepción* y fruto, por tanto, de una elección entre los autores de la propia época. De este modo, el *clasicismo* pasa de ser la manifestación de un ingenio y emanación de una cultura en un momento dado de la historia, a ser fruto del “juicio”, de la percepción y recepción de un estudioso, que convierte su recepción en juicio universal. El problema del *clasicismo*, tanto en la dimensión ofrecida por el formalismo como por el historicismo, es que ambos terminan por ofrecer una imagen idealizada y universal del clasicismo, sin embargo, con la gran diferencia de que mientras el historicismo esta idealización es fruto de la recepción histórica del tiempo presente, esto es, del

historiador, el formalismo parte de la idealización elaborada por la propia época, sin buscar elaborar una nueva idea de clasicismo.

Una vez definido los problemas históricos e historiográficos que atraviesan la noción de clasicismo desde los comienzos del siglo XVI hasta el siglo XX, es nuestra intención afrontar el estudio de otros dos conceptos con los que habitualmente se ha confrontado el clasicismo, como son el barroco y el rococó.

3. La contra-reacción barroca y rococó. Barockbegriff y Rokoko Begriff.

La creación de los términos *barroco* y *rococó* debe estudiarse en el marco del nacimiento del *clasicismo* decimonónico, recién estudiado, ya que ambos términos, como ocurriera con el *romanticismo*, surgen en el siglo XIX en contestación o diálogo respecto a los imaginarios y discursos que sustentan el *clasicismo* y sus polémicas con el *romanticismo*, donde predominaría un conflicto estético y nacional. Tradicionalmente el *barroco* y el *rococó*, desde un punto de vista formal construido por las artes visuales –especialmente la arquitectura–, vienen a continuación del arte clásico elaborado por el Renacimiento italiano, creando una lógica formal de progresiva complejización de los lenguajes del clasicismo (que a su vez define una cronología que iría del Renacimiento al Rococó, pasando por lo Barroco, en función de un proceso de paulatina complejización). Sin embargo, la particularidad de lo francés, definido por el siglo XIX como *clasicismo francés*, va a determinar a medida que se imponga el término *barroco* a finales del siglo XIX, especialmente en el ámbito alemán, definiéndose progresivamente en oposición al *clasicismo* y a Francia. Un enfrentamiento entre *clasicismo* y *barroco* –semejante al que antaño protagonizara el *clasicismo* y el *romanticismo*–, que ahora se construirá sobre la búsqueda de la identidad nacional, que o bien culmina con el rechazo de poder hablar de barroco francés, como algo ajeno al espíritu francés; o bien termina con la comprensión del *clasicismo* precisamente como un fenómeno nacido de un periodo de variedad y complejidad denominado como barroco; de tal manera que el barroco estará en el origen del clasicismo francés así como del rococó posterior, como estudiaremos a propósito de la obra de Jean Rousset. Nos enfrentamos pues al estudio de una compleja red de significados y de relaciones en el que deberemos tratar primeramente el momento en el que surgen los términos y el contexto cultural en el que se desarrollan, para, a continuación, comprender los cambios y las adherencias de nuevos sentidos que las tradiciones siguientes le han ido dando, ofreciendo así diversos sentidos a los términos *barroco* y *rococó*. Es por ello que antes de nada, y contradiciendo aparentemente ciertas lógicas de la historia del arte que perviven hoy en día, estudiaremos en el contexto de las polémicas entre *clasicistas* y *románticos* la recuperación por

parte del siglo XIX del siglo XVIII, entre las décadas de 1830 y 1860, especialmente, ese arte definido por algunos como *rocaille*, *pompadour*, *Watteau* o *rococó*, mostrando con ello la ambigüedad con la que en ocasiones surgen los términos y los *estilos*.

3.1. La recuperación del siglo XVIII por el siglo XIX y la invención del estilo rococó o rocaille.

Antes de adentrarnos en la confrontación *clasicismo-barroco*, a partir de la cual el mundo germánico a definido el término *rokoko*, es importante comprender cómo las polémicas entre *clasicismo* y *romanticismo* determinan, a partir de los años 30 del siglo XIX, una recuperación de ciertas formas o manifestaciones artísticas del siglo XVIII hasta ese momento olvidadas o cuestionadas, precisamente, por estar identificadas con un siglo con mala prensa y, especialmente, con un periodo –la primera mitad del siglo XVIII- que simbolizaba la degeneración del absolutismo. Es en este periodo entre los años 30 y 60 del siglo XIX, estudiado por Catherine Thomas, donde va a producirse la recuperación del siglo XVIII, produciendo una complejización del clasicismo francés, hasta ahora identificado -desde Ch. Perrault- con el siglo de Luis XIV, así como una apertura hacia el siglo XVIII identificado con la violencia revolucionaria. Asimismo, en estas décadas centrales del siglo XIX va producirse también no tanto la recuperación de los *estilos* del pasado, sino la creación de nuevos *estilos* (momento en que la noción de *estilo* comienza a imponerse en las distintas disciplinas de estudio sobre el arte); en primer lugar, el arte *rococo* o *rocaille*, y más tarde el *barroco*. Se trata de dos términos que sin duda aparecen en los diccionarios del siglo XVII, pero desprovistos de la lógica historicista subyacente a la noción de *estilo* con la que son utilizados ambos términos, barroco o rococó, durante el siglo XIX. Como hemos señalado en otras ocasiones, que existiesen los términos anteriormente al siglo XIX no significa que tuvieran el mismo significado con el que serán recreados y utilizados en el siglo XIX.

3.1.1. La fortuna del término rococó a lo largo del siglo XIX:

Fiske Kimball al intentar reconstruir en su clásica obra *The creation of the Rococo. Decorative Style* (1943)¹⁵⁷, el cómo definieron los propios protagonistas de la época el arte que estaban produciendo en su momento, durante la primera mitad del siglo XVIII, refleja un cierto fracaso, pues no es capaz de encontrar un término preciso con el que en su época se delimitara un *estilo* y un arte específico, diferenciado del que se venía realizando con anterioridad. Si bien no es

¹⁵⁷ KIMBALL, Fiske. *The Creation of the Rococo. Decorative Style*. New York, Dover, 1980 (1ª edición, Philadelphia Museum of Art, 1943).

momento de entrar a reflexionar sobre la obra de F. Kimball que dejaremos para cuando hablemos de la construcción del *rococó* por parte de la historiografía del arte alemana a finales del siglo XIX y principios del siglo XX; sin embargo, la dificultad del historiador americano nos demuestra que el arte del periodo no se diferenciaba ni era vivido como algo nuevo por parte de sus protagonistas respecto al arte anterior, lo que demostraría una de nuestras tesis del presente trabajo como es que el arte de la primera mitad del siglo XVIII se inscribe dentro de la poética clásica y de los principios de la pintura alumbrada en ella, recogiendo eso sí las diferencias tensiones, querelles, etc., que al igual que en el ámbito de las letras, determina también el discurso pictórico. Si bien F. Kimball encuentra ciertos términos con los que se referían al arte de entonces, como *modern* o *le goût moderne*, tal y como lo emplea Germain Brice en su *Description de Paris (1713)*; *le goût de ce siècle*, como señala Jacques-François Blondel; o *rocaille*, que parece extenderse hacia 1734 como término con el que describir muy diferentes cuestiones y que para F. Moureau aludirían a la idea de *bizarria* venida del mundo italiano¹⁵⁸. La gran extensión del término *rocaille* en la época parece ser confirmada por el propio Jacques-François Blondel en 1772 cuando señala: “*Il y a plusieurs années qu’il sembloit que nôtre siècle étoit celui des Rocailles*”. Desde mediados de siglo, especialmente tras la muerte de Luis XV y, sobre todo, por parte de la reacción clásica –también llamada neoclásica– se comenzará a describir este arte *rocaille* como Louis XV, aludiendo de forma despectiva al reinado de un rey progresivamente caído en desgracia. Una actitud despectiva hacia el arte de la primera mitad del siglo XVIII que buscaría fomentar entre algunos grupos vinculados a las instituciones una pintura que desea reinscribirse en la gran tradición francesa del siglo XVII. A medida que se acerca la Revolución, y el combate ideológico y político se acentúa, los términos se multiplican, designando el arte de ese periodo como *gótico*, *barroco*, *rocaille*. Si atendemos a lo señalado por E.-J. Delécluze en su obra *Louis David, son école et son temps (1855)*, éste señala que en los círculos del taller de David se utilizará la expresión *Pompadour* o *rococó* para designar el gusto del reinado de Luis XV y en ocasiones atacar el arte de ciertos pintores, tal y como recordaba el propio E.-J. Delécluze a propósito del propio David quien era despreciado por sus críticos como *Van Loo* (en alusión a la dinastía de Jean-Baptiste, Louis-Michel y Charles-Amédée-Philippe), *Pompadour* o *rocaille*¹⁵⁹, utilizándose los términos indistintamente.

« Des expressions: *Pompadour*, *rococo*, à peu près admises aujourd’hui dans la conversation, pour désigner le goût à la mode pensant le règne de Louis XV, ont été employées pour la première fois par Maurice Quai en 1796-97. Alors ces locutions (on pourrait dire cet argot) n’étaient usitées et comprises que dans les ateliers de peinture »¹⁶⁰

¹⁵⁸ MOUREAU, François. *Le goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*. Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2011.

¹⁵⁹ DELÉCLUZE, Etienne-Jean. *Louis David, son école et son temps*. Paris, Didier, 1855, p. 421.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 82.

Este carácter negativo del término *rococó* reaparecerá en el siglo XIX, siendo utilizado en literatura por Stendhal en sus *Promenades dans Rome* (1828): “*Me permettra-t-on un mot bas? Le Bernin fut le père de ce mauvais goût désigné dans les ateliers sous le nom un peu vulgaire de rococo*”¹⁶¹. El propio Victor Hugo también utiliza de forma despectiva y ambivalente los términos *rococó*, *pompadour* o *Louis XV*, en 1939, refiriéndose a la arquitectura de Nancy; reflejando, al mismo tiempo, un cambio de actitud en esos años hacia el estilo del siglo XVIII al escribir cosas como “*la place de l’Hôtel-de-Ville est une des places rococo les plus jolies*”, donde se mostraría una recuperación positiva de ciertas manifestaciones del siglo anterior.

« *Les clochers de la cathédrale sont des poivrières Pompadour. Cependant je me suis reconcilié avec Nancy [...] la place de l’Hôtel-de-Ville est une des places rococo les plus jolies, les plus gaies et les plus complètes, que j’aie vue [...] C’est une place marquise [...] cette ville toute dans la style Louis XV. L’architecture du XVIII^e siècle, quand elle est riche, finit par racheter son mauvais goût. Sa fantaisie végétale et s’épanouit au sommet des édifices en buissons de fleurs si extravagants et si touffus que toute colère s’en va et qu’on s’y acoquine [...] La partie inférieure des édifices Pompadour est nue, morose et lugubre. Le rococo à de vilains pieds* »¹⁶²

Un artículo anónimo aparecido en la revista *L’Artiste*, de 1835, señala que el término *rococó* es creado en el siglo XIX para designar entre los medios artísticos de principios de siglo un arte profundamente despreciado, tal y como señalábamos a propósito de Stendhal.

« *On se rappelle quelle aversion nous avons eue, tous tant que nous sommes de la génération présente, pour ce qui retraçait à nos yeux les mœurs et les usages de la génération qui finit avec la révolution de 89. Ce fut pour notre première jeunesse l’objet d’inépuisables railleries ; les épithètes les plus ridicules ne nous suffisaient pas, et ce fut à ce propos que nous inventâmes tout exprès dans les ateliers l’expression de rococo. Alors personne n’eût osé dire, bien plus, personne n’eût osé penser qu’il y eut quelque charme dans l’habillement, dans la tournure de ces gens de l’autre siècle que nous revoyons en peinture. Leurs allégories excitaient encore plus nos rires et presque notre colère, et dans notre ardeur de réaction et de destruction contre tout ce qui nous tombait de rococo sous le regard, meubles, tableaux, sculpture, architecture, nous aurions pu prendre la devise des philosophes de ce temps tant ridiculisé : « Ecrasons l’infâme »* »¹⁶³

En 1834, Félix Pyat en su obra *Nouveau tableau de Paris au dix-neuvième siècle*, se refiere al *rococó* con los términos « bourgeois », « pair de France », « perruque », etc., algunos de los cuales volvemos a encontrar en Th. Gautier cuando uno de sus personajes de *Jeunes France*, describiendo una pieza clásica que le parece ridícula se refiere a ella como “*c’est empire, c’est perruque, c’est rococo, c’est pompadour*”¹⁶⁴. Igualmente el protagonista de la obra de Balzac *Le Cousin Pons* (1847) señala: “*Mais vous ne savez pas que si je tarde seulement quinze jours à ma convalescence, on me dira, quand je reviendrai, que je suis perruque, un vieux, que mon temps est fini, que je suis Empire, rococo !* »¹⁶⁵. En general en esta época el término *rococó* se emplea para

¹⁶¹ STENDHAL (Henri Bayle). *Promenades dans Rome*. Paris, Gallimard, 1973, p. 782.

¹⁶² HUGO, Victor. *Lettre XXIX*. 1939. Citado por KIMBALL, Fiske. *The Creation of the Rococo. Decorative Style*. P. 4.

¹⁶³ “La Poupée. Petit, Petit, dessins par Gavarni”. En *L’Artiste*, 1835, 1^a serie, X, p. 37. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. Paris, Honoré Champion, 2003, p. 518.

¹⁶⁴ GAUTIER, Théophile. *Les Jeunes France* (1833). Paris, Flammarion, 1974, p. 96.

¹⁶⁵ BALZAC, Honoré de. *La Comédie humaine*. Paris, Gallimard, 1951-1959, 11 vol., vol. VI, p. 710.

designar algo viejo, pasado de moda, pero en el sentido de ridículo, excesivo, incluso para describir las formas de comportamientos, tal y como observamos en una obra de literatura popular de Eugène Sue *Les mystères de Paris* (1842-1843): “*je sais qu’il n’y a rien de plus rococo, de plus perruque, que la fidélité. Mais c’est un faible que j’ai commença*”¹⁶⁶. A lo largo del siglo XIX se utilizarán de forma indistinta los diferentes términos señalados, no encontrando una codificación más o menos estable hasta que en 1842 el suplemento al diccionario de la Academia Francesa de 1835 recoge el término *rococó*, designando de una forma más precisa un *estilo* y una *escuela*, aquella de Luis XV, aunque mantiene una acepción negativa, próxima a la ofrecida por los románticos respecto al clasicismo, como aquello que no es de su tiempo:

« *Rococo se dit trivialement du genre d’ornement, de style et de dessin qui appartient à l’école du regne de Louis XV et du commencement de Louis XVI. Le genre rococo a suivi et précédé le Pompadour, qui n’est de même qu’une nuance du rococo. Le rococo de l’architecte Opdenord. Il se dit en général de toute ce qui est vieux et hors de mode dans les arts, la littérature, le costume, les manières, etc. Aimer le rococo. Tomber dans le rococo. Cela est bien rococo* »¹⁶⁷

La proliferación del término *rococó* en la sociedad francesa de mediados del siglo XIX, como recoge este diccionario de usos cotidianos de la lengua, demuestra cómo desde la década de los años 30 –tal y como ha señalado C. Thomas- se está produciendo una recuperación del arte y del siglo XVIII¹⁶⁸; hasta tal punto que esta recuperación es vivida por algunos como un conflicto entre *estilos*, mostrando con ello su definitivo asentamiento, tal y como reconoce Louis Bouilhet en 1857 en una carta del 30 de septiembre a propósito del rechazo que sufre su obra *Madame de Montarcy* por parte del comité de lectura del Teatro Francés, reconociendo el regreso del *rococó*, y como la consecuencia de una concesión que hacen algunos autores a un público mediocre:

« *Les obstacles que tu rencontres me confirment dans mes idées. Toutes les portes s’ouvriraient, si tu étais un homme médiocre. Au lieu d’un drame en cinq actes, à grands effets de style corsé, présente une petite comédie - Pompadour - agent de change, et tu verras quelles facilités, quels sourires ! quelles complaisances pour J’oeuvre et pour J’auteur ! Ne sais-tu donc pas, que dans ce charmant pays de France, on exècre J’originalité !* »¹⁶⁹

La mayor precisión dada al término hacia mediados del siglo XIX refleja cómo el arte del siglo XVIII comienza a despertar un vivo interés entre los escritores e historiadores, principalmente a través de la obra de Watteau, aunque el resto del arte es situado en un lugar menor. En un momento en que comienzan también a crearse los estudios universitarios y, especialmente, el estudio de la historia del arte¹⁷⁰, con los que se irá precisando los términos como el clasicismo o

¹⁶⁶ SUE, Eugène. *Les Mystères de Paris*. Paris, Hallier, 1978, t. IV, parte VIII, p. 10.

¹⁶⁷ Suplemento al Diccionario de la Academia Francesa, 1842. Citado por KIMBALL, Fiske. *The Creation of the Rococo. Decorative Style*. P. 5.

¹⁶⁸ FAROULT, Guillaume, Monica PRETI, Christoph VOGTHERR (Ed.). *Delicious Decadence. The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting in the Nineteenth Century*. Farnham-Burlington, Ashgate Publishing, 2014.

¹⁶⁹ BOUILHET, Louis. *Correspondance*. T. II, p. 597. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 522.

¹⁷⁰ THERRIEN, Lyne. *L’histoire de l’art en France. Genèse d’une discipline universitaire*. Paris, C.T.H.S., 1998 ; RECHT, Roland, Philippe SÉNÉCHAL, Claire BARBILLON, François-René MARTIN (ed.). *Histoire de l’histoire de l’art en France au XIX^e siècle*. Paris, La documentation française, 2008.

como el rococó, perfilando al mismo tiempos las nociones de *estilo*, tal y como podemos observar en Arsène Houssaye¹⁷¹, quien, si por un lado habla de *escuela* sólo señala al pintor Van Loo como digno de mención, señalando la debilidad de algunos pintores como Boucher “*le dernier mot du dévergondage et de la séduction*”, “*un école fatale à tout ce qui est noblesse, grandeur et beauté, mais non pas dénuée d’une vraie grâce coquette, d’une vraie magie de couleur, enfin d’un charme inconnu jusque là*”.

*Dans l'histoire de la peinture en France aux dix-septième et dix-huitième siècle, on voit deux écoles ou plutôt deux familles de peintres se produire presque en même temps et régner tour à tour. L'une, grande et forte, qui puise sa vie dans les saintes inspirations de Dieu et de la nature, qui embellit encore la beauté humaine par le souvenir du ciel et la lumière de l' idéal. L'autre gracieuse et coquette, qui n'attend pas l'inspiration, qui se contente d'être jolie, de sourire, de charmer même aux dépens de la vérité et de la grandeur. Qu'importe si elle n'est pas la beauté pure et naïve où rayonne le divin sentiment; elle ne cherche qu'à séduire. La première famille représente l'art dans toute sa splendeur, la seconde n'est que le mensonge de l' art*¹⁷².

El arte del siglo XVIII quedará identificado con la *escuela de la gracia* de Watteau, Boucher y Fragonard, al que se opondría y daría lugar un arte verdadero, protagonizado por David, como señala en estos mismos años E. Delécluze. Todavía en 1860, Chamfleury se refiere a este arte como un “*art de troisième ordre qui avait sa raison historique et sociale, mais qu’il ne faut regarder que comme une amusette*”¹⁷³. Pese a estos juicios negativos, hemos podido comprobar cómo desde la década de los años 30 del siglo XVIII el rococó despierta un gran interés, descubriéndose un arte determinado por su libertad y ligereza, que pasan a convertirse en las características esenciales para los especialistas del arte del siglo XVIII, como lo señala Arsène Houssaye en su libro *Histoire de l’art français au dix-huitième siècle (1860)*¹⁷⁴. Unos rasgos que más bien definían las aspiraciones de las letras del momento que el arte rococó, pero que era recuperado como encarnación de los ideales de la época presente.

« *Le Beau est absolu, mais il est divers. (...) C'était là l'esprit des sculpteurs et des peintres du XVIII^e siècle. C'est ce qui donne aux oeuvres de ce temps trop décrié je ne sais quelle liberté de touche et quelle gaieté de création qui font pardonner les plus beaux barbarismes. Il n'y a pas un pédant dans les ateliers. Si l'on pêche, c'est par l' exemple et le sans-souci des règles.* »¹⁷⁵

Este interés por el arte del siglo XVIII encontrará su punto culminante con la obra de los hermanos Goncourt¹⁷⁶, quienes en 1860 al hablar de Madame de Pompadour se refieren a ella como la reina del rococó:

¹⁷¹ MORTIER, Roland. “Arsène Houssaye et la redécouverte du XVIII^e siècle français ». En *Études sur le XVIII^e siècle*, Groupe d’étude du XVIII^e siècle, n^o XXII. Bruxelles, Université de Bruxelles, 1994.

¹⁷² HOUSSAYE, Arsène. “Boucher. La peinture sous Louis XV ». En *Revue des Deux Mondes*. 1843, t. III, p. 70. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 523.

¹⁷³ CHAMFLEURY, Jules (Jules François Félix Husson). « Nouvelles recherches sur la vie et l’oeuvre des frères Le Nain ». En *Gazette des Beaux-Arts*, 15 décembre 1860.

¹⁷⁴ HOUSSAYE, Arsène. *Histoire de l’art français au dix-huitième siècle*. Paris, Henri Plon, 1860.

¹⁷⁵ HOUSSAYE, Arsène. « La peinture au XVIII^e siècle ». En *L’Artiste*, 1844, 4^a serie, II, pp. 129-135. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 525.

¹⁷⁶ SABATIER, Pierre. *L’Esthétique des Goncourt*. Paris, Hachette, 1920 ; CHAMPEAU, Stéphanie. *La notion d’artiste chez les Goncourt (1852-1870)*. Paris, Honoré Champion, 2000.

« De la tapisserie de Beauvais à la chinoiserie jetée sur l'étagère, de la tasse .de Sèvres au pot à oilles d'argenterie, du panneau de boiserie au lustre de Bohême, du cartel à la glace en trumeau, du grand à l'infiniment petit du goût, des bois chantournés et dorés au vernis Martin d'une navette à frivolité, tout le beau et tout le joli, toutes les recherches et tous les charmes du siècle, se recommandent d'elle comme d'une patronne du luxe et de la rocaille [...] C'est, là la grande fortune de madame de Pompadour: elle représente ce caractère inimitable et constant étendu à toutes les modes d'un temps et à toutes les applications d'un art, un style ; elle est la marraine et la reine du Rococo »¹⁷⁷.

Como ha señalado C. Thomas, el término rococó se sigue utilizando junto a los de Pompadour o Watteau, designando una gran variedad de motivos artísticos, así como actitudes, gestos, etc.

« Le terme « rococo » est de ceux, avec « Pompadour » ou « Watteau », que les écrivains affectionnent tout particulièrement pour désigner l'esthétique du XVIII^e siècle telle qu'ils la perçoivent : un style maniéré et gracieux que, selon leur personnalité et selon l'époque à laquelle ils le considèrent, ils admirent ou ils raillent. Ces différents noms deviennent, sous la plume des romantiques, des adjectifs qu'ils appliquent à un mobilier, une peinture ou une forme architecturale, mais aussi à une attitude ou à un style littéraire jugés représentatifs de ce pittoresque passé. »¹⁷⁸

En la edición del diccionario de la Academia de 1935, el rococó aparece definido como « *un genre... à la mode au dixhuitième siècle... caractérisé par la profusion des ornements contournés* »¹⁷⁹. Mientras en Francia el uso del término *rococó* parece tener muy diversos significados, sin realmente erigirse como un estilo perfectamente delimitado, es en Alemania donde el *rococó* encontrará su ámbito de definición más clara, inscribiéndose en los problemas derivados del *barroco* y en los deseos por definir una historia del arte nacional al servicio de la identidad nacional germana, sobre todo, desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Esta segunda fase en la creación del término *rococó* la trataremos más adelante, una vez hayamos tratado el problema del *barroco* en la historiografía alemana, con el que guarda una estrecha relación. Sin embargo, más que hablar de una invención del *rococó* en estos momentos posteriores a la gran guerra, habrá que hablar de regreso, pues gran parte del trasvase que hace la tradición de la *barockbegriff* a la *rokokobegriff*, provendría, a su vez, de un trasvase anterior que el *rococó* hizo a lo *barroco* allá por las décadas de 1830 y 1840 en Francia. Es esta compleja historia de ida y vuelta la que nos proponemos ahora narrar, para lo cual comenzaremos por cómo el siglo XIX construye el mito del siglo XVIII y como éste determinará y pondrá las bases no sólo de la invención del *rococó* sino del *barroco*, con el que está estrechamente unido. Puede decirse así que las grandes ideas que acoge el término *barroco* y que reelabora Wölfflin en su tratado de 1888, ya se encuentran en cierta medida en las imágenes que la tradición romántica ha señalado sobre el *rococó* a lo largo del siglo XIX.

¹⁷⁷ GONCOURT, Edmond y Jules. *Les maîtresses de Louis XV*. Paris, Firmin Didot frères, 1860, p. 110.

¹⁷⁸ THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 515.

¹⁷⁹ KIMBALL, Fiske. *The Creation of the Rococo. Decorative Style*. P. 5.

Hasta aquí hemos podido observar cómo a lo largo del siglo XIX se va asentando poco a poco el término *rococó* para designar el arte del siglo XVIII, lastrando una serie de prejuicios que quedarán adheridos al término hasta hoy en día. Pero lo más importante es señalar que el *rococó* no define tanto al arte del siglo XVIII, sino más bien un imaginario del siglo XIX sobre el arte del siglo XVIII que va gestándose poco a poco a lo largo del siglo, definiéndose con mayor claridad a partir de la monarquía de Julio, momento en que se producirá la recuperación paulatina del siglo XVIII y de su arte; siendo el instante en que el *rococó*, como *estilo artístico*, será creado o inventado a partir de los diferentes imaginarios sobre el arte del pasado que confluyen en él.

A continuación nos remitiremos a las circunstancias que permiten en Francia el resurgimiento de un interés por el siglo XVIII y por su arte, así como por otros autores o formas olvidadas, que han quedado fuera de la definición del clasicismo ya desde el siglo XVII, como observamos a propósito de los autores denominados como *grotescos* por Th. Gautier, definidos, ya en el siglo XX, como *barrocos*.

« L'évolution des emplois de ce terme [rococó] tout au long des années qui nous intéressent est tout à fait révélatrice des changements de regards qui se portent sur le XVIII^e siècle, et confirme nos études sur la réception des ouvrages, du style de vie et des traces matérielles du passé. Il s'agit alors pour nous d'établir quelles sont les diverses conditions qui ont permis cette évolution, et de comprendre comment l'art rococo, en butte à des préjugés pourtant tenaces, va peu à peu répondre à des critères esthétiques devenus particulièrement chers aux jeunes romantiques. »¹⁸⁰

3.1.2. La recuperación e invención del siglo XVIII en el siglo XIX:

Gran parte de las imágenes y herramientas con las que nos movemos a la hora de acercarnos al siglo XVIII, son el resultado y herencia de la idealización que sobre el siglo XVIII ha llevado a cabo el siglo XIX. Algunas de las características habitualmente adscritas al dieciocho, como son la curva y la *rocaille*, la conversación y la *fête galante*, Watteau y la premonición melancólica de los tiempos, etc., lastran hasta hoy día un pesado imaginario forjado por el romanticismo entre 1830 y 1860. Un momento en el que comenzará una rehabilitación de un siglo XVIII que durante el primer tercio del siglo XIX fue rechazado por numerosos autores como Rivarol, Barruel, Bonald o Joseph de Maistre¹⁸¹, al estar identificado con la revolución de 1789 y el *Terror*; así como por los autores románticos, como señalaba Victor Hugo en *Idées au hasard* (1824):

« Chose étrange ! quand on compare notre époque si austère, si contemplative, et déjà si féconde en événements prodigieux, aux trois siècles qui l'ont précédée et surtout à son devancier immédiat, on a d'abord peine à comprendre comment il se fait qu'elle vienne à leur suite. (...) De notre siècle à l'autre, on ne peut découvrir de transition. C'est qu'en effet il n'en

¹⁸⁰ THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 515.

¹⁸¹ STERNHELL, Zeev. *Les anti-Lumières. Une tradition du XVIII^e siècle à la guerre froide*. Paris, Gallimard, 2010 (1ª edición, Arthème Fayard, 2006).

existe pas. Entre Frédéric et Buonaparte, Voltaire et Byron, il y a un abîme : la Révolution. »¹⁸²

El periodo histórico definido como *rococó* o *rocaille* mantendrá su mala prensa durante todo el siglo XIX (donde triunfará preferentemente una visión anti-revolucionaria y anti-dieciochesca) y principios del siglo XX, tal y como reconoce el *Trésor de la Langue Française*: “Au XIXe, le mot *était senti comme familier et un peu vulgaire [...] vieillerie désuète et quelque peu ridicule*”¹⁸³.

Durante las primeras décadas del siglo XIX el siglo XVIII era pensado como un todo, sin distinciones, e identificado con el “siglo de la Ilustración”, el cual era criticado tanto en su pensamiento como en su arte, definido por su frivolidad, ligereza, inmoralidad o por su ateísmo. Imagen que se mantendrá a lo largo del siglo XIX, con algunas excepciones. Sin embargo, será en el segundo tercio del siglo XIX cuando el siglo XVIII comenzará a ser recuperado y reinventado, cargándose de significados positivos, especialmente entre los años 1830 y 1860, surgiendo con ello una imagen nueva del arte del siglo XVIII y un sentido nuevo del término *rococó*, tal y como se ha visto hasta aquí. Esta recuperación no es generalizable y pertenece a unas corrientes muy determinadas de hombres de letras, permaneciendo en la sociedad decimonónica un general rechazo hacia la “frivolidad” dieciochesca. Identificado con las *fêtes galantes*, el amor y las vidas de oportunistas, este siglo se ve resucitado durante los años 30 del siglo XIX. Un momento en el que asistiremos también a un claro deseo por recuperar un arte identificado con una cierta alegría de vivir. Esta recuperación del siglo XVIII, como algo positivo, deberá comprenderse, pues, como una reacción y como un rechazo hacia la cultura burguesa imperante desde la monarquía de Julio¹⁸⁴. El deseo de pensarse a sí mismo por parte de los hombres de la revolución gloriosa de 1830, ante la novedad que parecen estar viviendo, no solo generará una profunda conciencia histórica de ruptura respecto al siglo XVIII sino respecto a la visión negativa del mismo imperante en la primera mitad del siglo XIX, lo que permitirá, al mismo tiempo, al siglo dieciocho ir adquiriendo una mayor delimitación y precisión histórica.

El siglo XVIII que emerge se trataría de un siglo donde las imágenes del pasado se entremezclan con las idealizaciones y anhelos del propio siglo XIX. Así, puede decirse que el siglo XIX, a través de su deseo por pensar y definir el siglo XVIII ya sea para criticarlo o para intentar recuperarlo, se piensa a sí mismo. Veremos cómo se entremezclan y chocan entre sí los propios imaginarios del siglo XVIII recuperados por el siglo XIX, determinando finalmente una idealización del siglo XVIII que nacerá de la propia distancia que separa ambos mundos. Una

¹⁸² HUGO, Victor. « Idées au hasard ». En *Oeuvres complètes*. Paris, Laffont, 1895, p. 166.

¹⁸³ *Trésor de la Langue Française*. Paris, CNRS, 1990, t. XIV.

¹⁸⁴ DIAZ, José Luis. “Comment 1830 invente le XIX^e siècle ». En CORBIN, Alain (ed.). *L’invention du XIX^e siècle. Le XIX^e siècle par lui-même (colloque international, Paris, Musée d’Orsay, la Sorbonne, 11-13 décembre 1997)*. Paris, Klincksieck-PUPS, 1997, 177-193.

idealización que será necesario reconstruir pues va a determinar en gran parte los imaginarios que ha heredado la historiografía artística del siglo XX a la hora de estudiar el siglo XVIII, sin darse cuenta, en muchas ocasiones, que los instrumentos utilizados provienen de las idealizaciones hechas por el siglo XIX. Este interés por arte del siglo XVIII que inicia A. Houssaye, continúa a lo largo de los 50, tal y como reconoce Th. Gautier a propósito de la reedición de la *Galérie de portraits du dix-huitième siècle* de aquél, en la que retrata la evolución de la literatura francesa respecto al siglo XVIII.

« Lorsque M. Arsène Houssaye a commencé cette série de portraits (...), le 18^e siècle était tombé dans une espèce de défaveur. La littérature, éprise de couleurs violentes, de types accentués et de physionomies énergiquement bizarres, se tournait plus volontiers vers le moyen âge, l'Orient et le monde fantastique ouvert par Hoffmann avec la clef d'or des songes ; Shakspeare [sic], Goëthe, Byron étaient entre toutes les mains, tandis que Voltaire, Rousseau, Marivaux, Rivarol, Champfort restaient sur les rayons des bibliothèques ; (...) l'art suivait une tendance parallèle ; le culte, fort légitime d'ailleurs, pour Raphaël, Titien, Rembrandt, Rubens, empêchait de rendre justice à Watteau, à Lancret, à Greuze et à cette génération de peintres aimables et spirituels, éminemment français, qui ont peuplé de leurs oeuvres faciles les châteaux des seigneurs, les hôtels des financiers et les boudoirs des actrices. (...) ses portraits du 18^e siècle ont commencé une réaction qui est peut-être allée trop loin, car du dédain systématique on en est venu à l'engouement irréfléchi. »¹⁸⁵

Será especialmente con los *frères* Goncourt, desde finales de los años 40, cuando el siglo XVIII consiga legitimarse frente a un sentir generalizado que lo rechaza y que lo sigue tildando de frívolo y de inmoral. A través de sus diversas obras dedicadas al periodo, escritas la mayor parte de ellas durante los años 60 ya en una época de decadencia de la “moda” del siglo XVIII, se irán consolidando las imágenes tópicas con las que suele identificarse el arte del siglo XVIII y que veremos en la historiografía artística posterior: ornamentación, libertinaje, centralidad de lo femenino, etc. Estas imágenes nostálgicas e idealizantes sobre un siglo XVIII, definido por su libertad, por su creatividad y por su vida, determinan profundamente las aproximaciones literarias al periodo, culminando tales imágenes en la obra tardía de Verlaine sobre la *fêtes galantes* (1869).

« le retour à Watteau et à l'art du XVIII^e siècle doit être situé autour des années 1830, soit plus de vingt ans avant le premier article des Goncourt ; [...] loin d'être un mouvement limité, il est devenu rapidement un véritable engouement touchant tous les milieux : public, critique, historiens, écrivains [...] » « ... il en fut comme de toutes les modes : elle passa ou du moins, après 1860, elle était en train de passer. Dix ans après la flambée de 1840 [...], on pouvait pressentir le fléchissement de la passion du public »¹⁸⁶

Frente a esa corriente de recuperación-idealización del siglo XVIII, por parte de algunas corrientes del romanticismo de los años 30 y 60, la III República se enfrentará de nuevo al mito revolucionario y a la necesidad de elaborar unos modelos educativos y ejemplarizantes para los nuevos propósitos nacionales, tras la dura derrota infringida por los prusianos a los franceses en Sedan, que termina con la caída del Segundo Imperio, determinando el regreso al *clasicismo francés*, así como a los modelos clásicos de la época revolucionaria. Los grandes estudiosos nacidos de la

¹⁸⁵ GAUTIER, Théophile. “Galerie de portraits du 18^e siècle, par Arsène Houssaye ». En *Le moniteur universel*, 7 janvier, 1854, n° 7, p. 27. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 20.

¹⁸⁶ BOUILLON, Jean-Paul. « Préface ». En GONCOURT, Edmond et Jules. *L'Art du XVIII^e siècle et autres textes sur l'art*. Paris, Hermann, 1997, pp. 14-17.

reforma universitaria de la III República opondrán a esta imagen frívola del siglo XVIII, la existencia de un teatro republicano definido por el drama serio y moralizante característico de la tragedia de las luces. Tras un cuestionamiento de las “luces” desde prácticamente los inicios del siglo XIX (a excepción de algunos autores como Madame de Staël), consideradas como las responsables directas de los acontecimientos revolucionarios, la III República volverá su mirada hacia los valores nacionales y de los “grandes hombres” que definieron también el proyecto ilustrado; sin embargo, como señalan Frantz y Marchand¹⁸⁷, ni el inicio del siglo fue tan frívolo ni tan “rococó”, ni la segunda mitad del siglo tan “neoclásica”, tal y como intentaremos mostrar a continuación.

El gran momento de recuperación del siglo XVIII se producirá por tanto a partir de la monarquía de Julio, cuando pasamos de un siglo XVIII caracterizado casi en exclusividad por los *philosophes*, principalmente Voltaire y Rousseau, y por la idea de *Ilustración* a la recuperación de distintos momentos dentro del siglo XVIII, siguiendo la división del siglo XVIII en dos mitades que había impuesto la primera generación romántica desde Madame de Staël en *De l'Allemagne* –quien sólo aceptaba la primera, aquella caracterizada por las Luces. Se establece así una ruptura irreconciliable entre ambos siglos, que se mantendrá a lo largo de las primeras décadas del siglo XIX hasta la revolución liberal y la monarquía de julio de 1830. Esta “conciencia histórica”, construida a partir de la idea de ruptura revolucionaria, termina por afianzar la noción de “siglo” como modo de pensar ambos momentos. Dos siglos que se revelan perfectamente delimitados y caracterizados de forma independientes, como ha señalado D. Milo¹⁸⁸, gracias a la conciencia temporal despertada de nuevo por los acontecimientos revolucionarios de 1830, en los que surge un deseo de revisar la imagen negativa del siglo XVIII imperante en la primera generación romántica. Inscrito entre conflictividad entre siglos el arte se caracterizará por su libertad, por la seducción, por lo ornamental y por un *savoir-vivre*, que se constituirá en un modelo de vida para ciertas corrientes literarias posteriores a la revolución de julio de 1830.

A medida que la distancia con los acontecimientos revolucionarios va desdibujando las imágenes del *terror*, tras la revolución de 1830 y la monarquía de Julio, en unos momentos históricos de nuevo convulsos, el siglo XIX se permitirá volver a mirar sobre su pasado, como reconoce A. Houssaye.

« Il n'y a pas encore 50 ans que, nous aussi, nous étions en 1799. Mais ne semble-t-il pas que le dix-huitième siècle soit expiré depuis plus longtemps ; ne semble-t-il pas qu'il appartienne à une civilisation éteinte et déjà bien loin de nous ? Ah ! C'est que les dernières années de ce siècle ne se donnent pas la main avec les jeunes années du nôtre ; c'est qu'elles ont creusé entre le dix-huitième

¹⁸⁷ FRANTZ, Pierre et Sophie MARCHAND (dir.). *Le théâtre français du XVIII^e siècle. Histoire, Textes choisis, mises en scène*. Paris, Éditions L'avant-scène théâtre, 2009, p. 14.

¹⁸⁸ MILO, Daniel. *Trahir le temps*. Paris, Les Belles-Lettres, 1991.

et le dix-neuvième siècle un fossé large et profond, dans lequel croupit, sur un lit de ruines, une horrible mare de sang humain. C'est là une frontière infranchissable et qui sépare deux pays voisins autant que s'ils étaient situés aux deux pôles du monde.

Aussi voyez comme, une fois cette redoutable limite posée, tous les regards se portent avec curiosité et intérêt vers ces temps qui étaient hier et que nous comprenons à peine aujourd'hui; voyez comme ce siècle jeune et brillant observe, avec une attention mêlée d'étonnement, le cadavre de son frère qui semble embaumé depuis trois mille ans. Il est vrai que ce qu'il étudie d'abord, c'est la pensée et la philosophie de ce siècle défunt ; il est vrai qu'il abandonne cette étude dès qu'il commence à se fatiguer ; il est vrai encore que quand l'histoire quitte la partie, le roman et l'analyse, au lieu de s'en saisir d'une main empressée, s'en vont chercher un pays, des hommes et des sentiments fantastiques. Mais voici que le temps des vallons nuageux, des pâles héros, des transports glacés, est fini ; le goût en est rassasié, et il se porte avec une plus juste prédilection vers la spirituelle et amoureuse société qui sourit, là-bas, de l'autre côté du fossé. »¹⁸⁹

Pero esta revalorización del siglo XVIII por parte de determinadas corrientes literarias del siglo XIX a partir del segundo tercio, debe entenderse más bien como una invención; es decir, como la consecuencia de la proyección de un ideal y de una cierta nostalgia de los propios hombres del siglo XIX ante los acontecimientos de su presente, tras ver que después de la revolución de 1830 se impone una sociedad conservadora, en blanco y negro. Como reacción contra la cultura que parece imponerse en estos años, y como alternativa, se elaborarán los grandes “tópicos” del arte *rococó* o *rocaille*, así como los grandes nombres: Watteau, Boucher, Crebillon hijo, etc. Tras una primera parte del siglo XIX marcada por el rechazo generalizado al siglo XVIII, al ser identificado todo él con la Revolución Francesa (aunque aquí habría que distinguir distintos posicionamientos en función de las ideas políticas), a finales de la década de los años 20 observamos ya la tímida recuperación de ciertas corrientes o pensadores del siglo XVIII, como Voltaire o Rousseau. Esta vuelta al siglo XVIII se dará de forma paulatina, a medida que las generaciones que vivieron aquellos instantes revolucionarios como Chateaubriand, Lamartine, Stendhal, etc., van dando paso a unas nuevas generaciones de escritores que sienten un cierto hastío ante la sociedad de su época y ante ciertas formas del primer romanticismo, consideradas como agotadas.

Aunque las miradas sobre el siglo XVIII serán múltiples y variadas, el hito clave para que ello se produzca serán los acontecimientos de la monarquía de Julio que permiten el definitivo triunfo de la “burguesía”, culminando para algunos los ideales de la revolución del 89. Sin embargo, este triunfo burgués será visto por otros como el triunfo de una cultura estéril y “burguesa”, frente a la cual autores como Th. Gautier o Alfred de Musset reaccionarán proponiendo nuevas formas. Algunas de estas posturas serán reflejo de cierto dandismo importado de Inglaterra basadas en la idea del *arte por el arte*. Estos autores buscan nuevas formas de vida, basados en principios estéticos que para ellos tendrán sus claros antecedentes en el siglo XVIII, especialmente en ese arte conocido como *pompadour*, *watteau* o *rocaille*. Unas formas artísticas que tras compararlas con su época, se convertirán en lugares de proyección de los anhelos y los deseos insatisfechos del

¹⁸⁹ HOUSSAYE, Arsène. « Le dix-huitième siècle ». En *L'Artiste*, 1843, 3ª serie, III, p. 203. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 7.

momento presente. Un fenómeno, por tanto, que no puede definirse propiamente como una recuperación sino más bien de invención.

Desde el preámbulo escrito por Victor Hugo a la obra *Littérature et Philosophie mêlées* (1824), a lo largo de todo el siglo XIX es constante el debate sobre la poca preocupación que el siglo XVIII despierta a los hombres del siglo XIX.

*«peut-être la seule chose frappante de ce volume, à la composition duquel n'a été mêlé aucun arrangement artificiel, qu'il commence par le nom de Voltaire et finisse par le nom de Mirabeau. Cela montrerait, s'il n'en existait pas d'ailleurs beaucoup d'autres exemples à côté desquels celui-ci ne vaudrait pas la peine d'être compté, à quel point le dix-huitième siècle préoccupe le dix-neuvième »*¹⁹⁰

Pero, incluso en aquellos que critican la literatura del siglo XVIII, como Chateaubriand, quien cuestiona su posible interés, estableciendo un salto entre el clasicismo del siglo XVII y la literatura del siglo XIX, sin embargo, el siglo XVIII estará presente de forma constante en los imaginarios del siglo XIX.

*« La littérature du dix-huitième siècle, à part à quelques beaux génies qui la dominent, cette littérature, placée entre la littérature classique du dix-septième siècle et la littérature romantique du dix-neuvième, sans manque de naturel, manque de nature : nouée à des arrangements de mots, elle n'est ni assez originale comme école nouvelle, ni assez pure comme école antique. »*¹⁹¹

Esta actitud negativa de la primera generación del siglo XIX hacia el siglo XVIII, vinculado a la Revolución y al Terror, determina incluso el deseo de algunos autores por olvidarlo, asumiendo paradójicamente la ruptura temporal advenida con la Revolución, como podemos observar en Bonald, en un texto de 1810:

*« ce siècle a fini, et même on peut dire, de mort violente ; et son successeur qui a trouvé les affaires dans le plus grand désordre, a soumis à une révision sévère les fortunes scandaleuses et les dilapidations du règne précédent [...] nous avons le droit de juger ce siècle, qui a si légèrement condamné tous ceux qui l'avaient précédé. [...] le siècle qui commence, s'il n'a pas encore une marche assurée, ne suit plus du moins la même direction que celui qui l'a précédé. »*¹⁹²

A lo largo del siglo XIX el siglo XVIII es por el contrario constantemente repensado, nombrado, descrito, caricaturizado y soñado. Grosso modo, podría decirse que los posicionamientos van desde la adulación al rechazo, pero, tanto en un caso como en el otro, el dieciocho queda constantemente presente en las conciencias del siglo, aunque algunos quieran olvidarlo; lo que producirá en otros importantes deseos de reconstrucción e invención, a partir de los cuales el siglo XIX se pensará principalmente a sí mismo; “*dans leur construction d'un XVIIIe siècle, les hommes du XIXe reprennent en partie des images héritées de l'auto-représentation du siècle même qu'ils*

¹⁹⁰ HUGO, Victor. *Oeuvres complètes*. Paris, Laffont, 1985, p. 50.

¹⁹¹ CHATEAUBRIAND, François-René de. *Mémoires d'outre-tombe*. Paris, Gallimard, 1962-1964, 2 Vol., vol. 1º, Partie I, Livre onzième, chapitre 2, pp. 386-387 (1ª edición, 1848).

¹⁹² BONALD, Louis-Gabriel-Ambroise, vicomte de. « Des jeunes écrivains ». *Oeuvres complètes de Monsieur de Bonald*. Paris, J.P. Migne, 1959, 3 Vol., t. III, pp. 118-119 (1ª edición *Mercure de France*, 1º décembre 1810).

considèrent”¹⁹³. Esta relación contradictoria y conflictiva entre los dos siglos es heredera del deseo revolucionario por definir los acontecimientos como algo nuevo y como una ruptura completa con el pasado inmediato. Esta idea de ruptura ya ha sido tratada con anterioridad, la cual, además de exacerbar el impulso moderno por el presente que observamos en los románticos, plantea una definitiva ruptura entre el Antiguo y el Nuevo Régimen. Una conciencia de ruptura que tendrá un gran desarrollo incluso entre aquellos personajes más críticos con la Revolución, como es el caso de Chateaubriand, en quien puede leerse que tras la Revolución se ha producido una ruptura, naciendo algo completamente nuevo.

Esta aparente ruptura, pues el siglo XVIII será de una u otra manera constantemente revisitado tanto en las artes visuales¹⁹⁴ como en literatura¹⁹⁵, especialmente en prosa¹⁹⁶, en gran parte determinada por unos acontecimientos revolucionarios, de terror y desorden, que buscan ser olvidados, producirá a lo largo del siglo XIX diferentes formas de visitar el siglo XVIII: desde la crítica radical (heredera de ciertos posicionamientos anti-revolucionarios), hasta la nostalgia, entre aquellos que hastiados del tiempo presente idealizan las formas de vida del siglo XVIII, al compararlas con los anodinos tiempos de la burguesía tras la monarquía de julio. De este modo, incluso en un autor como Chateaubriand, tan crítico con la Revolución, se puede leer, al mismo tiempo, su total rechazo a la literatura del siglo XVIII:

*« Lorsque je relis la plupart des écrivains du dix-huitième siècle, je suis confondu, et du bruit qu'ils ont fait et de mes anciennes admirations. Soit que la langue ait avancé, soit qu'elle ait rétrogradé, soit que nous ayons marché vers la civilisation, ou battu en retraite vers la barbarie. Il est certain que je trouve quelque chose d'usé, de passé, de grisaille, d'inanimé, de froid dans les auteurs qui firent les délices de ma jeunesse. Je trouve même dans les plus grands écrivains de l'âge voltairien des choses pauvres de sentiment, de pensée et de style. À qui m'en prendre de mon mécompte ? J'ai peur d'avoir été le premier coupable : novateur né, j'aurai peut-être communiqué aux générations nouvelles la maladie dont j'étais atteint »*¹⁹⁷

En líneas generales, y a lo largo del primer tercio del siglo XIX, durante la Restauración, puede decirse que triunfan las ideas de los anti-filósofos, construidas ya a lo largo del siglo pasado¹⁹⁸, mostrando los acontecimientos del terror revolucionarios como una consecuencia del ateísmo, del racionalismo instrumental y abstracto (que pierde su relación con la realidad de los acontecimientos generando una ilusión) y de la filosofía. Esta crítica contra el ateísmo de las luces,

¹⁹³ THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 10.

¹⁹⁴ ROSENTHAL, Léon. *Du Romantisme au réalisme: essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1868*. Paris, H. Laurens, 1914 ; HASKELL, Francis. *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collectiong in England and France*. Phaidon Press, 1976.

¹⁹⁵ SIMCHES, Seymour O. *Le Romantisme et le goût esthétique du XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 1964 ; CUTLER, Maxim G. *Evocations of the eighteenth century in french poetry, 1800-1869*. Genève, Droz, 1970; CHAMPEAU, Stéphanie. *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*. Paris, Honoré Champion, 2000, Chapitre VIII : « l'artiste ou l'exilé : l'amour du XVIII^e siècle ».

¹⁹⁶ THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 15.

¹⁹⁷ CHATEAUBRIAND, François-René de. *Mémoires d'outre-tombe*. Paris, Gallimard, 1962-1964, 2 Vol., vol. 1^o, Partie I, Livre quatrième, chapitre 12, p. 142 (1^a edición, 1848).

¹⁹⁸ MASSEAU, Didier. *Les ennemis des philosophes. L'antiphilosophie au temps des Lumières*. Paris, Albin Michel, 2000.

contra su oposición a la tradición y su deseo utópico sobre la base de idealizaciones, etc., constituirá una de las bases de la Anti-ilustración que de forma constante, ha permanecido a lo largo del siglo XIX.

La reacción liberal contra la Restauración de Carlos X y contra la dinastía borbónica, que pretendía establecer un nexo de unión entre el Antiguo Régimen y el siglo XIX, intentando así borrar las huellas de la ruptura revolucionaria, determinará la Revolución del año 30, sobre la cual se asentará la monarquía de Julio. Es un momento de negación contra todo lo anterior, consolidándose las bases de la discusión que definen la *querelle* entre clasicismo y romanticismo. Se trata de una exacerbación de los valores del primer romanticismo contra la Revolución, pero también contra la monarquía borbónica, prefigurada por la Restauración de 1815. De este modo, la revolución del año 30 parece cerrar la puerta definitivamente al pasado, permitiendo que éste sea pensado desde la convicción del consolidamiento de ciertos principios auspiciados por la luz. Esta definitiva ruptura con el pasado, especialmente tras la caída de Carlos X, permitirá una nueva relación con aquel siglo, marcando la fecha de 1830 el advenimiento de una nueva generación de escritores que ya no han vivido los acontecimientos revolucionarios directamente, lo que modificará su propia percepción del pasado. Sintiéndose todavía herederos de aquél ideal señalado por Madame de Staël sobre que la revolución social debía ir acompañada de una revolución cultural, la cual, precisamente, marca el espíritu literario de las primeras letras del siglo XIX, determinando en parte la reacción contra todo lo relacionado con el siglo XVIII, sin embargo, la radicalidad de la primera generación romántica comienza a ser abandonada. Una nueva revolución con unas nuevas claves sociales parecen haberse asentado y, por tanto, los desafíos culturales no parecen ser los mismos. Si la generación del segundo tercio del siglo XIX está también impregnada de los prejuicios de la generación romántica anterior hacia la literatura y el arte del siglo XVIII, lo que le ha permitido definir sus propias búsquedas, su relación con el pasado inmediato es menos conflictiva, tal y como se observa en el *préface de Cromwell* (1827) de Victor Hugo:

« cette définition du goût échappée à Voltaire : « le goût n'est autre chose pour la poésie que ce qu'il est pour les ajustements des femmes ». Ainsi, le goût c'est la coquetterie. Paroles remarquables qui peignent à merveille cette poésie fardée, mouchetée, poudrée, du dix-huitième siècle, cette littérature à paniers, à pompons et à falbalas. Elles offrent un admirable résumé d'une époque avec laquelle les plus hauts génies n'ont pu être en contact sans devenir petits, du moins par un côté, d'un temps où Montesquieu a pu et dû faire *Le Temple de Gnide*, Voltaire le *Temple du goût*, Jean-Jacques le *Devin de village* »¹⁹⁹

Las ideas respecto a la literatura del siglo XVIII se refieren nuevamente a su frialdad y a su finalidad: el simple placer del espíritu, las mismas ideas ya señaladas por Madame de Staël desde principios de siglo, contra el artificio y a favor de que la naturaleza sea la fuente de toda creación; pero, tras estas afirmaciones se está reconociendo la influencia que la literatura del siglo pasado

¹⁹⁹ HUGO, Victor. "La Préface de Cromwell". En *Oeuvres Complètes*. Paris, Laffont, 1985, p. 37. (1ª edición, 1827).

sigue ejerciendo sobre las letras del momento presente. Al igual que en el caso de la literatura, la pintura también quedará enmarcada por estos mismos parámetros de artificio, frialdad, superficialidad, etc. Se considera, por tanto, un arte degenerado, sin apenas interés, que vive entre dos grandes periodos artísticos: la gran pintura del siglo XVII y la del siglo XIX, como señala Arsène Houssaye en 1843 a propósito de la pintura de Boucher.

« Cette peinture n'a pas une valeur absolue dans les annales de l'art: c'est à peine un épisode d'un intérêt restreint ; c'est une dégénérescence. Entre deux époques sètieuses, cette frivole période s'efface. (...) L'afféterie a tourmenté les types, l'esprit a gâté le naturel, et la beauté, cette loi éternelle de l'art, n'est plus désormais qu'un gracieux caprice »²⁰⁰

Otro de los rasgos con los que se justifica esa “degradación” del arte del siglo XVIII, se refiere a su subordinación a otros fines que no sean los propiamente artísticos, esto es, religiosos, políticos, sociales, etc. Después de la monarquía de julio y antes del desencantamiento que la sigue, podemos leer en Sainte-Beuve una clara crítica hacia el arte del siglo XVIII, que preanuncia una defensa de lo que se denominará el *arte por el arte*²⁰¹, precisamente al ser considerado un arte que se subordina a otras finalidades:

« Au XVIIIe siècle, l'art était tombé, comme on sait, dans une fâcheuse décadence, ou plutôt l'art n'existait plus en soi et d'une vie indépendante ; il n'avait plus de personnalité. Le talent se mettait au service de certaines idées religieuses ou philosophiques qui avaient besoin d'en combattre et d'en détruire d'autres. L'esprit et ce qu'on appelait le goût survivaient toujours et foisonnaient à l'envie ; mais c'étaient comme des fleurs légères jetées sur des armes, comme des paillettes au fourreau de soie des épées. Le génie, la plupart du temps, n'était lui-même qu'un moyen ; il se subordonnait à des haines, à des déclamations, à une tactique philosophique reçue et imposée ; il se rabaissait à une œuvre de tous les jours, utile, mais simplement destructive »²⁰²

Observamos cómo el siglo XIX se repiensa frente al pasado, aunque ya no bajo el régimen de historicidad del *parallèle*, sino en función de la *comparación*. En este caso de una *comparación* negativa; que servirá a la primera generación romántica para afirmarse en sus propios ideales y para pensarse de forma coherente²⁰³, frente un siglo anterior caracterizado por la decadencia del arte; convirtiendo así la empresa de regeneración artística en urgente para la primera generación romántica. Progresivamente, desde la décadas de los 30, se va ir produciendo una paulatina afirmación contra los autores más representativos del siglo XVIII como eran Rousseau y Voltaire, los cuales aparecían constantemente citado entre los escritores de las primeras décadas del siglo XIX, como los más representativos del siglo pasado, produciéndose desde la década de los 30 un cierto distanciamiento²⁰⁴, como se refleja en la obra de V. Hugo o de Stendhal. Si bien en la juventud de esta primera generación de escritores románticos Voltaire o Rousseau constituyen un

²⁰⁰ HOUSSAYE, Arsène. “Boucher. La peinture sous Louis XV”. En *Revue de Paris*, 1843, t. III, p. 92. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. Pp. 38-39.

²⁰¹ CASSAGNE, Albert. *La théorie de l'Art pour l'Art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Paris, Champs Vallon, 1997 (1^a edición, Hachette 1906).

²⁰² SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. “Espoir et vœu du mouvement littéraire et poétique après la révolution de 1830 ». Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. Pp. 39-40.

²⁰³ THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 83.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 43 y ss.

contrario con el cual dialogar y afirmarse, estableciendo una relación ambivalente hacia ellos, de crítica y al mismo tiempo de admiración; a medida que su estilo se define y se consolida, ambos autores serán abandonados y vistos como el reflejo cultural de otro mundo ya definitivamente abandonado, sobre todo, a medida que las circunstancias políticas y sociales son diferentes. A Voltaire se le considera un escritor del absolutismo, “libertino” y ligero. Una imagen que permanecerá hasta el siglo XX, tal y como vemos en el estudio de H. Hatzfeld *Rokoko als literarischer Epochenstil un Frankreich (1938)* donde señala: “El hombre rococó está prototípicamente encarnado en Voltaire”. A Rousseau se le define también mediante el término de inautenticidad y de artificio, como lo expresa D. Nisard en su *L'Histoire de la littérature française*, pero, justificándolo de otra manera, como una artificiosidad del yo. Aunque estas críticas ya se vienen dando desde 1782, mismo año de la aparición de las *Confesiones*.

« La philosophie du XVIII^e siècle, qui est l'esprit d'analyse arrivé à sa plus complète expression, n'est pas moins hostile à la poésie qu'à la religion ; (...) la poésie comme la religion n'est qu'une grande synthèse. Voltaire ne se hérisse pas moins devant Homère que devant Jésus. Au XIX^e siècle, un changement s'est fait dans les idées à la suite du changement qui s'était fait dans les choses. Les esprits ont déserté cet aride sol voltairien, sur lequel le soc de l'art s'ébréçait depuis si longtemps pour de maigres moissons. Au vent philosophique a succédé un souffle religieux, à l'esprit d'analyse l'esprit de synthèse, au démon démolisseur le démon de la reconstruction, comme à la convention avait succédé l'empire, à Robespierre Napoléon. Il est apparu des hommes doués de la faculté de créer, et ayant tous les instincts mystérieux qui tracent son itinéraire au génie.(...) L'art qui, depuis cent ans, n'était plus en France qu'une littérature, est redevenu une poésie. Au XVIII^e siècle il avait fallu une langue philosophique, au xix^e il fallait une langue poétique. »²⁰⁵

La imagen del siglo XVIII construida por la primera generación romántica, identificada casi en exclusividad con las Luces de Voltaire y Rousseau, con el excesivo racionalismo y con la falta de sensibilidad, precisamente por ser excesivamente filosófica y atea, comienza a ser criticada, permitiendo con ello el surgimiento y la emergencia de otras visiones sobre el siglo XVIII, más allá de Voltaire, de Rousseau y de la Ilustración. Insistir constantemente sobre las diferencias que les oponen al pasado, sirve para afirmar su propia originalidad y apoyar su propia empresa creadora. Los acontecimientos de los años 30, marcan por tanto una sensación de ruptura con el pasado. Una clausura con la historia y con los ideales del año 89, donde el arte debía regenerar urgentemente un mundo que aparecía bajo la imagen de la degeneración borbónica. Los acontecimientos revolucionarios entre la monarquía de Julio del año 30 (los gloriosos) y las revoluciones del año 48, hacen que la Revolución Francesa de 1789 esté presente de forma constante en el imaginario de los hombres del siglo XIX. Como es tradicional a lo largo del siglo XIX, para la gran mayoría el siglo XVIII es, ante todo, el siglo de la Revolución. Es sobre esta tradicional mirada del siglo XVIII, a partir de la cual se explican esos “otros” dieciochos que comenzarán a surgir a partir de los años 30.

En líneas generales, los distintos posicionamientos políticos parecen estar de acuerdo con el rechazo hacia el *Terror*, considerando, además, cierta inservibilidad del acontecimiento

²⁰⁵ HUGO, Victor. “Littérature et philosophie mêlée ». En *Ouvres Complètes*. Paris, Laffont, 1985, pp. 54-55.

revolucionario, diferenciando algunos de ellos entre el 1789 y el 1793. Sensación que se ve acentuada por los fracasos acontecidos tras la revolución de 1830 y de 1848 que parecen revelar una cierta inutilidad de la empresa revolucionaria. Los fracasos revolucionarios hacen girar la cabeza hacia las Luces y la primera mitad del siglo XVIII, aunque hay algunos autores románticos como George Sand que defenderá claramente la Revolución. Entre las diferentes valoraciones de la revolución, positivas como las de G. Sand o negativas como las de Balzac o Barbey d'Aurevilly, o de aquellos que lo valoran como un mal necesario ante el grado de corrupción al que había llegado el siglo, observamos una actitud divergente, por un lado positiva desde un punto de vista estético, y por otro lado negativa respecto a la valoración política. Distinción entre estética y política que es importante resaltar para comprender la relación del imaginario del siglo XIX respecto al siglo anterior, y cómo la recuperación del siglo XVIII se hará mediante su “estetización”, en paralelo a un movimiento de estetización que está aconteciendo en ciertas corrientes literarias de los años 30. En líneas generales el siglo XVIII es puesto bajo la imagen de la corrupción moral, principal causa de la revolución, valorada por algunos como un mal necesario, de la que emerge, en paralelo, la imagen de una nobleza y de una monarquía responsable de esa corrupción, así como de los acontecimientos revolucionarios, junto a la filosofía revolucionaria. Este hecho impide, por tanto, una recuperación del siglo XVIII y de las formas del llamado *rococó*, *pompadour*, *rocaille*, *moderne*, etc., identificado desde la revolución con una aristocracia corrompida. Sin embargo, en el momento en que la sociedad del siglo XIX llegue a un nivel de homogenización elevada, para algunos intolerable, será cuando un cierto impulso de “distinción” devolverá la mirada hacia las formas aristocráticas del pasado, permitiendo así la recuperación de las formas *rocaille*, así como de las formas de sociabilidad aristocrática, aunque siempre bajo una perspectiva estética y no política. La idealización aristocrática que emerge tras la monarquía de julio de 1830, nace de las tensiones de la propia sociedad burguesa, progresivamente homogenizada. Un fenómeno adscrito a la moda, a la necesidad de distinción y al deseo de creer ver en las formas del *rococó* la emergencia de unas formas culturales próximas a las del siglo XIX, proyectando sobre el siglo XVIII las reflexiones sobre la moda, el consumo, el maquillaje, etc.

Entre la monarquía de Julio, a partir de 1830, y el Segundo Imperio, se va a producir un distanciamiento respecto a la imagen más radical y anti-revolucionaria de los primeros momentos. Sin duda continúa, en líneas generales, una visión negativa sobre la Revolución, y específicamente sobre el terror, así como hacia el pensamiento de las Luces, que se considera directamente responsable del anterior; pero, al mismo tiempo, hay algunos aspectos del siglo XVIII que comienzan a ser recuperados, una vez que el siglo parece haber asentado ciertas ideas sobre sí y

sobre la relación con el pasado, lo que llevará a algunos autores a buscar cierta imparcialidad en sus juicios sobre el siglo pasado, como señalaba Gérard de Nerval en 1845:

« Nous venons à peine d'atteindre le moment où l'on peut parler de cette grande époque avec justice et impartialité, et de ceux qui sont morts, sans crainte d'offenser les mourants. Vainqueurs et vaincus, bourreaux et victimes, tout a passé désormais sous la main égale du temps, et l'on se demande si ce qui fit longtemps l'effet d'un champ de supplices ne fut pas plutôt seulement un vaste champ de bataille, où l'instrument de la mort passa de mains en mains, se servant tour à tour ou ne frappant que les plus braves »²⁰⁶

Es el momento, también, donde algunos autores parecen sufrir un giro en sus carreras, distanciándose de sus primeros modelos y de los posicionamientos que habían defendido en el primer tercio de siglo. Por otro lado, los autores parecen clausurar su relación con las Luces, a las cuales no consideran ya deberlas nada para lo bueno y para lo malo, sobre todo tras los diversos acontecimientos sucedidos tras la revolución como el ascenso y caída de Napoleón, la Restauración borbónica, la revolución “gloriosa” de 1830 y la ruptura definitiva con la dinastía borbónica, así como la posterior de 1848, que alejan la fecha de 1789 así como sus directas repercusiones. Por otro lado, los nuevos desafíos culturales abiertos por la revolución de 1830 parecen situar unos horizontes y unas búsquedas nuevas, que permiten pasar página frente al diálogo conflictivo con la ilustración de la generación anterior. La actitud de Victor Hugo, intentando distanciarse de la visión ultra de los momentos de la Restauración, será fundamental. Es por ello que tras las críticas hacia el siglo XVIII, comienza a vislumbrarse un cambio hacia un siglo que empieza a ser valorado de forma más compleja, menos orientada hacia la sociedad y la política, en un momento donde la literatura busca explorar nuevos caminos estéticos. Una mirada “comparativista” se desarrolla en estos instantes, buscando en el siglo XVIII lo que se considera que falta en el siglo XIX. Sin embargo, se trata de un periodo que sigue siendo crítico con las luces, acentuándose, especialmente, a partir de los problemas que se suceden entre 1848 y 1851. Momentos, nuevamente, tumultuosos, llenos de nuevos desafíos políticos que determinan la centralidad de las Luces y sus ideas ante las reivindicaciones. Si 1830 representa la desaparición de los últimos vestigios del Antiguo Régimen, con la marcha de los borbones, los momentos posteriores a junio de 1848 estarán caracterizados por un momento de miedo social, siendo instantes poco favorables a las luces, como señala Roger Fayolle :

« pendant les années difficiles de la seconde République, tous les grands journaux, toutes les revues, dont l'esprit est en général modérément républicain, s'appliquent à étudier les philosophes du siècle précédent pour combattre à travers eux les idées « socialistes et égalitaires »²⁰⁷.

²⁰⁶ NERVAL, Gérard de. “Portraits du XVIII^e siècle par M. Arsène Houssaye ». En *Oeuvres complémentaires*. Paris, Minard, 1965, 3 Vol., p. 231 (1^a edición, *Le Constitutionnel*, 28 janvier 1845). Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. Pp. 164-165.

²⁰⁷ FAYOLLE Roger. *Sainte-Beuve et le XVIII^e siècle, ou comment les révolutions arrivent*. Paris, Armand Colin, 1972, p. 74.

Igualmente, durante el Segundo Imperio, Désire Nisard en el prefacio a su obra *Histoire de la littérature française*, comenta las dificultades que existieron durante los años de 1848, instantes en el que escribe su texto sobre el siglo XVIII, a la hora de poder escribir sobre las Luces, saliendo el cuarto volumen dedicado al siglo XVIII y escrito entre 1834 y 1844, en 1861.

« Quand j'ai commencé à mettre la main à ce volume, la révolution de 1848 venait d'élever à la dignité de maximes d'État les plus dangereuses des doctrines du dix-huitième siècle. En remettant en honneur les erreurs de cette époque, elle avait ravivé les préventions contre ses écrivains. Partisan très-fervent des maximes opposées, si j'avais eu l'imprudence de juger ces écrivains dans le vif de ce retour de faveur et de disgrâce, j'aurais fait de la polémique au lieu de faire de l'histoire. Vainement me serais-je efforcé de ne regarder leurs oeuvres que par le côté de l'art ; le philosophe invoqué par l'esprit d'anarchie m'aurait caché l'écrivain supérieur. Je me suis donc abstenu, attendant que l'ordre, rétabli dans la société et dans les esprits, me permît de les juger, non comme des auxiliaires appelés en de mauvais jours pour des oeuvres de destruction, mais comme des maîtres de l'art et comme les guides de l'esprit humain au dix-huitième siècle. »²⁰⁸

La salida del *romanticismo* y el surgimiento de nuevas corrientes estéticas como el *realismo*²⁰⁹ permiten la recuperación de algunos textos del siglo XVIII, a los que se le reconocen ciertas cualidades de claridad, observación, análisis, etc., desarrollando una visión nueva sobre el siglo pasado, centrada en los aspectos formales, como señala Sainte-Beuve en 1850, donde señala el deseo de volver a la lengua del siglo XVIII.

« Si bien des choses étaient déjà gâtées à la fin du XVII^e siècle et pendant tout le XVIII^e, le langage du moins y était encore bon, la prose surtout s'y retrouvait excellente quand c'étaient Voltaire et ses proches voisins qui causaient ou qui écrivaient. Je voudrais donc nous remettre, me remettre moi-même tout le premier, au régime de ce langage clair, net et courant. Je voudrais que, dans le commerce de ces hommes ou de ces femmes d'esprit d'il y a un siècle, nous nous reprissions à causer comme on causait autrefois, avec légèreté, politesse s'il se peut, et sans trop d'emphase. Un des défauts des générations nouvelles (lesquelles ont leurs qualités d'ailleurs, que je ne conteste pas), c'est de vouloir dater de soi seul, c'est d'être en général dédaigneux du passé, systématique, et, par suite, roide et rude, ou même un peu farouche. J'aimerais à voir la jeunesse s'approprier et s'adoucir petit à petit à ce style plus simple, à ces manières de dire vives et faciles, qui étaient réputées autrefois les seules françaises. »²¹⁰

Este interés que comienza a despertar ciertos aspectos del siglo XVIII, sobre todo formales y estéticos, permitirán la recuperación de ciertos autores como Buffon, que despierta el interés como su espíritu crítico u objetividad, en un momento donde la ciencia comienza a ocupar un lugar central en la literatura del siglo XIX²¹¹. También se producirá la recuperación de la figura de Diderot²¹², sobre todo a partir del artículo de Nodier en 1830 en la *Revue de Paris*, donde éste era

²⁰⁸ NISARD, Désiré. *Histoire de la littérature française*. Paris, Firmin-Didot, 1877, t. IV, pp.5-6.

²⁰⁹ THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 178 y ss.

²¹⁰ SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. « Madame Du Châtelet. Suite de Voltaire à Cirey ». En *Causeries du lundi*. Paris, Garnier frères, 1927. t. II, pp. 266-267. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 182.

²¹¹ FATH, Robert. *L'influence de la science dans la seconde moitié du XIX^e siècle (Le Roman, la Poésie, le Théâtre, la Critique)*. Lausanne, Payot, 1901.

²¹² TROUSSON, Raymond. *Images de Diderot en France, 1784-1913*. Paris, Honoré Champion, 1997 ; GENDZIER, Stephen J. « Diderot's impact on the generation of 1830 ». En *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*. 1963, nº 23, pp. 93-103.

admirado por estilo y su originalidad²¹³, al que seguirán los de Sainte-Beuve en *Le Globe* del 20 de septiembre y 5 de octubre de 1830. Más allá de la imagen de filósofo materialista y ateo –precursor de la Revolución–, aparece ahora también como un precursor del estilo realista, como señala en 1854 Champfleury en *Le Réalisme*, así como de la crítica artística y como un cuidadoso observador en la pintura, tal y como señalan los Goncourt en 1858, quienes destacan sus cualidades para mostrar la vida a través de un estilo pictórico, centrado en lo fisiognómico, que tendrá una influencia importante en Balzac²¹⁴.

« Je m' imagine Fragonard sorti du même moule que Diderot Chez tous deux, même feu, même verve. Une page de Fragonard, c'est comme une peinture de Diderot. Même ton polisson et ému ; tableaux de famille, attendrissement ; de la nature, liberté d'un conte libre. Tous deux se jouant de la forme précise, absolue, de la pensée ou de la ligne. Diderot, parleur sublime plus grand qu'écrivain ; Fragonard, plus dessinateur que peintre. Hommes du premier mouvement, de la pensée jetée toute vive et naissante aux yeux ou à l' idée. »²¹⁵

Comienzan de este modo a ser recuperados ciertos aspectos de los autores del siglo XVIII, gracias al ascenso de nuevas propuestas estéticas como el realismo, que a la larga permitirán la recuperación de ciertas facetas del siglo anterior, que son valorados como precursores de ciertos aspectos del siglo XIX, sufriendo un proceso de *romantización*, especialmente aquellos autores o aquellos aspectos que permiten a los hombres del siglo XIX ver determinados antecedentes del romanticismo y de su propia época, como por ejemplo el *iluminismo*. Éste se desarrolla en el XIX dando cabida a las *sombras* de las luces, centrándose en los aspectos más irracionales del siglo XVIII que atraen a los espíritus románticos²¹⁶, valorándose como el último refugio del misticismo y de la religión ante un siglo marcado por su racionalismo y ateísmo. Son estas *sombras* del siglo XVIII, estetizadas por el siglo XIX, las que van a ejercer una atención mayor entre los románticos, quienes, tras la monarquía de Julio, sienten la necesidad de un rearme moral alejado de las directrices religiosas impuestas desde el poder, buscando formas de religiosidad particulares. Nerval se sentirá muy atraído por este iluminismo, como George Sand en su texto *Consuelo et la Comtesse de Rudolstadt (1842-1844)*, siendo una constante entre los escritores que tratarán el siglo XVIII como Sainte-Beuve, Barbey d'Aurevilly, Balzac, etc., descubriéndose un otro siglo XVIII frente a la imagen predominante de ateísmo y racionalismo.

« Le grand préjugé contemporain, c'est de croire que le dix –huitième siècle fut uniquement le siècle de l'analyse, de la philosophie d'expérience, des sciences positives, de la démonstration, de la clarté, quand la vérité est qu'il fut autant le siècle des synthèses éblouissantes ou

²¹³ NODIER, Jean-Charles-Emmanuel. “De la prose française et de Diderot”. En *Revue de Paris*, 1830, XV, pp.242-246.

²¹⁴ THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 199.

²¹⁵ GONCOURT, Edmond y Jules. *Journal*, 7 décembre 1859. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 196.

²¹⁶ VIATTE, Auguste. *Victor Hugo et les Illuminés de son temps*. Paris, Éditions de l'Arbre, 1942 ; VIATTE, Auguste. *Les sources occultes du romantisme: illuminisme-théosophie, 1770-1820*. Paris, Champion, 1928, 2 Vol.

*ténébreuses, des a priori audacieux, des sciences menteuses à leur nom, enfin de l'indémontrable en toutes choses. »*²¹⁷

Aunque persisten las miradas negativas hacia las Luces, sin embargo el siglo XVIII se ve como un periodo lleno de promesas y novedades, lleno de aspiraciones burguesas (semejante a las del propio siglo XIX en torno a 1830), lleno de gustos prosaicos, perfilándose un siglo dieciocho ligero, elegante y alegre, ofreciendo una imagen dual del siglo, por un lado filosófica y por otro lado se elabora una imagen del siglo XVIII como un siglo de seducción²¹⁸, recuperándose el interés por Watteau y Lancret, por el mobiliario Luis XV y por los accesorios inspirados en los interiores aristocráticos del siglo pasado, mostrando el deseo de huir de una época.

*« Le XVIII^e siècle a deux physionomies qui contrastent. La première, enjouée, frivole, charmante jusque dans ses folies, est représentée par quelques figures bien connues : Philippe d'Orléans et madame de Parabère, Dufresny et Piron, Champfort et Rivarol, Voltaire dans sa jeunesse, le roi Louis XV s'appuyant sur la duchesse de Chateauroux et sur la marquise de Pompadour, Watteau e Grétry, Voisenon, qui était abbé, Bernis, qui était cardinal ! Qui encore ? Oserais-je la nommer après tous ces noms profanes, celle qui se consolait du trône et du roi dans sa bergerie du Trianon ? N'oubliez pas quelques comédiennes célèbres : Mademoiselle Guimard, qui vécut comme une reine ; Sophie Arnould, qui vécut comme un philosophe ; d'autres encore moins célèbres dans le fond du tableau Maintenant, effacez toutes ces têtes charmantes, le dix-huitième siècle vous apparaîtra sous sa physionomie sérieuse ; (...) c'est Crébillon au théâtre ; c'est Voltaire à Ferney ; c'est Buffon en face de la nature ; c'est Jean-Jacques à l'Ermitage ; ce sont les économistes, les réformateurs, les philosophes, qui s'agitent comme les ombres de la forêt à l'heure de l'orage ; c'est l'Encyclopédie, ce premier bruit de la Révolution ; c'est Danton à la tribune ; c'est André Chénier sur l'échafaud. »*²¹⁹

El progresivo interés por la vida cotidiana, como consecuencia del triunfo de las corrientes “realistas”, permitirán volver a mirar hacia el siglo XVIII, recuperándose las memorias y correspondencias del siglo pasado de Madame de Tencin, de Madame du Deffand, de Mademoiselle de Lespinasse, Madame d'Epinay, Madame Geoffrin, etc., naciendo con ello una vida pintoresca sobre el siglo XVIII, lleno de espíritus libertinos y deseos de *fêtes*, que la sociedad recuperará, no sólo a nivel literario, sino, intentando reproducir la vida cotidiana de entonces. Nos encontramos ante la generación de escritores que Paul Bénichou describió como *Le temps du désenchantement*, que considera agotados determinados posicionamientos estéticos del primer romanticismo y que asume como principio la necesaria reacción estética ante una sociedad burguesa cada vez más conservadora; de este modo los escritores románticos “*était en complet désaccord avec les moeurs, l'esprit, le caractère, et les habitudes réelles de la société bourgeoise pacifique, pondérée, pratique, utilitaire, qui constituait la presque totalité du public auquel s'adressaient les écrivains*”²²⁰. Se trata de una mirada progresivamente despolitizada que intenta vivir la cultura desde una visión estética y que vive su propia época de forma cada vez más “trágica”, deseando huir hacia otros mundos,

²¹⁷ BARBEY D'AUREVILLY, Jules. « Les Philosophes et les écrivains religieux ». En *Les Oeuvres et les hommes*. Genève, Slatkine, 1968, t. I, p. 102. (1ª edición, 1860).

²¹⁸ THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 242.

²¹⁹ HOUSSAYE, Arsène. *Galerie du XVIII^e siècle. 4ª série : Hommes et femmes de cour*. Paris, Hachette, 1858, pp. 69-70 (1ª edición, 1848).

²²⁰ CASSAGNE, Albert. *La théorie de l'Art pour l'Art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Pp. 41-42.

permitiendo con ello el *renacimiento* del siglo XVIII, tal y como señalan los hermanos Goncourt en 1840.

« *Le goût public a tout à coup sauté à la Renaissance, et de la Renaissance au dix-huitième siècle. Les esprits, comme les yeux, ont été regagnés à ce renouvellement du paganisme. Goujon a repris la faveur que perdaient les tailleurs d'images. Watteau est monté aux enchères de tout ce que baissaient les Primitifs ; et l'amour sensuel et délicat du siècle de Watteau a été rappelé d'exil et accueilli comme on accueille partout une nouvelle mode - bien vieille.* »²²¹

Algunos autores han señalado que esta recuperación de la frivolidad del siglo XVIII habría comenzado ya durante la Restauración, en 1815, con el intento por recuperar la etiqueta y las formas de vida anteriores a la revolución por parte de la monarquía de Carlos XI. Un momento que coincidiría también con el regreso de los nobles exiliados, quienes también intentarían recuperar la sociedad de antaño. Sin embargo, la recuperación del siglo XVIII comenzará a operarse principalmente a partir de 1830, cuando comienza a mirarse con otros ojos hacia un pasado considerado ya lejano, el cual emerge como una moda estetizada en el presente. Unos instantes en los que se vive un deseo de huir de una época desencantada con la evolución de la revolución de los años 30 que también mira a la Edad Media, a Oriente, etc.

En este contexto de recuperación del siglo XVIII, no es de extrañar que comiencen a aparecer las primeras monografías sobre los salones, encarnadas por las grandes mujeres del siglo XVIII, llenas de anécdotas y cotilleos de la época, que algunos denominaron como *L'École-trumeau*, interesada por lo anecdótico, mostrando una auténtica moda sobre el siglo XVIII, como contraposición a la sociedad burguesa del momento. Representante de este interés como lo anecdótico será la obra de Arsène Houssaye, cuyos artículos sobre la época se llenan de diálogos inventados, de sentimientos supuestos, reencuentros irreales, peripecias fantásticas, etc., como reconocían sus propios contemporáneos como Alfred Asseline, quien en 1843, en *La Revue de Paris*, describe las estrategias fantasiosas de las biografías de A. Houssaye. Mientras en la Restauración estas vidas eran consideradas como el reflejo de la depravación de un siglo y de su futilidad, como fue el caso de Madame de Pompadour, tras la monarquía de Julio, en cambio, la visión se transforma, como se observa en el propio Sainte-Beuve, si comparamos sus escritos de los años 20 y los de los años 30, y de este modo Madame de Pompadour comenzará a interesar ahora por sí misma, sin contexto histórico, sin la sombra de la Revolución, ni de la política; apareciendo descrita por su particularidad, por su belleza y por su seducción. Un fecha clave en la recuperación del siglo XVIII será la publicación en 1842 de la obra de Jean-Baptiste Capefigue *Louis XV et la société du XVIIIe siècle*, donde intentará rehabilitar la figura de Louis XV, donde la inmoralidad y el vicio se transforman en virtud.

²²¹ GONCOURT, Edmond y Jules. *La Révolution dans les moeurs (1854)*. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. Pp. 246-247.

« Je n'ai point de goût pour les contre-vérités ; mais il est dans l'histoire du temps moderne des choses tellement en dehors du vrai, qu'un devoir de conscience pour l'historien est de les réfuter, coûte que coûte, serait-il appelé à se heurter à toutes les idées reçues, à tous les systèmes acquis. Il faut du temps pour apprendre le vrai et le juste en toute chose, patience, on jugera plus tard avec calme le règne de Louis XV. »²²²

Entre el advenimiento del Segundo Imperio en 1852 y la III República en 1870, los Goncourt van a elaborar siete obras sobre temas vinculados al siglo XVIII. Pueden considerarse así como los mejores representantes de este nuevo modelo de *L'École-trumeau*, pero, a diferencia de los escritos de autores como Capefigue o Houssaye, donde los datos son reelaborados en invenciones fantasiosas, tras el esfuerzo de los Goncourt se detecta un claro deseo por recuperar de forma verosímil las formas de vida y de la cotidianidad de la época. Ellos se consideran, como recuerda Edmond de Goncourt en 1884 los auténticos recuperadores de este interés por la sociedad de los salones y por las mujeres del siglo XVIII, como muestra su prefacio a *Chérie* (1884): « *Maintenant par les écrits, par la parole, par les achats... qu'est-ce qui a imposé à la génération aux commodes d'acajou le goût de l'art et du mobilier du XVIIIe siècle?... Où est celui qui osera dire que ce n'est pas nous? Et de deux !.* »²²³ Sin embargo, la crítica artística ha mostrado como veinte años antes de los Goncourt existe ya un gran interés por las obras del siglo XVIII²²⁴, así como por la figura de Watteau, por el estilo Luis XV, etc., aunque sin duda ocupan un lugar destacado dentro de esta recuperación del siglo XVIII acontecida desde la monarquía de Julio.

« Cette histoire nouvelle, l'histoire sociale, embrassera toute une société. Elle l'embrassera dans son ensemble et dans la particularité de ses manifestations. Ce ne seront plus seulement les actes officiels des peuples, les symptômes publics et extérieurs d'un État ou d'un système social, les guerres, les combats, les traités de paix, qui occuperont et rempliront cette histoire. L'histoire sociale s'intéressera à l'histoire qu'oublie ou dédaigne l'histoire politique. Elle sera l'histoire privée d'une race d'hommes, d'un siècle, d'un pays (...) Elle retrouvera, sous la cendre des bouleversements, cette mémoire vivante et présente que nous a gardée, d'un grand empire évanoui, la cendre du volcan de Naples (...) Elle entrera dans les intimités et dans la confidence de l'âge humain qu'elle se sera donné mission d'évoquer. Elle représentera cet âge sur son théâtre même, au milieu de ses entours, assis dans ce monde de choses auquel un temps semble laisser l'ombre et comme le parfum de ses habitudes. Elle redira le ton de l'esprit, l'accent de l'âme des hommes qui ne seront plus. Elle fera à la femme, cette grande actrice méconnue de l'histoire, la place que lui a faite l'humanité moderne dans le gouvernement des mœurs et de l'opinion publique. Elle ressuscitera un monde disparu, avec ses misères et ses grandeurs, ses abaissements et ses grâces. Elle ne négligera rien pour peindre l'humanité en pied. Elle tirera de l'anecdote le bronze ou l'argile de ses figures. Elle cherchera partout l'écho, partout la vie d'hier; et elle s'inspirera de tous les souvenirs et des moindres témoignages pour retrouver le grand secret d'un temps qui est la règle de ses institutions : l'esprit social, -clef perdue du droit et des lois du monde antique»²²⁵.

Tal y como señalan los propios Goncourt en el prefacio del mencionado libro, con ellos, un nuevo modelo de hacer la historia se perfecciona. Un tipo de historia denominado por ellos mismos como *social*, en el que los grandes acontecimientos políticos, las batallas y los reyes, se abandonan a favor de la cotidianidad y de aquella historia olvidada, de la historia privada de una “raza” de

²²² CAPEFIGUE, Jean-Baptiste. *Louis XV et la société du XVIII^e siècle*. Paris, Librairie de Langlois et Leclercq, 1842, I, p. 2.

²²³ GONCOURT, Edmond y Jules. *Préfaces et manifestes littéraires*. Paris, Charpentier, 1888, pp. 75-76.

²²⁴ LAUNAY, Elisabeth. *Les frères Goncourt collectionneurs de dessins*. Paris, Arthéna, 1991.

²²⁵ GONCOURT, Edmond y Jules. *Les maîtresses de Louis XV*. Paris, Firmin Didot frères, 1860, I, Préface, pp. IX-X.

hombres, de un siglo y de un país; centrándose en sus testimonios, en sus intimidades e intentando captar la representación de una época en el “teatro mismo” en el que se desarrolla; otorgando a la mujer un lugar central y destacado. Los años posteriores a este prefacio reflejan, en su obra *L'Histoire de la société française pendant la Révolution*, un tratamiento escaso de los temas políticos, especialmente en relación a los acontecimientos vinculados a la Revolución, centrándose principalmente en los salones, en los hábitos alimentarios, las modas del vestir, etc.; es decir, interesándose por la “petit histoire” señalada en *Les Maîtres de Louis XV*. Se trata así una historia que parte de unos principios diferentes a la vista hasta ahora. Es una visión pequeña burguesa de la historia, que se aleja de los deseos de huida señalados más arriba. Se trata ya de una historia consciente de buscar recuperar el siglo XVIII con una pretensión de objetividad y no de huir hacia mundos ficticios. Una recuperación que se hace posible a partir de 1840 en la medida en que los prejuicios de los primeros tiempos van abandonándose, aunque el *mito* de un siglo festivo y alegre permanece en las obras de los Goncourt.

Como se queja Musset en 1836 a través de *La Confession d'un enfant du siècle*, la desaparición del espíritu festivo que sigue al triunfo de la monarquía de Julio, vendrá acompañada de una vida pobre en la cual el júbilo por el triunfo de la Revolución del año 30 da paso a la uniformación, simbolizada por las propias formas vestimentarias donde predomina el negro para los hombres y el blanco para las mujeres.

« De l'ennui en moi et autour de moi. Le ciel me semble gris, les choses paraissent décolorées et le peu qui m'arrive est insipide. Même les hommes, les gens que je vois, ont pour moi ce caractère de gris, de décoloration, d'insipidité. Mes amis me font l'effet d'un livre ennuyeux que j'ai déjà lu »²²⁶

Todo ello determinará la recuperación del Antiguo Régimen, como muestran ya los escritos del propio Musset de 1833, donde alaba las formas de Luis XV, que le atraen especialmente por su aristocratismo, esto es, por sus jerarquías, por su espíritu de júbilo, así como por su colorido. Una misma sensación que recoge igualmente Balzac en el *Journal* en 1857:

«Le monde, depuis qu'il existe, n'avait jamais eu à s'habiller en noir, à vivre en deuil. C'est le XIXe siècle qui a inventé cela. Il montait et descendait toute la gamme de couleurs, le XVIIIe siècle ; il s'habillait de soleil, il s'habillait de printemps, il s'habillait de fleurs, il jouait la vie dans la folie des couleurs. De loin l'habit riait avant l'homme. C'est un grand symptôme que le monde est bien vieux et bien triste et que bien des choses sont enterrées. »²²⁷

No se trata tanto de proyectar sobre el siglo pasado una imagen que lo haga más aceptable a los ojos del siglo XIX, acentuando así los valores de virtud y de sensibilidad, tal y como es desarrollado en determinados ámbitos de antes de 1830. Ni tampoco de extraer las excepciones poéticas que se adaptan mejor a las nuevas circunstancias y sensibilidades románticas. Por el

²²⁶ GONCOURT, Edmond y Jules. *Journal*, mai 1860. Citado en THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 284.

²²⁷ BALZAC, Honoré. *Journal*. 22 avril 1857. Citado en THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 280.

contrario, parece que el siglo XVIII interesa en su totalidad y por su particularidad, pues ofrece a la imaginación de los hombres del siglo XIX un espacio de divertimento, de colorido y de alegría; que debe comprenderse como una reacción al clima de mediocridad que parece reinar -a ojos de la joven generación de 1830-, en la Francia después de la monarquía de Julio²²⁸. De este modo asistimos en el siglo XIX, a imagen y semejanza del siglo XVIII, como observa Musset, a una obsesión por la danza, la cual, claramente busca reflejarse en el propio siglo XVIII, situando al *galop* en el centro de las grandes fiestas de sociedad; aunque el aburrimiento o *ennui* del que pretenden huir, sigue caracterizando los espíritus de la época, tal y como ha señalado Jules Janin en *Un hiver à Paris* (1842): « *ils ne dansent guère mieux que des ours mal léchés ; ils sont tristes à faire peur, même dans leurs gaietés les plus expansives ; ils se démènent en silence, non pas comme des gens qui s'amuse, mais comme des ouvriers qui accomplissent une tâche* »²²⁹. Los años posteriores a la monarquía de Julio ven proliferar así los bailes y las mascaradas, como señala Nerval en su texto *L'Âne d'or* de 1842, viendo el siglo XVIII como la encarnación de los nuevos anhelos e ideales.

« *où sont les grands seigneurs d'autrefois, où sont les grandes dames ? où sont les financiers et les femmes de la finance, qui singeaient les mœurs du grand monde ? Aujourd'hui les financiers sont le grand monde, et s'il y a encore des seigneurs, ils singent les mœurs des financiers. De sorte que toute cette société spirituelle et choisie qui papillonnait autour des coulisses et des foyers comme autour de la flamme, et laissait à des doigts charmants la poudre de ses ailes, est perdue à jamais pour le théâtre.* »²³⁰

La moda *rococó* triunfa en todos los sentidos, en la proliferación de bailes y de mascaradas, pero también en las grandes decoraciones y paneles decorativos, así como en la realización de cuadros y mobiliario inspirado en el arte *rocaille*, como muestra el grupo de artistas que se junta en torno a Doyenné:

« *Le XVIIIe siècle tient une place privilégiée chez ce groupe d'artistes, tant sur le plan esthétique- nous aurons l'occasion d'y revenir -, que dans la décoration de leur atelier ou dans leur mode de vie. Nanteuil et Rogier décorent les dessus de porte à la manière de Watteau ou de Lancret ; Gautier peint dans un dessus de glace « un déjeuner sur l'herbe, imitation d'un Watteau ou d'un Lancret quelconque », et deux panneaux de Fragonard, apportés par Gérard de Nerval, viennent compléter la décoration du salon et achever de lui donner un air rococo. Nerval raconte également avoir récupéré, après la destruction de l'hôtel, un certain nombre de peintures dont la présence vient confirmer le goût ressenti par les occupants de cet hôtel pour le XVIIIe siècle : le poète, s'il ne parvient pas à retrouver« les deux petits paysages de Rousseau », sauve pourtant de la démolition un Watteau de Vattier, un trumeau de Rogier montrant la Cydalise en « costume régence », ou encore une « maréchale poudrée, en uniforme Louis XV »* »²³¹

Pero no sólo se buscará recuperar una estética pasada, sino también un modelo de vida considerado opuesto al de la sociedad burguesa del momento, como señalan de nuevo los Goncourt

²²⁸ THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 281.

²²⁹ JANIN, Jules. *Un hiver à Paris*. Paris, Louis Janet, 1846, p. 117. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 282.

²³⁰ NERVAL, Gérard de. *L'Âne d'or*. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 283.

²³¹ THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 286.

en su obra *La Révolution dans les mœurs* (1854). Se produce así una idealización del pasado, viendo en el siglo XVIII un momento en que la libertad y la búsqueda del placer permitía un diálogo entre la gran sociedad y los artistas, y en la cual éstos encontrarían un reconocimiento muy por encima del que recibían en el siglo XIX, construyendo la imagen de una *bohème* literaria durante el siglo XVIII -semejante a la del siglo XIX-, que por ejemplo buscarán ciertos artistas reunidos en torno a Doyenné. Los textos de Balzac como *La Cousine Bette*, muestran también esta pasión del momento por la recuperación de los interiores rococó, y así uno de sus personajes, Crevel, decora su casa en estilo *rococó*. La decoración y las formas del rococó son recuperadas por la sociedad, poblando las casas del Faubourg Saint-Germain. Un ejemplo claro de cómo las nuevas clases quieren mostrar su promoción y ascenso social, incorporando los símbolos de la nobleza de antaño. La paradoja que se produce en estos momentos es que mientras se desarrolla una visión elogiosa del siglo XVIII contra la sociedad burguesa del siglo XIX burgués, sin embargo, éstos mismos burgueses -criticados en la literatura y causantes de esta recuperación de las fiestas y libertinajes del siglo XVIII- también consumirán los productos del siglo XVIII, intentando asemejarse a la nobleza de entonces. Nos encontramos, por tanto, ante un deseo de distinción por parte de una sociedad que cada vez se ve y siente más uniforme.

Tras esta mirada hacia el siglo XVIII, se detecta un claro deseo por recuperar aquél mundo de libertad y de ligereza, construyendo así una imagen completamente idealizada del siglo XVIII, donde este siglo aparece bajo la imagen del libertino y de las vidas trepidantes, las fiestas galantes, la coquetería, la voluptuosidad y la alegría de vivir. Se convierte pues en el símbolo de la fiesta y de la juventud, frente a un siglo XIX presentado en los textos bajo la imagen del aburrimiento y la vejez; y de esta manera la sociedad galante del siglo XVIII aparece de forma constante en la literatura del momento, centrándose principalmente en la época de Louis XV, intentando no sólo recrear las formas de comportamientos y los ambientes decorativos, sino imitando incluso los recursos y formas estilísticas de los escritores del siglo XVIII.

Durante el Segundo Imperio esta visión “libertina” exacerbada por los años 30 y 40, se atempera y el propio siglo XVIII aparece marcado también por unos principios y por una virtud. Unos principios que a los hombres del siglo XIX les parece que falta en su propia sociedad. Así el aspecto depravado del siglo XVIII se torna ahora en un modelo de *bienséance*, y tras el libertino aparece una moral. Los hermanos Goncourt, en *La Révolution dans les mœurs* (1854), señalarán que en las familias del siglo XVIII, antes de la Revolución, dominaba el padre, mientras que ahora éste se ha convertido en una especie de monarca constitucional donde los hijos cuestionan y actúan de forma incorrecta; mostrando con ello un claro deseo por reflejar los profundos principios que regían la sociedad dieciochesca, elevándola a modelo de conducta:

« Dans le siècle qui a précédé le nôtre, l'autorité paternelle, gouvernant l'enfant jusqu'à la majorité, régnait encore sur l'homme. Âge, mariage, éloignement, rien ne relevait le fils de famille, affranchi plutôt que libre, ce cette surveillance bienveillante, de cet appui conseiller, de cette tutelle amicale. (...) La parole du père était une parole grave écoutée dans le recueillement, et qui pesait même dans la balance des passions (...) Dans la société actuelle, le père n'est plus qu'un monarque constitutionnel, lié sur son trône, salué politesse, obéi par habitude, -dieu sans foudre, qu'on tolère à la place d'honneur »²³².

El siglo XVIII se convierte así para los hombres del siglo XIX en un modelo de elegancia y de “savoir-vivre”, reflejado en el éxito de los manuales de comportamiento de la época²³³, despertando un vivo interés por adquirir un modelo de educación aristocrático. Se trata de una época donde el *dandismo* se extiende por Inglaterra entre los hombres de mundo, importándose también a Francia²³⁴, que se confundirá con el libertino dieciochesco. Así, la frivolidad del libertino se convierte en modelo de comportamiento social y en toda una ética de vida. Bajo esta nueva visión del siglo XVIII, la Revolución francesa se considera como un momento donde se pierde una auténtica “ciencia del mundo” sobre el saber estar, principalmente construida en la conversación, la cual define una estética de la existencia. Vemos así cómo los grandes tópicos y mitificaciones sobre el siglo XVIII, como la *conversación*, son realmente contruidos en estos momentos, al igual que el refinamiento, la vida como una estética, etc. Unos elementos que más que responder a un siglo XVIII, marcado todavía por la representación clásica y por la *honnêteté*, pertenecen a la imagen que del siglo XVIII ha fabricado el siglo XIX. Nuevamente observamos en los hermanos Goncourt esa nostalgia por la pérdida de los salones del siglo XVIII y de la conversación que en ella tenía lugar, como algo irrecuperable.

« Il était autrefois un monde, parce que le monde autrefois était la fête des Grâces décentes et de la parole légère, qu'il ignorait la Bourse, la politique et la valse. Il était un monde autrefois, parce que le monde n'était ni une carrière ni une grande route ; qu'il ne menait qu'à plaire, et qu'il ne faisait pas d'hommes d'État. (...) Il était un monde autrefois, parce qu'autrefois le monde n'était pas un brouhaha d'aparté de voisin à voisin, d'oreille à oreille, d'intérêt à intérêt, mais un commerce de causerie, d'un bout du salon à l'autre, de tous avec tous, pour l'agrément de tous. »²³⁵

Como ha señalado Fumaroli en *Trois institutions littéraires*, la *conversación* es un imaginario construido por el siglo XIX, el cual se ha convertido en uno de los rasgos definitorios del siglo XVIII que hereda el siglo XIX, donde se cimentará su mito desde la obra primera *De la conversation* (1806), escrita por Delille. A continuación en 1812 nos encontramos con otra obra que también sitúa a la conversación en el centro, titulada *Éloges de Madame Geoffrin, contemporaine*

²³² GONCOURT, Edmond y Jules. *La Révolution dans les mœurs*. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 352.

²³³ MONTANDON, Alain (dir.). *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe*. Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1995, 2 Vol. ; MONTANDON, Alain (dir.), *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1994.

²³⁴ PRÉVOST, John Centi. *Le Dandysme en France (1817-1839)*. Genève, Droz, 1957.

²³⁵ GONCOURT, Edmond y Jules. *La Révolution dans les mœurs*. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 383.

de Madame du Deffand, par MM, Morellet, Thomas et d'Alembert, suivies de lettres de Madame Geoffrin et à Madame Geoffrin, del abbé Morellet. Durante la Restauración aparece una obra central que además de tratar el tema de la conversación iniciará una larga tradición en el siglo XIX sobre el estudio de los salones, las *Mémoires pour servir à l'histoire de la société polie en France* (1825) de Roederer, centrado principalmente en la figura de la marquise de Rambouillet. Entre 1832 y 1835 aparecen diversos tomos de la obra *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, con un artículo de Jules Janin titulado *Conversation*. En 1835 M.C. Ancelot publica *Les Salons de Paris, foyers éteints*, y entre 1836 y 1838 aparece la obra *l'Histoire des salons de Paris* de la Duchesse d'Abrantes. En 1857 Émile Deschanel escribirá una *Histoire de la conversation*. A través de todas estas obras podemos observar cómo desde finales de 1820 el ideal de la conversación comienza a forjarse en el imaginario del siglo XIX, sin embargo, será nuevamente a partir de la monarquía de Julio cuando la conversación adquiere un lugar prioritario, junto a los salones, tal y como vemos en el inaugural estudio de Roederer, centrado en el siglo XVII, pues todavía es deudor de la visión negativa del primer romanticismo sobre el siglo XVIII. A partir de Émile Deschanel, la conversación se coloca en el centro de la sociedad del siglo XVII y XVIII, siendo en éste último cuando alcanza sus mayores cotas de perfección. Junto a esta recuperación del siglo XVIII, marcada por la conversación y el *savoir-vivre*, no podía dejarse de recuperar también el salón que se constituye ahora, precisamente, en un lugar central de esa imagen mítica del siglo XVIII construida por el siglo XIX²³⁶. El mito del salón se construye en estos momentos como un espacio donde el artista era reconocido y ocupaba un lugar predominante. Visión idealizada del salón, como un espacio artístico y literario, que responde a esas demandas del hombre de letras del siglo XIX respecto a su propia época, proyectando en el pasado una idealización que responde a los anhelos de su presente. A la democracia burguesa descrita como un igualitarismo totalitario, se le contrapone la imagen de una desigualdad aristocrática, como la predominante en el siglo XVIII, donde los talentos eran reconocidos y reinaban por sí mismos.

El mito de lo femenino será otra de las consecuencias de esta idealización del siglo XIX, una consecuencia de esta centralidad del salón así como de la conversación. De este modo, como puede verse en la obra de los Goncourt sobre *Les Maîtresses de Louis XV* (1860), comienzan a recuperarse figuras que hasta no hace mucho representaban la depravación moral del siglo XVIII y de la monarquía, como es el caso de Madame du Barry o Madame de Pompadour, quien es recuperada en su vertiente de gran mecenas, caracterizada por un gusto refinado, como también destaca Sante-Beuve en sus *Causeries du lundi* del año 1850 o Albert de la Fizelière, en un texto de 1859, donde Pompadour aparece como una gran mecenas del arte, rompiendo con la imagen de mujeres mediocres. Aunque, al final de su biografía los Goncourt no pueden dejar también de reprocharla

²³⁶ LILTI, Antoine. *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*. Paris, Fayard, 2005.

todos sus defectos. Otro elemento importante que se transforma hacia 1830 es el concepto del amor forjado por el primer romanticismo, construido en cierta medida en contraposición al amor libertino del siglo anterior. A partir de 1830, algunos textos permiten observar una cierta laxitud en relación al mito romántico del amor absoluto. Así los excesos del romanticismo permitirán comprender la recuperación de ciertas formas del amor y de las prácticas amorosas del siglo pasado, o que se consideran como tal, en un marco donde predominará la decoración rococó, como en la novela de Th. Gautier *Mademoiselle de Maupin*, y en la que las figuras de Sade y de Laclos aparecerán cada vez más citadas.

Frente a este deseo de recuperación del siglo XVIII y en ocasiones confundiéndose con él, se desarrollan otras vías de relación con el siglo XVIII donde predominará una sensación de nostalgia y de pérdida irrecuperable, de algo que sólo es posible conocer ya como reflejo. Así, Gautier en su *Préface à Mademoiselle de Maupin*, cuestionará ese ideal de progreso y de modernidad de la primera generación romántica²³⁷, enumerando todas aquellas cosas del pasado que han sido perdidas en el presente. La idea de desaparición, de muerte y de decadencia, afecta a una visión que mirará al siglo XVIII con los ojos de la melancolía. Estamos en el preámbulo de lo que se ha denominado como *decadentismo*. Si bien esta idea de la nostalgia y de la decadencia se desarrolla sobre todo a partir de 1860 con las imágenes de Verlaine sobre las *fêtes galantes*, siendo predominante a partir de 1880²³⁸, sin embargo en esta época temprana de la monarquía de julio ya es perceptible esta actitud estética, aplicándose desde época temprana el término *decadente* para describir literaturas en cualquier momento de la historia tal y como refleja el texto de D. Nisard *Étude de mœurs et de critiques sur les poètes latins de la décadence* (1834) en su *Histoire de la littérature française*. Se trata de un modelo de análisis de la historia mediante “el sentido” de la “decadencia”; y de este modo, es el propio siglo XVIII el que aparece bajo esta sensación misma de “decadencia, pero a diferencia del siglo XIX -también decadente-, éste se habría caracterizado por su “decadencia” productiva. De ahí que sea considerada como un ejemplo de decadencia y como un ejemplo a seguir. A partir de esta idea de la decadencia se construye la imagen de un siglo XVIII marcado por el *ennui*²³⁹, por el aburrimiento, que pasa a convertirse en una de las claves sobre las cuales se analizará el siglo XVIII, como vemos en Barbey d'Aurevilly a propósito de Madame du

²³⁷ THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 444.

²³⁸ MARQUÈZE-POUEY, Louis. *Le mouvement décadent en France*. Paris, PUF, 1986 ; THOREL-CAILLETEAU, Sylvie (ed.). *Dieu, la chair et les livres : une approche de la décadence*. Paris, Honoré Champion, 2000.

²³⁹ JONARD, Norbert. *L'Ennui dans la littérature européenne : des origines à l'aube du XX^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 1998 ; SAGNES, Guy. *L'ennui dans la littérature française de Flaubert a Laforgue : 1848-1884*. Paris, Armand Colin, 1969.

Deffand²⁴⁰. El *ennui* dieciochesco como la decadencia se valora como un impulso negativo, pero, al mismo tiempo productivo y generador.

*« L'ennui, voilà le fond de ce siècle, si plein, quand on le coudoie, de lumière, de gaieté, de vivacité, d'empressement à vivre ; si rempli, quand on le pratique, de découragements, de langueurs, de profondeurs et de côtés sombres [...] L'ennui le possède véritablement. L'ennui est le démon, le bourreau familier de sa lente existence, de ses heures lourdes, de sa paresseuse et splénétique humeur, de son cœur égoïste et desséché. Tout chez lui, et jusqu'à ses passions, relève de l'ennui et succombe à l'ennui. »*²⁴¹

En los Goncourt, la visión decadente se desarrollará especialmente en el ámbito del discurso artístico, donde será utilizado de dos maneras. En primer lugar, para designar las obras de su momento presente, cargado así de un sentido negativo. En segundo lugar, aplicado a las obras del siglo XVIII y artistas como Watteau, Boucher o Fragonard, en los cuales la decadencia y la melancolía es vista como algo productivo y positivo. Esta visión positiva de la decadencia dará lugar a un auténtico modelo comprensivo sobre el arte en el cual determinados periodos de la historia están marcados por la decadencia y tanto por la libertad en el uso de la línea y del color, frente a otros periodos más fuertemente institucionalizados. Los momentos de decadencia son aquellos en los que el arte comienza a salirse fuera de la tradición y de las doctrinas dominantes, inaugurando así formas decadentes y singulares, con una imaginación que desborda los límites. Estas estructuras de pensamiento se prolongarán en la historiografía artística que, efectivamente, buscará comprender las formas del siglo XVIII a través de la idea de la “decadencia”, pero de manera positiva y engendradora de algo nuevo. Un hecho que tendría que ver, para esta crítica, con la crisis institucional. Vemos, de este modo, como los Goncourt aportan una imagen de Watteau completamente determinado por esta visión que se impone desde mediados del siglo XVIII²⁴². Watteau queda así definido por la decadencia positiva, por la enfermedad y la melancolía, que dentro de poco elevará a los alatares el “malditismo” francés de los años 80.

A partir de los años 40 se produce una eclosión de los objetos del siglo XVIII, no sólo entre los coleccionistas sino también a nivel público, a través de las diversas exposiciones públicas que se hacen. Más allá de las novelas, arriba señaladas, la vida cotidiana se llena de objetos del siglo XVIII, así como de estudio sobre este periodo, reflejando un deseo de huida del presente a través de los objetos, como reconocen los propios Goncourt.

« Les objets d'art du passé, leur culte et leur recherche vous détournent peu à peu du présent et du gouvernement qui est. Je ne crois pas qu'un amateur puisse être patriote. Ma patrie, ce sont mes cartons et mon salon. Le foyer paré dégoûte du forum. Il se fait en vous un égoïsme de la pensée, sur lequel passe, sans que cela vous occupe, le gouvernement qui est. Un peuple artiste

²⁴⁰ BARBEY D'AUREVILLY, Jules Amédée. “Madame du Deffand”. En *Les Oeuvres et les hommes*. Genève, Slatkine, 1968 (1ª edición, artículo aparecido el 2 de agosto de 1859 en *Le Pays* como “Correspondance inédite de Mme du Deffand, Notice par de Saint-Aulaire”).

²⁴¹ GONCOURT, Edmond y Jules. *Les maîtresses de Louis XV*. I, pp. 215-217.

²⁴² SIMON, Solanges. “Watteau et les Goncourt: les “affinités électives” ». En MOUREAU, François y Margaret MORGAN GRASSELLI. *Antoine Watteau (1684-1721). The Painter, His Age and His Legend*. Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, pp. 301-309.

*est un peuple qui a abdiqué le dévouement ; et peut- être qu'elle n'était pas sans logique, la convention qui abolissait l'art en jetant la France aux frontières. »*²⁴³

Es el momento en que se comienzan a hacer grandes retrospectivas sobre los artistas de entonces: Watteau, Boucher, Fragonard, Chardin, etc. Todo ello nos permitirá comprender cómo ese deseo de mirar hacia el siglo XVIII, cubierto con las medias tintas difusas de la melancolía, la idealización, etc., determinará que determinados autores adquieran en estos momentos un lugar central²⁴⁴, como será el caso de Watteau²⁴⁵, tal y como indica Charles Roehn en 1841 evocando los años 30 del siglo:

*« la plus grande révolution qui s'opéra alors dans le monde des tableaux, ce fut le goût instantané qui se déclara pour les Watteau (...): les Pater, les Lancret, sur les tableaux desquels rejaillit le reflet de la vogue du maître, augmentèrent de valeur ; quelques-uns de leurs ouvrages passèrent sous le nom de Watteau. À ce moment, il n'était si petit amateur qui ne voulut posséder un tableau de ce maître ; aussi, la phrase d'usage dans le mode artistique était-elle celle-ci : A vez-vous vu mon Watteau. Cette secousse commerciale influa sur toutes les peintures dont le style avait quelques rapports avec celui du maître »*²⁴⁶

En 1852, Étienne Delécluze, señala que desde 1832 los artistas han renunciado a las obras clásicas para pasar a centrarse en las fiestas galantes, dejando también de lado a los grandes escritores para centrarse en las novelas de Crébillon hijo²⁴⁷; como también señala en 1860, Champfleury:

*« l'art est régi par des courants mystérieux qui conduisent le pinceau d'un Watteau et d'un Boucher ; mais qu'on fasse actuellement une religion de ces maîtres agréables, qu'on en arrive à admirer leurs imitateurs, leurs copistes et tous leurs contemporains, voilà une mode et une adoration contre lesquelles on se saurait trop protester »*²⁴⁸.

Esta misma pasión por Watteau es clara entre los artistas reunidos en torno a Doyenné como Gautier, Houssaye o Nerval, quienes han jugado un papel decisivo en la recuperación de Watteau. Recordemos cómo definía Théophile Gautier a este cenáculo de artistas: « *lyrisme, passion, libre caprice de la pensée, mépris du goût commun et des convenances, haine du « profane vulgaire », culte de l'amour et de l'art qu'il faut sanctifier et déifier* ». Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Arsène Houssaye, proclaman a Watteau como el pintor más delicioso de su tiempo, pese al haber sido rechazado por el primer romanticismo. La publicación *L'Artiste* se convierte también en uno de los principales ámbitos de rehabilitación de los pintores del siglo XVIII, siendo en 1839 cuando aparece el artículo que puede considerarse como el primero que rehabilita a Watteau, siendo para

²⁴³ GONCOURT, Edmond y Jules. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 469.

²⁴⁴ THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 476 y ss.

²⁴⁵ POSNER, Donald. "Watteau mélancolique: la formation d'un mythe". En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1973, pp. 345-361 ; MICHEL, Christian. *Le « Célèbre Watteau »*. Genève, Droz, 2008.

²⁴⁶ ROEHN, Charles. *Physiologie du commerce des arts, suivie d'un traité sur la restauration des tableaux*. Paris, Lagny frères, 1841, pp. 79-80. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. Pp. 477-478.

²⁴⁷ THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 478.

²⁴⁸ CHAMPFLEURY (Jules François Félix Husson). « Nouvelles recherches sur la vie et l'oeuvre des frères Le Nain ». En *Gazette des Beaux Arts*, 15 décembre 1860, VIII, p. 322. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 478.

Léon Gozlan, semejante a Poussin y a Migue Ángel²⁴⁹. En poco más de treinta años Watteau es alzado a los altares del arte y, por ejemplo, Baudelaire en su salón de 1846 lo asocia a Rafael. En 1854, Charles Blanc realizará un estudio sobre *Les Peintres des fêtes galantes*, consagrado a Watteau, Lancret, Pater et Boucher. Época en que Houssaye continúa escribiendo numerosos artículos sobre estos mismos temas.

La obra de Watteau se convierte en la encarnación de los ideales y de los anhelos que representa para los hombres del siglo XIX su propia época, en “comparación” con el siglo XVIII. Una pintura donde son proyectadas todas esas faltas que denuncian los artistas del momento. Las obras de Watteau fascinan así por su colorido y por su vaporosidad sugestiva; características que permiten proyectar y hacer volar la imaginación del espectador, trasladándole a mundos mágicos y fantasiosos. Unas características que pasarán a convertirse en un rasgo habitual de sus estudios y de su pintura. Su obra se convierte así en una especie de mundo soñado que permite al hombre del siglo XIX proyectar sus propios sueños, convirtiendo la fiesta galante en un auténtico icono que poco tendrá que ver con el ideal galante²⁵⁰ del siglo XVII en el cual nació y al cual corresponde, así como al mundo de la poética clásica, especialmente de la poesía pastoral, donde se gestó. La galantería del siglo XIX responde por tanto a otros parámetros muy distintos propios del esteticismo decimonónico. Esta imagen de su pintura se completa con la imagen construida en época misma del autor, en sus primeras monografías escritas en el siglo XVIII, donde comienza a gestarse la leyenda del artista, como ha señalado Christian Michel, quien aparece definido bajo los rasgos de la melancolía, la genialidad, la felicidad y al mismo tiempo la tristeza. T. Gautier realiza en 1852 una descripción de *Le voyage à Cythère* de Watteau, que refleja muy bien las imágenes despertadas por el pintor en los autores del momento:

« Qui n'a pas eu, une fois dans sa vie, le désir de s'embarquer sur cette galère à poupe dorée, à voile de soie, du Voyage à Cythère de Watteau, vraie conquête de Vénus, poussée par les zéphirs, sur un azur idéal, vers les lointains nacrés d'une Grèce de fantaisie ? (...) sous l'apparence d'un caprice sans frein et d'un carnaval perpétuel, [il] s'est fait un microcosme complet où tout est en harmonie. Comme ces ciels légers sont bien faits pour ces arbres sveltes et fluets ! Comme ces charmilles prêtent un fond complaisant à ces faunes de marbre ! (...) je n'est pas la nature, direz-vous (...) mais quelle délicieuse unité dans ce rêve charmant dont aucune dissonance ne vous éveille, dans cette illusion si soutenue qu'elle ne se dément jamais ! (...) je n'est pas un peintre frivole de fêtes galantes, celui qui a su ainsi donner l'existence à toute une création que le désir rêve et que l'esprit habite, à bâtir en quelques coups de pinceau un monde de grâce, de jeunesse, d'amour, éternellement fixé dans son état fugitif. »²⁵¹

Herederos de la *bohème* construida en torno a la figura de Doyenné, hacia la década de los años 50 surge un movimiento de escritores que se denominarán como “fantaisiste”²⁵², los cuales heredan ese espíritu lúdico de los años 40, construido en el ideal *del arte por el arte*, en el capricho

²⁴⁹ GOZLAN, Léon. “Antoine Watteau”. En *L'Artiste*, 1839, 2ª série, II.

²⁵⁰ VIALA, Alain. *La France galante*. Paris, PUF, 2008.

²⁵¹ GAUTIER, Théophile. *Histoire de l'Art dramatique en France*. Paris, 1854, t. VI, p. 315. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 490.

²⁵² THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 529.

y en la libertad, participando de él autores como T. Gautier, Théodore de Banville, Baudelaire, Monselet, Villiers de l'Isle-Adam, Alphonse Daudet, etc. Un espíritu literario que ayudará a comprender la recuperación de determinados autores del siglo XVIII denominados por ellos como *rococo*s, y que constituyen formas marginales de expresión, con los que se quiere establecer una coincidencia de búsquedas formales, proponiendo un estilo en el que se observará con claridad una incorporación de determinadas estrategias narrativas de la estética libertina. Este grupo, además, tomará la “curva” como símbolo de la literatura del siglo XVIII²⁵³, identificando el *rococó* con la curva en zigzag, que se convertirá en uno de los “tópicos” de la historiografía artística que también buscan imitar. La curva asume así los valores simbólicos y programáticos de estos nuevos autores, herederos del ideal del *arte por el arte*. Junto a ella, nos encontramos con una rehabilitación del *grotesco*, que es considerado como lo opuesto al arte oficial y que les lleva a recuperar también a determinados autores del siglo XVII que son considerados como sus antecedentes claros: « *beaucoup moins soucieux de pureté classique que les écrivains de premier ordre, [les auteurs de troisième ordre] donnent dans leur composition une bien plus large place à la fantaisie, au caprice régnant, à la mode du jour, au jargon de la semaine* »²⁵⁴. En los cuales se encarnaría, además, esta actitud menos purista y menos clásica, respecto a los artistas de primer orden. Se trataría, por tanto, de artistas de “tercer orden”, que otorgan un lugar preponderante a las fantasías, al capricho, a la moda, a la curva, etc., definidos, en definitiva, por su “irregularidad”, la cual deviene en principio de belleza, frente a las regularidades del *clasicismo*, como señala Petrus Borel en 1833 en uno de sus cuentos inmorales, donde a la arquitectura de Atenas: fría, desnuda, constante y machacona, le opone:

« [l'architecture rococo] avait son aspect à elle, sa coquetterie à elle ; expression exacte de son époque, elle lui convenait en tout point ; et sa physionomie est tellement unique, qu'après la plus longue série de siècles, on reconnaîtra de prime abord ce Roccoco [sic] Louis XIV et Louis XV ; avantage que n'auront pas les funestes et ignorantes copies de l'antique de nos faiseurs contemporains, qui n'impriment aucun cachet à leur époque et n'en reçoivent aucun, si bien que les temps à venir prendront leurs oeuvres pour de mauvais antiques dépayés. »²⁵⁵

Se instituye así una historia de la literatura de la “época clásica” caracterizada, frente a la unidad anterior, por el conflicto entre “regularidad” e “irregularidad” que, posteriormente, ya en el siglo XX, se definirá como *barroco* y *clasicismo*, por influencia de los debates de la *barockbegriff*. Th. Gautier, asumirá así muchos de estos principios para diferencias entre el arte clásico del grotesco a través de la línea curva:

« (...) la ligne droite, celle de toutes les lignes qui déplaît le plus aux gens qui n'ont pas le bonheur d'être mathématiciens ou fabricants de chandelles, et qui ont conservé dans leur âme

²⁵³ *Ibid.*, p. 539.

²⁵⁴ GAUTIER, Théophile. *Les Grotesques*. Bassac, Plein Chant, 1993, pp. 9-10. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 540.

²⁵⁵ BOREL, Petrus. « Messieurs de l'Argentière, Champavert, Contes immoraux ». En *Oeuvres complètes*. Genève, Slatkine, 1967, III, pp. 42-43. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 547.

*les sentiments du beau, provenant, comme on sait, de l'emploi des lignes rondes et des zigzags, vérités très connues des enfants qui vont à l'école»*²⁵⁶

Estos autores pretenderán rescatar toda una tradición denominados por ellos como *grotesque*, identificado con los valores arriba señalados, que ha quedado olvidada por la historia de la literatura tradicional adscrita al *clasicismo*, y en la que el viaje a Bélgica ocupará un lugar destacado, como es el caso de Th. Gautier, pero también en Victor Hugo, quien en 1837, en la Iglesia de Sainte-Gudule de Bruselas, quien se había declarado hostil al rococó se ve forzado a admitir:

*«L'ensemble est prodigieusement rococo et prodigieusement beau. Que les fanatiques du sévère arrangent cela comme ils voudront, cela est. Cette chaire est dans l'art un de ces rares points d'intersection où le beau et le rococo se rencontrent. Watteau et Coypel ont trouvé aussi quelquefois de ces points-là.»*²⁵⁷

Una literatura “grotesca” que más tarde algunos denominarán como *libertina* o como *barroca*, y con la que se refieren a una literatura desprejuiciada y libre, semejante a la que defienden los *románticos*. Una literatura grotesca que observan también en el siglo XVIII, pero que denominarán como *rococó*. Observamos pues como desde mediados del siglo XIX las ideas que van a permitir la formación del concepto de *barroco* están ya tomando forma, sintiéndose atraídos los distintos movimientos literarios de mediados del siglo XIX por aquellas formas de la historia marcadas por su libertad y su “espíritu de vida”, por la profusión de formas extrañas, curvas, etc. Junto a la curva, el zig-zag y el grotesco, Théophile Gautier, al referirse a la belleza de los *grotescos*, utilizará también el término *arabesco*, que describe en el prefacio de los *Grotesques*, empleando también el término *baroques*, ya en los años 40.

*« En dehors des compositions que l'on peut appeler classiques (...), il existe un genre auquel conviendrait assez le nom d'arabesque, où, sans grand souci de la pureté des lignes, le crayon s'égayé en mille fantaisies baroques (...) Une guivre griffue, rugueuse, papelonée d'écailles, avec ses ailes de chauves-souris, sa croupe enroulée et ses pattes aux coudes bizarres, produit un excellent effet dans un fourré de lotus impossibles et de plantes extravagantes. Un beau torse de statue grecque vaut mieux sans doute, mais il ne faut pas mépriser la guivre »*²⁵⁸.

Tal y como señala C. Thomas el rococó, por la fantasía y el ornamento que le caracteriza, su predilección por las líneas sinuosos, responde a los intereses de una belleza irregular del momento, empleando el término *baroque*:

*« fréquemment utilisé par les critiques pour mieux définir le style de productions fantaisistes et d'apparence ludiques de la dernière génération romantique, indique assez la relation existant entre l'art rococo et le nouveau romantisme : rococo et baroque sont en effet deux notions extrêmement proches, souvent associées par la critique [...] toutes deux basées sur l'originalité, la fantaisie, la liberté, la surcharge ornementale, la sinuosité des lignes. »*²⁵⁹

²⁵⁶ GAUTIER, Théophile. « Un tour en Belgique ». En *Caprices et zigzags*. Paris, Phénix éditions, 1999, p. 60 (1ª edición 1936). Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 540.

²⁵⁷ HUGO, Victor. “France et Belgique”. *Oeuvres Complètes*. Paris, Laffont, 1987, p. 606 (1ª edición, *Voyages*, 17 août 1837). Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. P. 548.

²⁵⁸ GAUTIER, Théophile. *Les Grotesques*. Bassac, Plein Chant, 1993, p. 11. Citado por THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. Pp. 540-541.

²⁵⁹ THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. Pp. 541-542.

En Gérard de Nerval la curva adquiere ahora la imagen de una “filosofía” de vida. La línea curva implicar estar en el mundo y caminar por él de una forma muy diferente a lo que implica la línea recta. La línea curva es el reflejo del capricho, de la libertad y de un arte que emana directamente de la vida. Una relación que pronto determinará la entrada del *rococó* dentro de la *barockbegriff*. Así, la curva, el arabesco lo grotesco –también definido como *barroco*- son constantemente utilizados en este momento para expresar un tipo de arte diferente al “burgués” predominante o al del propio clasicismo. Esta atracción por las nuevas formas expresivas del arte va a determinar también que se despierte un nuevo interés por el arte romano de la contrarreforma, que es visto con curiosidad precisamente por sus curvas. Todo ello pondrá las bases para la teoría de Wölfflin sobre el *barroco* como un arte de la libertad apegada al espíritu de la vida, definido precisamente por la curva frente a la línea recta. El *rococó* se identifica pues, en estos momentos, con los ideales de las nuevas corrientes literarias del siglo XIX, manifestando la vida de una forma feliz, opuesta a la belleza fría y convencional; y, de este modo, se cree poder ver a través de los cuadros de Watteau una auténtica estetización de la vida que parecería ya haber existido en el siglo XVIII. Si bien es verdad que el *rococó* se convierte en un estilo que interesa y que es recuperado por parte de la literatura del siglo XIX, sin embargo, de ningún modo puede decirse que ésta recuperación supondrá su rehabilitación en la historia.

La fecha de 1860 determina el inicio del declive del interés por el arte del siglo XVIII. Un gusto nuevo hacia lo oriental o hacia lo medieval, parecen definir los nuevos gustos, aunque el mundo de la *fêtes galante* seguirá atrayendo a los espíritus literarios como Verlaine. Como estudiaremos a continuación, la herencia de las polémicas entre el romanticismo y el clasicismo, ante lo que éste último representaba no sólo estéticamente sino social y políticamente, no sólo determinó la recuperación del siglo XVIII a partir de la década de los años 30, sino también el deseo por definir unos principios estéticos opuestos al clasicismo, sintiéndose atraídos también por *lo grotesco*, *lo barroco*, etc., términos que sin una pretensión científica se utilizaban de forma ambivalente junto a los de rococó, rocaille, Pompadour, etc.

3.2. El surgimiento del barroco y la configuración de la Barockbegriff:

Tal y como acabamos de plantear la recuperación del *barroco* se realizará en el segundo tercio del siglo XIX, junto al arte *rococó*, *Pompadour*, *grotesco*, etc., momento en el que se busca definir un arte que cumpla las nuevas expectativas estéticas nacidas tras la revolución de julio de 1830, heredando así las polémicas de los primeros años entre románticos y clásicos. Como observamos más arriba en la obra de Th. Gautier *Le Grotesque* (“il existe un genre auquel conviendrait assez le nom d’arabesque, où, sans grand souci de la pureté des lignes, le crayon

s'égaye en mille fantaisies baroques”), la utilización del término *barroco*, no tendrá la pretensión “científica” con la que se empleará por la crítica alemana desde los años 70 con Burckhardt, en su *Cieron*, y sobre todo con la obra de H. Wölfflin *Renacimiento y Barroco* (1888), A. Schmarsow *Barroco y Rococó* (1897), A. Riegl *El origen del arte barroco en Roma* (cursos 1898-1902, publicación póstuma 1908), W. Worringer *La esencia del estilo gótico* (1911), Wölfflin *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915) o W. Weisbach *El barroco arte de la Contrarreforma* (1921). Durante estos primeros momentos, antes de su desarrollo crítico por el mundo alemán, el barroco es utilizado, junto a otros términos, para designar un arte de la curva y vitalista opuesto a la recta del clasicismo. Es nuestra intención a continuación comprender la gestación del término “barroco” por parte de la historiografía artística de finales del siglo XIX, para poder desechar a continuación cualquier utilidad del mismo, tal y como señalaba J. Thuillier:

« Elle est aujourd'hui passée dans le langage commun. Dans le domaine scientifique, elle est devenue non seulement inutile, mais nocive : car elle transforme en entité (« le » baroque) ce qui n'était au départ qu'une catégorie d'analyse, et elle dissimule une polysémie telle que seul un esprit flou peut se complaire à son emploi. Sa vertu heuristique s'est définitivement évanouie »²⁶⁰

En primer lugar, a la hora de acercarnos al término barroco observamos que apenas es empleado hasta una época tardía, lo que lleva a B. Chédozeau a señalar que:

« Aucun Espagnol, Italien ou Autrichien des XVII-XVIII siècles n'a connu l'art « baroque »; on parlait plutôt (en France par exemple) de l'art " italien ", et ce avec dédain ou mépris. Le terme de "baroque" est employé par la critique d'art allemande de la seconde moitié du XIXe siècle ce qui constituera une hypothèque très lourde pesant sur ce terme. »²⁶¹

No obstante, como han señalado diversos autores que han afrontado el estudio del arte barroco, como Germain Bazin o Victor-L. Tapié, sí es posible encontrar durante el siglo XVII y XVIII diversos usos del término *barroco*:

“Entre los diferentes significados de la palabra “barroco”, el más aceptado entre los artistas y estudiosos del arte nos remite al empleo que del término hacían los orfebres de la península Ibérica para referirse a una perla de forma irregular; por lo tanto “barroco” significa “imperfecto”²⁶²

Más extenso en el análisis del término se muestra Victor-L. Tapié, quien tras señalar la dificultad para establecer una genealogía clara de esta palabra, envuelta de cierto *mystère*, determina que apenas se usaba el término *baroque* en France, mientras que era de uso frecuente en Alemania, de donde había sido importado de los países meridionales²⁶³. El primer diccionario de lengua francesa de Furetière de 1690 define *baroque* como: “C’est un terme de joaillerie qui ne se

²⁶⁰ THUILLIER, Jacques. “Wölfflin et la France”. En WASCHEK, Matthias (Dir.). *Principes et théories de l'histoire de l'art. Relire Wölfflin* (Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel, du 29 novembre au 20 décembre 1993). Paris, Musée du Louvre-ENSA, 1995, p. 28.

²⁶¹ CHÉDOZEAU, Bernard. *Le Baroque*. Paris, Nathan, 1989, p. 10.

²⁶² BAZIN, Germain. *Baroque and Rococo*. Traducido por José Luis Fernandez-Villanueva; Destino, 1992, p. 6 (1ª edición, Thames and Hudson, 1964).

²⁶³ TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. Paris, Hachette, 1980, p. 55 (1ª edición, Paris, Plon, 1957).

dit que de perles qui ne sont pas parfaitement rondes". A partir de aquí son muchos los que han discutido sobre la acepción y origen del término, siendo para algunos una palabra de origen portuguesa: *barroco*, empleada para designar una perla irregular, tal y como aparece reflejado en los *Coloquis dos Simples e drogas da India* de Garcia da Orta, en 1563 en Goa: *Da margarita: Huns barrocos mal afeiçoados e nao redondos, e com aguas mortas*"²⁶⁴. En Castilla aparece el término equivalente de *berrueco*, también en el ámbito de las técnicas de joyería, en el segundo tercio del siglo XVI. En 1611 Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* la palabra *barrueco* se aplica a la perla irregular: *"Entre las perlas llaman barruecos unas que son desiguales, y dijéronse así, quasi berruecos, por la semejanza que tienen a las verrugas que salen a la cara"*²⁶⁵. Y *berrueco* significa roca granítica dando nacimiento a *"berrocal, tierra áspera y llena de berruecos que son peñascales levantados en alto: y de alli entre las perolas unas mal proporcionadas y por la similitud las llamaron berruecos"*²⁶⁶. Tras este primer sentido como perla irregular, encontramos el uso del término en un sentido figurado y con un claro tono peyorativo en las *Mémoires* del duque de Saint-Simon, en 1711, para designar una idea extraña o chocante:

*« L'embarras était que ces places étaient destinées aux évêques les plus distingués et qu'il était bien baroque de faire succéder l'abbé Bignon à M. de Tonnerre, évêque-comte de Noyon »*²⁶⁷

En la edición de 1694 del *Dictionnaire de l'Académie française* se retomaba la definición dada por Furetière: *"Baroque, adjectif. Se dit seulement des perles qui sont d'une rondeur fort imparfaite. Un collier de perles baroques"*²⁶⁸. Habrá que esperar a la edición de 1740 para que se contemple el sentido figurado dado por Saint-Simon: *"Baroque se dit aussi au figuré pour irrégulier, bizarre, inégal. Un esprit baroque, une expression baroque"*²⁶⁹. En 1776, en el suplemento a la Enciclopedia realizado por Rousseau, aparece aplicado a la música: *"Baroque, en musique; une musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances, l'intonation difficile et le mouvement contraint"*²⁷⁰. En 1788 Quatremère de Quincy en la *Encyclopédie méthodique*, reservada a la arquitectura, ofrece también una definición de barroco aplicado al arte de construir:

« Baroque, adjectif. Le baroque en architecture est une nuance du bizarre. Il en est, si on veut, le raffinement (sic) ou s'il était possible de le dire, l'abus. Ce que la sévérité est à la sagesse du goût, le baroque l'est au bizarre, c'est-à-dire qu'il en est le superlatif. L'idée de baroque entraîne avec soi celle de ridicule poussé à l'excès. Borromini a donné les plus grands modèles

²⁶⁴ GARCIA DA ORTA. *Coloquis dos Simples e drogas da India*. Goa, 1563. Citado por TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 55.

²⁶⁵ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Ignacio Arellanos y Rafael Zafra. Biblioteca Áurea Hispánica, Madrid, 2006, p. 296 (1ª edición, 1611).

²⁶⁶ TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 55.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 56.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 56.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 56.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 56.

*de bizarrerie. Guarini peut passer pour le maître du baroque. La chapelle du Saint-Suaire à Turin, bâtie par cet architecte, est l'exemple le plus frappant qu'on puisse citer de ce goût »*²⁷¹

Esta definición tendrá un gran desarrollo a lo largo del siglo XIX apareciendo de nuevo en el *Dictionnaire d'architecture* realizado por el propio Quatremère de Quincy en 1832, incorporándose a los diferentes diccionarios de bellas artes desde finales del siglo XVIII, como observamos en el realizado por F. Milizia en 1797, y en las sucesivas ediciones de 1804: "*Barrocco é il superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo. Borromini diede in deliri, ma Guarini, Pozzi, Machione nella sagrestia di San Pietro in barocco*"²⁷². La definición dada por Quatremère de Quincy vinculaba el término *barroco* a *bizarro*. Un término –éste último– con una larga trayectoria tras de sí a lo largo del siglo XVII, utilizándose para censurar el exceso de ingenio, de fantasías, de libertades tomadas sobre las reglas, etc., y que también recibía el término de *gótico* o *bárbaro*. Blondel empleaba el término *bizarre* en su *Traité d'architecture* para designar la obra de Borromini: "*Les volutes à l'envers et mille autres bizarreries qui corrompent la beauté des édifices qu'il a construits, lesquels, à cela près, sont pour la plupart d'une invention et d'une disposition admirables*"²⁷³. Igualmente el propio Quatremère de Quincy en el artículo *bizarrerie* de su *Dictionnaire* ofrece una definición de éste término muy ilustrativa, que permite comprender cómo las definiciones sobre lo bizarro, que se refieren a la arquitectura del periodo posteriormente denominado como *barroco*, vayan trasvasándose al término barroco ya durante el siglo XIX.

*« La bizarrerie est un substantif féminin, terme qui exprime dans l'architecture un goût contraire aux principes reçus, une recherche affectée de formes extraordinaires et dont le seul mérite consiste dans la nouveauté même qui en fait le vice... On distingue en morale le caprice et la bizarrerie. Le premier peut être le fruit de l'imagination, le second, le résultat du caractère... Cette distinction morale peut s'appliquer à l'architecture et aux effets différents du caprice et de la bizarrerie qui ont lieu dans cet art... Vignole et Michel Ange ont quelquefois admis dans leur architecture des détails capricieux. Borromini et Guarini ont été les maîtres du genre bizarre »*²⁷⁴

Bizarro, se trataba de una palabra frecuentemente empleada entre los defensores del gusto clásico, durante el siglo XVII, sirviendo para designar todos aquellos principios opuestos a él, alcanzando una gran proliferación en su uso a principios del siglo XVIII, principalmente, para designar las nuevas propuestas artísticas, sobre todo teatrales, como ha estudiado François Moureau. Vinculado a este sentido de extraño, complejo o confuso, que ya se acuña a principios de siglo en la acepción figurada dada por Saint-Simon, el *baroque* -en el sentido de bizarro- tendrá un gran desarrollo en el siglo XIX, adscrito a otros términos como *rocaille*, *rococó*, *Pompadour*, etc. Es este sentido el que tomará la generación de escritores posteriores a los años 30, cuando buscan nuevos caminos estéticos con los que oponerse a la tradición clásica, sintiéndose atraído por lo *bizarro*, lo *barroco*, lo *rocaille*, lo *grotesco*, el *arabesco*, etc. Un momento en el que se asociará la curva, lo

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 56-57.

²⁷² *Ibid.*, p. 57.

²⁷³ *Ibid.*, p. 57.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 58.

bizarro, y por tanto lo barroco, a la arquitectura romana de la contrarreforma (que ya había señalado Quatremère de Quincy, y que ahora se redescubrirá de forma positiva por diversos autores del momento como los Goncourt), al rococó y a una estética vitalista opuesta al clasicismo.

La fuerte connotación negativa que persigue al *rococó* y al arte de la primera mitad del siglo XVIII, denominado como Louis XV, probablemente determinará el progresivo triunfo del término barroco, ya que parece designar de una forma más ambigua que el *rococó* un arte que bien puede ser aplicado al siglo XVII o al XVIII, caracterizado por lo fantástico, la curva, el carácter vital, etc. No es de extrañar por tanto que ante un término como el de *rococó* o *rocaille* estrechamente vinculado a la historia francesa, esta estética anti-clásica que recorre el tardoromanticismo europeo tanto en Francia como en Alemania, se centre en el término *barroco* que no sólo se opone al *clasicismo francés* (como la propia literatura francesa ha definido) sino también a *lo francés*. Será sobre las definiciones dadas en torno a los años 30 y 60 sobre las que se constituirá los principios a partir de las cuales se reelaborará el concepto por parte de la historiografía alemana a partir de los años 70 del siglo XIX, encontrando el término *barroco* su triunfo internacional en Alemania: “*mais il n’est guère possible de mettre en doute que le succès international du terme lui ait été assuré par la langue allemande, à partir du milieu du XIXe siècle et de l’ouvrage célèbre de Burckhardt, le Cicerone (1860)*”²⁷⁵. Será en el ámbito alemán donde este término utilizado de forma ambivalente en el ámbito francés comienza a perfilarse con mayor precisión, designando el arte que comienza a desarrollarse a finales del siglo XVI, una degeneración del Renacimiento, vinculando de forma definitiva el Barroco al Renacimiento:

« Avec les années 80 du XVIe siècle, nous cessons de caractériser uniformément les artistes. Au lieu de cela, on peut suivre ici une image d’ensemble du style baroque survenu depuis autant que nous sommes en mesure de la donner... Ce n’est pas notre faute si le style baroque domine, si Rome, Naples, Turin et d’autres villes sont remplies de ses formes »²⁷⁶

La obra de Burckhardt asienta el uso del término en el mundo alemán, y de esta forma encontramos diversas obras en los años 80 donde el término es empleado de forma clara y precisa como observamos en el artículo de Albert von Zahn *Barock, Rococo und Zopf* (1873)²⁷⁷, y en las obras de Cornelius Gurlitt *Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus in Belgien, Holland, Frankreich, England* (1887–1889)²⁷⁸, o en la de H. Wölfflin *Renaissance und Barock* (1888), quien asume el nombre de *barroco* como un estilo producto de la disolución del Renacimiento que habría degenerado respecto a éste. Idea que se transforma por completo en su obra de 1915 *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*, donde aparecen como dos estilos completamente diferentes determinados por “categorías visuales” diferentes.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 58.

²⁷⁶ BURCKHARDT, Jacob. *Der Cicerone*. 1860, p. 238. Citado por TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 58.

²⁷⁷ ZAHN, Albert von. *Barock, Rococo und Zopf*. En *Lützow’s Zeitschrift für bildende Kunst*. Leipzig, Vol. 8, 1873.

²⁷⁸ GURLITT, Cornelius. *Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus in Belgien, Holland, Frankreich, England*. Stuttgart, 1887.

“Se ha tomado la costumbre de entender bajo el nombre de barroco al estilo en el que desemboca la disolución del Renacimiento o –según una expresión frecuente– en el que degenera”²⁷⁹

La obra de Wölfflin definirá así el *barroco* como un fenómeno propiamente italiano ya que los “pueblos del norte” no habrían pasado por esta evolución en la que se produce el paso de un “arte riguroso” a un arte “libre y pintoresco”. Nuevamente esta idea se irá transformando a medida que lo clásico y lo barroco dejan de ser categorías históricas para definirse como principios fundamentales vinculados a los caracteres nacionales. En ese momento, en la década de la primera guerra mundial, el barroco pasará a ser la encarnación de un carácter muy próximo al carácter germánico de comprensión de la forma.

En *Renacimiento y Barroco* Wölfflin afronta desde el formalismo, esto es, desde los efectos, causados por la forma, y no por la impresión, estableciendo así un nexo de unión entre forma, efecto y estilo. Si bien la arquitectura puede estudiarse desde las impresiones, dando lugar a lo pintoresco, la forma es lo que constituye propiamente la arquitectura, produciendo efectos frente a las impresiones.

“En resumen, la arquitectura estricta actúa sobre nosotros a través de lo que ella es, por realidad corporal; la arquitectura pintoresca actúa en cambio por lo que parece, por la impresión de movimiento”²⁸⁰

La arquitectura estudiada desde la impresión y el parecer da lugar a lo pintoresco, término habitualmente utilizado para la descripción del barroco, que Wölfflin rechaza por ser propio del ámbito de lo pictórico.

“¿Debemos considerar el barroco según los puntos de vista desarrollados aquí? Me parece que ya no se puede fundamentar un estudio del barroco sobre el concepto de pintoresco [...] El concepto en su generalidad no es suficiente para abarcar las características del barroco”²⁸¹

Siguiendo su concepción psicológica²⁸², pero nacida de las propias formas, a partir de los efectos producidos en el espectador, Wölfflin define el Renacimiento como una “*belleza apacible*”, frente a lo barroco que persigue otro efecto, el gran estilo, “*quiere cautivar con el poder del afecto, directo y arrollador. Lo que aporta no es animación regular, sino sobresalto, éxtasis, embriaguez*”²⁸³. De este modo, el arte barroco buscaría conmover al instante mientras que el Renacimiento generaría una impresión más lenta y duradera. Un *efecto* que proviene de la propia forma²⁸⁴, la cual debe estudiarse desde dos puntos de vista. En primer lugar, el efecto de masa, caracterizando al barroco a través de las masas cada vez más anchas y pesadas, perdiendo las

²⁷⁹ WÖLFFLIN, Heinrich *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. Traducido por Nicanor Ancochea, *Renacimiento y Barroco*, Paidós, 2009, p. 13 (1ª edición Munich, 1888).

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 30.

²⁸¹ *Ibid.*, pp. 37-38.

²⁸² “La manera de analizar el nuevo sentimiento de las formas en el barroco se debe llevar a cabo desde el punto de vista psicológico, que muestran el estilo arquitectónico como la expresión de su tiempo”. *Ibid.*, p. 82.

²⁸³ *Ibid.*, p. 39.

²⁸⁴ “El efecto, tal como hemos pretendido caracterizarlo en su generalidad, se basa en el tratamiento de la forma, que se debe describir desde dos puntos de vista principales: efecto de masa y movimiento” *Ibid.*, p. 40.

arquitecturas la sensación de tecnicidad y perdiendo en ocasiones la claridad de la forma. En segundo lugar, el efecto de movimiento, concentrando sobre un punto la fuerza de las formas a partir de la cual estalla, en una dirección ascendente, permaneciendo las otras partes “sombrias y sin vida”²⁸⁵. En ambos casos, siempre buscando la “simplificación” y la “unificación de la composición”, y de este modo “a partir de las concordancia disonante se elabora una armonía de relaciones puras”²⁸⁶.

En esta época temprana, Wölfflin se presenta todavía como un claro heredero de Burckhardt, de ahí que se centra en Italia.

*“Lo interesante del proceso, que se puede observar en Italia, reside en el paso de un arte riguroso a un arte “libre y pintoresco”, de una forma estricta a una ausencia de forma. Los pueblos del Norte no han pasado por esta evolución”*²⁸⁷

Como veremos más adelante al estudiar el contexto de los discursos nacionalistas en los que se afirma la historia del arte, tanto en Francia como en Alemania, en este párrafo, si bien se afirma la italianidad del barroco, sin embargo se desarrolla ya la idea de distinguir entre un arte del Norte y del Sur de Europa, que atraviesa toda su obra, adscribiendo los estilos a los caracteres nacionales y, por tanto, identificando el paso del Renacimiento al Barroco como una evolución propiamente italiana; y, si bien señala la existencia de renacimiento nacionales, considera que tanto el Renacimiento italiano como el Barroco tiene su carácter ejemplar en Italia, y en el caso del segundo en Roma:

*“No existe un barroco italiano uniforme y general. Mas entre las transformaciones que sufre el Renacimiento y que difieren según las regiones, únicamente lo que tiene lugar en Roma puede reivindicar su valor ejemplar”*²⁸⁸

No obstante, también señala que este fenómeno *barroco*, comprendido como degeneración de un estilo clásico riguroso, ya se había producido desde la antigüedad, en la época clásica, abriendo con ello la posibilidad de comprender el término barroco en un sentido *metahistórico*, como ya ocurría con el término clasicismo, pese a que Wölfflin se centra por cuestiones de espacio²⁸⁹ en el fenómeno italiano.

“Los pueblos del Norte no han pasado por esta evolución. Entre ellos, la arquitectura del Renacimiento no ha conocido nunca una formalización perfectamente pura y conforme a las reglas, como en el Sur; ha quedado más o menos prisionera de una arbitrariedad pintoresca enincluso decorativa. No se puede hablar en este caso de una “disolución” del estilo riguroso del Renacimiento.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 63.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 74.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 13.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 13-14.

²⁸⁹ “En cuanto al proyecto de presentar paralelamente el barroco antiguo, he debido abandonarlo en el último momento. Este opúsculo se habría visto sobrecargado. Espero poder realizar muy pronto y en otro lugar esta curiosa comparación”. *Ibid.*, p. 11.

*La historia del arte clásico muestra una evolución paralela, en donde el nombre “barroco” se va introduciendo paulatinamente. El arte clásico muere presentando unos síntomas parecidos a la muerte del arte del Renacimiento”.*²⁹⁰

Pese a las posibilidades de comprender lo *barroco* como una degeneración de la forma perfecta alcanzada por las formas clásicas a lo largo de la historia, H. Wölfflin prefiere centrarse en el Renacimiento Italiano, ya que es allí donde el arte adquiere su mayor perfección y donde, por tanto, se puede observar de forma más clara, especialmente en Roma, la degeneración barroca. De este modo, el barroco queda prácticamente identificado con el arte romano y lo que sucede en torno a los años 30 del siglo XVII, tal y como había señalado Burckhardt, siendo los propios artistas que habían llevado el arte clásico a su perfección los que comienzan a introducir el barroco que será definido por Wölfflin como lo opuesto al arte del Renacimiento, de ahí que lo barroco termine triunfando entre aquellos estudiosos que buscan definir un arte no sólo nacional, sino en oposición al modelo ejercido por el renacimiento italiano desde J. Burckhardt. No obstante, para Wölfflin es en el Renacimiento donde se definen los *síntomas* de lo barroco²⁹¹, en una clara alusión a su comprensión psicológica del arte y por tanto vinculando lo barroco a lo oculto, a lo que nace de un interior que permanece oculto.

“En primer lugar, es en Roma donde el Renacimiento ha alcanzado el máximo grado de maduración y en donde Bramante ha expresado su estilo más puro. La presencia de los monumentos antiguos hizo el resto, agudizando el sentimiento arquitectónico de una manera tal que todo relajamiento de forma debía ser sentido aquí más intensamente que en ninguna otra parte. Lo que hemos válido para el estilo italiano en general, se hace decisivo en este caso particular: la transformación estilística barroca debe ser observada allí donde se sabía mejor lo que era una forma rigurosa, allí donde la disolución de la forma fue llevada a cabo con plena lucidez. Un contraste tan grande no existe en ningún otro sitio más que en Roma.

*Más aún, en ningún otro sitio aparece el barroco tan pronto como aquí [...] los grandes maestros del Renacimiento introdujeron ellos mismos el barroco. Este ha surgido de un estilo en pleno apogeo. Roma ha quedado como cabeza de la evolución artística [...] Mientras que en otros lugares el viejo estilo surge aún esporádicamente y el nuevo consiste en decir con énfasis lo que antes se había dicho con simplicidad, aquí toda huella del sentimiento anterior ha desaparecido [...] No supondría mucho error si solamente habláramos en resumidas cuentas de un barroco romano.”*²⁹²

Con la obra de H. Wölfflin el *barroco* quedaba pues delimitado por un lado por el Renacimiento, y por otro lado por el neoclasicismo. Aunque al mismo tiempo establece la dificultad a la hora de dotarle de una unidad formal, que será el principal objetivo de *Renacimiento y Barroco*; ya que si bien sus comienzos son pesados, masivos, comprimidos y severos, la evolución que sigue irá en una línea distinta, ganando en ligereza y alegría, jugando a la disolución de las formas, como es propio del *rococó*. De este modo, el rococó a partir de la obra de Wölfflin se observa como una evolución del barroco, aunque a él lo que le interesa es el *origen* y no su evolución. Origen que se encuentra en forma de *síntoma* en el arte del Alto Renacimiento.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 13.

²⁹¹ “El Alto Renacimiento no desemboca en un arte posterior específicamente distinto, sino que desde su apogeo el camino conduce directamente al barroco. Toda innovación es un síntoma del estilo barroco naciente [...] Este deberá mostrar el conjunto de los síntomas que constituyen el barroco” *Ibid.*, p. 15.

²⁹² *Ibid.*, p. 14.

“De un lado el barroco está delimitado por el Renacimiento, de otro por el neoclasicismo que comienza a manifestarse en la segunda mitad del siglo XVIII; en total abarca aproximadamente dos siglos. Pero en el curso de este período la evolución del estilo es tal que es difícil reconocerle una unidad [...] El barroco en sus comienzos es pesado, masivo, comprimido, severo; a continuación escapa poco a poco a su pesantez primera, el estilo gana en ligereza y alegría; al final se llega a una juguetona disolución de todas las formas tectónicas; a esta última etapa la designamos con el nombre de rococó”²⁹³

La ausencia de una teoría barroca, a diferencia del Renacimiento, y por tanto la ausencia de una conciencia sobre los nuevos caminos e innovaciones que estaban desarrollándose, darían como resultado para Wölfflin que este nuevo estilo durante mucho tiempo recibiera diferentes nombres: *moderno, capriccio, bizzarro, stravagante*, etc., aludiendo incluso a lo ridículo, lo absurdo o lo monstruoso, y que sin embargo su obra *Renacimiento y Barroco* pretende definir como dos estilos opuestos y definidos con cierta claridad.

“A diferencia del Renacimiento, el barroco no se acompaña de ninguna teoría. El estilo se desarrolla sin modelos. Parece ser que no se tenía la impresión en principio de estar recorriendo nuevos caminos. Por ello no se da un nombre preciso a este estilo: “estilo moderno” engloba igualmente todo lo que no es antiguo y lo que no pertenece al “estilo tedesco (gótico)”. Por el contrario, algunos conceptos desconocidos hacen ahora su aparición, entre los autores que escriben sobre arte, como pueden ser criterios de belleza: capriccio, bizzarro, extravagante, etc. Se experimenta un determinado placer en aquello que es singular, que va más allá de las reglas. El gusto por lo amorfo comienza a sentirse”²⁹⁴

Es ese deseo de ir más allá de las reglas a las que había quedado reducido lo clásico, lo que determinará el estilo barroco, que se desarrollará, precisamente, cuando la Antigüedad deje de producir ese efecto de veneración y entusiasmo por lo antiguo, que había ejercido hasta ahora.

“Después de la muerte de Rafael, el entusiasmo por lo Antiguo se ha enfriado notablemente [...] ya no existe este asombro ingenuo con el que se veneraba con un temor casi sagrado la Antigüedad [...] En conjunto se empieza a considerar a la Antigüedad como una “regla”. Unos se liberan voluntariamente, otros espíritus más pusilánimes intentan intervenir y excusar todo aquello que pueda ser excusable”²⁹⁵

Este abandono de la admiración por lo antiguo que permitirá el desarrollo de lo barroco y de la *identidad propia de aquella generación*, será la consecuencia más que de un cambio social, de un cambio psicológico, que se reflejaría en el “aumento de la conciencia de la propia identidad”, buscándose así la confrontación con los antiguos, de ahí que no se tuviera reparo en derribar los vestigios de la antigüedad en favor del nuevo estilo.

“Ello puede ser debido en parte al aumento de la conciencia de la propia identidad, lo cual no podemos reprocharle a aquella generación. Se experimenta cada vez más la sensación de que es posible medirse con los antiguos”²⁹⁶

El paso de un estilo renacentista a un estilo barroco sería pues el resultado de un abandono de la tutela de lo antiguo, como resultado de un cambio en la conciencia del hombre. Este cambio en la conciencia no queda muy claramente explicado si es el resultado de influencias socio-históricas o, por el contrario, por cuestiones psicológicas vinculadas a un cambio de visión. Habrá

²⁹³ *Ibid.*, pp. 14-15.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 23-24.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 24-25.

que esperar a sus obras posteriores, *El Arte clásico y Conceptos fundamentales de la historia del arte*, para que vaya desarrollando de forma más pormenorizada este paso del arte del Alto Renacimiento al Barroco sobre una teoría psicológica de las categorías visuales, que veremos más adelante. Sin embargo, en esta primera obra quedaban asentados una serie de principios sobre los cuales se desarrollará la reflexión posterior sobre el término Barroco. En primer lugar, que lentamente se observe el barroco como un estilo aislado y personal que no puede ser comprendido como una degeneración del arte clásico. En segundo lugar, la importancia de Italia, y sobre todo de Roma, como lugar privilegiado para la comprensión del estilo barroco. Ello va a determinar que, posteriormente, especialmente entre aquellos que son herederos de una visión socio-histórica del arte, se identifique el nacimiento del Barroco con la Reforma; y de esta manera, como ha planteado una parte importante de la historiografía sobre la *modernidad* desde Hegel (que sitúa en la Reforma y en el individualismo consiguiente, el establecimiento de una ruptura en la historia), el barroco se prestaba a encarnar este espíritu reformista. Tal y como señalamos en la primera parte de la tesis, a partir del momento en que el historicismo alemán sitúa la modernidad a partir de la Reforma y no de la Revolución Francesa, el mundo protestante y Roma adquirirán un lugar prioritario para la comprensión de los cambios históricos así como estéticos. No es de extrañar por tanto que desde Wölfflin el barroco sea identificado con Roma y con un cambio de conciencia que algunos achacarán a la Reforma religiosa, identificando reforma y barroco; lo que determinará además que a medida que el barroco se identifique con el carácter germano y la reforma romana –después de la primera guerra mundial- se establezcan sus antecedentes en el Norte, en la reforma de Lutero, el barroco romano no haría más que reflejar el espíritu germano del Norte, de ahí que a lo largo del siglo XVII, encuentre de nuevo en Alemania sus más excelsas manifestaciones.

Además del texto de A. Schmarsow *Barroco y Rococó* (1897)²⁹⁷, el otro texto importante sobre el arte barroco que marcará un hito en los estudios de este estilo será el realizado por el historiador vienés Alois Riegl²⁹⁸, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908)²⁹⁹, sin embargo

²⁹⁷ SCHMARSOW, August. *Barock und Rokoko. Eine Kritische Auseinandersetzung Über Das Malerische In Der Architektur*. Leipzig, S. Hirzel, 1897.

²⁹⁸ MARGARET, Olin. *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1992; IVERSEN, Margaret. *Alois Riegl: Art History and Theory*. Cambridge, MIT press classic, 1993; KEMP, Wolfgang. "Alois Riegl (1858-1905). Le culte moderne de Riegl". En *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*. Revue Germanique Internationale, 2/1994, número dirigido por ESPAGNE, Michel. Paris, PUF, 1994; REYNOLDS, Diana Graham. *Alois Riegl and the politics of art history: intellectual traditions and Austrian identity in "fin-de-siècle"*. Tesis, San Diego, University of California, 1997; VASOLD, Georg. *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte: Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten*. Fribourg-en-Brigau, Rombach, 2004; GUBSER, Michael. *Time's Visible Surface. Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*. Detroit, Wayne State University Press, 2006; SCARROCCHIA, Sandro. *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl, protagonista della cultura viennese*. Milan, Marinotti, 2006.

antes de adentrarnos en él será necesario señalar brevemente algunas características de sus reflexiones. Sus primeras obras las dedicará al estudio del ornamento y a los tapices, debido en parte a su trabajo como conservador de museo. Su obra sobre los tapices³⁰⁰ se situaba en la líneas de G. Semper, estudiando el arte desde las problemáticas de la materia, las técnicas y la función práctica. En estas primeras obras Riegl afrontaba el estudio de la formación de los estilos artísticos teniendo en cuenta el conjunto de la historia del arte, frente a aquellos que priorizaban el arte de la antigüedad y el Renacimiento, intentando con ello abarcar y comprender las diferentes representaciones que tenía disponible el artista a la hora de realizar sus obras y el porqué de sus elecciones. De este modo, ningún periodo le aparecía como despreciable o decadente, lo que le permitía afrontar los estilos sin el prejuicio de la decadencia, que él atribuía a un darwinismo erróneo aplicado al arte y que se refleja ya en su introducción a su obra *El origen del arte barroco en Roma*:

« Il y a quelques 50 ans, lorsque furent créés dans les universités allemandes les premières chaires d'histoire de l'art, il n'y avait que deux styles exemplaires par excellence, dont la description constituait le fondement de l'enseignement en histoire de l'art : l'Antiquité classique et la Renaissance italienne. L'art médiévale était considéré comme un stade préliminaire, légitime bien qu'imparfait, de la Renaissance. On faisait commencer le déclin de l'art dès la fin de la Renaissance italienne. Mais au cours de ces dix dernières années, parallèlement au développement de la peinture moderne, un retournement s'est amorcé : on a reconnu dans l'art du XVIIe siècle un stade préliminaire de l'art moderne, et la recherche a commencé elle aussi par se pencher sur Rubens, Rembrandt et Velasquez »³⁰¹

La obra de A. Riegl se inscribirá por tanto dentro de ese impulso característico de la historiografía francesa y alemana desde los años 70 frente a la centralidad del arte italiano, preocupándose por otros periodos y otros artes, que permitirán la revalorización de manifestaciones olvidadas que pasan a configurar nuevos periodos y a ser definidos como nuevos estilos, como ocurrirá con el arte posterior al Renacimiento: el Barroco. Una mirada nueva sobre los periodos y los estilos artísticos que A. Riegl achaca al progresivo interés despertado por el arte moderno y el deseo de encontrar sus *orígenes*, que permiten comprender la evolución del arte desde el siglo XVII. Por otro lado, su obra se inscribe también dentro de esa corriente historiográfica que tiende a distinguir entre un arte del Norte y del Sur de Europa, y que busca definir las trazas de un estilo puramente germánico.

« On se mit aussi à parler de contrastes entre l'art des pays latins et des pays germaniques [...] Mais pour l'enseignement consacré à l'art ancien, il est encore fondé essentiellement sur l'Antiquité classique et la Renaissance italienne, c'est-à-dire sur les styles qui sont justement les plus éloignés de ce qui est spécifiquement germanique »³⁰²

²⁹⁹ RIEGL, Alois. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Traducido por Sibylle Muller, *L'origine de l'art baroque à Rome*, Paris, Klincksieck, 1993. (1ª edición, Viena, 1908).

³⁰⁰ RIEGL, Alois. *Altorientalische Teppiche*. Leipzig, Weigel Nachfolger, 1891.

³⁰¹ RIEGL, Alois. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. P. 37.

³⁰² *Ibid.*, p. 37.

Reivindica pues un arte germánico que supere los prejuicios de la historiografía de la época que minusvaloraban el arte del norte, haciendo hincapié en la influencia constante del mundo latino sobre el arte alemán, sin el cual éste no hubiera avanzado. Un prejuicio que él asemeja a los modelos de estudio del arte antiguo donde la comprensión de la antigüedad se realiza a partir de los constantes aportes de sucesivas oleadas provenientes del mundo oriental.

*« C'est le sentiment, à juste titre, que l'art dit "germanique" n'a jamais fait de grand pas en avant sans avoir d'abord assimilé quelques particularités latine (Processus analogue dans l'Antiquité : les Grecs ont été l'élément moteur, mais chaque étape nouvelle est marquée par l'assimilation préalable d'éléments orientaux. »*³⁰³

Ello ha determinado finalmente que los alemanes busquen en el arte italiano las claves para la comprensión del arte, ya que su propio arte nacional no se lo permite. Sin embargo, para A. Riegl, como señalará posteriormente H. Wölfflin en sus *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, es precisamente la distancia que separa el norte del sur lo que determina la fascinación ejercida por lo italiano en el arte alemán, el cual no se presenta tanto como una influencia directa sino más bien como una influencia fundamentada en la incompreensión-admiración, que permitirá la reelaboración del arte italiano en cada nación. Y así mientras el arte germano se presenta como complejo, el arte italiano se caracterizará por la simplicidad.

*« Les chercheurs allemands ont le sentiment que l'art italien en particulier a quelque chose à leur apprendre, que leur art national ne peut leur offrir. C'est précisément parce que l'art italien nous est étranger qu'il nous attire en tant que problème et nous incite sans cesse à partir à la recherche de ses forces et de ses sources cachées ; car notre art national a ses racines dans l'art italien, qui se présente comme plus simple, face à l'art du Nord, plus complexe, qui dérive de lui »*³⁰⁴

Este cuestionamiento de la existencia exclusiva de modelos artísticos que determinan el resto de las manifestaciones artísticas y la comprensión del arte universal, ya sea el arte clásico de la antigüedad o el arte del renacimiento italiano, determinará su deseo de estudiar los estilos a partir de la complejidad, es decir, de las diferentes corrientes, influencias y disponibilidades formales, con las que se encontrará un artista en un momento determinado, y que reorganiza en función de una *voluntad artística* del momento, adscribiendo sus análisis dentro de una concepción psíquica del arte, aunque no en un sentido individual, en función del artista, sino de un psiquismo colectivo.

Algunas de estas ideas ya se apuntan en su primera obra sobre los tapices, donde se pondrá a aquellas tesis que situaban en Oriente el origen de los motivos decorativos, subrayando la importancia de la ornamentación clásica romana para la comprensión de la evolución de los motivos ornamentales. Por otro lado y frente a aquellos modelos explicativos que priorizan las influencias foráneas, remitiendo habitualmente a un modelo de invasión como modelo explicativo de los cambios formales, A. Riegl va a mostrar en su siguiente obra sobre el arte tardorromano que el arte conocido como románico no debe vincularse a las influencias orientales, como planteaba Josef

³⁰³ *Ibid.*, p. 38.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 38.

Strzygowski, sino a una evolución de las propias formas del mundo romano; oponiéndose, al mismo tiempo, a la idea de *decadencia* que tan frecuentemente era utilizado en los estudios de arte. A. Riegl intentaba encontrar esa *voluntad artística* que determina las transformaciones en el arte, para lo cual buscaba alejarse tanto de aquellos modelos deterministas del arte, como el de Semper, que priorizaban la técnica, el material o la función utilitaria; como de aquellos otros que comprendían el arte a partir de los deseos del artista por reproducir la naturaleza (mímesis); así como de aquellos modelos explicativos centrados en factores externos al arte, ya fueran invasiones o cuestiones de índole cultural. Para A. Riegl, cada época operaba una selección sobre el material dado, tanto la naturaleza como las representaciones artísticas que le precedieron, sobre los cuales el artista reinterpretaba en función de una *voluntad* de la época, mediante la que parecía definía una especie de mirada epocal, que ya había apuntado Wölfflin en *Renacimiento y Barroco*, o el propio Schmarsow quien hablaba de una “voluntad espacial” de la arquitectura a propósito de su *Barock und Rokoko*. Una concepción visual de la época que en la que Wölfflin profundizará al igual que Riegl, influenciado por las obras de la *pura visualidad*.

En *El arte industrial tardorromano* A. Riegl define ya uno de sus principales conceptos: la “voluntad artística” o *Kunstwollen*, con el que ambiguamente definía indistintamente una *kunstwollen* de un pueblo, de una época o, incluso, de un artista, y que han dado lugar a diversas interpretaciones, desde las ofrecidas por Edgar Wind³⁰⁵ o Hans Seldmayr³⁰⁶, comprendiéndolas como una voluntad supraindividual que actúa en la historia y se manifiesta en la actividad de los grupos humanos, a la ofrecida por E. Panofsky³⁰⁷, en el sentido de una psicología del artista o colectiva propia de una época. La complejidad de su obra y de los términos que emplea, como *Kunstwollen*, vendrá determinada por la fragilidad de sus definiciones así como por las complejas herencias recibidas de diferentes tradiciones psicológicas o filosóficas. Sin embargo, siguiendo la posterior obra de H. Wölfflin, con la que se encuentra en estrecho diálogo, podría señalarse que el estilo artístico estaría determinado por la mirada de una sociedad y la selección que hace sobre las representaciones disponibles. Selección que estará marcada por esa *voluntad artística* de la época. Idea que se refleja en el arte del Norte de Europa que si bien admite que hereda las búsquedas del sur, especialmente de Italia, sin embargo las redefine en un sentido diferente, como observamos en su análisis sobre el retrato de grupo holandés. Una voluntad epocal que se encarnaría, a su vez, en esa voluntad artística y en un arte que se dirige o bien hacia la voluntad o el sentimiento, lo objetivo

³⁰⁵ WIND, Edgar. “Zur Systematik der Künstlerischen Probleme”. En *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1924, pp. 438-486. Citado por PHILIPPOT, Paul. « Présentation ». RIEGL, Alois. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. P. 11.

³⁰⁶ SELDMAYR, Hanns. “Die Quintessenz der Lehren Riegls”. En SWOBODA, Karl M. (Ed.). *Gesammelte Aufsätze*. Vienne, 1929, pp. XI-XXXIV. Citado por PHILIPPOT, Paul. « Présentation ». P. 11.

³⁰⁷ PANOFKY, Erwin. “Der Begriff des Kunstwollens”. En *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV, 1920, pp. 321-339. En Citado por PHILIPPOT, Paul. « Présentation ». P. 11.

o lo subjetivo, lo cercano o lo lejano, lo táctil o lo óptico, etc. Más allá de las particularidades de cada estilo, la *kunstwollen* intentaría mostrar que todo arte sería reducible a dos principios visuales básicos en el hombre, lo táctil o lo óptico, que ordenarían el material determinando los dos grandes modelos artísticos de la historia del arte. Así, para A. Riegl, el análisis estilístico mostraba la posibilidad de reducir todo arte universal a una doble oposición entre una “visión cercana”, fundamento de un arte háptico o táctil, y una “visión alejada”, fundamento de un arte óptico, que se abre a la perspectiva; mostrando la influencia de psicología de Johann Friedrich Herbart que están reelaborando diversos autores como puede observarse en las teorías de la pura visibilidad de A. von Hildebrand y de K. Fiedler. La razón por la cual unas veces se tiende hacia uno u hacia otro es lo que buscará desentrañar con el análisis del barroco, y cómo éste refleja un cambio del objetivismo háptico del Renacimiento hacia el subjetivismo óptico del Barroco. Esta pareja de conceptos, táctil-óptico, dará lugar, en un segundo nivel, a otras parejas de conceptos como voluntad-sentimiento, interior-exterior, objetivo-subjetivo, plano-profundo, color local-tono, clásico-romántico, etc., a través de los cuales A. Riegl busca el motor de las transformaciones de los estilos artísticos. Junto a esta dimensión visual de la pareja de conceptos táctil-óptico, A. Riegl, desarrolla también una segunda inspirada por las teorías de la *Einfühlung*, sobre el sentimiento o interioridad, que contrapondrá a la voluntad, y que encontrarán su mejor reflejo en su estudio sobre el retrato holandés de grupo.

« A cette polarité visuelle, inspiré de la visualité pure, s'en rattache une deuxième, qui concerne l'aspect psychologique de la représentation et s'inspire, elle, des théories de l'Einfühlung. A l'isolation correspond sur ce plan la volonté qui, maîtrisant le corps, s'identifie à lui ; à la participation à l'environnement répond l'Empfindung, que l'on traduit généralement par sentiment, mais qui couvre une autre sémantique plus large et moins précise et qui, en tant que pôle opposé à la volonté, pourrait peut-être se traduire par intériorité, si du moins 'on veut éviter de parler de l'âme, comme Riegl en est venu à le faire. Si la volonté se traduit dans l'action corporelle, l'Empfindung s'extériorise dans la relation à l'espace, au milieu, et dans l'action émotive, involontaire.

Ces deux polarités sont inséparables et visent en quelque sorte l'extérieur et l'intérieur d'un même phénomène.»³⁰⁸

Para Riegl el barroco reflejaría el triunfo de lo subjetivo y de la interioridad sentimental sobre la voluntad, que había caracterizado al Renacimiento; de este modo, la voluntad adquiriría un sentido diferente al de *wollen* de su término *kunstwollen*, vinculándolo a una especie de racionalismo que permite el control sobre la forma y su delimitación, como puede observarse al analizar la obra de Correggio, y que recuerdan a los análisis de Winckelmann o de Lessing sobre el Laoconte.

« Dans la conception du psychique dans l'oeuvre d'art. L'Antiquité avait pour principe d'isoler les choses, de représenter les actions humaines comme des manifestations de la volonté et non du sentiment intérieur. Ce qui isole, dans le domaine psychique, c'est la volonté, toujours égoïste : la conservation de l'individu sous une forme quelconque. Ce qui relie, c'est

³⁰⁸ PHILIPPOT, Paul. « Présentation ». RIEGL, Alois. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. P. 13.

l'émotion, le sentiment intérieur, qui tend toujours à l'union avec l'univers, à l'abolition de l'individu »³⁰⁹

Si la antigüedad y el Renacimiento buscan un equilibrio entre la voluntad y el sentimiento, con Miguel Ángel y Correggio esa búsqueda de equilibrio se rompe para dar lugar a un arte moderno que se reflejará en la expresión de un sentimiento interior, permitiendo la emergencia del *deseo*, desarrollando un arte marcado por la voluntad y la sensualidad, que sólo alcanzará en el Norte de Europa la pureza del sentimiento interior.

« Michel-Ange et le Corrège sont issus de cette Renaissance; mais ils n'en restent pas là, ils dépassent le stade de la conciliation et renforcent l'émotion. Chez eux, la modernité commence à triompher; c'est avec eux qu'on commence à se détourner fondamentalement des buts de l'Antiquité, même si Michel-Ange au moins n'en a pas été pleinement conscient. Chez le Corrège, cela s'exprime par le fait que le sentiment intérieur et la volonté ne sont plus alliés pour s'équilibrer mutuellement, mais le sentiment intérieur domine complètement pour apparaître à son tour comme une volonté: le désir [...] Dans cette peinture du sentiment intérieur il reste encore toujours un moment de volonté et un moment de sensualité; l'Italien, c'est-à-dire l'Indo-Européen orientalisé, n'a pas su aller au-delà. Les Nordiques ont été les premiers à exclure totalement ces moments de volonté et de sensualité de l'expression artistique du sentiment intérieur dans l'art. »³¹⁰

Las nociones táctil-óptico provendrían de la psicología de la percepción de Robert Zimmermann, quien ya distinguía entre “óptico” y “táctil”; y que, a su vez, había heredado de Johann Friedrich Herbart. Si bien estas ideas, como señala J. von Schlosser, se encontraban desechadas en su época, sin embargo es gracias a la reformulación de las mismas llevada a cabo por A. von Hildebrand en *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), quien hablaba de una “visión cercana” y de una “visión lejana”, la que influenciará profundamente a los teóricos artísticos del mundo alemán, encontrándola también en diversos autores del momento como H. Wölfflin, en su *Die antiken Triumphbogen in Italien* (1893), así como en su posterior *El arte clásico* (1899). Las ideas de J-F. Hebart se encuentran también en los análisis de las transformaciones en arquitectura de Adolf Göller *Die Entstehung der architektonischen Stilformen. Eine Geschichte der Baukunst nach dem Werden und Wandern der Formgedanken* (1888). Lejos de ser una mera influencia, las teorías de Hebart sobre la “apercepción” determinarán profundamente la construcción teórica de A. Riegl, ya que le permiten comprender la evolución de los estilos artísticos, los cuales parecen quedar reducidos a cuestión de orden psicológico epocal, en la que las diferentes representaciones disponibles o las ya asimiladas van dando lugar a *formas mixtas*, permitiendo trazar con ello una continuidad en los estilos, como señalamos a propósito de ver en el arte barroco el origen del arte moderno contemporáneo, lo que en ocasiones ha llevado a algunos a acusarle de teleologismo y de hegelianismo.

³⁰⁹ RIEGL, Alois. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. P.81.

³¹⁰ *Ibid.*, pp. 81-82.

En su obra *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893)³¹¹, se oponía a la idea de *mimesis* que había determinado buena parte de la historiografía artística, la cual buscaba releer toda la historia del arte bajo este conflicto, a favor de un arte que se transforma en función de la visión subjetiva de un espectador que elige sobre el material disponible o asimilado. Para él la pretendida *mimesis* partía del error de creer en una objetividad de la mirada, cuando ésta se mostraba por el contrario como subjetiva. Ese deseo de objetivación del mundo del arte antiguo, determinaba el aislamiento de las figuras y las cosas, en relación al espectador, dando una sensación plana que evita la representación del espacio. A partir del siglo XV comienza a vincularse las figuras en el interior de la composición, en función de la profundidad, construyendo una composición en función del sujeto, descubriendo así las leyes de la perspectiva. Es así que el Renacimiento se presenta de nuevo como un equilibrio “*et donc de la conciliation de la composition antique et de la composition moderne: de la composition plane objective et de la composition spatiale subjective*”³¹². Por el contrario el mundo moderno comprendiendo el carácter subjetivo de la mirada, buscará profundizar en la dimensión óptica y subjetiva del espacio, preocupándose por la profundidad, por las luces y las sombras, por las tonalidades, etc., mostrando un espacio nacido del psiquismo y del sentimiento interior. Tensión entre la mirada pretendidamente objetiva de la antigüedad y la subjetiva moderna, esto es, entre lo háptico y lo táctil, que comenzarán a romper Correggio:

« Nous savons que les artistes modernes cherchent à rendre les choses de la nature dans l'art comme ils les voient, et non comme elles sont : subjectivisme. L'art antique partait du désir de rendre les choses autant que possible comme elles sont, et non comme le hasard les montre un jour au sujet : objectivisme. Ce qui explique que l'art antique a isolé les choses, par rapport au spectateur et les unes par rapport aux autres ; et dans la mesure où il les a reliées, il l'a fait dans la surface plane. Mais il a évité autant que possible la représentation de l'espace, car c'est la plus subjective de toutes les dimensions. Toutefois, l'espace était dès le départ inévitable, car il est donné, comme le sentiment intérieur est donnée dans la vie psychique, et s'impose de lui-même [...] Et chez le Corrège (et jusqu'à nos jours), nous retrouvons la transgression de la conciliation de la Renaissance- Il est le premier à vouloir vraiment composer le tableau tout entier à partir d'un seul point de vue, radicalement, et donc uniquement à partir du sujet. »³¹³

En esta obra pionera, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, se desarrollaba ya la idea de una autonomía artística respecto a los modelos ofrecidos por la naturaleza, respecto a las técnicas y las funciones prácticas, así como respecto al contexto cultural. Definía en la línea de Robert Zimmermann un arte autónomo donde las formas seguían una dinámica propia, que encontrarían su explicación en categorías psicológicas. Sin embargo, y al mismo tiempo, señala que la religión, la filosofía o el derecho de una época pueden ayudar a comprender la cultura de un

³¹¹ RIEGL, Alois. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Traducido por Federico Miguel Saller, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980 (1ª edición, Berlin, 1893).

³¹² RIEGL, Alois. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. P.83.

³¹³ *Ibid.*, p. 82.

momento dado, a través de su comparación con la *kunstwollen* de una época, aunque distingue con nitidez entre su noción de *kunstwollen* y el de *weltanschauung*³¹⁴. Lo que será criticado por autores como Edgar Wind³¹⁵. Pero si bien la *kunstwollen* no está condicionada por la *weltanschauung*, presentan sin embargo desarrollos paralelos³¹⁶ que deben tenerse en cuenta para A. Riegl, de ahí la importancia que la contrarreforma ocupará en su estudio sobre el barroco o la reforma protestante en su análisis del retrato de grupo holandés. Una relación entre su formalismo psicologista y la cultura de su época que desarrollará en su obra sobre el arte popular *Über Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie* (1894) donde no es posible comprender las formas artísticas sin comprender las dimensiones económicas y sociológicas, de ahí que concluyese la absurdidad de los movimientos contemporáneos que buscaban volver a la producción de las obras populares de antaño, puesto que la *kunstwollen* y *weltanschauung*, que determinan las obras de arte son completamente diferentes. Además de la psicología de la visión, su obra muestra una clara influencia de la lingüística de su época, comprendiendo la formación de los estilos artísticos a partir de los modelos de formación de las lenguas, buscando la continuidad a partir de la pluralidad y complejidad, interesándose por aquellos periodo de complejidad formal que, precisamente por ello, han sido marginados y tildados de decadente y que en su época estaban determinando en diferentes ámbitos la recuperación del arte tardomedieval, tardorromano, tardorenacentista, y que darán lugar a las nuevas categorías de manierismo, barroco o rococó.

Esta idea de *Kunstwollen*, fundamentada en una psicología de la visión, se ampliará en su siguiente obra importante sobre el retrato de grupo holandés³¹⁷ donde desarrolla la idea de una *kunstwollen* holandesa en oposición al arte clásico antiguo y al arte del Renacimiento. Asimismo, encontramos en ella una primera teoría sobre el problema de la recepción y la descripción en aquellos que se acercan a las obras de arte. En *Das holländische Gruppenporträt* se vislumbran algunas de las líneas que determinarán sus obras póstumas posteriores *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, así como la obra inacabada *Historische Grammatik der bildenden Künste* (clases impartidas entre 1897-1898, publicadas en 1966), desarrollando su característica forma de actuar sometiendo a la comparación a los diversos estilos artísticos del momento ya sean europeos o de otras zonas, buscando la comparación también entre las diversas *razas*: oriental, mediterránea,

³¹⁴ RIEGL, Alois. "Naturwerk und Kunstwerk I". En SWOBODA, Karl M. (Ed.). *Gesammelte Aufsätze*. P. 60 y ss. (1ª edición 1901). Citado por PHILIPPOT, Paul. « Présentation ». P. 10.

³¹⁵ WIND, Edgar. "El concepto de Kulturwissenschaft en Warburg y su importancia para la estética". En WIND, Edgar *The Elocuence of Symbols: Studies in Humanist Art*. Traducido por Luis Millán, Alianza Editorial, 1993, pp. 63-78 (Edición Oxford University Press, 1993; 1ª edición, conferencia ofrecida en 1931).

³¹⁶ Lo que nos recuerda lejanamente determinadas nociones sobre la arqueología del saber de M. Foucault.

³¹⁷ RIEGL, Alois. *Das holländische Gruppenporträt*. Traducido por Gema Facal Lozano; Antonio Machado Libros, 2009 (1ª edición, en *Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses*, 22, 1902).

germánica, etc., empleando el término *raza* en un sentido cultural. En *Das holländische Gruppenporträt*, ofrecía ya la posibilidad de definir una *kunstwollen* holandesa, en la que se materializaba un estilo determinado por los grupos culturales del momento, analizando la cultura holandesa de la época, centrándose en el protestantismo y en la escisión radical entre el mundo divino y el terrestre, la predestinación, etc., que permitirán comprender la apertura de la pintura holandesa a la interioridad característica del norte y el arte al ámbito de la vida cotidiana, ofreciendo un arte marcado por la subjetividad óptica, que determinará el arte europeo del futuro. Oponía pues a la antigüedad y al Renacimiento, ambos vinculados a las formas táctiles y objetivistas, la *kunstwollen* holandesa, determinada por la interioridad, que aparece como una vía hacia el arte contemporáneo dominado por la subjetividad radical de la *stimmung*.

« Il y verra en fait un véritable pôle historique opposé à ceux constitués par le classicisme de l'Antiquité et de la Renaissance italienne, tous deux attachés à l'objectivité de la forme tactile, corporelle, et par rapport auxquels le Kunstwollen hollandais lui apparaissait comme le facteur d'avenir qui les devanait sur la voie vers l'art contemporain, dominé par la subjectivité radicale de la Stimmung. Il était dès lors logique que la comparaison avec l'art du Nord, et spécialement l'art hollandais, se présente de façon récurrente comme une sorte de mesure des valeurs progressistes de l'art italien postérieur à la Renaissance sur l'axe de l'évolution européenne »³¹⁸

Frente a la autonomía artística y a las acusaciones de formalismo, considera estos cuadros el reflejo de cómo estos grupos miran el mundo. Frente al desarrollo perspectívico del *Quattrocento*, consideraba que en ésta la visión seguía vinculada a la comprensión táctil de la mirada antigua y por tanto a la pretensión objetivista de la mimesis, sin comprender bien, como hará el norte de Europa, el carácter subjetivo de la visión, acentuando los valores ópticos de la luz, el color, la profundidad, etc., sobre los valores matemáticos de la perspectiva. Esta forma de comprender la visión no sólo minusvaloraba los aportes del Quattrocento sino que dificultaba la comprensión de cómo el Renacimiento italiano se extendió por el resto de Europa. De este modo, a través del retrato de grupo holandés el relato artístico se complejizaba, alejándose de los grandes nombres y de un sentido lineal del arte desde la antigüedad al Renacimiento, y, de este modo, las diversas manifestaciones artísticas, los propios artistas, los diferentes centros, reflejaban en un mismo momento avances, resistencias, o retrocesos, respecto a esa voluntad artística del momento, impidiendo establecer una cronología uniforme y lineal.

La mayor parte de las ideas señaladas hasta ahora aparecerán en una de su obra póstuma que aquí nos interesa estudiar: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Elaborada por sus alumnos, Arthur Buda y Max Dvorak, a partir de las notas realizadas por A. Riegl para los cursos impartidos por él entre los años 1898 y 1902, se construirá –al igual que la obra *Renacimiento y Barroco* de Wölfflin– mediante la definición de parejas de conceptos y la comparación y contraposición de dos estilos: Renacimiento y Barroco, en función de las parejas previamente definidas: táctil-óptico,

³¹⁸ PHILIPPOT, Paul. « Présentation ». RIEGL, Alois. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. P. 16.

objetivo-subjetivo, plano-profundidad, interior-exterior, etc. La obra de A. Riegl recogía así algunas de las principales líneas de trabajo de la obra de Wölfflin, no sólo sobre la dialéctica Norte-Sur, sino, sobre la dificultad a la hora de estudiar la difusión de los modelos del renacimiento italiano en otros ámbitos como el holandés o el alemán, observando las particularidades visuales de cada zona geográfica. Frente a la predominancia del renacimiento italiano en la historiografía en la introducción a su *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, se quejaba a propósito de que el arte italiano desempeñase un rol de modelo para interpretar todos los periodos y todas las artes “*mais ce qui vient ensuite et qu'on appelle le style baroque, ni le chercheur ni l'amateur allemands ne s'y intéressent. Pourquoi ?* El propio Riegl encontraba la respuesta achacando este desprecio hacia el barroco italiano a la influencia que este arte tardorenacentista habría sufrido de los elementos evolucionados en el Norte de Europa, tanto en relación a su concepción, en lo que se refiere al sentimiento interior exacerbado, como en lo que respecta a su ejecución formal:

« *Parce que cet art italien tardif a assimilé des éléments de l'évolution nordique, notamment dans sa conception : sentiment intérieur exacerbé, et dans son exécution formelle : saisie optique subjective exacerbée* »³¹⁹

Riegl, establece así una relación directa entre el arte del Norte y el desarrollo del arte barroco, aunque, al mismo tiempo, admite que se trata de un fenómeno incomprensible sin la influencia italiana, de ahí que se observe como algo perturbador en el mundo germano, debido en gran parte a ciertas afinidades que tendría con la sensibilidad germana.

« *Cela semble paradoxal: on pourrait croire, en effet, que cela l'aurait rendu plus proche de nous. Or c'est tout le contraire. Le fait que cet art rencontre en partie notre sensibilité nous fait apparaître comme d'autant plus dérangent, d'autant plus contradictoire le fait que l'autre partie ne correspond pas à notre sensibilité. Dans la Renaissance : un élément foncièrement étranger, mais une harmonie interne ; dans le Baroque italien : une affinité partielle avec nous, mais une contradiction interne. (Il en va de même pour l'art des diadoques et l'art romain tardif par opposition à l'art classique)* »³²⁰

A. Riegl, como luego hará Wölfflin, intentará escudriñar el barroco a partir del sentimiento de perturbación despertado entre los historiógrafos alemanes, y así cuando define el Barroco, y señalando la existencia de distintas explicaciones etimológicas, él lo define bajo los términos: extraño, insólito o extraordinario. Aunque, como señala, lo extraordinario es lo característico de todo arte, por lo que el Barroco no puede definirse por esto, prefiriendo como elemento diferenciador lo cotidiano, esto es, las escenas de género, que se trataría de algo propio del Norte de Europa. De tal manera que la sensación de extraordinario que nos despierta el arte barroco, que nos lo hace incomprensible, poco convincente, contradictorio y falso, está determinado, precisamente porque lo consideramos como algo extraño.

« *Le sens que nous attachons à ce mot est clair: étrange, insolite, extraordinaire. Mais l'extraordinaire est aussi le but de tout l'art classique et romain, et même de la Renaissance, par opposition au quotidien, aux scènes de genre de l'art nordique [...] Mais l'extraordinaire*

³¹⁹ RIEGL, Alois. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. P. 38.

³²⁰ *Ibid.*, p. 38.

que présente l'art baroque, nous ne le comprenons pas, il ne nous convainc pas, il nous semble contradictoire, faux, et c'est pourquoi nous le trouvons étrange [...] Nous voyons seulement un effet, et pas de cause suffisante. Et cela nous déconcerte, nous autres hommes du Nord.»³²¹

Esta extrañeza provendrá de la diferencia entre el carácter italiano y el carácter germánico que se refleja en sus respectivos artes. Así mientras el arte italiano expresa los movimientos e impulsos interiores en las acciones exteriores, el arte germánico representa lo mismo pero a través de un movimiento psicológico, de ahí la pasividad del mundo alemán ante los movimientos de los cuerpos y los repliegues de las ropas del barroco italiano, aunque al mismo tiempo hay un componente psíquico en su arte que lo aproxima al arte nórdico.

« L'art italien, comme tout l'art chrétien, représente des actions et les conséquences de mouvements intérieurs, d'impulsions psychiques. Mais en même temps, il met l'accent principal sur l'action extérieure. L'art germanique représente la même chose, mais il met l'accent sur le mouvement psychique : il décrit des mouvements psychiques comme motifs d'action physique. C'est-à-dire que dans le vouloir artistique (Kunstwollen) germanique l'élément psychique l'emporte d'emblée. C'est l'élément corporel, insaisissable, immatériel ; d'où la passivité foncière des Germains face à l'élément matériel, plastique dans l'art. Or cet élément psychique est exacerbé dans l'art baroque italien : ce qui le rapproche de l'art nordique »³²²

El arte barroco italiano se abre a la subjetividad, perdiendo la seguridad absoluta en la creación que había mostrado durante el Renacimiento, por lo que en él esta tensión entre objetivo y subjetivo se expresa mediante dos vías³²³. Por un lado, la antigua que hereda del Renacimiento: psíquica e interior, expresada a través de un academicismo; y, por otro lado, la moderna: física y exterior, propia de lo barroco, expresada en el movimiento de los cuerpos, expresión de una voluntad y un sentimiento interior³²⁴. Mientras la primera responde a un arte psíquico, frío y objetivo, sin abrirse a la subjetividad, la agitación barroca se abre a la subjetividad, afín al arte del Norte de Europa, aunque aquí la subjetividad se expresa a través de la intimidad, alejado del efecto pasajero del barroco italiano, de ahí que pese a ser subjetiva y expresiva, el barroco es sentido como ajeno al mundo germánico.

³²¹ *Ibid.*, p. 38.

³²² *Ibid.*, p. 39.

³²³ « Avec l'avènement du subjectivisme, l'art italien avait perdu cette assurance absolue dans la création qu'il avait auparavant ; il s'y était glissé une contradiction interne (qui n'était autre que celle entre la croyance et le savoir, se manifestant de façon inconsciente). Il y a des partisans de ce qui est ancien, objectivement valable, conforme aux normes régulières (c'est-à-dire de ce qui est cultivé par les académies, par les tenants de la Renaissance et de l'Anquité, qui se manifestent depuis le milieu du XVI^e siècle, d'où le nom de courant académique), et des partisans du courant nouveau, subjectif, aussi bien parmi les artistes que dans le public : on peut dire que c'est là une situation déjà tout à fait moderne » *Ibid.*, p. 53.

³²⁴ « Et Bellori entend par là non seulement le mouvement extérieur, mécanique, mais aussi le mouvement intérieur, l'impulsion de la volonté, dictée par les sentiments –les sentiments sont la nouveauté baroque, depuis Michel-Ange !- telle qu'elle s'exprime dans certains mouvements transitoires du corps (notamment dans les changements d'expression du visage). C'est pourquoi l'artiste doit veiller surtout à l'observation du transitoire ; on le voit, il s'agit là de l'intention fondamentale de toute la peinture baroque italienne : la représentation d'un affect passager. Comme tout mouvement, cet affect exige lui aussi la vision proche. C'est là toute mouvement, cet affect exige lui aussi la vision proche. C'est là toute la différence avec l'art d'atmosphère des pays germaniques. A cela se rattache aussi le postulat du grandiose, du bouleversant, de l'imposant, du triomphant du saisissant, du frappant, et non de l'intime » *Ibid.*, p. 59.

« Nous avons là toute la différence entre l'art baroque italien et l'art du Nord à la même époque, et aussi la raison pour laquelle il ne put séduire les hommes du Nord. En revanche, le personnage en prières de la Renaissance nous plaît : certes, il ne répond pas à notre attente sur le plan psychique, il est trop froidement objectif, trop renfermé en lui-même, pas assez ouvert subjectivement, relié à l'extérieur (Dieu) »³²⁵

Por otro lado si el Renacimiento causa admiración entre el mundo germánico, ello se debe a que la expresividad y el subjetivismo barroco no es comprendida, considerada como excesiva y falsa, lo que no quita para que sea la expresividad y la subjetividad la que determinan las nuevas vías del arte moderno, como representaría el arte holandés; pero, mientras el arte barroco italiano construye su expresividad a partir de la figura humana, el arte holandés lo hará a través de la luz y el espacio, de ahí que si bien el arte Barroco, como el holandés, representan las nuevas vías del arte, sin embargo, el primero lo hará por un camino diferente al norte de Europa.

« Chez les Italiens, le personnage reste la base obligatoire de toute composition, et c'est pourquoi ils ne purent jamais aller aussi loin que les artistes du Nord dans leur conception de l'espace-profondeur, de la lumière et de l'ombre. Or le Baroque italien tient davantage compte de la lumière et de l'ombre : ce qui le rapproche de l'art du Nord. Mais il accentua dans la même mesure la délimitation de chaque personnage, de sorte qu'on aboutit quand même à l'isolement et non à la relation (particulièrement frappant chez le Corrège, puis chez le Bernin) »³²⁶

Estas afinidades entre el Sur y el Norte en el uso de ciertos recursos expresivos: el espacio (profundidad), la luz y las sombras, etc., sin embargo encuentran una comprensión y un tratamiento muy diferenciado en ambos ámbitos geográficos, lo que determina en gran medida las aparentes contradicciones y extrañezas causadas en el norte por el arte barroco, como ejemplifica el claroscuro, que mientras en el Norte sirve por relacionar las figuras, como en Rembrandt, en el Sur se utilizará para aislarlas violentamente. Sin embargo y pese a las diferencias entre el Norte y el Sur, el arte italiano sigue ocupando un lugar fundamental, a ojos de Riegl, para comprender el arte europeo del siglo XVII y XVIII, por lo que –como H. Wölfflin– seguirá ocupando un lugar prioritario como modelo de confrontación y de estudio pese a que en la época ya se están acentuando los caracteres nacionales: “*L'art italien a rempli une mission mondiale au moins jusque dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, et même en partie jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Surtout pour les peuples catholiques.*”³²⁷. Si bien señala que algunos países han conseguido emanciparse de Italia, como Francia, hacia 1660, tal y como reflejaría el fracaso del viaje de Bernini a París, lo que determinó que los franceses dominasen la escena artística por dos siglos, sin embargo –para Riegl– éstos no habrían aportado ni una sola obra original ni innovadora como las realizadas en la Italia barroca, a partir de lo cual deduce la importancia del barroco italiano en arquitectura, escultura y algo menos en pintura, para comprender el arte moderno, incluso hasta la secesión

³²⁵ *Ibid.*, p. 39.

³²⁶ *Ibid.*, p. 40.

³²⁷ *Ibid.*, p. 40.

vienesas³²⁸. De ahí que, por ejemplo, el barroco vienés de Fischer von Erlach se considere como “*un développement local, mais extrêmement original et vivant du style baroque italien*”³²⁹; y lo mismo podría decirse, en general, de todos los artes católicos del Sur del Rin, de Belgica o de España, estableciendo un claro nexo de unión entre religión y arte. Es por ello que su obra tiene por objetivo comprender estas distintas corrientes artísticas, germánicas y latinas, y las relaciones que se han construido entre ambas, reivindicando el estudio del barroco italiano frente al sentimiento de rechazo que produce entre el público germano.

Como señalará Wölfflin, Riegl arranca el Barroco de la década de 1520, de Miguel Angel y de Correggio, donde se pueden observar esos rasgos barrocos que están a punto de germinar -que Wölfflin denominaba *síntomas* y que situaba ya en la obra de Bramante-, distinguiendo con ello dos etapas.

Una primera etapa, desde 1520 hasta 1630, donde se reflejaría un conflicto entre la voluntad, que parece adscribirse a un psiquismo racional, y el sentimiento, que marcará este momento intermedio del arte hacia el Barroco, y que determinará posteriormente que algunos de los historiadores identifiquen el barroco con un carácter irracional que pondrán en relación con el Gótico y con el carácter germano. En esta primera época no pueden desarrollarse la subjetividad característica de lo barroco porque la Contrarreforma lo impediría, valorándola así Riegl como una vuelta a la Iglesia primitiva, aunque, al mismo tiempo la ruptura que opera con la antigüedad (como señala también Wölfflin) pone las bases para el desarrollo de un arte completamente nuevo que rompe, como hemos visto, con la dimensión táctil y objetivista del arte que hereda el Renacimiento de su vinculación con la antigüedad, permitiendo el desarrollo de un primer barroco *severo* influenciado por el arte jesuítico³³⁰ de la cotrarreforma cuyo ejemplo sería el Gésu.

*« On ne comprendra bien cette révolution relativement rapide de l'architecture que si l'on voit que parallèlement à celle-ci, s'était développée une hostilité générale à l'égard de l'Antiquité, qui est un syntôme de civilisation. Naturellement, c'est en rapport avec la Contre-Réforme, et cela rappelle même l'époque du christianisme primitif, du moins sous le règne du plus sévère de tous les papes, Pie V. Ce phénomène remarquable, un bouleversement aussi radical en peu d'années, est important aussi pour l'histoire de l'art, parce que depuis lors, il s'est souvent répété sous une autre forme »*³³¹

Este primer barroco severo encontrará en la arquitectura su principal ámbito de desarrollo como Vignola Fontana o Maderno, ya que « *la Contre-Réforme sévère n'a pas été favorable à l'art figuratif. Le conflit intérieur ne doit être montré que matériellement, et non sous la forme psychique*

³²⁸ “J’irais même plus loin: on retrouve l’influence des créations du Baroque italien jusque dans le style architectural le plus moderne, celui de la Sécession, dans des éléments architectoniques simples ». *Ibid.*, p. 40.

³²⁹ *Ibid.*, p. 41.

³³⁰ *Ibid.*, p. 137.

³³¹ *Ibid.*, p. 118.

des figures humaines »³³², siendo la figura de Miguel Ángel el principal representante en escultura, quien hasta Bernini no encontraría un digno continuador.

Una segunda etapa a partir de Bernini, cuando éste alcanza su estilo de madurez, abandonando la severidad del arte de la contrarreforma, permitiendo la emergencia, de nuevo, de la exuberancia y opulencia apuntada en las últimas obras de Miguel Ángel.

*« En règle générale, nous associons aux termes d'art baroque romain, d'art jésuite, l'idée d'exubérance, d'opulence, de surabondance de formes et de mouvements. Mais tout cela n'est apparu qu'après 1600, après cette phase sévère de la Contre-Réforme. Dans un certain sens, elle était elle-même hostile aux arts, exactement comme le courant opposé, le protestantisme du Nord »*³³³

Para Riegl, Bernini es un autor que Wölfflin no estudia por seguir excesivamente de cerca la obra de Burckhardt, pues recordemos que lo que le interesaba al historiador suizo no era tanto la plenitud del barroco sino era el paso de un estilo a otro; sin embargo, para Riegl será la obra de Bernini donde más claramente quedará reflejado ese binomio entre voluntad y sentimiento. El carácter barroco quedaba así identificado con el éxtasis berniniano, el cual, a su vez, se encontraba estrechamente vinculado a la *weltanschauung* del momento, en la que se abandona definitivamente la severidad de la Contrarreforma. Tal y como se ha señalado con A. Riegl la contrarreforma ocupaba un lugar destacado por la comprensión del estilo barroco, no tanto porque sea un estilo que encarne la contrarreforma sino porque ésta ópera una serie de cambios que alumbrarán a la larga el arte barroco. Una relación entre arte y Contrarreforma que observaremos posteriormente en otro de los hitos de la historiografía barroca, la obra de Werner Weisbach.

En el ámbito de la pintura el tránsito hacia lo barroco se complejiza más, introduciendo en este segundo periodo del estilo barroco a los *manieristas*, que Riegl vincula al arte último de Miguel Ángel y Rafael. Todavía acorde a las exigencias de la Contrarreforma este arte manierista proveniente de Florencia y más que los pioneros del arte barroco hay que verlos como un *síntoma* del mismo, herederos de Miguel Ángel a través de uno de sus alumnos directos: Vasari, y gracias a que el viaje a Roma se convierte en un elemento central para la formación de los artistas que acuden a ella para conocer las últimas obras de Miguel Ángel y de Rafael. En este desarrollo del manierismo ocupará un lugar destacado, también, el desarrollo de las Academias, así como la tendencia de los artistas a especular teóricamente sobre arte, ayudando a la difusión del manierismo por Europa³³⁴. Sin embargo, para Riegl el manierismo es un síntoma de un arte barroco que encuentra en el Norte, especialmente Rubens, su principal influencia que posibilitará el desarrollo del Barroco.

³³² *Ibid.*, p. 159.

³³³ *Ibid.*, p. 166.

³³⁴ *Ibid.*, p. 168 y ss.

« En Italie, les maniéristes ne furent pas de pionniers (ils le furent dans le Nord, ouvrant la voie à Rubens) ; leur art ne peut guère prétendre qu'à une valeur de symptôme »³³⁵

Con ello Riegl recuperaba una pintura denostada igualmente definida como decadente que tras su obra encontrará un gran interés, desarrollándose los principales estudios sobre un nuevo estilo denominado como *manierismo*.

« La deuxième période du style baroque est représenté incontestablement par le Maniérisme. Qu'appelons-nous Maniérisme ? L'imitation extérieure des traits caractéristiques de l'art de Michel-Ange, ou bien de Raphaël dans sa dernière période inspirée de celui-ci ; mais l'approfondissement spirituel disparaît complètement, moins en raison d'un manque de savoir-faire que d'un manque du vouloir, on n'avait pas cette exigence à l'époque de la Contre-Réforme sévère. L'esprit échappait à l'imitation parce qu'il doit être saisi et vécu de l'intérieur. En revanche, voilà ce qu'on devait imiter : 1) les membres nus, gigantesques, contorsionnés au-delà du naturel, des raccourcis vers l'extérieur et vers l'intérieur. 2) la couleur traitée comme un simple ajout, en règle générale claire, vive et froide : c'est dans la couleur que s'exprime le mieux un goût relativement original. Certains donnent à la chair de différents personnages des teintes différentes, ce que Michel-Ange n'aurait certainement pas tenté de faire. »³³⁶

Alumnos de Riegl como M. Dvorak³³⁷ continuarán las reflexiones de aquél sobre el manierismo, y frente a la austeridad que todavía le atribuía Riegl, vinculándolo a la Contrarreforma, los estudios posteriores definirán el estilo manierista precisamente por lo contrario, por la subjetividad y la expresividad, propio de la Contrarreforma, que iba a determinar el arte moderno hasta la contemporaneidad. Lectura teleológica del arte que desarrolla Max Dvorak, quien influenciado por el arte expresionista, serán los principales creadores en 1911 de un nuevo estilo: el *manierismo*, estableciendo un nexo de unión más claro que en Riegl entre el arte y la cultura o espíritu de su tiempo, como señalaba E. Lafuente Ferrari³³⁸. La obra de Riegl suponía ya con claridad la rehabilitación del barroco, como un estilo propiamente moderno que marcará el futuro del arte así como del manierismo.

En este segundo periodo barroco pictórico, además del manierismo, A. Riegl sitúa otra corriente proveniente del Norte de Italia que denomina como *naturalismo*, vinculada a la figura de Caravaggio, que encontraría su principal continuación en Nápoles, así como en los países del norte: Holanda y Francia. « Il s'agit donc de la destruction du subjectivisme tactile de Michel-Ange par le subjectivisme des Italiens du Nord »³³⁹ Con la obra de Caravaggio y de los naturalistas « pour la première fois, par conséquent, on reconnaît ouvertement qu'il s'agit d'un subjectivisme conscient,

³³⁵ *Ibid.*, p. 166.

³³⁶ *Ibid.*, p. 165.

³³⁷ SCARROCCIA, Sandro. Max Dvorak. Conservazione e moderno in Austria (1905-1921). Milano, Franco Angeli, 2009.

³³⁸ "La historia del arte "como historia del espíritu", de la que profesor de Viena Max Dvorak ha sido uno de los más importantes propugnadores, se desentiende, pues, de las supuestas ventajas de limitarse a los problemas de la forma. Ve en esa limitación un resabio cientifista, positivo, que obligaba a quedarse eternamente ante la fachada del edificio sin penetrar decididamente en él para intentar recorrerlo por dentro". LAFUENTE FERRARI, Enrique. "La interpretación del barroco y sus valores españoles". En WEISBACH, Werner. Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Traducido por Enrique Lafuente Ferrari, Espasa-Calpe, 1948, p. 14 (1ª edición Berlin, P. Cassirer, 1921).

³³⁹ RIEGL, Alois. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. P. 171.

d'un subjectivisme optique »³⁴⁰. Frente al idealismo subyacente a la pintura boloñesa, todavía inscrita en los tipos estéticos perfilados por Rafael o Michel Angel, los naturalistas toman su inspiración de la realidad, trabajando con el color, pero, sobre todo, con las luces y las sombras. Pero pese a este subjetivismo óptico y el uso de las luces, su concepción pictórica estará alejada de la realizada en el Norte de Europa, ya que su tenebrismo delimita la figura y la aísla, ofreciendo una dimensión táctil.

*« Toutefois ces oppositions d'ombre et de lumière ne les rapprochent pas des artistes du Nord, elles les en éloignent plutôt. Le fond est sombre, sans le moindre reflet, et les figures en surgissent avec une dureté métallique, délimitées tactilement, de même que les différents éléments, qui sont modelés de sorte qu'ils semblent sortir de l'ombre. C'est pourquoi on les appelle les ténébristes »*³⁴¹

Ambas corrientes supondrán una ruptura con la tradición de Miguel Ángel y de los manieristas que Riegl divide en dos corrientes principales « 1) *le subjectivisme essentiellement formel du Corrège*, 2) *le subjectivisme essentiellement coloriste des Vénitiens* »³⁴². A partir de ello se pregunta qué tipo de conexiones pudieron existir entre la Italia del Norte y el manierismo de la Italia central, ocupando un lugar central la ciudad de Boloña, lugar de confluencias de diferentes corrientes manieristas y venecianas que, además, por su estrecha vinculación con el papado permitirá la conexión entre el Norte de Italia y Roma. Momento en que Florencia queda relegada a ocupar un lugar secundario en el desarrollo de la nueva pintura³⁴³. Esta pintura *éclectica* que pronto encarnarán los Carracci, desempeña para Riegl un papel esencial, aunque, como hombre del Norte, se siente más inclinado hacia la pintura naturalista³⁴⁴, no convenciéndole en absoluto la pintura de aquellos, cuya pintura al igual que la de Guido Reni (todos ellos pintores de procedencia boloñesa) tilda de aburrida y sin carácter.

*« Les Carrache représentent donc l'objectivisme relatif, même s'ils décident d'imiter les courants subjectivistes des Italiens du Nord. D'où la coutume d'attribuer aux Carrache les tableaux italiens qu'on ne peut attribuer à personne [...] a valu aux Carrache leur qualificatif d'éclectiques. »*³⁴⁵

A su vez, como hemos podido comprobar, estos periodos quedan divididos en diferentes escuelas locales con sus variedades y particularidades, siendo predominante la florentina durante el Renacimiento, predominantemente táctil, que es sustituida por Roma gracias a la importancia adquirida por el papado, en gran parte debido a la Contrarreforma que atrae a ella a artistas de todos los lugares, lo que permitirá hablar de un arte barroco romano desarrollado en un sentido óptico, como ya se habían apuntado en el colorismo veneciano y en el naturalismo caravaggiesco; “*Mais*

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 203.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 204.

³⁴² *Ibid.*, p. 171.

³⁴³ *Ibid.*, p. 172.

³⁴⁴ « Pour nous, hommes du Nord, les naturalistes sont les plus intéressants, comme il est normal. Mais du point de vue historique, les éclectiques sont plus importants pour l'évolution de l'art italien. C'est pourquoi nous les mettrons au premier rang ». *Ibid.*, p. 172.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 174.

nous savons qu'à cette époque, Rome donne de l'ensemble de l'Italie l'image la plus nette, la plus pure"³⁴⁶. Quedaban así fijadas en su obra las divisiones principales del arte barroco que se mantendrán en la historiografía casi hasta hoy día. A partir de ello iniciará un análisis de las distintas obras, partiendo como se ha dicho de Miguel Angel y Correggio, sobre la voluntad o el sentimiento, sobre el carácter objetivo o subjetivo, psíquico o físico, táctil u óptico; sobre el carácter plano o sobre la profundidad, sobre la búsqueda de unidad, sobre el tratamiento de la luz y de la sombra, sobre el color, etc., definiendo así un estilo barroco definido por el sentimiento frente a la voluntad, por su dimensión subjetiva y la acentuación del sentimiento interior, que se traduce en la expresión física de los cuerpos, en la búsqueda de efectos ópticos, como la búsqueda de profundidad, de luces y sombras, de tonos, etc., que van desdibujando los límites y la sensación háptica del Renacimiento. Características que irá trazando en contraposición con el Renacimiento, como hará poco más tarde Wölfflin en sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte*.

Las siguientes obras que se acercarán al problema del barroco serán las de Wilhelm Worringer y de Heinrich Wölfflin. Alumno de A. Riegl, W. Worringer ofrecerá en su obra sobre *La esencia del gótico (1911)*, un intento de reconstruir el carácter del arte germano centrándose en el gótico y poniéndolo en relación con el Barroco, intentando establecer un nexo de unión entre ambos estilos saltando por encima del Renacimiento, que para él parece no haber tenido apenas desarrollo en el Norte de Europa. El Barroco pasaba de entenderse como una *kunstwollen* a encarnar un impulso o un espíritu de una época y de un pueblo, el alemán, como pronto señalará O. Spengler, tal y como reflejará también la obra del historiador Josef Weingartner *Der Geist des Barock (1925)*³⁴⁷, donde de forma clara se vincula el barroco a un espíritu de la época. Por otro lado, en la obra ya citada de H. Wölfflin *Conceptos fundamentales de la historia del arte (1915)* -también en estrecho diálogo con la obra de Riegl-, el historiador suizo afronta de nuevo el estudio del arte renacentista y barroco ahondando más en las diferencias entre ambos estilos, perfilando sus conceptos, buscando asimismo poder establecer una relación entre los estilos artísticos y los caracteres nacionales, ahondando en la diferencias entre el Norte y el Sur de Europa. Ambas obras, de Worringer y Wölfflin, que estudiaremos más adelante, reflejan ya una preocupación cada vez más acentuada entre los historiadores por el estudio del carácter nacional, que determina la forma de enfocar la historia del arte. Si bien esta nacionalización de la historia del arte se inicia desde la década de los 70, sin embargo, se acentúa durante la primera guerra mundial con la humillación alemana y la destrucción del patrimonio cultural francés que alumbrará lo que Fumaroli ha denominado *barockbegriffe*. Es en este momento, tras la primera guerra mundial cuando surge otra obra clave

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 54.

³⁴⁷ WEINGARTNER, Josef. *Der Geist des Barock*. Augsburg, Filser, 1925.

para el estudio del barroco por parte del historiador Werner Weisbach. Un heredero de la tradición cultural de Burckhardt y del formalismo de Wölfflin y Riegl, que como éstos se sitúa también en aquella corriente de pensamiento que situando al Renacimiento italiano en el centro de sus discursos cuestiona su modelo, abriéndose al barroco.

Amigo de H. Wölfflin, W. Weisbach publicará su obra sobre el barroco en 1921, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* ³⁴⁸, influenciada por la obra del teólogo alemán Ernst Troeltsch, al quien dedica su siguiente obra *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien* ³⁴⁹. E. Troeltsch había centrado sus obras sobre la historia de la Iglesia y los problemas del protestantismo, de la secularización, la individuación protestante, etc., que sin duda subyacerán a los intentos de Weisbach por establecer una relación más estrecha entre la *kunstwollen* y la *weltanschauung*. De este modo, la obra de W. Weisbach no sólo retomaba las ideas de Wölfflin o Riegl sobre la importancia de la contrarreforma para comprender las transformaciones artísticas que darán lugar al estilo barroco, sino que directamente ponía en relación ambos acontecimientos, buscando alejarse de las visiones estrictamente formalistas y acercándose la filosofía de la historia alemana.

*“La ciencia del arte se ha orientado con predilección en estos últimos tiempos en el sentido del proceso de la configuración formal y ha tratado de mostrar la unidad formal que ofrece el estilo de una época. Se ha desatendido, en cambio, el contenido y la intimidad de la obra de arte, desplazando el qué en beneficio del cómo. No puede desconocerse el hecho de que, gracias a este método unilateral, el análisis puramente formal ha logrado avances y perfeccionamientos notables. Pero el problema del contenido temático y del valor espiritual de expresión no puede ni debe ser descartado para siempre en semejante enjuiciamiento y estimación de la concepción artística”*³⁵⁰

Señalaba Enrique Lafuente Ferrari en el estudio introductorio a la obra de W. Weisbach que frente a las clasificaciones y recopilaciones de datos características del siglo XIX la historia del arte había propuesto dos caminos. En primer lugar, el formalismo de Wölfflin, donde “*la voluntad artística cambia porque cambia en cierto modo, según un orden de preferencias, la representación de las relaciones espaciales, y este cambio se refleja en la configuración de la obra de arte*”³⁵¹. En segundo lugar, y frente a éste último, se opondrían aquellos que consideran que “*la voluntad artística expresada en las creaciones del arte hay que estudiarlas desde adentro. La esencia de la obra de arte está en la expresión y no en la forma*”³⁵². La obra se define así como el reflejo de una determinada visión del mundo, de un espíritu de la época, buscando en los ambientes culturales los

³⁴⁸ WEISBACH, Werner. *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. Traducido por Enrique Lafuente Ferrari, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*; Espasa-Calpe, 1948 (1ª edición Berlin, P. Cassirer, 1921).

³⁴⁹ WEISBACH, Werner. *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*. Traducido por Ramón Iglesias, *Arte Barroco en Italia, Francia, Alemania y España*; Labor, 1934. (1ª edición, Propyläen-Kunstgeschichte 11; Berlin, Propyläen-Verlag, 1924).

³⁵⁰ WEISBACH, Werner. *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. P. 52.

³⁵¹ LAFUENTE FERRARI, Enrique. “La interpretación del barroco y sus valores españoles”. P. 12.

³⁵² *Ibid.*, p. 12.

matices que permiten comprender los cambios. E. Lafuente Ferrari, inscrito dentro de las corrientes nacionalistas española, se oponía al Renacimiento, como era frecuente en determinadas corrientes alemanas y francesas, viendo en el barroco no sólo la esencia espiritual de lo español sino la continuidad con un arte centrado en el alma religiosa como lo fue el gótico, que la contrarreforma y el barroco recuperaría tras el retroceso del humanismo pagano³⁵³. De esta manera consideraba que esta segunda corriente *expresiva* del arte encontraría en O. Spengler su mejor teorizador, adscribiendo a W. Weisbach a esta misma línea. La obra de O. Spengler *La decadencia de Occidente*³⁵⁴ cuyo primer volumen se publica en 1918, y el segundo en 1922, momento en que W. Weisbach escribe su obra, se alejaba sin embargo de las pretensiones formalistas subyacentes a la obra de Weisbach, aunque bien pudo conocer la obra de O. Spengler quien había otorgado un lugar destacado al arte para comprender el espíritu de una época y que sin duda le venía de los años de doctorado en los que había realizado una tesis sobre Heráclito, *Die metaphysische Grundgedanke der Heraklitischen Philosophie*, dirigida por Alois Riegl en 1904, lo que quizás explique la centralidad que el arte ocupa en la tesis principal de su obra, considerando al arte “una de las más significativas y auténticas confesiones, en las que el sentido y el espíritu de una cultura se nos revelan”³⁵⁵.

Para E. Lafuente Ferrari la obra de W. Weisbach es claramente deudora de estas ideas spenglerianas, considerando el barroco como un “*estilo expresivo de la contrarreforma*”³⁵⁶. Sin embargo, quizás debamos matizar esta interpretación sobre la obra de W. Weisbach, al menos en su arte de contrarreforma, pues en su siguiente obra sobre *El arte barroco* sí que el barroco aparece ya denominado como un *espíritu barroco*. Todavía en su primera obra de 1921 recogería más bien las principales corrientes historiográficas de su momento. En primer lugar, la llamada formalista de Wölfflin y Riegl, quienes estudiaban los cambios en el arte como el producto de una transformación psicológica de la visión, la cual –recordemos– guardaba una estrecha relación con la cultura del momento, aunque sin establecer una relación causal, que parece estar más acentuada en la obra de Weisbach, vinculando arte y contrarreforma. En segundo lugar, en la obra de Weisbach son innegables las influencias de J. Burckhardt, quien afrontaba su estudio desde la vinculación entre las corrientes culturales y el arte, que tanto en Francia como en Alemania habían tenido claros ejemplos centradas en las cuestiones de las influencias religiosas, como mostraba la obra de Henri Thode *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien* (1885), quien ya señalaba las estrechas relaciones entre el mundo franciscano y el origen del arte renacentista. Tesis que serán

³⁵³ *Ibid.*, p. 17 y ss.

³⁵⁴ SPENGLER, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Traducido por Manuel G. Morente, *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*; Espasa-Calpe, 2 Vol., vol. I: 1966, vol. II: 1958. (1ª edición, vol. I: Wien 1918, vol. II: München 1922).

³⁵⁵ LAFUENTE FERRARI, Enrique. “La interpretación del barroco y sus valores españoles”. P. 13.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

retomadas en Francia por la obra de Paul Sebatier *Vie de Saint François d'Assisi* (1894). Claramente la obra de Weisbach se mueve entre estos dos posicionamientos, el psicologista del formalismo de Wölfflin y Riegl, y el cultural de Burckhardt, cuestionando el mismo que puedan establecer una simple trasposición entre arte y cultura:

*“Entre las formas artísticas y el estilo, de un lado, y el complejo de ideas que de aquéllas se sirven, de otro, no existe ninguna relación de causalidad. Las tendencias formales y las leyes de que depende un estilo se derivan de precedentes y variaciones de su propio campo estético y muestran, consideradas desde este aspecto, su desarrollo lógico y consecuente. Pero, por otra parte, se manifiestan, como ya hemos indicado, en un estilo artístico fuerzas de otras regiones culturales y son discernibles de sus productos hasta un cierto grado. El arte es semejante a un horno de fundición en el que se mezclan elementos culturales e ideas como metales ardiendo y salen ya modelados como formas. Al juzgar la evolución artística hay que considerar qué es lo que depende de lo formal y qué lo que de fuentes espirituales y psíquicas, y pesar la parte de cada uno de estos aspectos en la realización del fenómeno artístico en general. No debemos apoyarnos ni en un método exclusivamente formal ni en un método exclusivamente psicológico”*³⁵⁷

La rehabilitación del barroco llevada a cabo por Wölfflin y Riegl, este último señalando las relaciones entre la contrarreforma y el barroco, abrían pues la puerta a una interpretación como la de Weisbach que vinculaba ambos fenómenos de una forma más clara, influenciado sin duda por su estrecha relación con el teólogo Ernst Troeltsch, un experto en las transformaciones sociales de la Iglesia cristiana, especialmente interesado en la reforma protestante y que probablemente marcó los primeros estudios de Weisbach sobre el arte de Rembrandt, donde ya vinculaba arte y protestantismo. Ahora, buscaba hacer lo mismo en relación con la Contrarreforma, intentando determinar si es posible hablar de una *forma artística* contrarreformista. Su objetivo no era tanto vincular contrarreforma y barroco, ni pretender buscar la esencia de lo barroco -en su caso en lo religioso- a la manera de un Spengler, sino, más bien, intentaba comprender qué relaciones existieron entre las transformaciones que acontecen en la Iglesia del momento y el arte de su época, acercándose con ello a los autores citados anteriormente: Semper, Burckhardt, Wölfflin o Riegl, claramente visible al señalar que: “La obra de arte, considerada como un producto sociológico, material y técnico”³⁵⁸. Un enfoque que ya queda perfectamente delimitado desde el comienzo.

“¿Cómo ha respondido el arte a este movimiento? ¿Existe una tendencia artística discernible que pueda tomarse como expresión o símbolo de esta aspiración religiosa y que muestre cualidades definidas, derivadas de esa misma corriente, dentro del arte general de la época? El mero planteamiento de estas cuestiones lleva ya consigo la aceptación de la hipótesis de que las ideas espirituales y los impulsos psíquicos logran en algún modo, dentro de la evolución artística, una representación plástica; que los elementos culturales en general pueden ser traducidos por medio de elementos intuitivos a la esfera de lo ritual y que, por tanto, el mundo de la religión y de la Iglesia puede hallar expresión adecuada en formas simbólicas [...] En cuanto está destinado a fines de práctica ritual, un arte al servicio de la Iglesia está ya sujeto a determinada dependencia sociológica. El plan de la obra ha de disponerse de acuerdo con las necesidades del culto, adaptarse a un lugar prescrito y consagrado, debe conformarse con las pretensiones dogmáticas y sacerdotales más o menos amplias en cuanto a la calidad y al contenido de la obra y, en una palabra, aspirar a satisfacer todas las exigencias emanadas de la Iglesia como organización social. Pues no

³⁵⁷ WEISBACH, Werner. *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. P. 59.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 55.

necesitamos tratar aquí de imposiciones especiales, deseos individuales de los que encargan una obra de arte o detalles semejantes. De otra parte, la obra de arte se nos aparece como libre creación de la fantasía creadora y como fenómeno estético en una esfera irracional sólo regida por leyes psíquicas y artísticas."³⁵⁹

Para Weisbach las profundas transformaciones acontecidas en la sociedad durante el siglo XVI, en gran parte determinadas por las luchas religiosas y la violencia que asola Europa, transforman la psicología del momento, apareciendo como posibles respuestas tanto la Reforma como la Contrarreforma, que determinarán, sin duda, el arte del momento, pues, de una forma más clara respecto al mundo protestante en el mundo católico, la Contrarreforma, movilizó al arte para sus fines religiosos, otorgando un lugar destacado en sus planteamientos a la dimensión estética ya desde el Concilio de Trento³⁶⁰.

"Así como en la intimidad religiosa de la contrarreforma brotó un ideal de devoción y piedad adecuado a la estructura psíquica de la Humanidad de entonces, que asimismo recibía su apoyo de la tradición, correspondió al arte traducir e interpretar intuitivamente este ideal en formas expresivas de valor persuasivo y significación tradicionales. Y como el movimiento fue unánime y universal y se extendió a todos los países católicos, del mismo modo fueron sus efectos en todas partes semejantes. Una simple ojeada enseña que las obras de arte religioso presentan, en todos los países que experimentaron la influencia de la contrarreforma, en Italia, en España, en Francia, en Bélgica, en Alemania, ciertos rasgos generales y motivos semejantes. Un arte surge al que se le asignan en todas partes las mismas funciones, nacido de una disposición psicológica general que se nos aparece como símbolo expresivo del catolicismo de la contrarreforma."³⁶¹

Con Weisbach el arte de la contrarreforma se extiende por todos los países católicos, determinando así el arte religioso en Italia, en España, en Francia, en Bélgica o en Alemania. Así, lo que le interesa a Weisbach es la relación entre la contrarreforma y el arte de su época, viendo en ella la manifestación de un arte global, europeo, que luego se constituirá en uno de los atributos principales de la *barockbegriffe* y su dimensión *imperialista*, frente al localismo del Renacimiento italiano. Es fundamental señalar que si bien parece que Weisbach emplea en ocasiones de forma aparentemente indistinta los términos de arte de la Contrarreforma y de arte barroco, sin embargo los distingue con claridad. Mientras el barroco³⁶² es para él ante todo un estilo artístico producto de la psicología de su época, común al mundo católico y protestante, pero manifestado en cada lugar de Europa de forma distinta³⁶³; la contrarreforma pertenece al ámbito de la cultura y se circunscribiría al mundo católico, influyendo en la evolución del barroco en estos países, justificando con ello el estudio aislado del arte de la contrarreforma.

³⁵⁹ *Ibid.*, pp. 55-56.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 58.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 59.

³⁶² WEISBACH, Werner. "Barock als Stilphänomen". En *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Halle, II Jg., Bd. 2, 1924, pp. 225-256.

³⁶³ "La época estilística abarcada con el nombre de "barroco" no tiene en conjunto ni en los distintos países uniformidad en su desarrollo ni en su meta; por el contrario la noción es cambiante, se emplea con diversos sentidos y aun hoy no todos la interpretan de la misma manera". WEISBACH, Werner. *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*. P. 13.

*“El catolicismo de la contrarreforma es el fenómeno cultural al que el estilo barroco, en particular medida y extensión, se ha adaptado maravillosamente; ello justifica una consideración aislada del arte de la contrarreforma”*³⁶⁴

Esta distinción entre barroco y contrarreforma, no sólo cuestiona la interpretación de E. Lafuente Ferrari identificando barroco y contrarreforma, sino que muestra cómo mientras el empleo del término barroco tiene una dimensión artística, general para toda Europa, como si pudiese establecerse una transformación psicológica y cultural en toda Europa que se manifiesta en lo barroco, cuyos síntomas más visibles serían el protestantismo y la contrarreforma, el arte de la contrarreforma sería, principalmente, una manifestación de la relación entre cultura y arte barroco, pero en modo alguna la encarnación del arte barroco, pues, como señala el autor, el arte de la contrarreforma nada tendrá que ver con el arte holandés y sin embargo ambos los engloba dentro del barroco.

*“En un estado cultural avanzado e integrado de múltiples tendencias es posible que un estilo temporal emanado de sus precedentes estéticos se adapte a complejos de ideas de diversa condición. Así sucede, por ejemplo, en el barroco; en cuanto a lo formal, no hay en principio diferencia esencial entre el arte católico y el protestante. El lenguaje formal en la ornamentación y en la arquitectura, los medios representativos de la escultura y la pintura son en general los mismos, a pesar de que hay diferencias en el sentido expresivo que se hacen evidentes para nuestra sensibilidad en muchos casos entre una iglesia protestante y otra católica, del mismo modo que Rembrandt es respecto a la esencia de su arte un antípoda del arte de la contrarreforma. Pues al recibir la creación artística determinadas directrices de las ideas y complejos que la inspiran puede el efecto estético resultar influenciado”*³⁶⁵.

El barroco identificado con un estilo artístico, caracterizado por la expresividad, se distingue de la contrarreforma, que es entendida como un fenómeno cultural³⁶⁶; sin embargo, este estilo barroco se adapta a las búsquedas culturales de la época produciendo un arte barroco de la contrarreforma. Pero, como se señaló al comienzo, Weisbach se cuida en distinguir nítidamente, por un lado, los procesos formales artísticos que conducen del Renacimiento al Barroco, en la línea de Wölfflin y Riegl, y, por otro lado, las influencias culturales, especialmente de los ideales contrarreformistas. Dos líneas que terminarán por confluir en el arte barroco en el mundo católico, posibilitando hablar de un arte de la contrarreforma. De ello se deduce que para Weisbach barroco y contrarreforma no pueden ser asemejados, pues remiten a ámbitos diferentes, el primero al ámbito

³⁶⁴ WEISBACH, Werner. *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. P. 60.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 59.

³⁶⁶ “Si el Arte se muestra, en cierto modo, dependiente en sus tareas y medios de expresión de las condiciones sociales y de la cultura presupuestas por la Contrarreforma y el absolutismo, por otro lado su desarrollo interno sigue una tendencia formal inmanente, cuyos efectos difieren mucho en los distintos países y muestran un curso diferente bajo un continuo e inextricable dar y tomar, aunque coincidiendo siempre en los puntos esenciales” WEISBACH, Werner. *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*. P. 16.

de las formas artísticas, de ahí que pueda ser aplicado a distintos momentos de la historia³⁶⁷, el segundo al ámbito de las representaciones culturales y de la contrarreforma del siglo XVI³⁶⁸.

Estrictamente aplicado a la edad moderna, para Weisbach el barroco es un estilo de raíces italianas que se extiende posteriormente por otros países, en debate con el Renacimiento italiano, del cual deriva, y donde algunos han querido observar un periodo de transición denominado como manierismo³⁶⁹, si bien cada país recibirá esta influencia de forma distinta, de acuerdo a sus tradiciones nacionales y locales. Pero ni siquiera en Italia aparece se desarrolla el barroco de forma pura, sino que existen diversas tendencias que se entrecruzan, tal y como había señalado Riegl.

*“Entre Renacimiento y barroco no existe un corte de naturaleza tan radical como el que hay entre gótico y Renacimiento. Menos se trata de reunir y dar a luz nuevas formas aisladas que de transformar las recién adquiridas en un sentido nuevo, variándolas y formando con ellas nuevas combinaciones”*³⁷⁰.

Sin embargo no en todos los países se desarrolla el barroco de la misma manera y en la misma línea. Así, mientras en Italia o España se encuentra acentuada por las corrientes contrarreformistas, en Francia lo estará por el desarrollo del absolutismo que determinará la pervivencia de las formas clásicas y renacentistas sobre el barroco que sólo de forma tímida penetra a lo largo del siglo XVII a través de diferentes autores u obras. Asimismo, Alemania más predispuesta al barroco que Francia, éste encontraba un terreno mejor abonado gracias al desarrollo hasta época tardía del gótico y el desarrollo escaso que tiene en ella el Renacimiento italiano, que se fusiona con el gótico permitiendo el desarrollo de un gótico tardío. Como señala en *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*, el barroco se adaptaba mejor al espíritu alemán que había encontrado en el gótico y luego en el barroco una vía de expresión de la movilidad interna del espíritu, ya sea por la religiosidad gótica o por la nueva religiosidad protestante.

“Alemania estaba como predispuesta al barroco por su gótico tardío. El gótico tardío era un estilo dinámico que abarcaba todos los campos, ornamento, escultura y pintura, y que también buscaba medios gráficos para representar la movilidad interna del espíritu; en él se refleja en parte la profunda conmoción que se apoderó del pueblo alemán antes y durante la época de la Reforma, así como el barroco ofreció más tarde los medios de expresión de la religiosidad contrarreformista. Cuando en los siglos XVII y XVIII el gótico y el barroco se consideraban relacionados, y las dos palabras se empleaban como sinónimos en una acepción peyorativa, había en el fondo de todo ello un sentido más profundo de lo que entonces se creía. Con la moda del Renacimiento y la adaptación de lo que por tal se entendía y aceptaba, la corriente

³⁶⁷ “La más reciente teoría del arte ha interpretado estilísticamente como barroco una forma final que resurge periódicamente en distintas trayectorias artísticas, y así se habla de un barroco antiguo romano y de un barroco gótico”. *Ibid.*, p. 13.

³⁶⁸ “Considerado en sus relaciones con los problemas sociales y culturales de la época, el barroco se muestra llamado a crear medios expresivos para las nuevas y esenciales potencias de aquel entonces: la Contrarreforma y el absolutismo”. *Ibid.*, p. 15.

³⁶⁹ “En las artes plásticas, escultura y pintura, suele designarse como “manierismo” una tendencia intermedia entre Renacimiento y barroco puros. En el manierismo se expresa la tendencia dinámica de la época; pero pronto se anquilosó en sus creaciones y no llegó a una concepción satisfactoria, aprisionado por los puntos de vista constructivos y decorativos que le precedían”. *Ibid.*, p. 24.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

del gótico tardío se vió presa y canalizada; pero la lucha con el clasicismo meridional, al que se adaptaba poco el sentimiento alemán de la forma, que no pudo adueñarse de su esencia, armonía de proporciones y distribución espacial, no condujo a ningún resultado definitivo ni a ninguna nueva orientación de base clásica, como había ocurrido en facilidad en Francia [...] Como al mismo tiempo en el que el sentir gótico tardío trataba de acomodarse con el Renacimiento, tan mal asimilable, ya surgían nuevas formas del barroco temprano, parte inmediatamente venidas de Italia y parte por mediación de Holanda, se cruzó así un estilo dinámico barroco tardío de fuera con derivaciones del gótico tardío, de donde surgieron combinaciones características del primer barroco alemán”³⁷¹

Weisbach mostraba ya en su reflexión sobre el barroco alemán en 1924 la influencia de aquellas tesis que planteaban el paso de un estilo gótico al barroco, aunque en su obra el Renacimiento italiano sigue ocupando un lugar destacado, que constituirá pronto uno de los rasgos de la *barockbegriffe*.

El arte barroco conseguirá adaptar bien a su estilo las búsquedas religiosas de la contrarreforma y de la reforma, precisamente por su inclinación a la expresividad y al uso de recursos subjetivos-objetivistas, encaminados —especialmente en la primera— a la persuasión del espectador; y que tienen desde sus inicios en la curva su máxima expresión.

“Al dominio de lo irracional corresponden las tendencias ópticas e ilusionísticas ya señaladas, los principios de interconexión y dinamicidad de las formas, la resolución de lo incierto y oscilante, así como la ornamentación a base de curvas, con tendencia a lo abstracto, que encuentran su fin en la fantástica decoración del rococó alemán y sus ornamentos de rocalla.

Al barroco le interesa menos la existencia que la apariencia, y de aquí sus inclinaciones óptico-impressionistas. No aspira a una persistencia tranquila, concluida en sí misma, sino a un perpetuo devenir, para dar a la vista conciencia de la idea de movimiento; en el deseo de destacar las energías en su máxima tensión, se crea conflictos de fuerza y hace surgir contradicciones.”³⁷²

Por otro lado, para Weisbach “*el barroco es una época en la que se dan a la vez los más fuertes contrastes*”³⁷³, determinando así que el barroco sea común a un mundo protestante y a un mundo contrarreformista, a un mundo de racionalidad científica y de conocimiento de la naturaleza, así como a un mundo de supersticiones, astrología, etc.; ofreciendo con ello una imagen contrastada y trágica de lo barroco que se convertirá también en uno de los rasgos característicos de la definición del mismo, que “*presta al barroco su carácter complejo, dual y vario*”³⁷⁴. Así, cada cultura y cada sociedad afrontará y se expresará de diferente forma, dependiendo de la religiosidad y de la cultura de cada territorio, ofreciendo una imagen variada, compleja y contrastada de lo barroco. Aunque Weisbach observa una unidad temática y expresiva en el arte barroco en el ámbito católico que el pondrá en relación con la contrarreforma y que se extiende por todos los países católicos hasta el siglo XVIII, donde le racionalismo y el hedonismo, de neoclásicos y rococo terminan con el espíritu religioso de la contrarreforma.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 74.

³⁷² *Ibid.*, p. 21.

³⁷³ WEISBACH, Werner. *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. P. 88.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 88.

Este arte de la Contrarreforma encontrará distintas fuentes de inspiración. Sin duda de la religiosidad individual y de la vivencia de cada uno del hecho religioso, pero también de la Iglesia oficial, quien señaló diversas recomendaciones sobre cómo debía ser el nuevo arte contrarreformista. En ello ocupó un lugar destacado España a través de las representaciones y símbolos desarrollados por los miembros de la Orden jesuita³⁷⁵ y que ésta difundirá a través de su plan educativo. Ocupa un lugar destacado también la mística³⁷⁶.

“Los artistas, como todo el mundo, fueron afectados en su sensibilidad y su fantasía por la influencia jesuítica. Bastará nombrar a dos de los artistas más grandes e influyentes que estuvieron en estrecha relación con la Orden: Rubens y Bernini. Sabido es que Bernini practicaba los Ejercicios espirituales”³⁷⁷.

Sin embargo este primer momento de oposición de la contrarreforma al paganismo del Renacimiento, pronto desaparecerá y la cultura del Renacimiento, especialmente el ideal heroico de ésta –reinterpretados por los grandes autores barrocos a través del desnudo, desde Carracci a Rubens- así como la antigüedad, serán incorporados, tanto al arte barroco como a las nuevas corrientes religiosas del catolicismo. Ambos se apoyan sobre este heroísmo del Renacimiento, tal y como refleja el jesuitismo, no sólo para ayudar a su labor educativa³⁷⁸, sino para elaborar los modelos formales característicos del arte de la contrarreforma; lo que le permitirán a Weisbach comprender cómo se produjo esa sensualización de los asuntos religiosos en el arte de la contrarreforma³⁷⁹. Sensualización que no sólo provendría de la incorporación de los ideales y soluciones formales del humanismo renacentista, esto es, de los cuerpos desnudos, es decir, de la incorporación de los recursos de la erótica profana, sino, también, de la incorporación de la propia erótica religiosa, tal y como representaría la mística, que hace penetrar cierto psicologismo y gestos de los rostros, como la mirada dirigida al cielo, así como ciertos rasgos corporales habitualmente atribuidos a la mística, el éxtasis, al arte de la contrarreforma y del barroco. La obra de El Greco se convertirá en uno de los principales representantes de este diálogo entre la religiosidad mística y el arte, elaborando una serie de recursos formales característicos que pasarán a convertirse en recursos formales del arte contrarreformistas en el tratamiento del color, de la luz, de la verticalidad del cuerpo y las diagonales, etc. Junto al pintor de origen griego hay que señalar también la influencia del naturalismo de Caravaggio como uno de los principales creadores de recursos formales que permitirán la elaboración de nuevos caminos expresivos a la mística española en el ámbito artístico como mostraría la obra de Zurbarán³⁸⁰ y de la contrarreforma en general. Weisbach cuestionaba de ese modo que pudiera oponerse idealismo y naturalismo, tal y como reflejaba no sólo Caravaggio,

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 65.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 69.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 68.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 79.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 84.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 187.

sino el propio Rembrandt, quienes a través de un subjetivismo naturalista, propio del barroco, eran capaces de captar el ideal religioso del momento³⁸¹. Observamos así como la pintura española ocupa un lugar destacado en su obra, pues se trata de un lugar privilegiado para estudiar la relación entre las diferentes formas de la religiosidad de la época y el arte, encontrando allí satisfactorias soluciones de conjunto, como en los mencionados pintores o en otros autores como Murillo. Relación entre barroco y profundidad religiosa donde, a ojos de Weisbach, fracasa el mundo italiano, al centrarse en las cuestiones físicas, mientras otros autores como Rubens se muestran como una figura ejemplar.

*“Como el arte italiano en general flaquea en la concepción y en la interpretación psicológica de la profundidad mística y de la identificación apasionada, practica un modo de representar el éxtasis que se basa íntegramente en el estado fisiológico al presentar de una manera materialista los síntomas del enervamiento y el desmayo.”*³⁸²

A través de la religiosidad este “*anhelo de emociones sensuales*” se convierte en uno de los rasgos del barroco, expresado mediante recursos de expresividad óptica, tal y como había señalado Riegl.

*“Si las apetencias y personificaciones heroicas satisfacen plenamente a la aspiración humanística y clásica del Renacimiento avanzado, mientras chocan muchas veces con el anhelo expreso de acentuar el sentimiento religioso, por otra parte se acentúan al mismo tiempo los esfuerzos para ampliar, enriquecer y profundizar los motivos de expresión religiosa que tienden a lo sensitivo y místico en un sentido naturalista individualizador. Si seguimos estas tendencias, observamos cómo en ciertos casos se abre camino y se prepara aquello que en el barroco llega a plena expresión y predominio.”*³⁸³

Asimismo, la expresión de lo cruel y lo espantoso³⁸⁴ será otro de los ejemplos de este intercambio visible en el martirio de los santos. Todos estos recursos expresivos, tanto físicos como psíquicos, nacidos del diálogo entre el arte y la religiosidad de la contrarreforma, aparecerán tanto en Italia, como España así como en Alemania, sin embargo el mundo francés se mantendrá al margen³⁸⁵, ya que el arte en Francia no se puso tanto al servicio de la Iglesia sino del absolutismo quien firmó su alianza con el clasicismo³⁸⁶, aunque esta fusión entre lo místico y lo heroico será visible en la obra de Poussin, y más tarde en Vouet o Le Sueur, con quienes penetra el barroco italiano en Francia. Otro de las características de este arte de la contrarreforma que pasa a convertirse en un rasgo de la arquitectura barroca será la búsqueda de lo santo, de lo misterioso, de lo trascendente, a través de recursos expresivos ópticos propios de lo barroco, buscando las perspectivas y profundidades, los juegos de luces, ondulaciones de las arquitecturas, etc., a través de los cuales se ha buscado la impresión de un espacio infinito, buscando lo misterioso de lo santo, la

³⁸¹ *Ibid.*, p. 327.

³⁸² *Ibid.*, p. 234.

³⁸³ *Ibid.*, p. 143.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 85.

³⁸⁵ “El arte francés se mantiene asimismo a distancia tanto de la arrebatada turbulencia de las glorias de los italianos como del fervor místico de la devoción de los españoles o los alemanes. “Al contrario que en España, la libertad del pintor y su indiferencia respecto de la Iglesia son en Francia casi absolutas”, escribe un autor francés”. *Ibid.*, p. 303.

³⁸⁶ WEISBACH, Werner. *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*. P. 57.

impresión de lo divino. Un rasgo por otro lado característico de lo barroco con “*su tendencia hacia lo irracional, que se manifiesta en síntomas formales y objetivos*”³⁸⁷, frente al racionalismo clásico, manifestado en las reglas.

*“Arquitectura, escultura y pintura se asocian en la obra para hacer evidente y asequible a la mirada lo maravilloso, consiguiendo efectos armónicos. Mediante artificios de perspectiva cada vez más refinados, escorzos y efectos de luz, ha de fingirse la apariencia del mundo supraterrrenal y entreabrirse a nuestra mirada el cielo. Esta gloria ilusionista es uno de los recursos preferidos del barroco para dar al alma una idea de la esencia de lo divino para ponerla con ella en contacto”*³⁸⁸

Por último Weisbach señala que este repertorio psicológico y fisiognómico elaborado por el arte de la contrarreforma pasa al rococó, en donde el autor sitúa a Tiepólo, en Italia, sin embargo en Francia los desarrollos políticos y las transformaciones sociales vacían la pintura religiosa de su profundo sentir religioso, siendo una pintura religiosa de salón³⁸⁹. En Francia, además el rococó hace caer el arte en la mundanidad, lo agradable y superficial. En Alemania en cambio el rococó se manifestará de otra manera, adaptándose los recursos del barroco italiano al gusto nacional, desarrollándolos en un sentido decorativo y espiritual acorde a esta sensibilidad nacional, donde pervive durante más tiempo ese sentir religioso profundo de la contrarreforma.

*“La evolución total hasta el rococó se esfuerza aquí por prestar a una arrebatadora expresión decorativa la superabundancia de la experiencia religiosa tanto en la disposición general del espacio dentro de la Iglesia como en la creación de la obra de arte aislada. El ideal era armonizar todos los elementos de un conjunto espacial de tal modo que formasen un pleno acorde único. De este acorde había de brotar la vivencia mística y ascender con él a la región de lo trascendente.”*³⁹⁰

El rococó en Alemania era una clara herencia del barroco italiano reinterpretado en función del carácter alemán, pero donde las corrientes del arte contrarreformista siguen actuando y estando al servicio de una profunda vivencia religiosa, buscando los efectos misteriosos característicos de la arquitectura barroca mediante las ondulaciones de las masas, los contrastes lumínicos, el colorido, etc., concibiendo así el rococó como una prolongación del barroco alemán³⁹¹.

Weisbach para el estudio del arte de la contrarreforma y del barroco, el cual tiene un origen arquitectónico que luego se extiende al resto de las artes, se apoya también en la literatura, como había apuntado la obra de Wölfflin, quien, si recordamos, terminaba su obra *Renacimiento y Barroco* contraponiendo a Ariosto y a Tasso; abriendo un camino fundamental de los estudios del barroco que buscan definirlo como un arte total que afecta a todos los ámbitos de la expresión

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 21.

³⁸⁸ WEISBACH, Werner. *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. P. 313.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 309.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 309.

³⁹¹ “Considerado desde el punto de vista de la historia de las formas, el estilo rococó se presenta como una última manifestación y realización del movimiento barroco alemán, ya que en él domina la tendencia a la interconexión en la configuración espacial y el consiguiente sistema de sfumato pictórico en la decoración, mientras que al mismo tiempo se llegaba al dominio de la máxima irracionalidad en la ornamentación con un triunfo completo de la curvatura”. WEISBACH, Werner. *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*. P. 83.

humana: las artes visuales, la literatura, la música, etc., incorporando las teorías wagnerianas de la obra de arte total³⁹².

A partir de estas obras centrales de la historia del arte en Alemania que han tratado el término barroco, desde Burckhardt a Weisbach, pasando por Gurlitt, Wölfflin o Riegl, asistiremos a la proliferación del término barroco en la historiografía artística alemana. Como ha sido nuestra intención mostrar que esta tradición hereda los sentidos anteriores, frecuentemente utilizados por los historiadores y conocedores del arte, tanto alemanes como franceses, que de forma indistinta utilizaban los términos de *barroco*, *bizarro*, *grotesco*, *rococó*, etc., los cuales son reelaborados por la tradición historiográfica en alemana a partir de los años 80, en un contexto de afirmación del arte nacional, para contraponerlos principalmente al clasicismo y al renacimiento italiano, estableciendo así un sistema de oposiciones mediante parejas de conceptos a través de los cuales se buscaba definir lo Barroco en contraposición al Renacimiento, como veíamos a propósito de Wölfflin. Esto se hará bajo un trasfondo político y nacional que comprendía lo barroco —como antaño lo fue el romanticismo— como lo opuesto al clasicismo y a los valores impuestos desde el poder instituido, entendiéndose así lo barroco como un arte nacido de espíritus libres respecto de las reglas. En el ámbito alemán el uso del término barroco estará más acentuado ya que se busca contraponerlo al Renacimiento italiano, que parece dominar la historiografía artística en detrimento de los estilos nacionales, así como al clasicismo francés. Recordemos que en estas últimas décadas del siglo XIX tanto Francia como Alemania se encuentran progresivamente enfrentados desde la década de los 60, determinando la recepción de las ideas y de los conceptos. Se tratará también de unos momentos que coincidirán con el nacimiento de los estudios universitarios de historia del arte de forma autónoma, en un contexto de afirmación nacionalista que determinará la disciplina así como los discursos sobre los cuales se interrogará ésta³⁹³. Este enfrentamiento entre Francia y Alemania, que culminará en la derrota humillante de los franceses en 1870, en la batalla de Sedan, y que pone fin al Segundo Imperio dando inicio a la Tercera República (donde el nacionalismo francés pondrá las bases para el desarrollo de la I Guerra Mundial), supondrá que la disciplina de la historia del arte y de los conceptos que elabora tengan una fuerte connotación nacionalista, tiñendo los términos clasicismo y barroco, de estas mismas problemáticas, tal y como ha podido comprobarse hasta ahora.

³⁹² “Ideal barroco es el conjunto de la obra artística, logrado por la cooperación simultánea de arquitectura, escultura y pintura e influido por una sola idea, así como el teatro barroco se eleva a veces a obra artística total en la que se emplea todas las artes, diálogo, canto y plástica, y se mantienen en tensión todos los sentidos”. *Ibid.*, p. 18.

³⁹³ RECHT, Roland. *À quoi sert l’histoire de l’art?* Paris, Textuel, 2006, p. 18.

Sin duda el nacimiento del término *barroco*, tal y como se entiende hoy en día, y no como podía ser utilizado en el siglo XVII aplicado a las perlas irregulares, se inscribe, por un lado, en los debates formales del siglo XIX y, por otro lado, dentro de los procesos de construcción de la identidad nacional. La estrecha vinculación entre el barroco y el nacionalismo no sólo se debe a que en él encontramos una clara herencia de las polémicas del *romanticismo* contra el *clasicismo*, reflejo del deseo de construir una identidad nacional, en el sentido de *comunidad imaginada*³⁹⁴, sobre la bases del arte tanto en Francia como en Alemania; sino, también, a que la extensión de su uso se producirá en Alemania en un momento en que la aspiración a la reunificación y a la construcción de la identidad germana determina el interés por aquellos fenómenos artísticos propiamente germanos y anti-franceses, así como anti-italianos³⁹⁵. Requisitos, ambos, en los que puede inscribirse el *barroco*, ya había sido empleado por las propias letras francesas para designar esas formas opuestas al clasicismo y al modelo de lo italiano (símbolo de la identidad francesa), identificándose en ocasiones, también, con lo gótico y lo bárbaro. Dos rasgos, vinculados al medievo, que definirán uno de los principios sobre los cuales se construirá la identidad germana desde el primer romanticismo.

Sin embargo, esta vinculación que hacemos, entre el nacimiento del término *barroco* y la construcción nacional del arte Europeo a lo largo del siglo XIX, no debe comprenderse como un ataque hacia el barroco, producto del *nacionalismo francés* subyacente tras el *clasicismo*, como lo entiende B. Chedozeau, que durante el siglo XIX y especialmente con la Tercera República define el clasicismo como un rasgos puramente francés. Idea que ya había señalado Victor L. Tapié en su *Préface* a la segunda edición de 1972³⁹⁶.

« La notion de " baroque " , paraît d'emploi pertinent dans le domaine des arts plastiques ; elle est déjà plus controversée lorsqu'on tente de définir ses significations dans le champ politique et religieux, que ce soit aux XVIIe-XVIIIe siècles ou, plus près de nous, dans les années de l'après-guerre ; mais son emploi en littérature, dans un pays qui s'est longtemps reconnu dans le seul classicisme consécutif au baroque, soulève des oppositions et des conflits d'autant plus douloureux qu'on touche là, semble-t-il, à certains aspects de la définition même de l'identité française. On ne peut parler du baroque sans faire implicitement référence à une vision géopolitique et, on peut le dire, à une anthropologie et à une vision du monde politique, religieuse, philosophique, esthétique, dans laquelle la France ne s'est pas reconnue »³⁹⁷

³⁹⁴ ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York, Verso, 1983.

³⁹⁵ « C'est contre la valeur normative de l'art italien en contre la qualité paradigmatique de son récit historique que s'est mise en place, dans des pays comme la France et l'Allemagne, une histoire d'arts « nationaux ». » PASSINI, Michela. *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012, p. 5.

³⁹⁶ « Le baroque devenait objet d'étude dans toute l'Europe, mais en France avec une telle méfiance que ceux-là même qui en réhabilitaient les valeurs paraissaient craindre d'en prononcer le nom. C'est qu'assurément, la France mettait son point d'honneur à être le domaine du classicisme par excellence et que les deux termes, demeuraient placés en antinomie : le classicisme noble, le baroque impur ». TAPIÉ, Victor-L. « Préface ». En *Baroque et classicisme*. Paris, Hachette, 1980, p. 47 (edición, 1972).

³⁹⁷ CHÉDOZEAU, Bernard. *Le Baroque*. P. 5.

La recuperación de la idea de *Barroco* en Francia, tradicionalmente adscrito al *clasicismo*, se producirá algo más tarde respecto a Alemania, después de la Segunda Guerra Mundial, gracias a los programas de diálogo europeo fomentados por Adenauer, nacidos tras la guerra, principalmente entre Francia y Alemania, penetrando en ese momento en Francia el espíritu pangermanista subyacente al ideal de la *Barockbegriff*, gestado ya en el periodo de entreguerras en Alemania y con el que los franceses había tenido un primer contacto a través de Eugenio D'Ors. El pangermanismo barroco, revestido de paneuropeísmo barroco, así como la fascinación que ejercen las grandes iglesias del sur de Alemania y Austria, animan a una generación de barrocos franceses a devolver al término una segunda edad de Oro. Pero antes de estudiar este segundo momento barroco en Alemania y Francia, donde se gesta propiamente la *barockbegriffe* es necesario comprender la estrecha vinculación existente entre el nacimiento y desarrollo de la historia del arte y el discurso nacional que va a determinar, como se ha señalado, que términos como el Barroco o el Rococó irán cargándose progresivamente de un sentido germano.

3.2.1. La historia del arte y la construcción de la identidad nacional.

Si el siglo XIX nos había dejado la creación de dos términos: *clasicismo* y *romanticismo*, en *querelle* contante entre sí, los comienzos del siglo XX nos dejará una nueva *querelle* entre *barroco* y *clasicismo*, donde estarán más acentuados que en el anterior los problemas nacionales. Una polémica que es heredera, como reconoce el propio Eugenio D'Ors de la anterior, entre románticos y clásicos: “*El Barroco, lejos de tener su origen en el estilo clásico, se le opone más fundamentalmente que el romanticismo, que no es, en suma, más que un episodio en el desarrollo de la constante barroca*”³⁹⁸. Si bien ya hemos señalado algunas de las principales obras que ayudan a la configuración del término en Wölfflin, Riegl o Weisbach; sin embargo en estos momentos trataremos de mostrar el contexto historiográfico en el que este término es acuñado, determinado los significados que adquiere. Se hace necesario, primeramente, hacer un breve corrido sobre cómo se desarrolla la historia del arte en Alemania y en Francia, y cómo la relación conflictiva entre ambos va a determinar el enfoque que los estudios de historia del arte adquirirán en ellos³⁹⁹, determinando asimismo la valoración de los diferentes estilos en que es dividida ésta: Gótico, Renacimiento, etc., permitiendo, asimismo, el nacimiento de nuevos periodos y estilos como el Barroco, el Manierismo,

³⁹⁸ MINGUET, Philippe. *Esthétique du Rococo*. P. 42.

³⁹⁹ *Écrire l'histoire de l'art France-Allemagne 1750-1920*. Revue Germanique Internationale, 13/2000, número dirigido por DECULTOT, Élisabeth. Paris, PUF, 2000 ; ESPAGNE, Michel. *L'histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*. Paris, Belin, 2009 ; GAEHTGENS Thomas W., Mathilde, ARNOUX, Friederike, KITSCHEN (Ed.). *Perspectives croisées : La critique d'art franco-allemande 1870-1945*. Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2009 ; PASSINI, Michela. *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012.

etc. No obstante, no es nuestra intención afrontar el estudio del nacimiento de la disciplina de la historia del arte en Francia⁴⁰⁰ o en Alemania⁴⁰¹, que excedería los límites del presente trabajo, sino, más bien, señalar una serie de aspectos sobre el desarrollo de ésta que permitirán comprender mejor el tema que aquí nos interesa: el barroco y su relación con el nacimiento y desarrollo de la historia del arte en Alemania y Francia a lo largo del siglo XIX y XX. Siguiendo el magnífico estudio de Michela Passini, intentaremos mostrar cómo el desarrollo de la disciplina de la historia del arte, en un contexto de exacerbación nacionalista en cada uno de estos países, reflejado en el progresivo conflicto con la centralidad y el modelo del arte del Renacimiento italiano, determinó las metodologías de la historia del arte y la comprensión de un término como el de barroco.

« À un moment où l'histoire de l'histoire de l'art s'atelle à l'analyse critique des engagements des acteurs de l'époque, il importait d'étudier de manière globale l'élaboration d'un discours national sur l'art ancien pour comprendre comment il a affecté les structures mêmes d'une discipline en formation. En d'autres termes, il s'agissait de montrer que le nationalisme a été un facteur central et structurant, et non une couche superficielle du langage –qu'on a souvent cru pouvoir reconnaître et séparer, moyennant une simple soustraction, des « apports positifs », toujours disponibles et exploitables, d'un acteur, d'une oeuvre, d'un courant historiographique. L'enjeu était alors de comprendre comment ce nationalisme méthodologique a imprégné le langage, façonné les pratiques, déterminé les possibilités mêmes de voir et de dire de la jeune discipline ; de comprendre aussi comment il a dicté le canon de cette première histoire de l'art professionnelle »⁴⁰²

Como señalaba Roland Recht en su *Préface* a la obra de M. Passini, el principal obstáculo con el que se encontraba la historia del arte en Francia y Alemania para reclamar su legitimidad académica será su autonomía, tanto en sus métodos como en sus procedimientos de investigación, ya que durante el siglo XIX se encontraba vinculada todavía a los estudios de estética y a la arqueología. En Alemania habrá que esperar a 1860 para que se crea la primera cátedra de historia del arte por parte de Anton Springer en Bonn⁴⁰³, conociendo a partir de 1870 una verdadera expansión en las universidades alemanas, con la creación del instituto de historia del arte en Strasbourg, en 1871, con la fundación de una cátedra de historia del arte en la universidad de Berlín

⁴⁰⁰ MONNIER, Gérard. *L'Art et ses institutions en France: De la Révolution à nos jours*. Paris, Gallimard-Folio, 1995 ; THERRIEN, Lyne. *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*. Paris, C.T.H.S., 1998 ; RECHT, Roland, Philippe SÉNÉCHAL, Claire BARBILLON, François-René MARTIN (Ed.). *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*. Paris, La documentation française, 2008.

⁴⁰¹ WAETZOLDT, Wilhelm. *Deutsche Kunsthistoriker*. Von Sandrart bis Rumohr. Leipzig, E.A. Seemann, 1921-1924, 2 Vol; KULTERMANN, Udo. *Geschichte der Kunstgeschichte: Der Weg einer Wissenschaft*. Vienna and Düsseldorf, Econ, 1966; DILLY, Heinrich. *Kunstgeschichte als Institution*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979; PODRO, Michael. *The Critical Historians of Art*. New Haven-London, Yale University Press, 1982; POMMIER, Édouard (Ed.). *Histoire de l'histoire de l'art. XVIII^e et XIX^e siècle*. Tome 2. Paris, Musée du Louvre-Klincksieck, 1997; BICKENDORF, Gabriele. *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*. Berlin, Mann, 1998; LOCHER, Hubert. *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750 - 1950*. Munich, Wilhelm Fink, 2001; MANSFIELD, Elizabeth (Ed.). *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline*. New York-London, Routledge, 2002; BARBILLON, Claire, Catherine CHEVILLOT, François-René MARTIN (Ed.) *Histoire de l'art du XIX^e siècle (1848-1914) : Bilans et perspectives* (Colloque international à l'École du Louvre, au musée d'Orsay et à l'INHA, 2007). Paris, École du Louvre, 2012.

⁴⁰² PASSINI, Michela. *La fabrique de l'art national*. Pp. 3-4.

⁴⁰³ ESPAGNE, Michel. *L'histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*. Paris, Belin.

en 1872⁴⁰⁴, y, finalmente, en Leipzig en 1873. Igualmente, en Francia, desde las enseñanzas de estética de Victor Cousin en la Sorbonne, a partir de 1819, hasta la creación de una cátedra en el College de France para el estudio del arte por parte de Charles Blanc, en 1878, con el título *Chaire d'esthétique et d'histoire de l'art*, observamos como ambas disciplinas, estética e historia del arte, se encuentran estrechamente unidas entre sí⁴⁰⁵. En 1882 el nacimiento de la École du Louvre desempeñará una función central en la formación de los nuevos profesionales encargados de estudiar el patrimonio y de enseñar la nueva disciplina que precederá en 1899 a la creación de la primera cátedra específica universitaria de historia del arte, en la Sorbonne. Respecto a la arqueología, ésta disciplina ha gozado de mayor prestigio que la historia del arte a lo largo del siglo XIX en Francia, que permite la fundación temprana, en 1829, de la *École de Chartres*, que otorgarán a los estudios de la Edad Media un peso fundamental vinculando así el estudio del arte medieval con las técnicas y metodologías del estudio de los testimonios materiales que otorgaba la arqueología. La fecha clave en la reformulación de los estudios de historia del arte en Francia se producirá, por tanto, en 1864 con la reorganización de la *École de Beaux-Arts*. Un momento decisivo en la reformulación de los estudios de arquitectura, estética y arqueología en Francia. En ese año H. Taine sucederá a Viollet-le-Duc como profesor de estética y de historia del arte en la *École de Beaux-Arts*, ante la renuncia de éste por el revuelo levantado por sus cursos sobre la historia de la arquitectura, donde buscaba superar el canon grecorromano. Recordemos que en estos momentos, H. Taine venía de redescubrir Italia, como casi toda su generación, despertando un nuevo interés por la filosofía del arte. Pero más que el arte Italiano como modelo e ideal de perfección estética son otras manifestaciones tardías del Renacimiento lo que comienza a despertar un gran interés. Para Viollet-le-Duc la Edad Media ocupaba un lugar destacado, escribiendo en 1862 un artículo en la *Gazette des Beaux-Arts* donde animaba a reformular la teoría artística y especialmente la historia del arte teniendo en cuenta los avances obtenidos en el conocimiento del arte de la Edad Media. Como se ha señalado más arriba en relación a la literatura, también desde los estudios universitarios y artísticos el modelo clásico fue progresivamente puesto en cuestión, no sin profundas discusiones, a favor de otros artes como el medieval, el oriental o el rococó, etc. Respecto a la nueva perspectiva ofrecida por Taine sobre la pintura, la escultura o la arquitectura⁴⁰⁶, éste consideraba que el artista creaba bajo la influencia de la raza, el medio y el momento, a través de

⁴⁰⁴ BICKENDORF, Gabriele. "The Berlin School and the Republic of Letters". En RECHT, Roland, Philippe SÉNÉCHAL, Claire BARBILLON, François-René MARTIN (Ed.). *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*. Paris, La documentation française, 2008, pp. 35-46.

⁴⁰⁵ JOLLET, Étienne. "L'histoire de l'art entre histoire et esthétique : le cas de Taine". En RECHT, Roland, Philippe SÉNÉCHAL, Claire BARBILLON, François-René MARTIN (Ed.). *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*. Paris, La documentation française, 2008, pp. 279-290.

⁴⁰⁶ WASCHECK, Matthias (Dir.) *Relire Taine (Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel, du 18 mars au 8 avril 1999)*. Paris, Musée du Louvre et École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2001.

los cuales podía ser explicada la historia del arte. Si desde una perspectiva antropológica Taine buscaba demostrar la superioridad de los pueblos germánicos, sin embargo, a nivel estético mostraba su inclinación por el mundo latino, sólo admitiendo la excepción del arte flamenco. Si el mundo medieval había ocupado junto al clásico un lugar destacado en los estudios en Francia, la obra de Taine reflejará una pasión por la Italia moderna –que desde comienzos del siglo XVII no se había manifestado tan explícitamente como ahora, habiendo quedado reducida paulatinamente durante el siglo XVIII a un campo arqueológico. Un interés que habría de mantenerse hasta la primera guerra mundial, tal y como representan los trabajos de Charles Blanc en sus *Histoire des peintres de toutes les écoles* (1861-1876, 14 vol.) o Eugène Müntz⁴⁰⁷ en Francia, y de J. Burckhardt⁴⁰⁸, Henry Thode o Aby Warburg en Alemania.

Con la recuperación del medievo y del Renacimiento la historia del arte podía construir un discurso que conectase directamente con la antigüedad a través del medievo, culminando en el Renacimiento, como ya se apuntaba en la obra pionera de Karl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen* (1827-1831). Esta recuperación de la Italia renacentista, que desde época temprana se vislumbra en algunos autores del clasicismo alemán, preludio del romanticismo, como en Goethe, encontrará sin embargo la reacción de algunos románticos, contraponiendo el mundo medieval, como hará Wackenroder, para quienes no consideran ya necesario ir a Italia. Una actitud que se hará fuerte entre ciertos románticos que defienden un arte moderno. Esta contraposición entre un Goethe clásico y un Wackenroder medieval, será profundizada en 1893 por Wölfflin, ahondando en su dialéctica Nort-Sur, Italia-Alemania. Louis Courajod, elogiando asimismo los primitivos del Norte, buscará oponerse también a esa centralidad de lo italiano, estableciendo un origen autónomo del renacimiento francés a partir de sus estudios sobre el medievo y el renacimiento del norte de Europa. Unas ideas que culminará en los estudios de principios del siglo XX, como los de Louis Dimier como refleja en su libro de memorias *Vingt ans d'Action Française et autres souvenirs* (1926):

« Tout était né chez nous, de nous, nos artistes n'avaient connu qu'eux-mêmes ; les Italiens attirés par nos princes n'avaient enseigné personne, communiqué avec personne, étaient morts sans avoir rien produit »⁴⁰⁹

Este interés por los primitivos⁴¹⁰ que tenía como finalidad cuestionar la centralidad del renacimiento italiano y plantear el desarrollo de los renacimientos europeos a partir de lo autóctono, culminará en las grandes exposiciones sobre los primitivos de Brujas de 1902 y de París de 1904⁴¹¹.

⁴⁰⁷ MÜNTZ, Eugène. *Les arts à la cour des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle*, 1878-1898, 4 vols.; *Les Précurseurs de la Renaissance*, 1881 ; *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, 1881 ; *La Tapisserie*, 1882 ; *Le palais pontifical de Sorgues (1319-1395)*, 1884 ; *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, 1888-1894, 3 vols.; *Léonard de Vinci*, 1899.

⁴⁰⁸ FERGUSON, Wallace K. *The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation*. Boston, Houghton Mifflin Co., 1948.

⁴⁰⁹ DIMIER, Louis. *Vingt ans d'Action Française et autres souvenirs*. Paris, Nouvelle Librairie National, 1926, p. 146.

⁴¹⁰ PREVITALI, Giovanni. *La fortuna dei primitivi, dal Vasari au neoclassici*. Turin, Einaudi, 1964.

⁴¹¹ THIEBAULT, Dominique. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre del 27 febrero al 17 mayo de 2004: *Primitifs français, découverte et redécouverte*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004.

Estas tesis que suscitarán la reacción de los historiadores del arte especialistas del renacimiento italiano como la del alemán Henry Thode, o de los historiadores italianos, como Adolfo Venturi.

La obra de Von Rumohr pondrá las bases de los estudios de arte tomando el arte italiano en su centro, vinculando el arte a la afirmación nacional y al interés por la antigüedad y por la Edad Media, sin dar predominancia a un arte sobre otro; sin embargo, como ha señalado M. Passini, la afirmación de la historia del arte a partir de los años 70 se producirá en un contexto de construcción nacional contra el valor paradigmático y normativo del arte italiano del Renacimiento, buscándose establecer unos orígenes diferentes a Italia o a Toscana a partir del cual se impondrá un arte por toda Europa. En este contexto de confrontación de parte de la historia del arte respecto al arte italiano a partir de los renacimientos nacionales se producirá la obra de Heinrich Wölfflin.

Tras la guerra franco-prusiana de 1870, la historiografía francesa se moverá entre la admiración y el rechazo hacia Alemania⁴¹² y su superioridad militar, económica e intelectual, responsables últimos de su superioridad. En general, estas actitudes van a determinar la relación de la historia del arte en Francia⁴¹³, respecto a Italia y respecto al medievo, a la que habría que añadir la nueva polémica que va a generarse en torno a la obra de Richard Wagner⁴¹⁴. Tras la guerra, se acrecentará el interés despertado por las metodologías y la historiografía alemana⁴¹⁵, en obras como las de Leopold Ranke, Barthold Georg Niebuhr o Theodor Mommsen, muy superiores a las francesas, respecto a la organización de la enseñanza y a los métodos de investigación. Una admiración por lo alemán que ya podía observarse, desde mediados de siglo, en la obra de Ernests Renan o de H. Taine. Ello permitirá a los historiadores franceses como Ernest Lavissee, Langlois y Signobos, la redefinición de la historia en la propia Francia, afectando también a la historia del arte. No obstante, hasta la primera guerra mundial, la historia del arte seguirá teniendo una débil presencia en las instituciones francesas, siendo la historiografía alemana la que copa en su mayor parte los principales congresos de la época. E. Lavissee ve en la ciencia alemana un modelo del cual apropiarse, afín de reconstruir la grandeza de Francia y devolver así la humillante derrota a los alemanes, construyendo un modelo historiográfico durante la III République al servicio de los ideales patrióticos y nacionales. Sin embargo, ya desde las décadas de los 60, el modelo alemán había penetrado en las instituciones francesas como refleja la creación por parte del ministro Victor Duruy en 1866 de la *École pratique des hautes études*. Los métodos alemanes transportados a Francia dan pronto sus frutos con los textos teóricos de Langlois y Signobos, así como de Emile

⁴¹² DIGEON, Claude. *La crise allemande de la pensée française, (1870-1914)*. Paris, PUF, 1959.

⁴¹³ MARTIN, François-René. "L'histoire de l'art des vaincus. L'Alsace et son art dans l'historiographie française entre 1870 et 1918". En RECHT, Roland, Philippe SÉNÉCHAL, Claire BARBILLON, François-René MARTIN (Ed.). *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*. Paris, La documentation française, 2008, pp. 361-378.

⁴¹⁴ LEBLANC, Cécile. *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*. Paris, Honoré Champion, 2005.

⁴¹⁵ GARGIA, Patrick. "Au miroir de l'Allemagne". En DELACROIX, Christian; François DOSSE; Patrick GARCÍA. *Les courants historiques en France. XIX^e-XX^e siècle*. Paris, Gallimard, 2007 (1^a edición 1999), p. 103 y ss.

Mâle, y la fundación de revistas como la *Revue historique* por Gabriel Monod o la *Revue de synthèse historique* por Henri Berr en 1900, que a principios del siglo XX comenzarán a ser citados por los propios alemanes.

La acentuación del nacionalismo europeo desde las últimas décadas del siglo XIX, tanto en Alemania como en Francia, van a determinar los posicionamientos de la historia del arte respecto a dos grandes temas: el arte italiano y el arte gótico, los cuales van a concentrar los principales estudios y los distintos posicionamientos historiográficos en ambos países. En Francia, al igual que en Alemania, va a producirse una reacción contra lo italiano, en un contexto donde la afirmación de los estudios de historia del arte se produce en el seno de las instituciones republicanas encargadas de velar por el patrimonio nacional. No es de extrañar que en este contexto de gestación de la historia y del historiador del arte el arte tenga una dirección nacional. En 1879 Léon Palustre en su obra *La Renaissance en France*, ensalzaba la arquitectura de las provincias francesas de los siglos XV y XVI, señalando la eclosión de un renacimiento francés, criticando al mismo tiempo la idea de un renacer del arte en Francia, estableciendo que en Francia nunca ha existido una ruptura con el pasado, invalidando la posibilidad de hablar de renacimiento.

Estas mismas ideas serán sistematizadas por Louis Courajod⁴¹⁶, radicalizando aún más los posicionamientos al pasar de la defensa de la autonomía del renacimiento francés a señalar el origen del Renacimiento europeo en Francia; no obstante, en sus primeras obras todavía admitía un intercambio intenso entre Italia y Francia⁴¹⁷. Hacia 1887, como profesor de la École du Louvre sus posicionamientos cambiarán y de intentar estudiar y reconstruir las complejas relaciones e influencias del arte francés, pasa a defender un galocentrismo, donde es Francia quien aporta las innovaciones a Italia. Su obra rompía así con la centralidad de Italia y del arte italiano que había establecidos obras como las de J. Burckhardt (recogidas en Francia por Eugène Müntz), quien definía el Renacimiento como una ruptura respecto al mundo medieval, situando el redescubrimiento de la antigüedad como motor del cambio. Las tesis de L. Courajod tendrán una gran difusión gracias a los puestos institucionales que ocupa como conservador de escultura del Louvre y, sobre todo, como profesor de la recién creada École du Louvre, como puede observarse en sus *Leçons professées à l'école du Louvre (1887-1896)*⁴¹⁸, así como por la difusión que le darán sus continuadores como Paul Vitry. Ya en una de sus primeras obras sobre la fundación de la

⁴¹⁶ BRESC-BAUTIER, Geneviève et Michèle LAFABRIE (Ed.). *Un combat pour la sculpture: Louis Courajod (1840-1896), historien d'art et conservateur*. Paris, La Documentation Française, 2003.

⁴¹⁷ COURAJOD, Louis. "La part de l'art italien dans quelques monuments de la sculpture de la première Renaissance française". *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIX, 1884, p. 493-508.

⁴¹⁸ COURAJOD, Louis. *Leçons professées à l'école du Louvre (1887-1896)*. Paris, A. Picard et Fils, 1899-1903, 3. Vol.

escuela de alumnos protegidos en el siglo XVIII⁴¹⁹, concluía los nefastos resultados para el arte de una educación académica, lo que mostraba su oposición al ideal clásico. Por otro lado, su deseo de revitalizar el patrimonio francés le hará acercarse al trabajo del medievalista y conservador de los museos franceses Alexandre Lenoir, a través del cual se interesará por la escultura de finales del medioevo y principios del renacimiento. Courajod emprenderá una mitificación de A. Lenoir, dando una imagen de él de luchador y de resistente contra las ansias destructivas de los revolucionarios, obsesionados por el arte de la antigüedad y contrarios al arte nacional, en nombre de las normas clásicas y del neoclasicismo, en un momento en que se había reproducido el vandalismo revolucionario con la Comuna de París de 1871. A través de A. Lenoir, Courajod intenta seguir su estela y busca dedicarse a recuperar y proteger el patrimonio nacional francés, acercándose a los posicionamientos católicos y conservadores de l'École de Chartes. Desde las décadas de los 80 Courajod planteará un modo explicativo del Renacimiento que se desarrollaría a partir del mundo franco-alemán desde el que, posteriormente, se exportarán las ideas a Italia, siguiendo las estela de Achille Deville y de Léon Palustre.

Louis Courajod a partir del análisis de una estatua de Felipe VI del museo del Louvre, estudiará la influencia del arte flamenco sobre la escultura francesa del siglo XIV, oponiéndose a la idea imperante hasta hora de situar en el siglo XIV la fase de disolución o decadencia del gótico sino, por el contrario, como el inicio de la reelaboración de algo nuevo. Orientado por un organicismo subyacente a los estilos artísticos, alternando ciclos de crecimiento y de declive, plantea a partir de este momento de supuesta decadencia del gótico una mutación estética radical⁴²⁰, de una serie de rasgos e ideas propiamente modernas en torno al naturalismo que marcará el arte posterior⁴²¹ y al que posteriormente se le añadirá un redescubrimiento del arte antiguo, pero ya sobre un arte “regenerado”. Así el realismo nórdico y las conquistas expresivas de la escultura franco-flamenco devienen los principios sobre los cuales se asentará el Renacimiento posterior. A partir de este gótico tardío Courajod plantea la existencia de un “gótico internacional” que se extenderá hasta el siglo XIV por Europa y que le permitía, por un lado, afirmar el gótico como un producto propiamente francés⁴²² y, por otro lado, vincular el renacimiento francés a la propia

⁴¹⁹ COURAJOD, Louis. *Histoire de l'enseignement des arts du dessin au XVIII^e siècle. L'École royale des élèves protégés, précédée d'une étude sur le caractère de l'enseignement de l'art français aux différentes époques de son histoire et suivie de documents sur l'École royale gratuite de dessin fondée par bachelier*. Paris, 1874.

⁴²⁰ Se observa así como desde la década de los 80, y en paralelo a los movimientos en literatura, comienza a recuperarse todos aquellos momentos artísticos de la historia considerados como decadentes, que recobran ahora un inusitado interés y pasan a ser revisados.

⁴²¹ PASSINI, Michela. *La fabrique de l'art national*. P. 20.

⁴²² Ya desde 1830, como ha señalado la clásica obra de Paul Frankl *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries* de 1960, se había planteado el origen francés del gótico, que en 1842 finalmente quedará demostrado gracias al arquitecto alemán Franz Mertens con su artículo “Paris baugeschichtlich im Mittelalter” en *Allgemeine Bauzeitung*, t. VIII, 1843. Unos años más tarde Félix de Verneilh reafirma la tesis, frente al coleccionista alemán Sulpiz Boisserée.

génesis y desarrollo interno del arte nacional, señalando que las grandes innovaciones se producirán en las tierras del norte de Francia y Flandes, frete a la centralidad de aquellos que señalan a Giotto y a su seguidores como el centro de la innovaciones artísticas; tal y como también refleja el texto de Marcel Reymond *De l'influence néfaste de la Renaissance (1890)*⁴²³. La fuerte inclinación de L. Courajod a oponer a Italia, el mundo franco-flamenco, no sólo se reflejará en su deseo de situar el Renacimiento francés como un producto autóctono derivado del gótico final, sino que tenderá a situar el origen del gótico en fórmulas figurativas procedentes de los pueblos germánicos, lo que le supondrá durante la primera guerra mundial (en un momento de bombardeos del patrimonio gótico francés) las críticas de E. Mâle quien afirmará el origen puramente francés del gótico, dentro de un clima completamente diferente al de L. Courajod.

Fuera de los cursos públicos, en privado Courajod tenía, por el contrario, en gran estima el arte italiano, sobre todo hacia ciertos periodos como el Quattrocento y hacia ciertas escuelas como la florentina y lombardo, mostrándose beligerante hacia el arte romano, considerándolo la tumba del Renacimiento, sustituyendo las tendencias espontáneas y originales del siglo XV, provenientes del mundo franco-flamenco hacia la degeneración de una retórica grandiosa y vacía, poniendo las bases para el desarrollo de un arte degenerado como era el barroco.

Las ideas de L. Courajod mostrarían una auténtica italofofia desde los años 80 en Francia, agravada por que Italia era la aliada del Imperio Austrohúngaro y de Alemania. El gótico desempeñará así un punto de diálogo constante entre el mundo francés y germano, y así el mundo alemán había aceptado desde mediados de siglo que el gótico tenía un origen francés y que el propio término *gótico* era inadecuado. Un acuerdo que comenzará a ser cuestionado en Alemania en torno a los años 1900-1910 donde los estudios sobre el *spätgotik* o gótico tardío, muestran el deseo de Alemania de construir su propio gótico, independiente de los modelos extranjeros. En este contexto, y ya desde mediados del siglo XIX diferentes autores alemanes como Wilhelm Lübke o Carl Schnaase, cuestionarán la tesis más o menos aceptada de que el gótico tenía un origen francés, planteando por el contrario un origen alemán que se explicaría a partir de las invasiones francas en territorio francés, lo que determinará la reacción de Émile Mâle⁴²⁴ en 1917 con la publicación *L'Art allemand et l'art française du Moyen Âge*⁴²⁵, quien había publicado en 1899 su tesis *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, y donde había señalado la fuerza de un pueblo francés que había creado un modelo de arte para el resto de Europa, y que recogía el espíritu nacional y patrimonial de la III república derrotada por Prusia en 1870. Unos años antes veía la luz en el mundo alemán la obra de

⁴²³ SÉNÉCHAL, Philippe. "Marcel Reymond et la haine de l'antique". En RECHT, Roland, Philippe SÉNÉCHAL, Claire BARBILLON, François-René MARTIN (Ed.). *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*. Paris, La documentation française, 2008, pp. 113-126.

⁴²⁴ VAUCHEZ, André (Ed.). *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'oeuvre: Rome et l'Italie. (Table ronde à l'École française de Rome, 17 et 18 juin 2002)*. École française de Rome, 2005.

⁴²⁵ MÂLE, Émile. *L'Art allemand et l'art française du Moyen Âge*. Paris, Armand Colin, 1917.

Wilhelm Vöge *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter* (1894), con quien se iniciaba un vivo interés del mundo alemán por el arte medieval. La obra de W. Vöge además de afirmar la centralidad de Francia durante el medievo así como del gótico francés como un modelo, buscaba reivindicar las estatuas-columnas de Chartres, no como el final y decadencia de un estilo, como señalara Viollet-le-Duc, sino como la manifestación brillante de un pensamiento figurativo nuevo, tal y como L. Courajod había señalado en relación a la escultura del siglo XIV (obra que W. Vöge conocía muy bien y de quien toma la idea del *naturalismo*), destacando asimismo la importancia del arte provenzal del siglo XII para comprender los desarrollos formales de la gran escultura de Chartres que hacía del gótico un estilo nuevo esencialmente naturalista⁴²⁶. En sus obras buscará así definir la personalidad de los artistas del siglo XII y XIII, contra una historiografía que consideraba la escultura medieval como un todo no diferenciado, influenciado sin duda por la psicología de los procesos creativos de Karl Lamprecht; intentando diferenciar los individuos, como portadores de rasgos estilísticos y hábitos expresivos⁴²⁷, estudiando e intentando aislar la forma de las manos, de hacer los rostros, de tratar los gestos, etc, influenciado sin duda por Giovanni Morelli.

Estas dos obras, la de E. Mâle, determinada por la iconología y la iconografía, y la de W. Vöge, influenciado por la psicología de las formas y la crítica de los estilos, marcan la reflexión sobre el arte medieval desde finales de siglo, como ha señalado Kathryn Brush⁴²⁸. Ambos deben inscribirse nuevamente en el deseo de definir un arte nacional, aunque Vöge no cuestiona el origen francés del gótico. E. Mâle y W. Vögel reflejan dos tradiciones metodológicas y de estudio diferentes a la hora de estudiar un mismo tema que marcarán, respectivamente, los estudios en sus respectivos países. A partir de los inicios del XX una parte de la historiografía alemana no renunciará a la esencia germana del gótico, acentuándose durante los dos conflictos bélicos. Si bien no niegan el origen francés del gótico, sí van a minusvalorar la trascendencia de Francia, bien señalando que en Francia eclosiona formalmente un estilo que ya se preparaba en toda Europa, de ahí su gran extensión; o bien, señalando que es en Alemania donde encuentra el espacio idóneo para su desarrollo, principalmente, a partir de la noción de gótico tardío desarrollada por August Schmarsow y Georg Dehio. A. Schmarsow y G. Dehio estaban interesados en la época de tránsito del gótico hacia un arte diferente, oponiéndose a los modelos interpretativos biológico y cíclicos que señalaban que todo arte pasaba por una fase de nacimiento, de desarrollo y, finalmente, de decadencia. En el caso de Schmarsow, buscaba mostrar la arquitectura del gótico tardío del siglo XV no cómo una manifestación tardía o decadente, sino diferente respecto a la época clásica del

⁴²⁶ VÖGE, Wilhelm. "Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200". En *Zeitschrift für bildende Kunst*, t. XXV, 1914, pp. 193-216.

⁴²⁷ PASSINI, Michela. *La fabrique de l'art national*. Pp. 162-163.

⁴²⁸ BRUSH, Kathryn. *The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldsmidt and the Study of Medieval Art*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

gótico del siglo XIII acontecida en Francia, destacando, su originalidad y fuerte personalidad, hablando de proto-renacimiento o *Frührenaissance*, en la línea de los estudios franceses de L. Courajod respecto al Renacimiento francés. A. Schmarsow procedía pues de aquella línea de la historiografía que desde H. Thode o Wölfflin buscan la elaboración de un renacimiento alemán. G. Dehio, en cambio, se mostraba más radical, negando la existencia de un Renacimiento en Alemania, así como que el Renacimiento se tratase de una fase por la que había pasado toda Europa. En cierta medida, seguía las líneas del anterior, pero rechazaba la utilización del término Renacimiento, que para él sólo podía ser atribuido a Italia, rechazando igualmente los términos de gótico tardío o *Spägotik*, así como el *Frührenaissance*, viendo el arte del siglo XV como un arte nuevo derivado del gótico alemán, sin influencia de las formas italianas, que conduce –según Dehio– del gótico al barroco. Y, de este modo, la arquitectura del siglo XV en Alemania debía ser considerada como *Vorbarock* o *proto-barroca*, o en tal caso *gotisierendes Barock* o “barroco gotizante”, mostrándose el mundo germánico como anti-clásico como desarrollará en su obra *Geschichte der deutschen Kunst* (1919-1926). Por otro lado, al señalar la internacionalización del gótico, como un fenómeno intelectualmente europeo pero de formulación francesa, G. Dehio abría la puerta al desarrollo de los góticos nacionales.

« Pour moi, Renaissance et baroque ne se succèdent pas, mais ils avancent ensemble. La Renaissance, étroitement liée à la culture qui porte son nom, c'est le style de l'Italie. Le baroque au contraire c'est le produit spontané dans les temps modernes de ce peuples nordiques qui pendant le Moyen Âge avaient créé le roman et le gothique. Si en Italie le gothique est une Renaissance à l'état latente, en Allemagne le gothique est un baroque latente »⁴²⁹

Con esta obra el gótico y el barroco aparecían como principios alemanes, encontrando en los historiadores Wilhelm Worringer⁴³⁰ y Kurt Gerstenber el desarrollo de estas ideas sobre un estilo gótico metahistórico producto de la fantasía germana, como también lo será el barroco. Como señala W. Worringer en *La esencia del estilo gótico*⁴³¹, sus tesis principales habían quedado fijadas en su tesis doctoral *Abstraktion und Einfühlung* (1908)⁴³², la cual había alcanzado un triunfo inesperado. Worringer tomaba de A. Riegl dos de sus ideas básicas. En primer lugar, del libro *Stilfragen*, tomaba la idea de oponerse al pretendido objetivismo del arte occidental, esto es, a la tesis de que el arte buscaba la copia fidedigna de la naturaleza, basándose en ella para la creación de

⁴²⁹ DEHIO, Georg. “Der Meister des Gemmingendenkmals im Mainzer Dom”. En *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, t. XXX, 1914. Citado y traducido por PASSINI, Michela. *La fabrique de l'art national*. P. 180.

⁴³⁰ DONAHUE, Neil H. (Ed.) *Invisible Cathedrals. The Expressionist art History of Wilhelm Worringer*. Pennsylvania State University Press, 1995; ÖHLSCHLÄGER, Claudia. *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*. Munich, Wilhelm Fink, 2005.

⁴³¹ WORRINGER, Wilhelm. *Formprobleme der Gotik*. Traducido por Manuel García Morente; *La esencia del estilo gótico*; Nueva Visión, 1967. (1ª edición, München, Piper Verlag, 1911).

⁴³² WORRINGER, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung*. Traducido por Mariana Frenk, *Abstracción y Naturaleza*; FCE, 1997 (1ª edición, Munich, R, Piper & Co. Verlag, 1908).

sus formas. Para Worringer imitación natural y naturalismo son cosas distintas, y si bien ha existido en todo tiempo un impulso a la imitación éste no debe identificarse con imitación de la naturaleza⁴³³.

*“Nuestras investigaciones parten del supuesto de que la obra de arte se halla al lado de la naturaleza como un organismo autónomo equivalente y, en su más hondo ser, sin nexos con ella, si es que por “naturaleza” se entiende la superficie visible de las cosas”*⁴³⁴

En segundo lugar, del libro *El arte industrial tardorromano*, tomaba la idea de la *kunstwollen*, estableciendo que el arte nace de una percepción o de una psicología de la época, que también define como sentimiento vital⁴³⁵, como ya había apuntado Wölfflin.

*“La nueva concepción, en cambio, considera la historia evolutiva del arte como una historia de la voluntad; parte del supuesto psicológico de que la capacidad es sólo un fenómeno secundario con respecto a ésta. Las particularidades estilísticas de épocas pretéritas no se deben, pues, a una falta de capacidad, sino a una voluntad orientada en otro sentido”*⁴³⁶.

De esto deducía Worringer que el historiador no podía enfrentarse a las obras de arte, actuales o pasadas, desde sus emociones y sensaciones, que denomina con el concepto de *Einfühlung*, pues éstas no tenían por qué ser las de un artista egipcio, gótico, etc., sino la proyección personal del propio espectador⁴³⁷, haciendo incomprensibles ciertas manifestaciones de la historia⁴³⁸.

*“La estética moderna, que ha dado el paso decisivo desde el objetivismo estético al subjetivismo estético, lo que quiere decir que no parte ya en sus investigaciones de la forma del objeto estético, sino del comportamiento del sujeto que lo contempla, culmina en una teoría que con un nombre general y vago puede designarse como teoría de la Einfühlung (proyección sentimental)”*⁴³⁹

Una vez que cuestionaba estos dos principios absolutos de la historia del arte: la mimesis y la percepción estética o *Einfühlung*, Worringer quería distinguir una nueva aproximación estética a los objetos de arte que denominará abstracción y que partía de una de las actitudes de ciertos pueblos hacia el arte, alejados de la proyección sentimental y del impulso realista-orgánico, y que determinaba en éstos una tendencia hacia la abstracción.

“Pues la idea fundamental de nuestro ensayo es mostrar que hay amplios terrenos de la historia del arte a los que no es aplicable la estética moderna, basada en el concepto de Einfühlung [...] Como polo opuesto consideramos una estética que en lugar de arrancar del

⁴³³ “Pero en ningún modo debe confundirse el impulso de imitación con el naturalismo como género artístico [...] El impulso de imitación ha imperado en todos los tiempos. Su historia es la historia de la habilidad manual y carece de importancia estética”. *Ibid.*, p. 26.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁴³⁵ “Por sentimiento vital entiendo el estado psíquico en que la humanidad se encuentra en cada caso frente al cosmos, frente a los fenómenos del mundo exterior. Este estado se manifiesta en la calidad de las necesidades psíquicas, esto es, en la constitución de la voluntad artística absoluta, y tiene su expresión externa en la obra de arte, es decir, en el estilo de ésta, cuya peculiaridad es precisamente la peculiaridad de las necesidades psíquicas. Así es que la evolución estilística del arte en los diferentes pueblos revela, exactamente como su teogonía, los diferentes niveles de lo que llamamos el sentimiento vital. Cada estilo representa para la humanidad, que lo creó desde sus necesidades psíquicas, un máximo de felicidad”. *Ibid.*, pp. 27-28.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁴³⁷ “El goce estético es auto-goce objetivado”. *Ibid.*, p. 22.

⁴³⁸ “El fin de nuestra disertación es demostrar que no se puede sostener la tesis según la cual el proceso de proyección constituye en todos los tiempos y en todas partes el supuesto de la creación artística. No es así. Con la teoría de la *Einfühlung* nos quedamos perplejos ante las creaciones artísticas de muchas épocas y pueblos”. *Ibid.*, p. 22.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 18.

*afán de proyección sentimental, parta del afán de abstracción. Mientras que el afán de Einfühlung como supuesto de la vivencia estética encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico y negador de la vida, en lo cristalino o, expresándolo en forma general, en toda sujeción a ley y necesidad abstractas”*⁴⁴⁰.

Worringer distinguía de este modo dos impulsos en el arte. Uno hacia la proyección sentimental tendente hacia lo realista-orgánico⁴⁴¹, es decir, hacia el naturalismo “*condicionado por una venturosa y confiada comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante*”⁴⁴²; y una tendencia hacia la abstracción, “*consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre antes esos fenómenos y corresponde, en la esfera religiosa, a un sesgo acusadamente trascendental de todas las representaciones*”⁴⁴³, la cual se revelaba sobre todo en las épocas primitivas y en la voluntad artística de determinados pueblos orientales de cultura desarrollada.

*“Por consiguiente el afán de abstracción se halla al principio de todo arte y sigue reinando en algunos pueblos de alto nivel cultural, mientras que entre los griegos, por ejemplo, y otros pueblos occidentales va disminuyendo lentamente hasta que acaba por sustituirlo el afán de Einfüllung”*⁴⁴⁴

Para Worringer el impulso artístico primordial no tiene nada que ver con la Naturaleza, buscando por el contrario la abstracción “*única posibilidad de descanso en medio de la confusión y caprichosidad del mundo*”⁴⁴⁵. Siguiendo los análisis de Riegl, pondrá en práctica sus teorías estudiando el ornamento que considera uno de los elementos privilegiados para el estudio de esa *voluntad artística*. A través del estudio del arte egipcio y el estilo micénico, que él identifica con el Dipylon, concluye que en este último es posible comprobar la tensión existente en los comienzos del arte griego entre un impulso geométrico y un impulso natural, que es el que finalmente logrará imponerse en el arte griego, aunque el impulso geométrico seguirá perviviendo para él en la arquitectura dórica, sustituida posteriormente por el estilo jónico, cayendo en el prejuicio de la época que entendía los estilos griegos como etapas sucesivas de una evolución. Este impulso abstracto regresaría en el arte tardorromano de la mano del cristianismo, al expresar “*los rasgos abstractos que regía al Oriente semítico*”⁴⁴⁶. Por otro lado, el arte bizantino también fusionará esta herencia greco-romana, organicista, y abstracta, propia del cristianismo con los principios orientales de los pueblos de Asia y África, que pondrá las bases para el triunfo de un arte abstracto como era el islamista.

“Las oscilaciones entre la tradición helénico-orgánica y la influencia abstracta de origen antiguo cristiano y oriental, constituyen la historia evolutiva del arte bizantino, hasta que este

⁴⁴⁰ *Ibid.*, pp. 18-19.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 30.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 101.

encuentro entre dos mundos antagónicos termina, debido al impetuoso avance del islamismo, con un triunfo de los elementos abstractos”⁴⁴⁷

Worringer vinculaba la abstracción con el desarrollo de una religión trascendente que, al contrario que los griegos que aspiran a racionalizar el universo, viviendo en equilibrio con él, viven la relación con el mundo de forma conflictiva debiendo por ello refugiarse en la trascendencia, como reflejaría la religión cristiana de origen oriental-semítico, y de este modo con el final del arte griego desaparece un periodo relativamente breve que había interrumpido un tipo artístico permanente tendente hacia la abstracción⁴⁴⁸. Al igual que hemos señalado en diversos autores, el Renacimiento no sólo era vivido como un breve paréntesis, sino también el propio arte griego. Este impulso abstracto se materializará con claridad en el arte celtogermánico y en el hombre nórdico, donde predominará la forma geométrica-lineal, con exclusión de todo lo orgánico, que coincidiría con el dypilon griego y el arte oriental. Así todas estas tradiciones abstractas y las orgánicas-clásicas a través de una “versión grosera, barbarizada”, pasaron a conformar el románico⁴⁴⁹ y posteriormente al gótico.

“Ya dijimos que el pensamiento constructivo gótico es la consumación y apoteosis de esa voluntad artística indígena que hemos comprobado en la ornamentación y para la cual no hemos encontrado fórmula más breve que ésta: expresividad intensificada sobre una base inorgánica”⁴⁵⁰.

El gótico representaría esa voluntad artística del hombre nórdico, donde el impulso abstracto encuentra una “expresividad”, expresada a través de las fuerzas puramente mecánicas, y por tanto que nada tendrá que ver con el sentimiento dinámico del organismo y, por tanto alejada de las formas de la proyección sentimental y orgánica propias del arte clásico, especialmente visibles en arquitectura, pues la escultura vivió más tensamente la influencia realista-imitativa orgánica, especialmente en los rostros, pero también abstracta inorgánica, visible en los ropajes⁴⁵¹, que permitirá comprender las influencias posteriores del mundo clásico renacentista. A medida que va imponiéndose el espíritu renacentista y el cuerpo, el carácter lineal inorgánico refugiado en los ropajes fue abandonado “y con él se extinguió el último recuerdo del punto de arranque del crear nórdico”⁴⁵².

Contrario al determinismo de los materiales de Gottfried Semper, W. Worringer se posicionaba con A. Riegl y la *Kunstwollen*, señalando que en los pueblos del norte y específicamente del pueblo alemán existía un impulso hacia la abstracción que se había materializado de forma más clara en el gótico, que era la expresión de su raza, tal y como se observa con claridad en su siguiente obra *Formprobleme der Gotik* (1911). En esta obra la

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, pp. 115-116.

⁴⁵¹ *Ibid.*, pp. 121-122.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 123,

oposición Abstracción-Naturaleza, quedaba reabsorbida bajo la dialéctica clásico-gótico⁴⁵³, dentro de un esquema más amplio penetraba un principio nuevo: lo oriental⁴⁵⁴. El hombre oriental retoma el instinto del hombre primitivo frente al intelectualismo del hombre clásico, permitiendo el resurgimiento de las formas abstractas allí, demostrando con ello la existencia de dos formas de relación psicológica con el mundo, que dan lugar, a su vez, a dos formas de arte. Una primera naturalista, presidida por el intelecto y cuyo reflejo será el clasicismo, y otra segunda, más *original* o abstracta, que habiéndose desarrollado por los pueblos primitivos que aparecería en diferentes momentos de la historia, ya sea en Oriente o en el Norte de Europa.

Inscrita dentro de esa comprensión conflictiva del arte entre organicismo-naturalista y abstracción, esto es, entre lo clásico y lo gótico, Worringer señalaba la invasión dórica como un claro reflejo de cómo el estilo de los arios penetra en la historia del arte occidental, aunque en tensión y conflicto con el estilo del mediterráneo⁴⁵⁵, como se comprobaría en el estilo Dipylon y en el arte micénico. Conflicto entre organicismo y abstracción del cual nacería el primer arte griego donde se perciben claramente las dos influencias: abstracta-ario y naturalista-mediterránea, tal y como reflejaría el arte dórico; pero donde se impondrá el naturalismo, especialmente, a partir del jónico. Frente a la Europa mediterránea subordinada a la influencia clásica y oriental, la Europa central y septentrional, que no habían entrado en contacto con la civilización mediterránea⁴⁵⁶, permitirá el desarrollo del estilo ario, dando lugar al arte gótico, entendiendo por éste un estilo metahistórico.

*“Lo que nos interesa a nosotros es sólo el conglomerado que forman las masas de pueblos jóvenes, no desarrollados aún, en el Norte y Centro de Europa, las naciones que no han tenido aún contacto con la alta cultura mediterránea, influida por el Oriente. En ella se desarrolló, sobre la base del estilo geométrico común a los pueblos arios, la gran fuerza de la futura Edad Media”*⁴⁵⁷

Por vez primera, el gótico aparece en Worringer como un estilo propiamente escandinavo y germánico que se desarrollaba sobre las bases del estilo geométrico ario. Esta *voluntad gótica* aparecería en el arte de las invasiones, en el románico y “*en suma todo el curso del arte en el Norte y Centro de Europa*”⁴⁵⁸.

“Nosotros consideramos el gótico estricto, que las escuelas circunscriben, como el resultado final de una evolución específicamente nórdica, que empieza ya en el período de Hallstadt y La

⁴⁵³ “la época postantigua puede en realidad reducirse a una especie de lucha concentrada entre goticismo y clasicismo”. WORRINGER, Wilhelm. *Formprobleme der Gotik*. Pp. 17-18.

⁴⁵⁴ “No debemos confundir Europa con el mundo. No debemos dejarnos arrastrar por la conciencia europea, hasta el punto de cegarnos ante el fenómeno de la humanidad oriental, cuya comprensión casi excede nuestras limitadas facultades”. *Ibid.*, p. 34.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁵⁶ “Repetiremos, pues, que según nuestra opinión, el arte de Occidente, en cuanto no tuvo participación inmediata con la cultura antigua del Mediterráneo, fue gótico por su más íntimo carácter y lo siguió siendo hasta el Renacimiento, la gran peripecia de la evolución nórdica”. *Ibid.*, p. 39.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 38.

*Tène, y en sus más hondas raíces, antes aún. El teatro de esta evolución está constituido principalmente por el Norte y Centro de Europa. Su punto de partida es quizá la Escandinavia germánica”*⁴⁵⁹

Es importante señalar que W. Worringer emplea el término ario en un sentido globalizador de diferentes pueblos del norte, que si bien no tienen un origen racial común, sí parecen poseer unas condiciones de vida similares que les hace desarrollar una psicología semejante, razón por la cual Worringer utiliza el término de germánicos, nórdicos, etc., pero sin pretender utilizarlos en un sentido racial sino más bien cultural.

*“En ese conglomerado de los pueblos del Norte y Centro europeos, en ese campo donde fructificará el fenómeno gótico, no pretendemos hacer un solo de esos pueblos el sustentáculo y base de toda la evolución. En lo sucesivo, empero, hablaremos a veces de evolución germánica; más no porque queramos sostener una teoría romántica de las razas en el sentido de Chamberlain, sino por comodidad y porque estamos convencidos de que, en el caos de los pueblos nórdicos, las diferencias raciales retroceden ante la comunidad de condiciones en que viven y se desarrollan psíquicamente todos esos pueblos; de manera que se justifica siempre el tomar uno cualquiera como “pars pro toto”. Por otra parte, si elegimos el pueblo germánico, es porque pensamos que la disposición para el gótico no se presenta sino donde la sangre germánica se mezcla con la sangre de las otras razas europeas. Los germanos no son, pues, los únicos que tienen arte gótico ni los únicos que lo crean; los celtas y romanos poseen la misma importante participación que ellos en la evolución gótica. Pero los germanos son la conditio sine qua non del goticismo.”*⁴⁶⁰

Frente al dualismo clásica-anticlásica que encontramos en Wölfflin, Worringer tiende a enfrentar más bien dos sensibilidades artísticas que encarnan dos tipos humanos diferentes: un hombre nórdico o gótico y un hombre clásico⁴⁶¹. Si en Alemania el espíritu ario, abstracto⁴⁶², había dado lugar al gótico, el Renacimiento, expresión de la cultura mediterránea organicista había sido un breve paréntesis en Alemania, permitiendo así que sobre la *voluntad gótica oprimida* resurgieran las formas del barroco.

*“Más adelante veremos cómo incluso el Renacimiento italiano, partiendo de muy diferentes bases psíquicas, no pudo ahogar por completo la voluntad gótica de forma, al extenderse por el Norte y llegar a ser un estilo europeo. El barroco septentrional es, en efecto, en cierto sentido, una reviviscencia de la voluntad gótica de forma, bajo una envoltura ajena”*⁴⁶³

Ese carácter trascendental del gótico volvería a surgir, tras el paréntesis del Renacimiento, en el arte trascendental barroco, propagado para Worringer por la Iglesia y los jesuitas. Así como durante el rococó⁴⁶⁴.

“El carácter trascendental del barroco se manifiesta exteriormente en el hecho de que la Iglesia y principalmente los jesuitas fueron los propagadores de este estilo. Su patetismo trascendental le diferencia claramente de la paz armoniosa y el equilibrio del estilo clásico. Así, después del trascendentalismo gótico sigue, tras el intermezzo del Renacimiento, el

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁶¹ PASSINI, Michela. *La fabrique de l'art national*. P. 184.

⁴⁶² “La base sobre la cual se desenvuelve la voluntad gótica de forma es el estilo geométrico, que se halla extendido sobre toda la tierra, como estilo del hombre primitivo, pero que hacia la época en que el Norte ingresa en la evolución histórica, aparece como propiedad común de todos los pueblos arios”. WORRINGER, Wilhelm. *Formprobleme der Gotik*. P. 39.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁶⁴ “Lentamente se extingue el viejo arte nórdico de las líneas y los movimientos en las juguetonas volutas del rococó”. *Ibid.*, p. 96.

trascendentalismo barroco. Y en el barroco septentrional creen algunos encontrar claras conexiones con el gótico, sobre todo si se piensa en el gótico posterior que, con expresión bien típica, se ha denominado el barroco del goticismo”⁴⁶⁵

Por otro lado, observamos como Worringer cuestionaba así el supuesto origen francés del gótico, el cual quedaba adscrito no tanto a una evolución estilística, consecuencia de las soluciones materiales y técnicas encontradas allí, sino como el reflejo de un impulso racial metahistórico, ario, que desde los grupos pre-romanos penetra con Roma en la historia y se manifiesta de forma discontinua sobre todo en el Norte de Europa, a través de la ornamentación, visible con posterioridad en el arte de las invasiones, en el románico y, finalmente, en el gótico que ya es el producto de la *esencia gótica*, abstracta-aria, y cierto naturalismo clásico que hereda del románico. El gótico, y sobre todo el gótico francés, aparecía así como el resultado de la mezcla de las razas latinas y germánicas, tal y como se había manifestado en el arte románico, por lo que Worringer distinguirá entre gótico y *sistema gótico*. El gótico francés se adelanta formalmente a un impulso que ya estaba a punto de surgir en Alemania⁴⁶⁶, patria natural del impulso gótico y donde residía la esencia ahistórica de lo gótico.

“En el corazón de Francia, donde los elementos germánicos y románicos se compenetraban en la mayor intimidad, tuvo lugar la hazaña libertadora. Allí fue pronunciada la palabra decisiva que da comienzo al gótico propiamente dicho. El entusiasmo románico, que puede llegar a los mayores extremos sin perder por ello su claridad de visión, encontró en Francia la fórmula clara de la oscura voluntad nórdica o, dicho en otros términos: creó el sistema gótico.

Sin embargo, no puede decirse que sea Francia el propio hogar y patria del gótico. Lo que en Francia nació no fue el goticismo, sino el sistema gótico. Pues esos elementos románicos del país, que capacitaron a Francia para esa fuerte iniciativa y esa clara fórmula, eran también, al mismo tiempo, los que mantenían viva la relación con la tradición antigua y su voluntad orgánica de arte [...] El país del goticismo puro es el Norte germánico.”⁴⁶⁷

Aunque inmediatamente señala, citando a Dehio, que si bien el gótico se encuentra más arraigado en el mundo germánico, sin embargo se trataría de un arte internacional característico de la alta Edad Media, no encontrándose unido a ninguna limitación nacional y donde “*las diferencias nacionales se fundieron en el crisol de una conciencia religiosa y eclesiástica, que unió a toda la humanidad europea*”⁴⁶⁸. Es ese sentido religioso, trascendental, el que daría su rasgo principal al gótico, permitiéndole entroncar con las formas abstractas primitivas arias que tendrían frente a lo religioso una actitud semejante de inseguridad y de introspección, frente a la afirmación de la individual del clasicismo que conduce al impulso de dominio sobre lo natural⁴⁶⁹.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁶⁶ “el Oeste de Europa, dominado por elementos románicos, ha sido siempre el que, rompiendo la ley de la inercia nórdica, ha sabido poner en tensión todas sus energías y hallar la palabra que el Norte germánico tenía, por decirlo así, en la punta de la lengua”. *Ibid.*, p. 112.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 146.

La radicalización del pensamiento francés y alemán sobre el gótico como un arte propiamente nacional, tal y como se ha visto, conducirá a una progresiva confrontación entre ambas historiografías que se acentuará tras los combates de la primera guerra mundial y la destrucción que sufre el patrimonio francés⁴⁷⁰. Un hecho que los franceses ven como una obra premeditada de los intelectuales alemanes, que inicia una ola de escritos donde se vislumbra una retórica propagandística (por parte de los dos bandos⁴⁷¹) encaminada, en primer lugar, a deshumanizar al enemigo y valorar los actos de guerra como actos vandálicos premeditados; en segundo lugar, a convertir la catedral y el gótico en un emblema nacional⁴⁷²; y, en tercer lugar, a minusvalorar la importancia del arte alemán, como puede observarse tanto en E. Mâle como en H. Focillon, que determinará el rechazo posterior de la tradición historiográfica alemana tras la guerra, como revelará el libro de P. Francastel *L'Histoire de l'art. Instrument de la propagande germanique* (1940)⁴⁷³. Sin embargo, como ha señalado M. Passini que « *la disqualification systématique à laquelle fut soumise en France l'histoire de l'art allemande recèle une série de stéréotypes dont l'élaboration remonte à avant la guerre* »⁴⁷⁴.

Tras la primera guerra, Francia se convertirá con H. Focillon en el centro de la civilización Occidental. Introducía así una visión y una categoría: lo occidental, frente a las tradiciones que señalaban la influencia aria y oriental en el medievo⁴⁷⁵, y que principalmente había desarrollado el estudioso austriaco Josef Strzygowsky con *Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst* (1901), en polémica con Alois Riegl su obra *Spätrömische Kunstindustrie* (1901, 1927)⁴⁷⁶. Este nuevo giro de tuerca del nacionalismo artístico francés representado por H. Focillon se articulaba de forma diferente al anterior, volviendo a entroncar el arte medieval con la cultural clásica -y especialmente con Grecia-, como ya había señalado Viollet-le-Duc, devolviendo así a lo latino y a Occidente un lugar prioritario para comprender las fuentes del arte medieval. En sus estudios otorgaba prioridad a lo técnico y racionalista (como el arte de su propia época) sobre la dimensión metahistórica del mundo alemán, aunque en sus obras, como *Les pierres de France*, buscaba construir la historia del arte francés y la especificidad del mismo, sobre

⁴⁷⁰ KOTT, Christina. *Préserver l'art de l'ennemi ? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918*. Peter Lang, 2006.

⁴⁷¹ KOTT, Christina. "Histoire d'el'art et propagande pendant la Première Guerre mondiale. L'exemple des historiens d'art allemands en France et en Belgique". En *Écrire l'histoire de l'art France-Allemagne 1750-1920*. Revue Germanique Internationale, 13/2000, número dirigido por DECULTOT, Élisabeth. Paris, PUF, 2000.

⁴⁷² VAUCHEZ, André. « La Cathédrale ». En NORA, Pierre (Dir.). *Les Lieux de mémoire. Tome III*. Paris, Quarto-Gallimard, 1997, pp. 3109-3140.

⁴⁷³ FRANCASTEL, Pierre. *L'Histoire de l'art. Instrument de la propagande germanique*. Paris, Librairie de Médicis, 1945 (1ª edición, 1940).

⁴⁷⁴ PASSINI, Michela. *La fabrique de l'art national*. P. 193 y ss.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 239.

⁴⁷⁶ RIEGL, Alois. *Spätrömische Kunstindustrie*. Traducido por Ana Pérez López y Julio Linares Pérez; *El arte industrial tardorromano*, Visor, 1992 (1ª edición, 1901, 1927).

una evolución sustentada sobre los aportes de las tres razas principales: la latina, la céltica y la germana. Finalmente ofrecía una imagen de la Edad Media laica, racionalista y progresista, esencialmente urbana, que elaborará a escala europea una cultura del hombre nuevo⁴⁷⁷ (con la que en ocasiones describe la Francia de su propia época), que ya se había apuntado en algunos estudiosos del siglo XIX herederos de la visión de Victor Hugo y Viollet-le Duc⁴⁷⁸, y que determinará el arte medieval francés como el nacimiento de una nueva etapa del humanismo occidental que a partir del año mil marca el final de una época.

Frente a las ideas de aquellos que intentan cuestionar la centralidad del arte italiano en relación al Renacimiento, Eugène Müntz representa la influencia en Francia de las ideas de Burckhardt, desde su puesto de responsable de la biblioteca y de las colecciones de la École de Beaux-Arts de París, donde había sustituido a H. Taine. Considerado como uno de los principales estudiosos de la metodología iconológica⁴⁷⁹, su obra servirá de puente de comunicación, no sólo de ideas sino de metodologías, entre el mundo alemán y francés, siendo un colaborador habitual de *Gazette des Beaux-Arts*. De este modo, E. Müntz defenderá la primacía del arte italiano, haciendo de la Francia del siglo XVI un momento de cruces e influencias de distintos modelos. En su obra *Les précurseurs de la Renaissance* (1882)⁴⁸⁰, E. Müntz define lo que van a ser sus grandes líneas de estudio, centrándose en el mecenazgo, en el coleccionismo, en el comercio de obras, en la literatura artística de la época, analizando la obra desde todos los puntos de vistas sociales posibles, de clara influencia germana así como de H. Taine⁴⁸¹ –del que se considera un seguidor de su método–, ocupando además el estudio de los restos y del conocimiento contemporáneo de la antigüedad durante el Renacimiento, un punto central de su análisis, que leerá con atención Aby Warburg, con quien tuvo correspondencia. Italia y Rafael⁴⁸² se presentaban como los faros principales del arte Renacentista, siendo el redescubrimiento de la naturaleza y de la antigüedad las dos principales vías del arte exportadas al resto de Europa, considerando que el arte francés del siglo XV, así como la

⁴⁷⁷ BRIEND, Christian et Alice THOMINE (Ed.). Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Lyon del 22 de enero al 26 de abril: *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*. INHA-Snoeck, 2004.

⁴⁷⁸ NAYROLLES, Jean. *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIII^e-XIX^e siècles)*. Presses Universitaires de Rennes, 2005.

⁴⁷⁹ Esta tradición iconológica en Francia se inicia con los *Annales archéologiques* d'Adolphe-Napoléon Didron, que E. Mâle renovará, sistematizando el método, participando con ello de un movimiento de reciente creación fundamentado en una aproximación iconográfica desarrollada ya en los trabajos de Henry Thode, Conrad de Mandach y Josef Strzygowski, y en Francia por parte de E. Müntz. Éste último creará junto a August Schmarsow la *Sociedad internacional de estudios iconográficos*, de la que participará el propio E. Mâle.

⁴⁸⁰ MÜNTZ, Eugène. *Les précurseurs de la Renaissance*. Paris, J. Rouam, 1882.

⁴⁸¹ CRÉPON, Marc. "L'art de la Renaissance selon Burckhardt et Taine (la question des appartenances)". *Écrire l'histoire de l'art France-Allemagne 1750-1920*. Revue Germanique Internationale, 13/2000, número dirigido por DECULTOT, Élisabeth. Paris, PUF, 2000, pp. 131-139.

⁴⁸² MÜNTZ, Eugène. *Raphaël. Sa vie, son oeuvre et son temps*. Paris, Hachette, 1906 (1^a edición, 1881).

civilización en su conjunto, era muy inferior a la cultura italiana del momento⁴⁸³. Una obra que coincidirá con el paulatino aislamiento de su autor dentro de la historiografía francesa, en un momento donde las tesis de L. Courajod parecen imponer el redescubrimiento de los pintores primitivos franceses y los ejemplos de un gótico tardío que muestra claros ejemplos de un realismo y un naturalismo que desconciertan a E. Müntz, y que parecen cambiar su posición respecto al renacimiento francés en torno a los años 90, cuando prepara su monumental obra *Histoire de l'art pendant la Renaissance (1889-1895)*, de la que deja incompleta los volúmenes dedicados a Francia y Europa y donde parece acercarse a ciertos posicionamientos de L. Courajod⁴⁸⁴, pese a la imagen dada por los alumnos de ambos de dos maestros enfrentados e irreconciliables, en una época posterior marcada por la radical oposición de dos corrientes en Francia a inicios del siglo XX a partir de la exposición sobre los primitivos.

En la década de los años 80 y 90 la historia del arte en Francia estará marcada por el enfrentamiento entre las dos concepciones del arte de L. Courajod y de E. Müntz, así como por el traslado de los debates al seno de la universidad, donde la disciplina vive un proceso de profesionalización y de definición de las normas de acceso y de metodologías de enseñanza⁴⁸⁵, siendo la generación de entorno a 1900, como E. Mâle, L. Rosenthal, Paul Vitry o Louis Dimier, los que sostienen las primeras tesis doctorales en la Sorbonne. Louis Dimier, próximo de E. Müntz, presenta su tesis sobre *Le Primitif, peintre, sculpteur et architecte des rois de France (1900)*, en un contexto universitario donde André Michel y Lemonnier, editores de la obra de L. Courajod, buscaban trabajos que otorgasen al renacimiento francés un lugar destacado frente a Italia, ajeno a las influencias extranjeras. Louis Dimier presentaba por el contrario una visión opuesta, derivando el arte francés de la influencia italiana, lo que le llevaba a revindicar y a centrarse sobre Fontainebleau que había relegado a un lugar secundario por los defensores de lo autóctono, considerando esta escuela como una ruptura respecto a los desarrollos autóctonos y puramente franceses, como señalará la obra de Marius Vachon, así como un reflejo de la degradación del arte italiano tras la culminación de Rafael. Fundamentado en un riguroso estudio, L. Dimier señalará a los artistas italianos traídos por la corte de Fontainebleau por Francisco I como el momento de nacimiento del Renacimiento en Francia, en modo alguno ejemplo de la decadencia sino por el contrario ejemplo de creatividad y de vitalidad en los diseños. Unas tesis contra las que reaccionaran los defensores del arte francés primitivo como Henri Bouchot, a través de la llamada escuela de Bourgogne donde destacarían pintores como Fouquet y que pronto dará lugar a la exposición de los pintores primitivos de 1902. L. Dimier por el contrario cuestionaba la posibilidad

⁴⁸³ MÜNTZ, Eugène. *La Renaissance en Italie et en France, à l'époque de Charles VIII*. Firmin-Didot, 1885.

⁴⁸⁴ PASSINI, Michela. *La fabrique de l'art national*. Pp. 38.39.

⁴⁸⁵ CHARLE, Christophe. *La République des universitaires: 1870-1940*. Paris, Seuil, 1994.

de hablar de tal escuela y de la calidad de su pintura. Por otro lado, L. Dimier fue seguidor atento de los debates sobre la decadencia o no del Renacimiento en el llamado posteriormente como *manierismo*, acontecidos en los años 20 con la obra de Walter Friedländer “*Die Entstehung des anti-klassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*”. Estos debates ya en 1911 con las obra de K.H. Buse⁴⁸⁶ y de F. Goldschmidt⁴⁸⁷, que partiendo de las obras de Wölfflin o Riegl sobre un periodo de transición del Renacimiento al Barroco, en el primero hacia 1580 y en el segundo hacia 1630, determinará el nacimiento de un nuevo estilo denominado como manierismo. Louis Dimier nunca estuvo de acuerdo en tratar esta pintura como anti-clásica⁴⁸⁸, y verla como una decadencia o cambio respecto al arte anterior, tal y como parece imponerse en la crítica alemana a partir de W. Weisbach⁴⁸⁹ o M. Dvorak⁴⁹⁰, influenciados por las corrientes expresionistas del arte contemporáneo que veían en el manierismo una oposición al racionalismo del Renacimiento, caracterizado por la expresión subjetiva que va desde lo religioso a lo caprichoso, saltando al ámbito de la escultura⁴⁹¹ y de la arquitectura⁴⁹². De este modo, su posición anti-nacionalista en arte, su oposición a ver este periodo como la consecuencia de una decadencia y su militancia en Action Française⁴⁹³ hicieron que finalmente se convirtiese en una figura marginal de la historiografía francesa del momento, siendo principal la línea de Courajod y Vitry que buscan la afirmación de una escuela francesa autóctona sin influencias foráneas, flamencas y sobre todo italiana.

En Alemania también se producirá una reacción contra el modelo propuesto por Burckhardt, cuestionándose, por un lado, la imagen de un Renacimiento pagano que supondría la ruptura respecto al mundo medieval y cristiano anterior, gracias al redescubrimiento del arte y la literatura de la antigüedad, exaltándose por el contrario las fuertes inspiraciones cristianas; y, por otro lado, la idea de un Renacimiento italiano creado en Florencia y Roma que luego sería exportado al resto de Europa, minusvalorando las especificidades nacionales. Estas problemáticas las veremos

⁴⁸⁶ BUSSE, Kurt Heinrich. *Manierismus und Barockstil : Ein Entwicklungsproblem der florentinischen Seicentomalerei, dargestellt an dem Werk des Lodovico Cardi da Cigoli*. Leipzig, 1911.

⁴⁸⁷ GOLDSCHMIDT, Fritz. *Pontorno, Rosso und Bronzino*. Leipzig, Klinkhardt-Biermann, 1911.

⁴⁸⁸ POSNER, Donald. "Introduction." En FRIEDLÄNDER, Walter. *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. New York, Columbia University Press, 1965, pp. xii-xiii (1ª edición, 1957); BECHERUCCI, Luisa. “Maniera e Manieristi”. En *Enciclopedia Universale dell’Arte*. Firenze-Roma, Istituto per la collaborazione culturale-G.C. Sansoni, 1958-1967, 15 Vol., vol. VIII; HAUSER, Arnold. *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München, C.H. Beck, 1964; SHEARMAN, John. *Mannerism*. Traducido por Fernando Marías, Madrid, Xarait, 1990 (1ª edición, Harmondsworth, Penguin, 1967); DUBOIS, Claude-Gilbert. *Le maniérisme*. Paris, PUF, 1979.

⁴⁸⁹ WEISBACH, Werner. « Der Manierismus ». En *Zeitschrift für bildende Kunst*, XLV, 1919, pp. 161-183.

⁴⁹⁰ DVORAK, Max. “Über Greco und den Manierismus”. En *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924, Munich, pp. 261-276.

⁴⁹¹ FRÖLICH-BUM, Lili. *Parmigianino und der Manierismus*. Wien, A. Schroll & co., 1921.

⁴⁹² PANOFKY, Erwin. “Zwei Fassandenentwürfe Domenico Beccafumi’s und des Problem das Manierismus in der Architektur”. En *Städel Jahrbuch*, VI, 1930, pp. 65-72.

⁴⁹³ DARD, Olivier, Michel LEYMARIE, Neil MCWILLIAM (Ed.). *Le maurrassisme et la culture. L’Action française, culture, société, politique (III)*. Presses Universitaires du Septentrion, 2010.

desarrolladas en las últimas décadas del siglo XIX en la obra de Henry Thode, próximos al mismo fenómeno que en Francia se estaba produciendo con L. Courajod o P. Vitry. Como ellos, H. Thode buscaba a través del Renacimiento elaborar la idea de un renacimiento nacional, aunque, a diferencia de éstos, profesaba una gran admiración por el arte italiano. Sus primeras obras se interesarán, igualmente, sobre los orígenes del arte italiano, centrándose en la figura de San Francisco de Asís⁴⁹⁴, cuyas enseñanzas para él habían transformado radicalmente el arte italiano del momento, como ya había apuntado los estudios de Anton Springer en 1857 o Hermann Hettner en 1884. El estudioso francés Émile Gebhart también había apuntado en un estudio muy en la línea de Burckhardt de 1879 *Les origines de la Renaissance en Italie*⁴⁹⁵, el inicio del Renacimiento en las obras de los escultores pisanos y de Giotto, así como de los pensadores como Nicolás de Cusa, ocupando la religión cristiana un punto esencial en los avances científicos. El interés de H. Thode por el arte de Wagner⁴⁹⁶, con el que entra en contacto en 1876 en Bayreuth marcará su obra -llegando a casarse con la hija adoptiva de éste-, tal y como se reflejará en su primera gran obra sobre San Francisco de Asís, la cual se inscribía en la tradición germana del estudio del contexto cultural y civilizatorio, determinando en ella cómo la predicación de San Francisco transforma el arte del momento, abriéndolo hacia la expresividad; debiendo buscarse los orígenes del renacimiento en el nuevo espíritu desarrollado por el franciscanismo, que desde Giotto nos llevarán al Cinquecento. De este modo, situaba en un segundo lugar el tradicional argumento que otorgaba al redescubrimiento de la antigüedad un lugar destacado, relegando ésta a un principio formal y de enseñanza, como ya había hecho L. Courajod, para quien la influencia clásica era superficial. Con ello otorgaba a la evolución de las corrientes cristianas -y a la religión-, un lugar preponderante en los cambios, tal y como era frecuente en las corrientes germano-cristianas próximas al wagnerismo, interesadas por esas corrientes religiosas primitivas así como por las corrientes irracionalistas y místicas del Renacimiento⁴⁹⁷, que luego tendrá tanta trascendencia en la construcción de un Renacimiento menos luminoso y racional, que podemos observar en la obra de Konrad Burdach⁴⁹⁸, en Alemania, o la obra de Émile Gebhart *L'Italie mystique (1890)*⁴⁹⁹. Una obra que atraerá el interés de los wagnerianos franceses Théodore de Wyzewa, Édouard Dujardin fundadores de la revista *Revue wagnérienne* así como de Joris-Karl Huysmans, y cuyas tesis –aunque sin citar a H. Thode-

⁴⁹⁴ THODE, Henry. *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*. Berlin, Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1885.

⁴⁹⁵ GEBHART, Émile. *Les origines de la Renaissance en Italie*. Paris, Hachette, 1879.

⁴⁹⁶ PICARD, Timothée. *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme, 1860-2004*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

⁴⁹⁷ PASSINI, Michela. *La fabrique de l'art national*. P. 65.

⁴⁹⁸ BURDACH, Konrad. *Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst*. Berlin-Leipzig, Verlag von Gebrüder Paetel, 1918.

⁴⁹⁹ GEBHART, Émile. *L'Italie mystique. Histoire de la Renaissance religieuse au Moyen Âge*. Paris, Hachette, 1890.

determinarán la obra de Paul Sebatier *Vie de Saint François d'Assisi* (1894)⁵⁰⁰. Sus siguientes obras, imbuidas de wagnerismo, se centrarán en las grandes individualidades que por su personalidad extraordinaria y fuera de lo común han determinado giros importantes en el arte como Miguel Ángel, siguiendo un género de la biografía que había sido fijado por Springer o Justi. La centralidad de lo religioso marcará asimismo su acercamiento al arte alemán, determinando sus acercamientos a la obra del pintor Durero; siendo además un punto central de su metodología atribuyendo al cambio en el pensamiento y en las ideas un lugar prioritario para comprender los cambios en el arte. De ahí la importancia de hombres como San Francisco, Savonarola o Lutero en sus escritos; lo que llevará a los profesores de la universidad de Bonn a acusarlo de hegeliano, cuando él se consideraba heredero de Wagner y Schopenhauer⁵⁰¹. La ruptura operada por San Francisco, le llevará a establecer un vínculo entre éste y Lutero, como un precedente de la reforma protestante, estableciendo así ésta como una consecuencia del Renacimiento, recibiendo la esencia que no sólo daría lugar al renacimiento italiano sino también al renacimiento germano, construyendo un nuevo núcleo del humanismo. Su obra sobre el impacto de la religión en el arte se verá continuada en Francia por Paul Sebatier o Conrad de Mandach y su *Saint Antoine de Padoue et l'art Italien* (1899).

Tanto en Alemania con los trabajos de H. Thode como en Francia con los de E. Gebhart, si bien las fronteras entre medievo y renacimiento se diluyen, así como la importancia de la antigüedad, sin embargo, deudores de la obra de J. Burckhardt, ambos siguen considerando Italia como un lugar central, frente a los posicionamientos más radicales de L. Courajod. En los siguientes años el principal enfrentamiento de H. Thode será contra el arte moderno francés que parece extenderse por toda Europa desde finales del siglo XIX⁵⁰², y, de este modo, sus estudios se centran cada vez más en el arte alemán contemporáneo, como por ejemplo en el pintor Hans Thoma; buscando establecer un nuevo arte nacional alemán para el nuevo siglo, que se había convertido en una preocupación en la Alemania de entonces⁵⁰³, en un momento en que tras la reunificación del país se buscan nuevas narraciones que permitan forjar esa unidad, adquiriendo el arte antiguo alemán un lugar destacado de esa identidad artística germana. Tras unos estudios sobre Durero que levantan importantes polémicas, realizará en 1891 una obra dedicada a los pintores de Nuremberg de los siglos XIV y XV, una obra que se convertirá en central de los estudios sobre los primitivos, con los cuales emparentaba la propia obra de Hans Thoma, intentando trazar entre las dos épocas la línea de una estética propiamente germana, acentuada por su devoción wagneriana. En ello, el arte italiano del Renacimiento aparecía como un modelo de alteridad, frente al cual definir lo germano,

⁵⁰⁰ SEBATIER, Paul. *Vie de Saint François d'Assisi*. Paris, Fischbacher, 1894.

⁵⁰¹ SZYLIN, Anna Maria. *Henry Thode (1857-1920). Leben und Werk*. Frankfurt am Main/New York, Peter Lang, 1993.

⁵⁰² JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*. Paris, Nicolas Chaudon, 2009.

⁵⁰³ GEBHARDT, Volker. *Das Deutsche in der deutschen Kunst*. Cologne, Dumont Literatur U. Kunst, 2004.

como se refleja en su obra *Albrecht Dürer. Deutsche Kunst und deutsche Reformation* (1901), estableciendo así una dialéctica entre el arte del sur y del norte de Europa⁵⁰⁴ que alcanzará su formalización más perfecta en la obra de H. Wölfflin *Italien und das deutsche Formgefühl* (1931). Frente a un pintor como Durero movido por su sentimiento religioso, concentrado sobre el contenido de la forma, el arte italiano se centraba en las reglas de la belleza ideal, traducido en una serie de normas académicas. Es, de nuevo, el sentimiento religioso de la Reforma la que ha definido una nueva relación con la naturaleza y con el arte visible en Durero. La defensa de un arte contemporáneo vinculado a la tradición, como Böcklin o H. Thoma, despertará fuertes polémicas en una parte de la crítica alemana que veían en las corrientes francesas la posibilidad de renovar las líneas de la pintura alemana que la tradición de Böcklin impedía, como había señalado Julius Meier-Graefe en 1903 y en 1905 en su *Der Fall Böcklin*, quien además venía de escribir una historia de la pintura contemporánea en Europa donde otorgaba preeminencia a Francia y al impresionismo, contra las que H. Thode dará una serie de conferencias tituladas *Böcklin und Thoma. Acht Vorträge über neudeutsche Malerei*, donde buscaba las constantes del arte alemán desde la Edad Media hasta la actualidad, en la que señalaba que todo arte verdadero nacía del pueblo, entrecruzándose sus investigaciones con la de Wölfflin quien también buscaba definir en esos años la forma alemana, que culminará en los años 20 con los escritos de O. Spengler o el propio Wölfflin, cuya última obra del año 1931 tratará el sentimiento germánico de la forma en *Die Kunst des Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl*⁵⁰⁵. Tema que continuarán los historiadores del arte como A. E. Brinckmann⁵⁰⁶, atento lector de Spengler y alumno de Wölfflin, oponiendo también el espíritu germano por un lado a Italia y por otro lado a Francia, como ya había señalado H. Thode.

Como se ha señalado más arriba el triunfo de las exposiciones de arte en los inicios del siglo XX, no sólo transformará el mundo académico y universitario, sino que ayudará a afianzar una serie de ideas y teorías sobre el arte⁵⁰⁷, así como la imagen de un arte nacional en los comienzos de siglo. En este sentido la exposición sobre artistas primitivos de 1902 en Brujas, había otorgado una preeminencia al arte flamenco en el origen del arte moderno en Europa, de ahí que H. Bouchot realizará una exposición de primitivos en 1904, en París, en contestación a la anterior, para establecer el origen del arte moderno a partir de una supuesta escuela francesa de primitivos franceses. Fundamentada en el realismo como máxima característica de lo francés, siendo los

⁵⁰⁴ MICHAUD, Éric. *Histoire de l'art: Une discipline à ses frontières*. Paris, Hazan 2005; MICHAUD, Éric. *Un Art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*. Paris, Gallimard, 1996.

⁵⁰⁵ WÖLFFLIN, Heinrich. *Die Kunst des Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl*. Munich, F. Bruckmann, 1931.

⁵⁰⁶ BRINCKMANN, Albert E. *Geist der nationen. Franzosen, Italiener, Deutsche*. Traducido por Paul de Man y Jean-Jacques Etienne, *Esprit des nations. France, Italie, Allemagne*, Éditions de la Toison d'Or, 1943 (1ª edición, Hoffmann und Campe Verlag, 1938).

⁵⁰⁷ HASKELL, Francis. *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. Yale University Press, 2000.

flamencos como Van Eyck simples imitadores. Tesis que fueron contestadas por autores como Louis Dimier en una obra de publicación inglesa *French Painting in the sixteenth century* (1904), por parte del editor londinense Duckworth. La exposición de H. Bouchot suponía una oposición a aquellos que planteaban el inicio de la pintura moderna en Italia así como en Francia a partir de la llegada de los pintores italianos a Fontainebleau; lo que supondrá el afianzamiento en Francia de las tesis de L. Courajod y P. Vitry, a favor de un arte nacional francés, una edad de oro mítica del arte nacional que terminará con la afirmación de una escuela francesa de pintura. Un nacionalismo francés en arte que encontrará su más radical contestación de nuevo en L. Dimier en *Le nationalisme littéraire et ses méfaits chez les Français* (1935)⁵⁰⁸. De forma paralela en Düsseldorf tuvo lugar una gran exposición en 1902 y 1904, sobre la Edad Media de pintores de las escuelas de Renania y Wesphalia, dirigidas por Paul Clemen. En ellas, al igual que hiciera el mundo francés, Clemen dentro de una lectura biológica y cíclica de la historia consideraba el realismo de la pintura de los siglos XIV-XV-XVI como un retorno al origen propio de una pintura gestada en el Norte, como habían planteado Courajod y en cierta medida H. Bouchot. El realismo se constituye pues en uno de los rasgos fundamentales del nacionalismo artístico frente al modelo italiano, a partir del cual se cimentarán los discursos nacionales sobre arte, no sólo en Francia y en Alemania, sino también en España.

Podemos observar pues como entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la escritura de la historia del arte en Francia y Alemania estará centrada en el Renacimiento, tanto en aquellos que sitúan en el centro del arte moderno a Italia como en aquellos otros que buscan reivindicar el arte nacional, precisamente, contra la centralidad del arte del renacimiento italiano. En este sentido, en Alemania, la obra de Wölfflin ocupa un lugar destacado en su esfuerzo de definir las características y el paso del arte clásico del Renacimiento al estilo Barroco. Dos estilos propiamente italianos, tal y como son definidos en *Renacimiento y Barroco*, que al mismo tiempo son comprendidos también por Wölfflin fuera de la época moderna⁵⁰⁹, como un doble impulso del arte occidental bajo el cual se descubriría dos formas de mirar y estar en el mundo. Comprendidos de una forma metahistórica el Renacimiento y el Barroco más que una evolución descubre dos formas de mirar, dos estilos completamente distintos (aunque muchos de los artistas del Alto Renacimiento quienes están señalando el camino hacia lo barroco), los cuales identificará también con los caracteres nacionales, haciendo una primera distinción entre el Norte y el Sur de Europa. A

⁵⁰⁸ DIMIER, Louis. *Le nationalisme littéraire et ses méfaits chez les Français*. Paris, R.A. Corrêa, 1935.

⁵⁰⁹ "Existe un arte clásico y un arte barroco, no sólo en la época moderna y no sólo en la arquitectura antigua, sino también en un terreno tan extraño como el del gótico [...] Lo verdaderamente indiscutible es que por el mundo occidental han pasado varias veces, con una amplitud de onda más o menos grande, ciertas evoluciones equivalentes, de lo lineal a lo pictórico, de lo riguroso a lo libre, etc." WÖLFFLIN, Heinrich. *Kunstgeschichte Grundbegriffe*. Traducido por José Moreno Villa, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Austral, 2011, pp. 424-426 (1ª Edición, 1915).

partir de ello la comparación de ambos estilos descubre la posibilidad de identificar un arte italiano y un arte alemán⁵¹⁰.

*“Pero dentro de esta unidad ha de contarse con las diferencias persistentes de los tipos nacionales. Hemos ido indicando desde el principio cómo el esquema de la visión (del modo de ver) aparece quebrado (modificado) por lo nacional. Hay una manera especial, para los italianos o para los alemanes, de representarse las cosas, la cual se manifiesta invariable a través de los siglos [...] Ya es hora de que no se haga la presentación de la arquitectura europea dividida solamente según lo gótico, lo renaciente y demás, sino por fisionomías nacionales, las cuales no se borran del todo, a pesar de los estilos importados a ellas. El gótico italiano es también un estilo italiano, así como el renaciente alemán no se puede comprender sino por el conjunto del tradicional acervo que fueron legando las formas nórdico-germanas”*⁵¹¹

Desarrolla pues de una forma más elaborada que los anteriores una teoría sobre los estilos nacionales y los caracteres nacionales, aunque Italia ocupa siempre un lugar central en sus reflexiones, define un carácter alemán de relación con la forma que culminará en su obra de 1931, y que culmina para él en el Barroco del Norte el cual surgió sin Italia⁵¹² ya que encarnaba la inclinación natural de lo alemán hacia lo pictórico.

*« Si, jusqu-là, en France comme en Allemagne, les « caractères artistiques nationaux » avaient revêtu une fonction heuristique, servant d'outils interprétatifs, Wölfflin les érigea en objets d'étude d'une histoire de l'art tournée vers l'analyse de constantes et d'unités collectives plutôt que vers l'événement –l'oeuvre- et la singularité d'un parcours d'artiste. Le formalisme wölfflinien s'avère ainsi indissociable d'une psychologie nationale de la forme. Aussi, en proposant une lecture purement formelle des caractères nationaux, qui devenaient des systèmes de traits stylistiques cohérents dans le temps, Wölfflin achevait d'en décréter la pleine légitimation scientifique »*⁵¹³

En su última obra *Die Kunst des Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl* (1931), Wölfflin comprendía los diferentes estilos artísticos como íntimamente vinculados a la nación, a la tierra y a la raza, que ya había señalado en *El arte Clásico*, lo que determina la existencia de un estilo conductor y un elemento común al arte, incluso en artes aparentemente tan opuestos como el Renacimiento y el Barroco, pues para él “*detrás de los dos estilos está siempre el hombre italiano*”. Si bien este mismo hilo conductor era posible encontrarlo en el arte alemán, sin embargo en su obra, Italia, adquiriría un lugar central de ejemplaridad y perfección sobre el cual otras naciones pudieron alcanzar su conciencia nacional. Se definía así una polaridad entre el Norte y el Sur, entre Italia y Alemania, que ya se afirma desde sus primeras obras, aunque el arte alemán se gestará siempre en diálogo como Italia, que se erige en un modelo inalcanzable.

⁵¹⁰ “En el Sur, el hombre es la “medida de todas las cosas”, y todo soporte, toda superficie, todo cubo viene a ser expresión de esa concepción plástico-antropocéntrica. En el Norte no obligan cánones inspirados en el hombre”. *Ibid.*, p. 431.

⁵¹¹ *Ibid.*, pp. 429-430.

⁵¹² “Para Italia fue el siglo XVI el que produjo lo más nuevo y lo más peculiar de aquél país; para el norte germano fue la época del barroco [...] La relación con Italia no se interrumpe en el siglo XVII, pero lo característico del Norte surgió sin Italia”. *Ibid.*, pp. 431-432.

⁵¹³ PASSINI, Michela. *La fabrique de l'art national*. P. 113 y ss.

Ya en su tesis realizada en 1886 *Prologomena zu einer Psychologie der Architektur*⁵¹⁴, Wölfflin expresaba con claridad la idea de la vinculación entre forma y el carácter de un pueblo, determinando la existencia de dos caracteres principales, un hombre nórdico y un hombre latino, que se corresponden con dos formas artísticas principales que dominan la historia del arte en Europa: Italia y Alemania. Una distinción entre Norte y Sur que se mantendrían a lo largo de toda su obra, acentuándose a partir de los *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915). Posteriormente a su tesis sostendrá su texto de habilitación *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (1888), donde analiza de forma rigurosa estos dos estilos, Renacimiento y Barroco, y donde ofrece como razón principal para “la disolución del Renacimiento” y los “síntomas de la decadencia” -tal y como define como su objetivo en su *Prefacio*⁵¹⁵-, un cambio en la conciencia, en la línea de su comprensión psicológica de los estilos.

Tras estas primeras obras obra viajará a París donde la historiografía francesa, especialmente H. Taine, parece influenciarle a la hora de encontrar una respuesta social y cultural a ese paso del Renacimiento al Barroco, que había quedado ambiguamente expuesto en su anterior obra. Por otro lado, asistirá también con toda probabilidad a los cursos de L. Courajod sobre el Renacimiento italiano que impartía en la École du Louvre. Taine ofrecía una alternativa al determinismo de Semper, planteando los condicionantes del medio, del terreno y de la raza que proponía. Sin embargo, y pese a mostrar su admiración por el modelo de Taine, pronto volverá a reformular su historia psicológica, alejándose de la historia social de Taine. En la primera de ese año viajará a Roma donde entra en contacto con el escultor y teórico del arte Adolph von Hildebrand⁵¹⁶ que le conducirá a las teorías de la pura visibilidad, tanto a las elaboradas por él como por Konrad Fiedler⁵¹⁷, que le alejaban de la dimensión psicológica del mundo francés, en relación a las influencias sociales sobre el artista, y que culmina en su tercera obra *Die klassische Kunst* (1899)⁵¹⁸ en cuya introducción señalaba un claro deseo de apartarse de los trabajos “histórico-artísticos”, siguiendo la lectura de Adolf Hildebrand, aunque presenta una obra ordenada por artistas a la que se opondrá posteriormente con su célebre fórmula de una “historia del arte sin nombres”:

⁵¹⁴ WÖLFFLIN, Heinrich. *Prologomena zu einer Psychologie der Architektur*. Munich, 1886.

⁵¹⁵ “La disolución del Renacimiento es el tema del presente estudio [...] Mi propósito era observar los síntomas de la decadencia y reconocer, si fuera posible, en el “relajamiento y en la arbitrariedad” la ley que permitía vislumbrar la vida interna del arte. Confieso que para mí es ésta la verdadera finalidad de la historia del arte [...] he intentado analizar ese paso psicológicamente”. WÖLFFLIN, Heinrich *Renaissance und Barock*. P. 11.

⁵¹⁶ HILDEBRAND, Adolph von. *Das problem der Form in der bildenden Kunst*. Traducido por María Isabel Peña Aguado y Francisca Pérez Carreño, *El problema de la forma en la obra de arte*, Visor, 1988 (1ª edición 1893).

⁵¹⁷ FIEDLER, Konrad. *Escritos sobre arte*. Textos escogido y traducidos por Vicente Romano y Francisca Pérez Carreño, Visor, 1991.

⁵¹⁸ WÖLFFLIN, Heinrich. *Die klassische Kunst*. Traducido por Antón Dieterich Arenas, *El arte clásico*, Alianza Forma, 1982 (1ª edición, Munich, 1899).

“El punto de vista histórico, dice él, ha llevado progresivamente a colocar en un primer plano las diferencias y el cambio de las manifestaciones del arte; trata el arte como producto de los distintos individuos en cuanto personalidades, o como fruto de las distintas circunstancias de una época y de las particularidades nacionales. De ahí nace la idea equivocada de que el arte trata sobre todo de la relación con lo personal y con los aspectos no artísticos del hombre, y se pierde toda medida de valor para el arte en sí”⁵¹⁹.

En esta obra resolverá el tránsito del renacimiento al barroco sobre la hipótesis de la transformación de la visión, que cambia a su vez la percepción del cuerpo y de la belleza. De este modo todo cambio del cuerpo cambia la percepción sobre el mundo ofreciendo unas formas determinadas, precisamente, por este cuerpo.

“Cada generación ve en el mundo aquello que les semejante. El siglo XV tenía que tomar naturalmente del mundo visible valores estéticos completamente distintos que el siglo XVI, pues se enfrentaba a él con otros órganos.”⁵²⁰

Así, todo nuevo estilo implica una nueva concepción de la belleza, y ésta se expresa en la propia corporeidad del ser humano, en la nueva forma de sentir su cuerpo que genera una nueva visibilidad. Una nueva manera de mirar el mundo que se expresa en el cuerpo, determinando el estilo.

“Cuando se dice que ha surgido un estilo nuevo, se piensa siempre primero en una transformación de los elementos tectónicos. Pero si miramos más detenidamente no es sólo el entorno del hombre, la arquitectura mayor y menor, sus utensilios y su vestido los que han sufrido una transformación; la propia corporeidad del ser humano es ahora otra, y precisamente en la nueva manera de sentir su cuerpo y en la manera de llevarlo y moverlo se encuentra el verdadero núcleo de un estilo”⁵²¹

Entre el Quattrocento y el Alto Renacimiento también aparece todo un mundo de gestos nuevos, desapareciendo determinados gestos y movimientos del Quattrocento, considerados ahora demasiado ordinarios, reflejando un cambio social, en un sentido aristocrático, que produce una ruptura entre lo popular y lo noble, y que manifestaría una nueva percepción del cuerpo que se asentaría sobre la propia transformación sentimental y psicológica. Es un tipo de ruptura que recordará a la que unas décadas más tarde articulará Norbert Elias en relación a la sociedad cortesana y el desarrollo en ella de los modelos de *honnêteté*, caracterizados por el control de las emociones⁵²².

“Multitud de gestos y movimientos desaparecen de la pintura porque se consideran demasiado ordinarios. Tenemos la sensación de pasar a otra clase de sociedad; un arte burgués se convierte en arte aristocrático [...] Entonces se produjo la ruptura entre lo popular y lo noble [...] Se forman criterios generales sobre la manera elegante de sentarse y de caminar [...] La expresión de la naturalidad elegante es la sprezzata desinvoltura”⁵²³

No obstante, estas ideas ya se encuentran apuntadas en su anterior obra *Renacimiento y Barroco*:

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 275.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 261.

⁵²² “Junto al deseo de la forma grande y amplia encontramos una tendencia a amortiguar la expresión de las emociones” *Ibid.*, p. 241.

⁵²³ *Ibid.*, p. 244-245.

“Juzgamos a cada objeto por analogía con nuestro cuerpo [...] Por supuesto, que un estilo sólo puede surgir donde se vive un fuerte sentimiento de una determinada forma de existencia corporal. Este sentimiento falta totalmente en nuestra época. Por el contrario, existe, por ejemplo, una actitud gótica: cada músculo tenso, los movimientos precisos, nítidos, con una exactitud exacerbada, nada se descuida, nada ambiguo, en todo la expresión más firme de una voluntad. El dorso de la nariz se vuelve fino y delgado. Toda masa, toda anchura apacible, desaparecen; el cuerpo se transforma en fuerza. Las figuras grandes y esbeltas parecen, por decirlo de alguna manera, tocar el suelo sólo con la punta de los pies. Contrariamente al gótico, el Renacimiento desarrolló a continuación la idea de bienestar, todo lo que era duro y rígido se libera y se rebaja, se vuelve tranquilo vigor de movimiento, vigorosa tranquilidad de perdurar [...] El ideal corporal del barroco romano se podría describir de esta manera: las formas esbeltas y sutiles del Renacimiento dan paso a cuerpos masivos, grandes, de pesados movimientos, de marcadas musculatura y abundante vestimenta (tipo hercúleo)”⁵²⁴

Así la ruptura en la percepción física de la corporeidad, se expresaba en el Cinquecento en una pintura nerviosa, de gestos amplios y graves⁵²⁵, dejando en un segundo plano las transformaciones culturales o sociales, sobre las que todavía elucubraba en su obra anterior⁵²⁶ y perviven en tensión en ésta. En *El arte clásico*, Wölfflin seguirá profundizando en la distinción entre Norte y Sur, y en la distinta percepción y efecto que tiene la recepción del arte clásico en una y otra zona, profundizando en la diferenciación de dos caracteres que determinan su propio arte, así como la percepción del mundo nórdico del arte italiano:

“En efecto, el hombre nórdico moderno se encuentra ante obras de arte como La escuela de Atenas o representaciones similares, tan completamente desprevenido que su confusión es natural [...] Aquí se resolvieron problemas que no guardan ninguna relación con la afición al arte moderno, y con nuestro gusto arcaico estamos de antemano poco preparados para apreciar estas obras de arte de la forma. Nos gusta la simplicidad primitiva. Disfrutamos con la sintaxis dura, infantilmente tosca, con el estilo desmenuzado, entrecortado, mientras que el período de construcción complicada, grandilocuente, no es valorado ni comprendido [...] Y sin embargo el arte clásico no es otra cosa que la continuación natural del Quattrocento y una manifestación completamente libre del pueblo italiano. No nació como imitación de un modelo extraño –la Antigüedad.”⁵²⁷

Aquí se ponen las bases de lo que serán sus próximos trabajos sobre la recepción del clasicismo en Alemania y la particularidad germana de su desarrollo, que encarnará Alberto Durero, perdiendo el renacimiento italiano ese carácter universal de antaño en favor de desarrollos propios y nacionales, sin duda en comunicación con Italia. Wölfflin explica así la animadversión hacia Italia y el Renacimiento en el Norte, como la consecuencia de una incomprensión hacia un arte que había nacido del carácter del pueblo italiano.

“-y ahí puede encontrarse la causa verdadera de los prejuicios contra el clasicismo italiano- se tomó por algo universal algo profundamente condicionado por características nacionales, y se quisieron repetir, en condiciones totalmente distintas, formas que sólo tienen vida y sentido sobre un determinado suelo y bajo un determinado cielo. El arte del Alto Renacimiento en Italia es siempre un arte italiano, y la potenciación “ideal” de la realidad que produjo aquí no fue sino la potenciación de la realidad italiana”⁵²⁸

⁵²⁴ WÖLFFLIN, Heinrich *Renaissance und Barock*. Pp. 84-86.

⁵²⁵ PASSINI, Michela. *La fabrique de l'art national*. P. 122.

⁵²⁶ “¿Qué es lo que determina la imaginación formal de un artista? Se dice: lo que marca a una época. Para los siglos góticos, son el feudalismo, la escolástica, el espiritualismo, etc” WÖLFFLIN, Heinrich *Renaissance und Barock*. P. 83.

⁵²⁷ WÖLFFLIN, Heinrich. *Die klassische Kunst*. Pp. 16-17.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 17.

En estos años Durero ocupará un lugar cada vez más destacado en los intereses de Wölfflin, quien se convierte para él en “la expresión auténtica de la naturaleza buena y clara de los alemanes”. Estas ideas culminarán en su única monografía, dedicada a Durero *Die Kunst Albrecht Dürers* de 1905, donde el problema de lo italiano en Alemania se convierte en el principal elemento de reflexión, alejándose así de aquellos que quieren reducir al pintor a un fenómeno autónomo del arte alemán, obsesionado por encontrar la fórmula del arte italiano que genera el encanto entre los artistas alemanes, centrándose cada vez más en el arte alemán contemporáneo y en la pintura por venir. De hecho, si bien en *Renacimiento y Barroco* este último estilo se identifica con la roma moderna, sin embargo establece ya un parentesco con las mismas emociones y manifestaciones del arte contemporáneo de Richard Wagner⁵²⁹.

La primera guerra mundial, exacerbará esa visión de una Alemania ideal, contexto en el que aparecerá en 1915 su obra *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, donde continua con su concepción de categorías ópticas⁵³⁰: lo lineal y lo pictórico; superficie y profundidad; forma cerrada y forma abierta; pluralidad y unidad: lo claro y lo distinto; mediante las cuales teoriza con claridad la existencia de dos maneras de ver⁵³¹ y un cambio radical en los “hábitos en la manera de ver” entre el siglo XVI y XVII; lo que habitualmente se define como Renacimiento y Barroco. Aparecen así como dos estilos enfrentados, que a su vez le permitirán ir distinguiendo entre dos maneras de ver, también, entre el Norte y el Sur, esto es, entre Alemania e Italia, determinado por la escuela, el país y la raza⁵³². Así el cambio en el esquema óptico, determinado por las cuestiones particulares, nacionales y de raza, así como por los cambios de espíritu de cada época, determinan los estilos, lo que atempera la importancia de las innovaciones particulares de los artistas así como el modelo de artes como el Renacimiento italiano, que cada vez encuentra mayores dificultades a la hora de trasponerse a otros ámbitos, especialmente del norte de Europa⁵³³.

“Se tropieza a cada paso en esto con las bases de la sensibilidad nacional, en las cuales el gusto formal roza de modo inmediato con factores ético-espirituales; y la historia del arte

⁵²⁹ “Sobre este punto, el parentesco de nuestra época con el barroco italiano se hace evidente. Al menos en algunas de sus manifestaciones. Son las mismas emociones a las que un Richard Wagner recurre par actuar sobre nosotros”. WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance und Barock*. P. 94.

⁵³⁰ “La sustancia material imitativa puede ser todo lo diferente que se quiera, pero lo decisivo es que en el fondo de la interpretación hay, acá y allá, otro esquema óptico, un esquema que radica mucho más hondo que en el mero problema de la evolución imitativa y condiciona tanto el fenómeno de la arquitectura como el del arte representativo”. WÖLFFLIN, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. P. 36.

⁵³¹ RECHT, Roland. « Du style aux catégories optiques ». En WASCHKE, Matthias (Dir.). *Principes et théories de l'histoire de l'art. Relire Wölfflin* (Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel, du 29 novembre au 20 décembre 1993). Paris, Musée du Louvre-ENSB-A, 1995, pp.31-59.

⁵³² “Esto quiere decir que junto al estilo personal aparece el de escuela, país y raza”. WÖLFFLIN, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. P. 29.

⁵³³ “Intentaremos diferenciar formas fundamentales en el campo del arte de la época moderna, cuyos períodos sucesivos denominamos: Primer Renacimiento, Alto Renacimiento y Barroco, nombres que aclaran bien poco y que conducen por fuerza a equivocaciones si los empleamos indistintamente para el Norte y para el Sur, pero que ya casi no pueden ser desterrados”. *Ibid.*, p. 36.

*tiene ante sí todavía problemas fecundos en cuanto quiera abordar sistemáticamente el de la psicología nacional de la forma*⁵³⁴

En esta obra reelaboraba sus reflexiones sobre la transición de los estilos Renacimiento y Barroco, de sus primeros textos, abandonando sus reticencias hacia lo barroco, como un arte decadente, y en la senda de Alois Riegl, valora de forma positiva lo barroco. Inscribiéndolos de forma clara dentro de ese cambio espiritual de una época, vinculado a lo nacional: *“El cambio de estilo del Renacimiento al Barroco es el mejor ejemplo de cómo el espíritu de una nueva época desentraña una forma nueva”*⁵³⁵. Lo que, en cierta medida, permitirá a los historiadores posteriores volver a releer su obra *Renacimiento y Barroco* bajo esta óptica dialéctica entre Italia-Alemania, identificando el Renacimiento con lo Italiano y el Barroco con lo germano como harán algunos colegas y alumnos suyos como Wilhelm Worringer, Georg Dehio o Kurt Gerstenberg, identificando el gótico y el barroco con la manifestación del carácter germánico, puesto que ya el propio Wölfflin señalaba en sus *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*:

“jamás el barroco italiano llegó tan lejos como el del Norte. Para el sentimiento plástico de los italianos, la línea ha sido siempre, más o menos, el elemento que informa toda construcción artística.

Quizás sorprenda que no se pueda decir otro tanto del país de Durero, ya que estamos acostumbrados a considerar el dibujo firme como la fuerza característica del antiguo arte alemán. Pero es que el dibujo clásico alemán, que desembaraza despacio y penosamente de la maraña gótico-pictórica del último periodo, aunque pueda buscar sus modelos en algunos momentos de la línea italiana, en el fondo es reactio a la línea aislada y pura. La fantasía alemana hace que al punto se compliquen las líneas unas con otras; en vez del trazado sencillo y claro aparece el haz de líneas, la urdimbre, y lo claro y lo oscuro se reúnen pronto con vida propia pictórica, naufragando la forma singular en el oleaje del movimiento general.

*Con otras palabras: el advenimiento de Rembrandt, a quien los italianos no pudieron comprender, hacía mucho que se venía preparando en el Norte. Téngase en cuenta que lo dicho aquí respecto de la historia de la pintura vale, naturalmente, lo mismo para la historia de la escultura o de la arquitectura.*⁵³⁶

Tal y como observamos progresivamente se hace más difícil trasponer el Renacimiento italiano a Alemania, donde parece ser Durero el máximo representante de ese arte lineal propio de la raza del sur, que siempre dejó frío a la sensibilidad alemana⁵³⁷. De ahí que en Alemania la influencia gótica fuera fundamental para que el arte lineal del Sur tuviera dificultades en imponerse, produciéndose sin embargo rápidamente un giro hacia lo pictórico barroco, propio del espíritu germano⁵³⁸, pues es allí donde alcanza lo barroco su máxima expresión, culminando en el arte rococó⁵³⁹, que pasa también a ser un fenómeno propio del Norte.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁵³⁶ *Ibid.*, p.. 73.

⁵³⁷ « Pero algo conserva siempre más tarde la escultura alemana de su esencia pictórica. El linealismo de la raza latina le pareció fácilmente frío a la sensibilidad alemana”. *Ibid.*, p.. 94.

⁵³⁸ “Por de pronto se separan los caracteres regionales y nacionales; la raza germánica lleva en la sangre desde antiguo la esencia de lo pictórico y jamás congenió por mucho tiempo con la arquitectura “absoluta”. Hay que ir a Italia para conocer el tipo”. *Ibid.*, p.. 104.

⁵³⁹ “el rococó supo crear una belleza de lo inaprehensible con luminosidad perfectamente clara y trazado visible”. *Ibid.*, p.. 110.

*“El viraje barroco, en el sentido de lo pictórico, se llevó igualmente a cabo en Italia mediante una brillante evolución; pero no se olvide que las últimas consecuencias sólo se sacaron en el Norte. Allí es donde parece prender en su terreno propio la sensibilidad pictórica. Ya en el llamado Renacimiento alemán, que supo sentir con tanta gravedad e intensidad las formas según su contenido plástico, es a menudo lo mejor el efecto pictórico. La forma conclusa significa muy poco para la fantasía germánica: ha de estar envuelta por el encanto del movimiento. Así vemos que, dentro del estilo dinámico, produjo Alemania construcciones de índole pictórica incomparables.”*⁵⁴⁰

El Rococó se configura así en la obra de Wölfflin como una manifestación tardía del barroco en el Norte de Europa, donde las formas barrocas alcanzan su pureza estilística. Con ello no sólo situaba al rococó como un fenómeno derivado del barroco que alcanza su culminación en el Norte, sino que elimina la posibilidad de identificarlo con las formas francesas.

Por otro lado y por vez primera identifica de forma clara el Renacimiento con Italia y frente a él, contrapone un arte germano, esencialmente gótico, irracionalista o anticlásico, heredero de las ideas del tardoromanticismo, que en ciertas corrientes hacia mirar hacia autores como Grünewald en detrimento de Durero; abriendo la posibilidad para el desarrollo de un arte alemán caracterizado por la regularidad y la solidez de las formas clásicas del Renacimiento, esto es, para construir un clasicismo del Norte, que ya se habían apuntado en su obra sobre Durero. Ya en su Durero de 1905, Wölfflin había contrapuesto dos tendencias diferentes del arte alemán, por un lado, Durero, a quien situaba del lado de la representación; y a Grünewald⁵⁴¹, que encarnaba el principio de la expresión. Es importante señalar, como remarca M. Passini, que la búsqueda de un carácter artístico alemán no se traducirá en Wölfflin en reivindicaciones nacionalistas⁵⁴², como se expresaba en frases como: *“por muy diferentes que sean los caracteres nacionales, siempre será más fuerte lo genérico-humano factor de unidad que aquello que separa”*⁵⁴³. De ahí que en su última obra continúe ocupando lo italiano una especie de superioridad moral que sigue atrayendo a los artistas alemanes a lo largo de la historia.

3.2.2. La gestación de la barockbegriff.

En el período de entreguerras *“l’art baroque, après avoir rencontré mépris et méfiance par tout au cours du XIXe siècle, retrouvait, au lendemain de la première guerre, et dans les pays les plus différents, un regain d’intérêt, dison-le, d’actualité”*⁵⁴⁴. El desmoronamiento de los grandes imperios, principalmente el austrohúngaro, y el resurgimiento de los nacionalismos en muchos de los países nacidos tras ello, favorecerá el reencuentro con las tradiciones artísticas nacionales,

⁵⁴⁰ *Ibid.*, pp. 104-105.

⁵⁴¹ MARTIN, François-René et Sylvie RAMOND. *Grünewald*. Paris, Hazan, 2012.

⁵⁴² PASSINI, Michela. *La fabrique de l’art national*. P. 141.

⁵⁴³ WÖLFFLIN, Heinrich. *Kunstgeschichte Grundbegriffe*. P. 432.

⁵⁴⁴ TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 64.

colaborando al desarrollo de un profundo interés por el barroco, que parecía encarnar, precisamente, esas resistencias nacionales hacia lo foráneo, en este caso el humanismo italiano, pero que al mismo tiempo permitían trazar la existencia de un arte general europeo, como si el siglo XVII hubiera estado atravesado por un mismo espíritu, que ya había sido situado desde Wölfflin y Riegl en la Roma contrarreformista, permitiéndole así construir una unidad estilística que pronto se ve seguida por importantes estudios como el de Arne Novack *prague baroque*, el de Antonio Muñoz *Rome baroque*, de Otto Schubert *Le baroque en Espagne*, de H. Seldmayer *Architecture baroque en Autriche* o de Ann Tizia Leitich *Vienna gloriosa, capitale baroque*⁵⁴⁵.

Sin embargo, tras el trasfondo nacionalista del barroco gestado ya desde los años 80, comienza a imponerse tras la primera guerra mundial la idea del barroco como la manifestación del espíritu germánico-ario, como había apuntado Worringer, pero que ahora adquirirá un nuevo sentido a la luz de los nuevos acontecimientos y las nuevas ideas. Tras la guerra y si bien continúan las reflexiones en la línea del formalismo de Wölfflin o Riegl, comienza también a desarrollarse una concepción metahistórica del barroco progresivamente vinculado al espíritu del pueblo germánico que subyacería a toda Europa y sobre el cual se erigirán los principales estilos europeos como el románico, el gótico o el barroco, pues el Renacimiento se considera como una manifestación local, italiana. Además de las obras citadas de Worringer o del último Wölfflin, la publicación de la obra de O. Spengler *La decadencia de Occidente* será fundamental para comprender la gestación de una *barockbegriff* al servicio de los intereses del pangermanismo que culminará en el ideario del nacionalsocialismo, al asociarse el barroco con ese impulso faústico propio y característico del arte occidental. El barroco aparece así cada vez más desvinculado del Renacimiento, como un estilo nacido a consecuencia de éste, principalmente en Italia, y empieza a valorarse como un *espíritu transhistórico* que refleja la esencia germano-aria sobre la cual se funda Europa tras la caída de Roma, y que ya había penetrado en Grecia a través de los Dorios. Estas ideas obtendrán la Alemania derrotada de después de la guerra una cada vez mayor aceptación, convirtiendo tanto lo barroco como el rococó como el producto de ese impulso faústico del arte occidental y, sin duda, germano.

“...en el libro de Wölfflin, una idea que será utilizada por el pangermanismo: el barroco es un arte idealmente nórdico. El alma alemana “cree también en las cosas que no se dejan coger con las manos”; se apega menos “a las formas aisladas y bien establecida que al movimiento de las líneas”. El gran historiador suizo no es, desde luego, responsable de la interpretación abusiva que se haya podido dar a su pensamiento. Por otra parte, éste no es sino un resurgimiento de un mito romántico. Como siempre, algunos han abundado en este sentido. Oswald Spengler, cuyo libro apareció poco después del de Wölfflin, identifica resueltamente genio germánico y genio barroco, es decir, “el espíritu musical fáustico y silvestre”. El Renacimiento, fenómeno italiano, sólo es un breve episodio de rebeldía contra “el gran estilo del alma occidental”. El período de madurez de la cultura occidental –en el sentido valorativo

⁵⁴⁵ FUMAROLI, Marc. “Préface”. En TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. Paris, Hachette, 1980, pp. 16-17. (1ª edición de la obra de TAPIÉ, Paris, Plon, 1957)

del término cultural propuesto por Spengler- debe llamarse “período barroco”; se extiende de 1500 a 1800. Para comprender por qué juego de manos un arte que fue creado en Roma, y que se desarrolló en Italia del sur, en la península ibérica y en las colonias americanas, se convierte en patrimonio del genio nórdico, basta recordar, a título de ejemplo, que España, para Spengler, en “visigótica”, que el gótico francés es “franco-salio”, que los jardines de Versalles, con sus perspectivas infinitas, sin una creación faústica y barroca de los “maestros jardineros del norte de Francia”, etc. Desde luego, Spengler no es un especialista en historia del arte; pero otros que sí lo eran, se aprendieron la lección. El barroco conoció un extraño destino en el pensamiento alemán contemporáneo al nazismo. Una Historia del arte publicada por Hamann en 1932, obra traducida a muchas lenguas y difundida entre el gran público, presenta al barroco, ya no como la expansión de la Edad Media, sino como la expresión del genio moderno, “protestante”, naturalista e individualista”⁵⁴⁶.

La *Barockbegriff*, desde las primeras décadas del siglo XX, se iba perfilando y adscribiendo con claridad al pensamiento alemán: romántico, nacionalista y opuesto al clasicismo francés y a todo lo que éste significa. Aunque formalmente no podía desprenderse de su vinculación al arte clásico romano y a Trento. Si bien esto último comenzaba, cada vez más, a desdibujarse en favor de un barroco gotizante como había señalado Worringer, en donde la adscripción contrarreformista y romana dejaba paso a lo ario y al impulso faústico. Por otro lado, el arte barroco romano se considera como una respuesta contra el arte protestante del Norte así como contra la propia Francia, tradicionalmente galicana. De este modo la Reforma se situaba para el mundo alemán en el centro de la revolución moderna, como lo había señalado la filosofía de la historia desde Hegel, a partir de la cual era posible comprender los principales focos artísticos del siglo XVII: Holanda y Roma. El primero una consecuencia directa de la reforma, como había señalado Riegl, y el segundo una herencia del Renacimiento Italiano y de la reforma de Trento, pero que en cierta medida debía comprenderse como una respuesta a un cambio ya acontecido en el Norte de Europa.

“Hacer de la reforma el foco espiritual de la época moderna es otorgar a Alemania una situación privilegiada. Todo lo que no pueda ser germanizado pura y simplemente pasará a definirse en relación con las realizaciones germánicas, que son las únicas que incorporan plenamente los valores esenciales de individualismo, libertad, y, en definitiva, de movimiento y de vida (...) La teoría de Hamann, que era profesor en la Universidad de Maburgo, no es más que una teoría entre tantas otras. Otros historiadores alemanes, y no de los mejores, sostuvieron tesis análogas. Para Brickmann, por ejemplo, el barroco italiano comienza realmente con Tintoretto, pero “esta renovación de la pintura italiana se explica por la influencia alemana”. La prueba “absolutamente irrefutable” es que el dinamismo del veneciano se encuentra antes en ¡Alberto Durero, Hans Baldung y Altdorfer!...”⁵⁴⁷

Al mismo tiempo que se gestaba el “espíritu barroco” en las tierras góticas del Norte, los estudios de Rigel, Weisbach o E. Mâle, definían el arte posterior a Trento como un estilo que se extendía de Roma, no sólo a Francia, sino también a las fronteras de la Europa protestante, influenciándolas y permitiendo hablar de un arte nuevo que por primera vez desde el románico y el gótico, unificada toda Europa bajo unos mismos principios de espiritualidad, superando el paganismo renacentista. Esta imagen europea de conjunto, susceptible de ser incorporada al

⁵⁴⁶ MINGUET, Philippe. *Esthétique du Rococo*. Traducido por Silvia Iglesias Recuero ; Cátedra, 1992, pp. 59-60 (1ª edición, Paris, J. Vrin, 1966).

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 60.

“pangermanismo” y al ideal imperialista barroco, tocaba un tema que el nacionalismo del norte iba a vivir de forma muy diferente y que iba a desear redefinir. La introducción de la Roma triunfal en Alemania pronto sería valorado por el nacionalismo tardo-romántico como un lugar de reacción y más bien de triunfo de lo germánico sobre lo romano que de triunfo de lo clásico sobre el espíritu alemán. Con la expansión del arte contrarreformista en Alemania, el espíritu germano regresaba a su origen alcanzando así en él el barroco su perfección en las obras del norte de Europa, donde el contacto con el origen gótica, permitía a lo barroco desarrollar su esencia, desprendiéndose de los restos del clasicismo, tal y como reflejaría la obra de Wilhelm Pinder:

“Además, el barroco italiano no habría podido desarrollarse sin el influjo de Giordano Bruno, que habla de “la acción de una potencia divina infinita”; ahora bien, bruno es deudor de la filosofía alemana. Entonces, se comprende que las realizaciones barrocas más sublimes se encuentren en Alemania, pues sólo Alemania era capaz, por “las fuerzas interiores que la animan”, de llevar a su culmen un arte que “hace estallar” las normas tradicionales de la estética. Otro maestro alemán, Wilhelm Pinder, autor de trabajos muy importantes, intentó descubrir a los precursores del barroco en algunos escultores alemanes del siglo XV. Reconoce que la arquitectura barroca fue importada a Alemania por extranjeros, pero, de todas formas, son los alemanes quienes han llevado el estilo a su perfección (...) A este movimiento de introversión corresponde simétricamente la fase de extroversión: las fachadas de las iglesias alemanas son bombeadas a causa de la presión que se ejerce desde el interior. El barroco, arte alemán, es el arte del espacio en expansión...”⁵⁴⁸

Para Richard Hamann, para A. E. Brinckmann o para Wilhelm Pinder, historiadores del arte del periodo de entreguerras inspirados por O. Spengler, incluso el Renacimiento italiano no sería comprensible sin ese espíritu *barroco* que penetra en él a partir de los mejores artistas del gótico alemán como Durero, Baldung, Grien o Atdorfer⁵⁴⁹. El arte de Trento se valorará como la consecuencia del espíritu barroco subyacente al humanismo italiano y proveniente del norte. Recordemos que ya desde la obra de Worringer el arte occidental se define como una dialéctica entre el espíritu abstracto gotizante y el espíritu naturalista clásico, estando este último penetrado de forma constante, desde los dorios a las invasiones bárbaras, por el espíritu ario. Para ciertos historiadores del periodo de entreguerras una Alemania en *decadencia*, que había penetrado en Italia ya desde el Renacimiento, se impone por toda Europa a través de las formas de Trento y la Contrarreforma, devolviendo a Europa a su senda: la esencia faústica, permitiendo la creación de las grandes obras de centro Europa, que pronto aparecerá también como el auténtico lugar donde el *rococó* sería comprendido y explicado al resto de Europa. Esta tradición germanófila en la formación del Renacimiento italiano determinará la gran importancia adquirida por el *gótico*, en tanto que precedente germano del Renacimiento. Observamos pues una auténtica retaguardia de la *Barockbegriff*, de historiadores del arte dispuesto a construir un nuevo relato histórico y a redefinir la función Renacimiento que ya no nace en el Sur, ni en Cicerón, ni en Aristóteles, sino en el Norte en las fórmulas del último gótico. El Renacimiento del Norte, y el espíritu germano materializado

⁵⁴⁸ *Ibid.*, pp. 60-61.

⁵⁴⁹ FUMAROLI, Marc. “Préface”. En TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 17.

en lo barroco, construyen así una nueva filosofía de la historia intentando desbancar a la construida por Petrarca y Dante y que colocaba a Italia y al denominado por ellos como “Renacimiento” en el centro. La utopía romántica y decimonónica de las Sagas de Ossian, volvía a la carga para desbancar a Dante. Pronto esta *Barockbegriff* encontrará su caballo de Troya en París, resistente hasta ahora al *barroco*, a través de la obra de Eugenio D’Ors, con quien París quedará sometida a la “magia” de lo barroco, en un terreno ya preparado por Wölfflin y Schubert.

Hasta ahora poco hemos dicho de la relación del mundo francés con el término barroco y con el arte romano del siglo XVII. En este sentido puede señalarse que el interés del mundo francés por lo barroco, esto es, por el arte romano de la Contrarreforma y por las arquitecturas de Borromini y Bernini, -durante tiempo denostada por el *clasicismo*- ya es perceptible en la literatura francesa de los años 60, como aparece en un pasaje de la obra de los hermanos Goncourt *Madame Gervaisais* (1869), con la que M. Fumaroli arranca su prefacio a la obra de Victor-L. Tapié *Baroque et Classicisme*, y que reproducimos a continuación:

« Elle se mit à aller au Gesù.

Elle n’y priait pas. A ses lèvres, ne montait pas encore une formule de foi, un acte d’invocation, une récitation pieuse, mais elle y restait agréablement dans une vague paresse de contemplation priante. Sa pensée molle s’abandonnait à l’amoureux de cet art jésuite, épanou et fondu comme la caresse d’une main sensuelle, dans le travail magnifique du décor et l’adoration de la richesse des choses. Elle aimait, sur sa tête, cette voûte, semblable à une arche d’or, fouillée d’ornements, de caissons, d’arabesques, illuminée par des baies où se détachaient, fouettées de soleil, des grâces de Saintes. Elle aimait la fête enflammée de ce plafond où s’enlevait, dans les couleurs de gloire du Bachiche, l’Apothéose des Élus, leur mêlée triomphante sur des vapeurs, pareilles à des fumées d’encens, et qui, débordant de la bordure turgide et gonflée de fleurs, répandaient des lambeaux déchirés du ciel, de vrais nuages arrêtés à la voûte où de grands anges agitaient des remuements de jambes et des frémissements d’ailer. Cette roulée ondulante, ce milieu palpitant, ce spectacle pâmé, ce demi-jour versé du transparent cerise des fenêtres, et où glissaient ces flèches de lumière, ces rayons visibles, transfigurant de couleurs aériennes des groupes de prière, cet éclairage mêlant un mystère de boudoir au mystère du Saint des Saints, cette langueur passionnée des attitudes enflammées, abandonnées, renversées, ces avalanches de formes heureuses, ces corps et ces têtes s’éloignant, dans la perspective des tableaux et des statues, avec le sourire d’un peuple de vivants célestes, la suavité partout flottante, ce qui semblait divinement s’ouvrir là d’une extase de sainte Thérèse, finissait par remplir madame Gervaisais d’un recueillement charmé, comme si, dans ce monument d’or, de marbre, de pierreries, elle se trouvait dans le Temple de l’Amour divin.

[...]

Mais plus encore que le reste de l’église, une chapelle l’attirait : la chapelle de Saint-Ignace. Son pas, instinctivement, y allait à son entrée, à sa sortie.

Une barrière ronflante et contournée, sombre buisson de bronze noir, aux entrelacs balançant des corps d’enfants, et portant sur des socles de pierres précieuses huit candélabres opulently tordus; un autel d’or au fond duquel une lampe allumée mellait un brasier de feu d’or; partout de l’or, de l’or orfèvré, étié, épanoui, éteignant, sous ses luisants superbes, le vert et le jaune antiques; au-dessus de l’autel, un bloc d’où jaillit le rinceau d’un cadre enfermant, caché, le Saint d’argent massif, un cadre porté, enlevé, couronné par des anges d’argent, de marbre et d’or; au-dessus, l’architrave, sa tourmente, l’enflure de ses flots sculptés, un ruissellement de splèuems polies, un groupe de la Trinité dont se détache, dans la main de Dieu le Père, la boule du monde, le plus gros morceau de lapislazuli de la terre; de chaque côté, des figures descendantes et coulantes, des groupes, des allégories aux robes fluides et

*vagueuses, une rocaille luxuriante dont le lourd embrasement doré étreignait la blancheur des marbres ; trois murs de trésors enfin, c'était cette chapelle. »*⁵⁵⁰

La descripción dada de la Iglesia del Gésu de Roma por parte de los Goncourt muestra la admiración que el arte, más tarde llamado *barroco*, despierta entre los escritores e historiadores franceses en la década de los años 60, sintiéndose fascinados por una exuberancia que parece extasiar, como al personaje de la novela, a todos aquellos que se reencuentran con unas formas hasta ahora ajenas a lo francés. Por otro lado, en la descripción encontramos muchos de esos rasgos que luego pasarán a definir lo *barroco* por parte del formalismo alemán, pero llama la atención los términos utilizados: arabesco, *rocaille*... así como la ausencia del término *barroco*. Esta ausencia refleja cómo el redescubrimiento tardío del arte romano de la contrarreforma, que deja fascinado a los personajes de las novelas y aquellos que lo contemplan, es anterior a la reconstrucción que del mismo hará el mundo germano con la creación del término *barroco* y la *ideología* que lo acompañará. Como señalaba el propio M. Fumaroli a propósito del clásico libro de Emile Mâle *Art religieux après le concile de Trente* (1932) perfectamente se podía describir el arte de aquel momento “*sans qu'il eût à recourir au grimoire baroque*”⁵⁵¹. Como muestran los Goncourt no era necesario la existencia del término y las explicaciones dadas por una larga tradición historiográfica posterior para poder disfrutar y apreciar los rasgos distintivos de un arte que había nacido, como el francés, de la herencia humanística y Trentina.

El encuentro de Madame Gervaisais con la Roma triunfal refleja asimismo una larga tradición de enemistad, de amor-odio, entre Francia e Italia, que se remonta a los conflictos entre la monarquía galicana y el papado romano. Esta conflictividad con lo italiano se mantendrá a lo largo del siglo XVII y XVIII, pese a las influencias constantes entre Francia e Italia, formando parte de esta larga historia de fascinación y rechazo hacia lo italiano este reencuentro de los Goncourt con la arquitectura de la Roma triunfante. Sin embargo, es importante distinguir entre este momento, marcado por una tradición de escritores que parecen redescubrir ciertas vías olvidadas por la tradición francesa, de un segundo momento *barroco*, elaborado por la historiografía alemana desde finales del siglo XIX. Frente a la *barockbegriff* germana, Francia permanecerá ajena a este debate del barroco y del rococó, centrado como estaba en la defensa de su principal arte nacional: el gótico y de los intentos del mundo alemán por apropiarse también de él; de ahí que las obras de los formalistas como Wölfflin o Riegl, no tengan una gran acogida como ha señalado J. Thuillier. Trazar la trascendencia en Francia de la obra de Wölfflin es complejo, no sólo por la traducción tardía de su principal obra *Kunstgeschichte Grundbegriffe*, en 1952, sino por los rasgos particulares que presentaba su obra, que determinaban para J. Thuillier –heredero de esa tradición francesa que siempre ha mirado con reticencia a lo alemán- que su obra no tuviera la trascendencia

⁵⁵⁰ GONCOURT, Edmond y Jules. *Madame Gervaisais*. Paris, Charpentier, 1889, pp. 162-164.

⁵⁵¹ FUMAROLI, Marc. “Préface”. En TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 12.

que tuvo en el desarrollo de los estudios de historia del arte como Alemania. Ello fue en parte debido a que se trataba de una obra que -como se ha visto- se centraba en el arte italiano y alemán, dejando otras tradiciones artísticas, como la francesa, en un segundo plano o, directamente, fuera de la escena. Además se publica en un momento, en plena primera guerra mundial, donde las preocupaciones de la historiografía francesa se centra más bien en la “exploración” del arte y no en el “comentario”, como reflejarían los estudios franceses de Louis Dimier o Jean Locquin⁵⁵². Por otro lado, el arte francés del siglo XVII, denominado por él como barroco, estaba siendo estudiado por la historiografía francesa desde las claves del clasicismo, como reflejaba la obra de Samuel Rocheblave *L'Âge classique de l'art française* (1932) que situaba al arte francés desde Enrique IV hasta los umbrales de la Revolución bajo la denominación de clasicismo. Asimismo, presentaba otras problemáticas de índole teórica, como era la ambigüedad con la que Wölfflin afrontaba el paso del Renacimiento al Barroco, como un fenómeno psicológico de la visión adscrito al carácter nacional; en un momento donde la crítica de arte se había polarizado por la guerra entre escuelas nacionales enfrentadas. Por otro lado, J. Thuillier señalaba también que en Francia, próxima al modelo bergsonian, era ajena a las temporalidades propuestas por Wölfflin en su obra de 1915, cíclicas y de retorno al origen, señalando además que la obras principales del momento, como la de E. Mâle marca una mayor vinculación entre la sociedad y las formas artísticas, alejándose de ese “formalismo” y de esas “categorías” vinculadas a las transformaciones ópticas, que va acentuándose progresivamente en la obra de Wölfflin. Sin embargo, sus ideas son conocidas por los historiadores franceses, penetrando en Francia sobre todo a raíz de la reelaboración llevada a cabo por Eugenio d'Ors, con quien penetra la idea de un barroco metahistórico, ya presente en Wölfflin, pero en éste se desdibujaba más si cabe las fuertes categorías a las que había sometido el historiador suizo el arte del Renacimiento y del Barroco, en una sociedad progresivamente seducida por la obra de Nietzsche que prefería releer a Wölfflin bajo las categorías de lo apolíneo y dionisiaco, teniendo una fuerte presencia el término barroco en los estudios de literatura, sobre todo a partir de la obra de Jean Rousset quien parecía instaurar un modelo renacimiento-barroco-clásico, cuando la historia del arte comenzaba a desechar el modelo clásico-manierismo-barroco⁵⁵³.

En Francia deberemos esperar a Eugenio D'Ors para percibir la penetración de las ideas alemanas sobre lo barroco, que el intelectual español había reelaborado a partir de los estudios del formalismo alemán, pero conducido a los valores faústicos de Spengler y dionisiacos de Nietzsche. D'Ors acentuaba sobre todo los valores transhistóricos, convirtiendo el término barroco en una noción filosófica que describía una forma de estar en el mundo más que unos rasgos formales. Si bien durante largo tiempo la tradición francesa había permanecido al margen de tales ideas, sin

⁵⁵² THUILLIER, Jacques. “Wölfflin et la France”. P. 16.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 24-25.

embargo las conferencias de Eugenio d'Ors encontrarán una bienvenida entre aquellos estudiosos de la literatura que veían en el término la posibilidad de describir y dar cabida a una serie de manifestaciones artísticas anteriores al clasicismo, permitiendo la construcción de un periodo clásico en tensión. Sin duda se trataba de una literatura ya descubierta por el siglo XIX que la había definido de muy diferentes formas: grotesca, rocaille, bizarra, etc., y que ahora comenzarán a ser denominadas como barrocas. Igualmente, aquellas arquitecturas que habían fascinado a la protagonista de la novela de los Goncourt, denominadas como rocaille, también comenzará a ser denominada como barrocas. Un término que, como señalaba Tapié, no era muy utilizado debido a las confusiones a las que conducía⁵⁵⁴, por lo que en Francia se fue adaptando a las claves de su propia historiografía. De este modo, el término *barroco* en Francia se inscribirá en la antítesis abierta por la *historia de la literatura* de la III República entre *raison classique/passion romantique*, que se desarrolla desde Brunetière à Mornet⁵⁵⁵. Recordemos cómo desde Stendhal, en su *Racine et Shakespeare*, existe un claro deseo por *romantizar* a los clásico, por mostrar que tras los llamados clásicos se esconde ese impulso vital, propio del espíritu romántico, como señalaba E. Deschanel con *Romantisme des classiques* (1882-1886), que posteriormente algunos identificarán con *lo barroco*. Esta recepción del término barroco en Francia a partir de Eugenio d'Ors se beneficiará además de la onda wagneriana y nietzscheana fin de siglo que seguirá marcando el espíritu de muchos franceses en la década de los 30. No hay que olvidar que gran parte de esta generación estaba marcada en su juventud por el encuentro con Zaratrústa: Gide, Valéry, Maritain, Claudel. Una generación que se reunirá en torno a la *Nouvelle Revue Française*, frecuentada por Valéry, Larbaud, los simbolistas, etc. La antítesis Apolo-Dionisio permitía leer la antítesis baroque/classique, bajo estos parámetros, mejor, incluso, que la antítesis romántico-clásico. Lo barroco se veía así en Francia como algo que se identificaba con lo dionisiaco, con la libertad, etc., y no tanto con el espíritu del pueblo germánico.

En 1935 la hija de Paul Valéry traduce la obra de Eugenio d'Ors *Du baroque*, marcando así el consolidamiento del término en la historiografía francesa así como el paso definitivo de un “nietzscheanismo” a una “barockbegriffe”, que se mantendría hasta la década de los años 60. D'Ors se encontraba en París ya desde 1931, cuando a través de sus conferencias orales en Pontigny, apoyadas por numerosos historiadores alemanes y un arsenal de imágenes considerable, irá difundiendo su *éon* barroco. Al igual que la mayor parte de las obras que se lanzaban a la definición del término barroco su obra se abría con el recuerdo de un sueño de juventud en la que la visión de

⁵⁵⁴ « On observera d'ailleurs qu'il n'y employa guère le mot baroque, le trouvant sans doute équivoque, trop hardi ou mal défini » TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 63.

⁵⁵⁵ FUMAROLI, Marc. “Préface”. En TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 17.

la obra de Churriguera le conduce a una aparición en la que el barroco se le revela. Una visión que no encontrará su materialización hasta años más tarde.

« Adolescent, il s’entrevoit en une heure délicieuse, bien que fugitive, et sous un déguisement – car c’est à l’occasion d’une sorte de bal masqué, la folle orgie du Churriguerismo espagnol, que l’idée du Baroque lui apparaît. Elle lève son masque, le temps d’un éclair, devant les yeux enfiévrés d’un étudiant... Mais, le lendemain même, l’inconstant a oublié sa fièvre : et il oubliera bientôt aussi cette silhouette, ce visage... Rien ici d’un coup de foudre, vous le voyez »⁵⁵⁶

Observamos de nuevo cómo el barroco suele ir acompañado de un ritual o experiencia visionaria, semejante a la que sufre Madame Gervaisais, y que se repetirá en Burckhardt, en Rousset, en Tapié, en Minguet, etc., a través del cual los distintos autores ofrecerán un relato a través del cual definirán su sentido de lo barroco, lo cual parece pertenecer más a la experiencia que al propio objeto, como reconocía el propio Eugenio d’Ors. A partir de esta experiencia de juventud d’Ors se reencontrará con lo barroco en los más diversos lugares y en las más diferentes circunstancias u obras, desde la casa del tío Tom, a las colecciones antropológicas de Blumenbach; de Gracian pasando por Robinson o Gauguin, “a chacune de ces excursions aux climats et aux pays de la nostalgie, le voyageur se heurte à de nouvelles apparitions plus ou moins indécises du Baroque”⁵⁵⁷. Se define así una de las principales características del barroco en Eugenio d’Ors: su ahistoricidad, identificándose como una especie de espíritu que recorre desde el origen, como había apuntado Worringer, las más diversas manifestaciones a lo largo de la historia, apareciendo allá y acá de forma intermitente. Lo barroco y lo clásico, escenificaban en sus conferencias una lucha ancestral entre lo Primitivo y lo Civilizado; lo Novelado y lo Racional; el Panteísmo y el Dios oculto; el Pelagianismo jesuita contra el augustinianismo jansenista; lo Rural pánico frente a la Urbanidad; etc. El Barroco se convertía así en un principio espiritual transhistórico usurpando al clasicismo su tradicional lugar universal. Más que una teoría construida, d’Ors se limitaba a enunciar una serie de opuestos y conceptos, sobre los cuales iba trazando sus argumentos apoyados únicamente en alegorías metafísicas y estetizantes, abandonando el rigor formal que podemos encontrar en un Wölfflin o en un Riegl. El ideal aticista del clasicismo y erasmistas de corte neo-estoico de los Habsbourg, era borrado, a favor de una libertad católica, tempestuosa y voluptuosa, que arrastraba tras de sí el ideario protestante de la Reforma y que reaparecerá en el ideal del barroco d’orsiano, bajo una condición humana marcada por la tragedia y la introspección. La tragedia romántica es traspuesta así a la tragedia clásica, a través de la tragedia barroca. D’Ors entrelazaba las distintas artes para construir su ideal barroco sobre el ideal de arte total: literatura, pintura, arquitectura, etc., buscando una obra total donde los sentidos obnubilados cayesen rendidos a la fuerza de la ideología. Pues una de las características de lo *barroco* será “maravillar”. En sus conferencias, D’Ors a las

⁵⁵⁶ ORS, Eugenio d’. *Du Baroque*. Traducido por Agathe Rouart-Valéry ; Gallimard, 2000, p. 11 (1ª edición 1935).

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

imágenes se sucedían fragmentos de literatura que atravesaban fronteras y cronologías creando un auténtico caleidoscopio barroco, mostrando un auténtico espíritu ancestral. Quizás ahí reside la magia de un vocablo que como señalara Rousset atrapó a una generación. Después d'Ors todo asume el término barroco: música barroca, curso barroco, jardín barroco... todo se *barroquiza* y se vacía de su significación primera, para adquirir una nueva significación, más *original*, llena de sentidos que pertenecen a un *zeitgeist* de la época. La obra de Eugenio d'Ors triunfará sobre todo entre aquellos espíritus aficionados al juego de palabras y al juego de las definiciones⁵⁵⁸, y que como él buscan la creación de un relato al servicio de sus ideas, que termina por constituirse en una especie de novela o de relato fantástico, en este caso sobre lo barroco, tal y como definía su proyecto barroco: « *Tout compte fait, Baroque ne veut-il pas dire: innocent? Nous avons parlé de roman; admettons qu'il s'agisse d'un conte de fées* »⁵⁵⁹.

Como señala Charpentrat en *Le Mirage baroque* (1967), entre la recepción en Francia de la obra de Eugenio d'Ors, en 1931, y su divulgación popular tras la guerra, sobre las décadas de los 50 y 60, Francia descubre en las zonas de ocupación la arquitectura barroca alemana del siglo XVIII, quedando fascinada por segunda vez por lo barroco. Ahora, la fascinación despertada por las palabras y las imágenes de Eugenio d'Ors tomaba cuerpo en las obras, introduciendo la duda entre los propios historiadores de si efectivamente lo barroco no era un impulso vital que tenía su origen en Alemania donde había alcanzado su mejor expresión, como podían contemplar ante sus ojos, y desde la cual había influido también en la formación de Versalles, como planteaban algunos historiadores alemanes de la Barockbegriff. Una actitud claramente visible en la obra de René Huyghe en *L'art et l'homme* (1965), no sólo a través de sus propios textos sino también de Jacques Vanuxem:

*“Los países germánicos no ocuparon su puesto ni emprendieron la marcha antes del siglo XVIII. El barroco les esperaba, lo que en el fondo ellos esperaban. La Europa germánica constituía un centro donde las fuerzas de la vida guardaban una impetuosidad insatisfecha, más deseosa de comulgar con el universo que de disciplinarse [...] Esta renovación debía encontrar una de sus formas más extremas en Baviera meridional con la iglesia de la Wies”*⁵⁶⁰

Una fascinación por lo barroco alemán que será fomentada por las propias autoridades alemanas que en su deseo por reactivar el diálogo entre Francia y Alemania, querían mostrar, sin embargo, la difusión de las formas de Versalles por toda Europa, cuestionando el mito de la “*Allemagne française*”.

« Les services culturels du haut-commissariat de Baden s'employèrent, très consciemment, à ranimer ce revenant débonnaire et anti-prussien, contribuant ainsi par contrecoup à la

⁵⁵⁸ « Pendant quelques années, écrivait-il avec nostalgie, le baroque a appartenu aux professionnels de la définition et du commentaire. Peut-être ne viva-t-il plus bientôt qu'entre les mains de ceux qui recoivent les mots, définis ou non ». CHARPENTRAT, Pierre. *Le Mirage baroque*. Paris, Minuit, 1967, p. 19. Citado por FUMAROLI, Marc. “Préface”. En TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 12

⁵⁵⁹ ORS, Eugenio d'. *Du Baroque*. P. 15.

⁵⁶⁰ MINGUET, Philippe. *Esthétique du Rococo*. P. 107.

*liquidation d'un bien sot mythe, celui de « l'Allemagne française » du XVIII^e siècle, obsédée par Versailles et uniformément classicisante. »*⁵⁶¹

Alemania se mostraba así bajo la influencia artística y espiritual de Francia en el siglo XVIII; si bien, poco a poco, desde de 1947, en el CV congreso de Sociedad Francesa de arqueología, celebrado en Bade y Wurtemberg, esa influencia francesa será paulatinamente abandonada en favor de lo propiamente barroco y alemán.

*« En 1947, le CV^e congrès de la vénérable Société française d'archéologie, qui se tint en Bade et Wurtemberg, et qui fut conclu par le général Koenig en personne, donnait lieu à la découverte, sous la conduite éclairée de Jacques Vanuxem, des merveilles su peu françaises, et si baroques, de Weingarten, Birnau, Zwiefalten, Steinhausen. »*⁵⁶²

Jacques Vanuxem, mostrará a la comunidad europea que estas maravillas, eran menos deudoras de lo francés de lo que podría pensarse a simple vista. Por el contrario, éstas son la culminación de un espíritu barroco alemán que culmina en Weingarten, Brinau, Zwiefalten, Steinhausen, etc., alejándose de aquellas tesis que veían esta arquitectura como la trasposición de las formas francesas en Alemania. En 1951 la recepción en la propia Alemania de Adenauer (vinculado al fondo de reconciliación), de los mejores historiadores del arte franceses, buscaba también olvidar las enemistades de la guerra mediante los angelotes y grandes lujos decorativos de los príncipes-obispos alemanes⁵⁶³, concluyendo que los artistas franceses emigrados de Francia en el siglo XVIII, encontraron cobijo en Alemania, tal y como relataba el libro de Pierre du Colombier *L'Architecture française en Allemagne au XVIII^e*, adaptando su conocimiento al genio de los lugares, construyendo estucos de una gran riqueza y libertad que llevaban el rococó francés a su máxima y más auténtica expresión.

La culminación del espíritu barroco en Alemania durante el siglo XVIII, que parecía resurgir tras la segunda guerra mundial, obligó a muchos historiadores a replantear las cronologías de los estilos: barroco, rococó, etc., así como sus teorías sobre los orígenes de los estilos y dirección de las influencias. Se planteaba así la seria duda, como veremos en Ph. Minguet, de si no sería necesario establecer un origen diferente para el *rococó* del definido hasta ahora, desarrollándose con ello diversas hipótesis que buscaban colocar lo alemán en un lugar principal a la hora de pensar el rococó, creando una auténtica *rokokobegriff*. Algunos se preguntarán si el *rococó* no habría nacido realmente en Alemania y, específicamente, en su arquitectura, a partir de la recepción de algunos autores barrocos franceses versallescos, con lo que el estilo nuevo: el rococó, sería realmente una invención propia del genio germánico. Otros, en cambio, lo veían como una culminación nacida de lo barroco romano emigrado a Alemania, y que una vez eclosionado en tierras germanas se exportará a Francia. De tal manera que tras el rococó se encontraba el espíritu barroco, que si bien

⁵⁶¹ CHARPENTRAT, Pierre. *Le Mirage baroque*. Paris, Minuit, 1967, p. 41. Citado por FUMAROLI, Marc. "Préface". En TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 20.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 21.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 21.

se extiende desde Trento durante la Contra-reforma, en el fondo era la consecuencia del espíritu germánico del gótico del norte. Poco a poco, como había señalado E. d'Ors la Roma barroca había terminado por conquistar el imaginario francés, tal y como comenzaba a observarse en algunos autores franceses como Jean Rousset en *La littérature d'âge baroque en France*.

« *Le baroque baigne une époque de la culture européenne d'une lumière qui n'appartient qu'à lui, il la plonge dans un état de sensibilité qui la révèle à elle-même..., il la marque d'un accent original, fait de gravité tourmentée et d'allégresse sensuelle dont nul autre ne sut réussir le contradictoire dosage. Une lumière, une sensibilité, une image de l'homme, un accent sont témoins à nos yeux un art et une littérature d'une somptuosité et d'une nouveauté éblouissante, grands créateurs de formes exquises et inédites, qu'on n'a cessé de calomnier et de mépriser depuis trois siècles.* »⁵⁶⁴

El espíritu barroco de d'Ors queda perfectamente restaurado en la obra de Jean Rousset, quien ofrece un tardo-romanticismo para los espíritus de su época.

« *Et voici, traduit et acclimaté par Jean Rousset en française, l'éon Baroque allégé exerçant le plus vif de son empire, celui de Sensucht romantique, poursuivant les grâces fuyantes et sensibles de la pastorale de cour, l'élançant sur le chemin, velouté ou reboteux, de la rhétorique d'Eglise. Pour toute une génération, sur la foi de ce beau livre, le « baroque » a été la version contemporaine du catholique rétrospective était avant tout un déni du traromantisme, son La Littérature d'âge baroque eût été le Génie du christianisme. Que d'équivoques, évidemment, ici comme là ! »* »⁵⁶⁵

Se trataba pues de un romanticismo nietzscheano atemperado por Musset. Sin embargo, el barroco de Rousset, se encontraba confrontado, a partir de los años 30, con el clasicismo establecido por las obras de Lanson, Mornet, Bray, y el nuevo espíritu de los *grands hommes* de la Troisième République. Lo que hacía necesario que este espíritu en movimiento de “circe y el pavo real”, materialización de la *Barockbegriff* a la francesa, tuviera que emigrar hacia el siglo XVIII, mejor aclimatado a la ideología de la “libertad dionisiaca” de lo barroco, y donde éste reaparecía en forma de rococó.

Influido sin duda por esta oleada barroca de los años 50, en Francia nos encontraremos también con otra de las obras centrales de la historiografía barroca: *Baroque et Classicisme* de Victor-L- Tapié. Continuador de la tradición de E. Mâle, Tapié sitúa tras el Renacimiento y el Saco de Roma de 1527, en la ciudad eterna, el epicentro de un nuevo sentir histórico, marcado por la crisis religiosa⁵⁶⁶, que identifica con el barroco.

« *Mais, dira-t-on, la douleur du temos tragique succédant à une époque de joie et de triomphe, à l'espérance dans un meilleur destin de l'humanité entière, a modifié alors l'esprit de la Renaissance. Su les artistes qui l'avaient illustrée subsistent encore, su les procédés techniques auxquels ils avaient recours ne sont point perdus, ils continuent de créer avec une vision du monde si différente qu'on peut parler d'une autre époque.* »

⁵⁶⁴ ROUSSET, Jean. *La littérature d'âge baroque en France : Circé et le Paon*. Paris, Corti, 1960, p. 253. Citado por FUMAROLI, Marc. “Préface”. En TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 24.

⁵⁶⁵ FUMAROLI, Marc. “Préface”. En TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 24.

⁵⁶⁶ « On arrive ainsi à ce fait essentiel de l'histoire européenne du XVI^e siècle : la crise religieuse ». TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 91.

*L'angoisse et la passion s'opposeraient ainsi à la sérénité, à la joie tranquille au milieu d'une nature rendue intelligible et plus rassurante devant le mystère »*⁵⁶⁷

Con el término barroco definía una visión del mundo completamente diferente al Renacimiento, que si bien hereda los artistas, las técnicas y las formas del periodo anterior, se inscribía dentro de un mundo nuevo, que rápidamente se extiende por toda Europa y América, favorecidos por la contrarreforma y por el viaje de los artistas, unificando toda Europa bajo una nueva “cultura” barroca. Se trataba de una cultura eminentemente popular y rural, fundamentada en los nuevos cambios sociales y culturales acontecidos, tal y como había señalado B. Croce en 1923 a propósito de su *Storia dell'età barocca in Italia*. Se trataba de una cultura vinculada a la Contrarreforma, al desarrollo de las cortes papales y a las monarquías absolutas, así como a los grandes propietarios. A lo que B. Croce añadiría el progreso científico, el derecho natural, la conquista de la religión natural, la tolerancia, etc. Asimismo, siguiendo la obra de F. Braudel, Tapié hablará también de un cambio de orientación económica, en gran parte determinada por el descubrimiento de América, que traslada el centro de las operaciones desde el Mediterráneo hacia el norte de Europa y hacia el Atlántico⁵⁶⁸.

*« Le baroque est venu de l'Italie, il continue la Renaissance, mais dans un climat sociologique tout à fait différent, celui de la grande secousse religieuse de la Réforme, du triomphe de l'Eglise et des monarchies, d'une consolidation en Europe, dans toute l'Europe, de la grande propriété foncière [...] L'Europe baroque a été par excellence une Europe de ruraux »*⁵⁶⁹

Herederio de la tradición alemana y francesa de valorar el Renacimiento Italiano como un pequeño paréntesis apenas sin trascendencia, Tapié señalaba que Francia, durante el siglo XVI, se había mantenido gótica: “où s'épanouit la Renaissance, demeure gothique par beaucoup de côtés”⁵⁷⁰. De este modo, la innegable penetración del Renacimiento procedente de Italia con Francisco I, en Fontainebleau, apenas transformaría para él la vida cotidiana gala, ofreciendo la imagen de un Renacimiento circunscrito a Italia, en comparación con un Barroco que será el arte por excelencia de lo europeo. Es a partir de la reforma tridentina acontecida en Europa que podrá hablarse de una nueva cultura que se expandirá por toda Europa. El libro de Tapié respondía, sobre todo, al sueño humanista reactualizado en la Roma de Trento, de reconstruir la *république chrétien* sobre la *république des lettres*, para erigir, finalmente, un ideal de arte cristiano y greco-latino que tendría la pretensión de extenderse por Europa y reconstruir el gran sueño de una Europa cristiana, y que antaño ya determinara también los horizontes del milenarismo imperial. Un arte y un estilo de la contra-reformista, que sin embargo no quiere definir ni como *estilo contrarreformista*, ni como

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁶⁹ TAPIÉ, Victor-L. « Préface ». En TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 47.

⁵⁷⁰ TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 93.

*estilo jesuita*⁵⁷¹. Esta aspiración católica del arte europeo del siglo XVII, representado por las figuras de Bernini y Borromini, tendrá sus diversas evoluciones en los diferentes países, gracias a los artistas que viajan a Roma, así como a la difusión del arte romano, que desde la Roma de San Pedro a la Versalles de Luis XIV, permite establecer un *sentido* común al arte europeo, que es lo que determina la aspiración del libro de Tapié.

*« Pourtant, une objection se présente aussitôt à l'esprit : une même époque a vu l'achèvement de Saint-Pierre de Rome et la construction de Versailles, une même époque et une même Europe. Au-delà des évidentes différences, que nous percevons si vivement, trop vivement peut-être, n'existerait-il pas de sources communes et des affinités chachées ? N'y aurait-il pas là deux expressions d'une même civilisation ou, pour être encore plus précis, deux styles qui répondent peut-être à des sensibilités différentes, mais traduiraient l'un comme l'autre l'esprit d'une même époque ? »*⁵⁷²

Sin embargo, el ideal imperialista y milenarista de la Roma de Trento, se convertirá pronto en un argumento al servicio de otros fines bajo los “barocos del norte”, esto es, para los historiadores alemanes del siglo XIX. Y es aquí donde Tapié se alejará o al menos pondrá distancia respecto al ideal pangermanista de la *barockbegriff*.

*« Si le Barockbegriff avait un sens, à ses yeux, c'était au pris d'être solidement arrimé à des dates et à des lieux. Pour qu'il fût utilisable, et donc pour que sa tendance au protéisme et à l'impérialisme fût fermement contenue, il fallait que ses rapports avec le classicisme fussent définis en termes d'aire d'expansion, et non pas de manichéisme métaphysique »*⁵⁷³

El entenderá lo barroco no como la manifestación de un *espíritu germano* venido del Norte, dinamizador desde los Dorios de la cultura occidental, que se reactualiza tras la Roma antigua con las invasiones bárbaras y que porta de nuevo el Renacimiento del norte a Italia para que en ésta encuentre su máximo esplendor; sino, por el contrario, como una categoría histórica y cultural que se gesta a raíz del Concilio de Trento en Roma. Es por ello que también se aleja de la pretensión de la obra de W. Weisbach de definir un *estilo* de la contrarreforma, prefiriendo una comprensión menos estetizante y más cultural.

*« Un premier débat s'engageait: s'agit-il vraiment d'un style? Quand on emploie ce mot, on doit entendre, au-delà de simples techniques qui pourraient n'être que modes passagères, une conception générale de la vie, l'intention de traduire des vérités générale de la vie, l'intention de traduire des vérités générales, sinon celle qui demeurent valables pour tous les temps et tous les hommes, du moins celles adoptées par une époque comme autant de réponses à ses aspirations et à ses besoins. De la sorte, un style se trouve lié à des formes économiques, politiques et religieuses »*⁵⁷⁴

Buscará, asimismo, alejarse de esa dimensión estetizante y de esa búsqueda wagneriana de la correspondencia entre las artes característica de la *barockbegriff*, y que había afinado Eugenio D'Ors en Pontigny, para quien *« le baroque avait une valeur général, il méritait d'être reconnu pour une constante, une catégorie ou mieux même un “éon”, c'est-à-dire quelque chose de réel,*

⁵⁷¹ « Il en résulte que l'expression “style jésuite” ne saurait répondre à la réalité de l'histoire. Elle est, au contraire, largement démentie par les faits. Il n'y a pas eu de style jésuite, telle est la vérité ». *Ibid.*, p. 113.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 54.

⁵⁷³ FUMAROLI, Marc. « Préface ». TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 26.

⁵⁷⁴ TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. Pp. 64-65.

d'impossible à détruire, mais dont les apparences se renouvellent à travers les vicissitudes de l'histoire »⁵⁷⁵ Tapié señalaba a propósito de D'Ors que pese a su gran éxito y a la innegable fascinación que ejercía su discurso, su obra presentaba peligros.

*« Le danger est ailleurs, lorsque surgit une manière de métaphysique, qui prétend rapprocher les audaces de l'expression baroque, son apparent désordre, d'une désorganisation intérieure de la conscience individuelle ou collective. Le baroque, qui n'est pas décadence, devient alors le climat où les personnalités se désagrègent »*⁵⁷⁶

El peligro de Eugenio D'Ors está en convertir la fascinación que ejerce lo barroco en una especie de espíritu, de un reencuentro del espectador con un algo original que está en la obra, a modo de las supervivencias de Warburg. Por el contrario, frente a este peligro metafísico, Tapié reivindica la historicidad de las formas, su dimensión cultural. En oposición a la dimensión “inconsciente”, “utópica” y “estetizante”, de la *barockbegriff*, Tapié acoge el término barroco para *des-estetizar* la historia, inscrita hasta ese momento bajo el término “clasicismo” y el posterior de “barroco”. La salida de esta estetización de la historia (construida por el romanticismo y por la historia de la literatura), no se producirá a través del “espíritu” barroco tradicional, sino a través de intentar redefinir lo barroco de forma diferente a la tradición de la *barockbegriff*, apoyándose sobre la coexistencia de dos estilos, desarrollados ya por Wölfflin, y acentuando los aspectos históricos y sociales de ambos.

*« L'historien emprunte à l'historien d'art ce qu'il croit sûr et utile de son savoir et de sa sensibilité aux formes afin, en retour, d'éclairer par celles-ci ce que lui-même et ses pairs savent des réalités économiques, sociales et politiques au milieu desquelles ces formes se sont développées »*⁵⁷⁷

Contra el sentido “proteiforme” y contra la actitud “imperialista” del *barroco alemán*, Tapié asume el *barroco* como un adjetivo adscrito a la sociedad y a la cultura, a los cambios políticos y económicos; por otro lado, estrechamente vinculado al clasicismo, con el cual convive⁵⁷⁸, pero a diferencia de éste, marcado por un “aire de expansión”. El barroco en Tapié no es definido mediante una serie de conceptos maniqueos, como en Wölfflin o en D'Ors, beligerantes con lo clásico, sino como íntimamente unido a él. Mientras determinados países como Francia tenderán hacia la concentración y las normas, esto es, formalmente y estéticamente hacia el clasicismo, sin embargo, igualmente, para Tapié el clasicismo francés forma parte de esa época y esa cultura defina como *barroca*, aunque formalmente no pueda ser considerada como barroco, no obstante, muchas de sus manifestaciones serían incomprensibles sin éste.

« Mais, si riche de nuances qu'il fût, ce classicisme triomphant n'exprimait pas tout. Que la France eût préservé des valeurs baroques, n'était-ce pas témoignage de sa vitalité ? En dépassant les préjugés, les susceptibilités d'écoles, en fuyant le danger des systèmes, comment et pourquoi nier qu'il y eut, entre le baroque et le classicisme dans l'espace française, non pas

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, pp. 67.

⁵⁷⁷ FUMAROLI, Marc. “Préface”. En TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 27.

⁵⁷⁸ « Les termes baroque et classicisme retrouveraient, au contraire, un juste emploi pour désigner des styles différents, tout en appartenant à la même période de l'histoire ». TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 74.

*une querelle, mais un merveilleux affrontement au cour duquel le premier, sans nuire au second, a laissé plus de traces et s'est plus profondément implanté qu'on ne l'a dit. Aussi peut-on reconnaître, contemporaine du classicisme, souvent lié à lui et pourtant autonome, l'existence d'un baroque française »*⁵⁷⁹

Captamos ya la amplitud del sentido barroco que intenta dar Tapié, que abandona lo estético para acercarse a la cultura y la sociedad. Sin duda Tapié se apoya sobre Wölfflin para definir ambos estilos, pero éstos conviven y se interpenetran, sin conflicto, pues “*en vérité des courants en apparence contraires se sont mêlés bien souvent*”⁵⁸⁰. De hecho, la obra de Tapié tiende a invertir los procesos y frente a aquellos que ven el Barroco una continuación del clasicismo renacentista, siguiendo a autores como J. Rousset habla de un periodo barroco precedente a ese arte de las reglas y de la perfección habitualmente definido como clásico.

*« Par un curieux entrecroisement, le classicisme française se trouverait précédé par une époque littéraire où la discipline formelle, l'équilibre intérieur et profond ayant moins de force, des valeurs plus colorées, des expressions plus luxuriantes justifieraient, comme on l'a dit plus haut, la qualification de baroque. Le classicisme française du XVIIe siècle serait ainsi sorti du baroque, alors que le classicisme de l'art renaissant se serait décomposé et désagrégé dans le baroque »*⁵⁸¹

El *Barroco* representa para Tapié la historia y lo cultural, mediante los cuales intenta explicar, desde una perspectiva social, los avatares de la sociedad europea en su conjunto, incluido Francia, habitualmente considerada como ajena a la influencia barroca y romana, e Hispanoamérica. Sin embargo, también lo barroco penetrará en Francia, de ahí que para Tapié deba ser considerado como un arte totalizante, propiamente europeo, que de una u otra forma determina las manifestaciones culturales del siglo XVII.

*« Même en France, où le classicisme a sans doute été « vu en sa perfection », le paradoxe n'est pas de constater l'existence d'un baroque française, mais de le nier, comme si l'on craignait de faire tort au classicisme. Toutefois ce baroque, parce que française, a conservé plus d'équilibre et de mesure. Venu d'Italie surtout de Rome, il est plutôt amorti, alors qu'ailleurs il se déployait jusqu'au vertige »*⁵⁸²

Frente a un término como clasicismo connotado en el ámbito estético, con la idea de barroco intenta contraponer una imagen social y cultural, lo más homogénea del siglo, buscando inscribir lo barroco dentro de las *mentalidades*, “*éclairer l'oeuvre d'art ou de littérature par un climat à la fois social et mental, dont seules les circonstances, historiques rendent compte*”⁵⁸³. Lo barroco parece convertirse en la categoría que permitiría comprender la *kultur* en su conjunto, revelando con ello la estrecha relación entre lo *barroco* y el ideal romántico de la *kultur*, interesado por los valores populares y culturales, frente a un clasicismo anclado en lo estético y la “civilidad” -propia de lo francés. Tapié cree asumir un vocablo que le permitirá poder comprender las relaciones entre la historia y lo social, convirtiendo el *barroco* en una categoría totalizante, pero en una dimensión

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 292.

⁵⁸⁰ TAPIÉ, Victor-L. « Préface ». En TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 48.

⁵⁸¹ TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 74.

⁵⁸² TAPIÉ, Victor-L. « Préface ». En TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. P. 48.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 49.

cultural e histórica, y no espiritual como la *barockbegriff*. Tapié utiliza así lo *barroco* en un contexto que, contaminado de otro tipo de significaciones, quiere circunscribir a un nuevo modelo de comprender la cultura, y que está en plena reformulación en su momento con la escuela de los *Annales*. Esta dimensión social y cultural de lo *barroco* que vemos en Tapié –anclado, sin embargo, en lo popular romántico–, constituirá uno de los centros de esa espiritualidad de lo barroco que, frente a lo clásico, defenderá también la *barockbegriff*. No es de extrañar así, que junto al *barroco* los estudios sobre lo *grotesco* medieval y renacentista cobren un especial predominancia, marcando así las vías de penetración de la llamada “cultura popular” en el sentir de la “alta cultura”.

El final de los años 60 marca el final de la oleada barroca en Francia, aunque no por ello el barroco dejará de seguir ejerciendo una fascinación entre parte de la historiografía que regresa a él de forma constante buscando poder utilizar su polisemía para poder aclarar diferentes problemáticas del siglo XVII, como observamos en *Le Pli* de Delueze, quien lo resucita para situar la obra de Leibniz como el reflejo de la edad barroca. Especialmente, tendrá un gran desarrollo en el ámbito de la literatura donde más fuerte había penetrado en su origen. El resto de las artes siguieron adscritas al clasicismo.

4. La Rokokobegriffe:

Si la creación del barroco se había producido tras la fascinación que la arquitectura romana del siglo XVII había ejercido sobre los hombres del siglo XIX, algo parecido ocurrirá con el rococó y las Iglesias alemanas del siglo XVIII. No obstante, antes de ser vinculado al barroco, el rococó había sido un término de uso frecuente en Francia durante el siglo XIX, especialmente emparentado con el arte del siglo XVIII, que había despertado un nuevo interés entre la década de los años 30 y 60 del siglo XIX. Será por tanto en el ámbito alemán, a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX, el momento en que, como señala F. Kimball, es reinventado por parte de la historiografía alemana el término rococó, en un momento donde está naciendo la disciplina de la historia del arte y la definición de los nuevos estilos artísticos. A partir de estos instantes el rococó quedará vinculado en Alemania al barroco, siendo con Wölfflin cuando se entienda como una manifestación tardía de éste. Aunque, al mismo tiempo, ya el propio Wölfflin había señalado que se trataría de un estilo completamente diferente al Barroco. Desde la obra pionera del historiador suizo, el rococó se moverá entre estos dos polos. Por un lado, como algo autónomo respecto al barroco; y, por otro lado, como una consecuencia o una degeneración de éste.

“El barroco en sus comienzos es pesado, masivo, compromiso, severo; a continuación escapa poco a poco a su pesantez primera, el estilo gana en ligereza y alegría; al final se llega a una

juguetera disolución de todas las formas tectónicas; a esta última etapa la designamos con el nombre de rococó"⁵⁸⁴

A medida que el barroco abandona su filiación romana, todavía presentes en Wölfflin o Riegl, para vincularse a un espíritu atemporal germano, próximo al gótico, las manifestaciones barrocas en suelo alemán irán adquiriendo mayor autonomía y predominancia, convirtiéndose así el llamado rococó del norte en un ejemplo de cómo el barroco romano encuentra su más excelsa representación en las arquitecturas del siglo XVIII en Alemania. El rococó aparece así como la culminación germana del barroco. Con ello el rococó no sólo se convertía en la culminación del espíritu barroco sino también la encarnación de un nuevo estilo propiamente alemán que se extendería a otras zonas de Europa, como por ejemplo Francia, a través del viaje de los artistas desde Francia al Norte de Europa o viceversa, como representaría Oppenord, Watteau, etc.

*"En un estudio específicamente consagrado al Deutsches Rokoko (1958), Hegeman ve igualmente en el rococó la fase última de una evolución germánica: "Es la realización de las posibilidades extremas del barroco". La noción de rococó se confunde con la de Spätbarock. Neumann representaba el apogeo del "estilo imperial" inaugurado en Viena por Fischer von Erlach."*⁵⁸⁵

Estas tesis sobre la existencia de un rococó del norte frente al tradicional francés, que se había conformado a lo largo del siglo XIX, encontrarían su bienvenida en Francia con posterioridad a la guerra mundial, cuando los historiadores franceses redescubren la arquitectura y el arte alemán, quedando fascinados por sus arquitecturas. Hasta ese momento y como ha señalado F. Kimball el rococó era un término apenas utilizado en Francia, donde se prefería el término *rocaille*, ya que aquél hacía referencia a las problemáticas barrocas del mundo alemán, a las que el mundo francés miraba cada vez con mayor reticencia. Recordemos que F. Kimball realiza sus investigaciones en París entre 1932 y 1938, durante la primera "oleada" barroca de Eugenio d'Ors, a partir de lo cual observa que el término *rococó* no es apenas utilizado por los historiadores del arte franceses, quien sólo utilizan la definición *style rocaille*.

"Among art historians, the Germans were first to take up and fix the Word as a formal designation of the general period and style of Louis XV, both in France and elsewhere under French influence. The earliest such use there of which we know, in 1840, applying to Meissonier, is already in the sense now prevailing. Jacob Burckhardt, to be sure, employed it in 1843 for what he himself later called baroque. The artistic equation rococo-Louis XV, then already adopted by French men of letters, was however, soon permanently established also in Germany, where for the past generations no disparagement of the style has been implied by this name, in spite of occasional survivals of a derogatory overtone in general parlance.

French scholars, in view of the connotation of ridicules which the word originally carried, have been loath to apply it to one of their most genial creation. As late as 1894 one might still say that only in Germany was the name rococo used formally in the history of art. French art-historians today are apt to employ it only for the later and more extravagant manifestations of the style, particularly those abroad, for which, with greater historical exactitude, they also use the expression style rocaille. Nevertheless with the gradual aesthetic

⁵⁸⁴ WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance und Barock*. P. 15.

⁵⁸⁵ MINGUET, Philippe. *Esthétique du Rococo*. P. 108.

acceptance of the work itself, the broader usage of rococo is gaining ground in other languages beside German."⁵⁸⁶

Esta distinción que hace parte de la historiografía francesa entre *rocaille* y *rococó*, vendrá determinada por las tensiones que plantean los estudios alemanes con el término *rokoko*, que parece ser algo propiamente germánico. De este modo, un historiador francés Marcel Aubert en su prefacio al *Catalogue de l'Exposition Louis XIV et la Rocaille* (1950), señala en relación a la *rocaille*: “ese arte encantador y espiritual, fantasioso, pero siempre mesurado, que ha enriquecido Francia con tantas obras maestras [...] [rococó] descendiente exasperado y un poco pretencioso del barroco que se encuentra en la segunda mitad y sobre todo en el último tercio del siglo XVIII en Alemania, en Polonia, en Bohemia, en Austria, en el Tirol, en Italia, un poco en España”.

A la hora de dar una definición del *rococó* Kimball se remite por tanto a la historiografía alemana donde el término *rococó* parece haberse estandarizado en su uso ya desde 1894, con las obras de Jessen y Geymüller en *Das Ornament des Rococo* (1863); de Schmarsow, en *Barock und Rokoko* (1897); de A. E. Brinckmann *Kunst des Barocks und Rokoks* (1923), etc. La usencia en Francia de referencias al término y las escasas que encuentra en la historiografía inglesa, donde en 1904, *The Oxford Dictionary*, lo aplica específicamente a la decoración mobiliaria y a la arquitectura, mostrando una clara influencia del mundo alemán, demostraban a Kimball que se trataba de un término elaborado por la tradición germana vinculado a la *barockbegriffe*, entendiéndose así como una de sus últimas fases: “*There has been a tendency in Germany to apply the term rococó to the character of later phases of artistic styles generally*”⁵⁸⁷ Una “última fase del barroco” que, por ejemplo, podemos ver en la obra de Brinckmann, *Die Kunst des Rokoko, 1940*, cuando señala: “*Rokoko ist die organische Entfaltung des Barock*”). Pese a todo ello, para Kimball el *rococó* es una “evolución” del estilo francés de Versalles, propio de la última parte del reinado de Luis XIV, construido a partir de la influencia Italiana –incorporada a lo francés-, y que más tarde, se extenderá a otras zonas de Europa, completando así esa colonización europea de lo *barroco* –y de su espíritu- que tanto le interesa al mundo alemán:

*“In Germany, in Italy, to a less degree in Spain and England and Russia, it was otherwise. Here the rococo, on its adoption from France, took on a national character, which indeed was differentiated in many minor local variants (...) Everyone realizes that in Germany the new French forms had a particularly sympathetic reception and enjoyed a fruitful native development, beginning some time after their genesis and extending long after their abandonment in France; that these forms found in Germany application on the exterior of buildings and more extensive use in religious architecture; that their use there exceeded that in France in fantasy if not in discipline.”*⁵⁸⁸

Recogiendo el testigo de la tradición formalista, especialmente desde Semper y Riegl, Kimball afrontará el estudio del *rococó* centrándose en los problemas del ornamento, como el

⁵⁸⁶ KIMBALL, Fiske. *The Creation of the Rococo. Decorative Style*. P. 5.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, pp. 227-228.

elemento sobre el cual es posible encontrar la especificidad del “rococó”, siguiendo las recomendaciones de Semper o Riegl sobre la formación y nacimiento de los nuevos estilos, considerando que es precisamente desde el ornamento donde nace y se desarrolla este nuevo estilo, frente a esas otras tradiciones que priorizarán la arquitectura y que entienden el rococó a partir de las evoluciones formales del barroco. Para Kimball el origen del rococó se encontraría en las formas y motivos decorativos desarrollados en la porcelana:

*“As a corollary of the functional theory of the mid-nineteenth century, Gottfried Semper inaugurated the attempt to interpret the rococo as “Stoffstil” with the plastic character of its ornament closely related to the genesis of European porcelain”*⁵⁸⁹

Cabe señalar, por otro lado, que esta vinculación entre ornamentación y rococó ya es establecida por la propia tradición literaria francesa desde los años 30 (quienes recogen la tradición “ornamental” de la novela libertina del siglo XVIII) que en su deseo por recuperar las formas de vida del siglo XVIII, vinculan esta época con la decoración y los objetos de aquél siglo que perviven en su época. Por otro lado, Kimball continuaba también las ideas de Semper pero retomadas a través de la historiografía actual alemana de los años 20, especialmente por la obra Böttger, quien se centra en las porcelanas de Meissen de 1710, como antecedentes claros de las formas del rococó, así como por la obra de Von Zahn, quien enfatiza el hecho del traslado de estas formas ornamentales al estuco. Continuando con la obra de Semper en *Der Stil* (1863), Kimball señala que concentrándose en las superficies Semper funda:

*“the true idea of the Rococo, in that the frameworks become “organic”, in the biological sense. “The frame”, he said, “embraces the field plant-like, twines about it like a living organism... The constructive framework dissolves in flowing elements... resisting regulations”. The frame certainly ceased to be tectonic and became fanciful. Its ultimate resemblance, in some instances, to vegetal growth was a superficial one, not rooted in the genesis of style. It is cruel but not unjustified to compare Semper’s idea with the old belief that the suggestion of Gothic architecture had come to the the northern barbarians from their forest aisles, to which only the later, not the initial phases of Gothic had any great similarity.”*⁵⁹⁰

Aquí observamos con claridad lo que constituirá uno de los principios centrales de sus tesis: el carácter plano del ornamento rococó y su tendencia a exceder los marcos, así como el sentido biológico u orgánico de las formas. Asimismo, el modelo de trabajo que plantea Kimball, comparativista, intenta detectar la evolución de las formas mediante la relación de unos motivos con los otros. Ideas que a su vez Semper tomaría leyendo la anatomía comparada de Cuvier. Por otro lado, el problema de la *superficie* -como elemento central de la obra- era un tema ya característico del formalismo alemán y sobre todo vienés, interesado en el ornamento. Asimismo, siguiendo a Jessen y Geymüller en *Das Ornament des Rococo* (1863), Kimball desarrolla la idea del naturalismo de las formas, aunque no sigue la línea “florida” planteada por las tesis anteriores. También se acerca a Schmarsow en *Barock und Rokoko* (1897), donde éste trata el contraste entre

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 228.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 229.

barroco y *rococó*, a partir de los principios de lo *plástico* frente a lo *pictórico*, que influirá en la obra de Wölfflin. Schmarsow señala: “*malerisch gewordene Kunst im eminenten Sinn* (el arte se ha convertido en pintoresco en el sentido más elevado)”. Kimball, estando en principio de acuerdo con sus análisis sobre el tratamiento espacial-pictórico señala, respecto a sus análisis, la falta que encuentra en la obra de Schmarsow al haberse centrado éste en el problema de la línea, la superficie, los problemas del arabesco, etc., dejando a un lado el ornamento en sí, y de ahí su excesivo pictoricismo que le hacía destacar en exceso las figuras de Watteau, Fleming o Meissonnier. Brinckmann, en sus análisis del barroco y del rococó (*Kunst des Barocks und Rokokos*, 1923), continuará con esta línea de análisis centrada en aspectos arquitectónicos, centrándose también en la plástica y en el espacio del rococó, en detrimento del elemento decorativo, otorgando en su análisis un lugar destacado a la “*plastic mass*”, destacando los aportes proveniente de la arquitectura alemana. Así, Kimball señala a propósito de Brinckmann:

“*Rather than consider that the essence of the rococo must include all the characteristics found work of the period in Germany, we consider that –just as Gothic elements are there mingled with Italian elements in the early Renaissance- baroque elements are there united with the new French forms of the rococo*”⁵⁹¹

Sin embargo, para Kimball esta interpretación de Brinckmann a favor del origen germano del rococó nace de un equívoco causado por el deterioro sufrido por los interiores rococo en Francia, donde la decoración se ha visto profundamente transformada a lo largo de la historia. Por todo ello, Kimball se ve obligado a partir de los dibujos de la época y a trabajar sobre los diseños para decoraciones interiores.

El libro de Kimball parte de las formas artísticas de los últimos años del reinado de Luis XIV para comprender el *rococó*, oponiéndose así a aquellos que lo ven como un arte procedente de Italia y de la derivación del barroco italiano, así como de aquellos que lo vinculan a la influencia germana. Kimball señala que el *rococó* sería una derivación del propio barroco francés que de forma tardía habría recibido la influencia foránea, principalmente de la Italia contrarreformista, colocándose en esos momentos los principios -o “*motivos originales*”, como señalaba Semper- para un ulterior desarrollo de las formas del rococó de forma autóctona. Una penetración del barroco italiano que vendrá determinada por el viaje de los diversos artistas a Roma, como pensionados de la Real Academia de Pintura en la ciudad eterna, donde entrarían en contacto con la decoración del final del manierismo y de la contrarreforma, esto es, los *grutescos*, de donde provendría los “*urmotiven*” a partir de los cuales se gestaría el *rococó*:

“*Our study oh the remoter backround has already, we hope, served to confute the old idea that the rococo issued directly from Italian baroque influence in France. We may emphasize several points particularly. Italian artist of advanced training worked in France during the*

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 230.

high baroque without evoking the rococo; on the contrary, while employing many baroque forms, they reverted there to a more conservative spirit. French artists were in Rome at the height of the baroque, giving it particular and friendly attention. Baroque motifs were thus thoroughly domesticated in France long before the rococo, without generating it. The work of these artists in France, filled as it was with baroque forms, not only failed to create the rococo but assisted in evoking, by reaction, a pronounced classical academism. While the typically Italian baroque form of the cartouche was relatively neglected, and the trophy retained a conservative treatment, a new development, wholly French, was beginning to take place in arabesque surface ornament – a development independent of high-baroque forms. It was this France development, and not anything Italian, which, we shall find, ultimately led on to the rococo, the basic character of which, in spite of the continued survival of individual baroque elements, was essentially antithetical to the baroque.”⁵⁹²

A partir de estas ideas, Kimball señalará que es el *grutesco* el elemento decorativo principal en Francia, que permitirá comprender el desarrollo del estilo *rococó*:

“The most characteristic form of surface decoration was the grotesque – from the later seventeenth century in France called arabesque, in spite of its classical origin – that playful, transitory, dreamlike ornament which permitted the most fanciful union of varied elements, it’s very essence lying in its irreality. The arabesque in France was gradually to take a characteristic national turn, and was ultimately to play a role of decisive importance in the genesis of the rococo. Although this turn still lay in the future, it is important for us to observe with particular attention the arabesque from the time of Mazarin on ward, and to note its formations”⁵⁹³

Kimball recogía así una larga tradición francesa del siglo XIX que piensa el *rococó* a partir de la curva, como elemento característico, así como del *grutesco* y del *arabesco*, tal y como se establecía en Th. Gautier. Asimismo, además de estas influencias formales vinculadas a la decoración, también otorgaba un papel destacado a las arquitecturas no sustentantes, *atectónicas*, con función decorativa, tal y como había señalado la historiografía germana que había interpretado la arquitectura barroca a través de ese impulso pictoricista de desmaterialización de la arquitectura que habría alcanzado su culmen en las arquitecturas *rococo*es de Alemania. En la misma línea Kimball destaca la desaparición de la columna en beneficio de la pilastra, la utilización constante de paneles planos que asumen valores tectónicos, con predominio de las formas curvas y arabescos, etc., elementos que buscarían, en definitiva, una sensación *orgánica* y *pictórica*. Este impulso vital del *rococó*, semejante al que había caracterizado al gótico⁵⁹⁴, se encontrarían ya con claridad en Francia en los modelos decorativos de Berain, de clara influencia italiana.

“Quite otherwise significant was Lepautre’s transformation of this traditional baroque material. In all his work one of the most striking qualities was the abandonment of plasticity: in architectural members and decorative motifs alike. The column soon completely vanished from his work, the pilaster, greatly attenuated and reduced in relief, had their mouldings likewise diminished in projection (...) For this genial transformation, Lepautre, who had never been in Italy, derived his first suggestion, as we have seen, from a French source, the painted arabesque of Berain”⁵⁹⁵.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 33.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁹⁴ “The art of the rococo, one of the freshest artistic creations since the Gothic, was, like the Gothic, a product of French creative genius”. *Ibid.*, p. 225.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 110.

Por otro lado, Kimball parece aceptar que es en Alemania, tras su creación y desarrollo en Francia, donde el *rococó* alcanzaría su mejor desarrollo, al mezclarse con la tradición “nativa” barroca de esta zona. Aunque, insiste que esto no nos puede llevar a establecer que sea en esta zona donde nacería el *rococó* a partir de la tradición barroca germana:

*“We may remark, however, that in the work of native German artists the superficial linear forms of the French Louis XIV were crossed with a highly vital, baroque art, having all the baroque interest in spatial and plastic variety. This was done with such success that, in spite of the fundamental disparity of the parents, the resulting new hybrids are true and living works of art, which we see with ever growing delight. It is these German works, with their baroque heritage, which have misled many scholars into supposing that the rococo issued directly from the baroque –as a necessary “last phase”, and that its character can be analysed on that basis. We have seen, genetically, the fallacy of this supposition.”*⁵⁹⁶

La obra de Fiske Kimball *The creation of the rococo* lograba sintetizar algunas de las principales corrientes interpretativas realizadas hasta ese momento sobre el rococó. Por un lado, la tradición arquitectónica germana y, por otro lado, la tradición decorativa y ornamental de la *rocaille* francesa, aunque elaborada a partir de las teorías de Semper y Riegl. Lograba así clarificar las distintas corrientes que se entrecruzaban en torno a este término, que parecía haber sufrido diferentes procesos de reelaboración de forma tardía durante el siglo XIX.

Después de la Segunda Guerra mundial, la historiografía francesa sentirá un especial interés por un *rococó* que apenas había despertado su atracción hasta el momento. El final de la guerra y el conocimiento del arte alemán, así como los programas alemanes de reconciliación, serán fundamentales a la hora de explicar las causas de este nuevo interés. También es importante destacar la irrupción del debate sobre lo *barroco* en el ámbito de la historia de la literatura que desde la III République se había articulado en torno al *clasicismo*. El cuestionamiento de determinadas visiones monolíticas aportadas por los clásicos manuales como los de Lanson, van a determinar un inusitado interés por lo *barroco* y aquellas formas que se consideran fuera u opuestas al clasicismo, determinando incluso que se hable de literatura rococó, teatro rococó, etc. Es importante destacar que dentro de los planes de reconciliación y tras años de olvido por la guerra son numerosos los historiadores que viajan por Alemania redescubriendo las grandes obras del barroco alemán, cayendo fascinando por ellas, asumiendo la “ideología” subyacente a la *barockbegriffe*. Tal y como señala Philippe Minguet en su prólogo a su libro *Esthétique du Rococo* (1966), fue un viaje por Alemania en agosto de 1957, viendo la iglesia de Vierzehnheiligen, cerca de Bamberg, cuando quedó *maravillado* ante el rococó germánico, semejante a lo que le había ocurrido a Madame Gervaisais al contemplar el Gesù. Unas sensaciones muy diferente de las sentidas ante la contemplación de Atenas, de la Acrópolis y del Partenón –símbolos por antonomasia de lo clásico- frente a los cuales, como señala el propio Minguet, no sintió la misma impresión que ante la contemplación de la Iglesia de Vierzehnheiligen en Bamberg.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 228.

“El presente trabajo nació de una seducción y de una convicción. En el origen afectivo está el descubrimiento maravillado, en el curso de un viaje ocasional a Alemania, de una forma de arte que hasta entonces apenas me había interesado. En pocas palabras, al visitar por casualidad, una mañana de agosto de 1957, la iglesia de *Vierzehnheiligen*, cerca de Bamberg, yo no tenía más que una idea muy confusa de ese rococó germánico del cual empezaban apenas a hablarnos los manuales y revistas de arte franceses. De adolescente, tuve la suerte, entonces rara, en una Atenas que aún afrontaba las dificultades de la postguerra, de ascender a la Acrópolis para contemplar el monumento más ilustre de Occidente. El recuerdo de esta impresión se ha difuminado: ¿qué podría decir? No estoy seguro de haber experimentado ante el Partenón un sentimiento verdaderamente espontáneo (...) El arte del que vamos a tratar aquí, es, en principio, un arte que me gusta y cuyo descubrimiento constituyó par mí un acontecimiento. Seducido por la obra asombrosa de Neumann, me apresuré a contemplar mi información sobre esta arquitectura alemana del siglo XVIII, sobre el arte de esta época en general, y, tirando del hilo hasta llegar al ovillo, sobre la estética de la arquitectura, que está lejos, como se sabe, de haber suscitado tantas reflexiones como la pintura o la poesía y, finalmente, sobre la estética del barroco. Del barroco, al principio.”⁵⁹⁷

Así, en plena oleada barroca, en 1966, Philippe Minguet escribía su *Esthétique du rococo*, dentro de la dialéctica clásico barroco, en la que tras hacer el inventario de los conceptos que definen lo barroco, en la línea del formalismo de Wölfflin⁵⁹⁸, intentaba realizara a continuación un inventario del rococó; buscando establecer la existencia de un barroco histórico frente al barroco eterno de la tradición de Spengler y D’Ors, aunque en ocasiones se dejaba seducir por el éon barroco y por éon rococó⁵⁹⁹.

“Un azar en mis lecturas me hizo encontrar un *Le Corbusier* barroco. La capilla de Ronchamps se enlaza confusamente con San Pedro de Roma. Todavía se trataba de arquitecturas; pero ¿qué quedaría sin barroquizar? No solamente se presta a ello la pintura actual, con los tachistes, sino la música, a la que no hace mucho se denominaba clásica; ¿y qué decir de la literatura, entonces? ¡Pase para un Claudel, esa naturaleza desbordante! Pero Eurípides, ¿qué tiene que ver con el barroco? ¿Y Bossuet? Antaño se pudo oponer a Racine y a Shakespeare como rivales simbólicos: hoy se reconcilian en el barroco. Al final me sentí arrastrado mucho más allá de las fronteras del arte, con una filosofía barroca imputada a Descartes, con una teología y una mística, muy barrocas, así parecía, en San Juan de la Cruz; arrastrado también lejos del siglo XVIII, pues sin duda quedaba mucho de barroco por descubrir en la pintura paleolítica, incluso en las curiosas piedras amontonadas por los paleolítico...”⁶⁰⁰.

Limitándose al siglo XVIII, Minguet lleva a cabo un análisis amplio de las formas dieciochescas en distintos países de Europa, partiendo siempre de la arquitectura alemana⁶⁰¹, a partir de la cual saltaba también al teatro o a la prosa, intentando establecer el principio del estilo rococó de la época. El sistema de Minguet parecía simple, partía de la premisa de considerar el arte de la primera mitad del siglo XVIII como rococó y a partir de ahí buscaba principios comunes a las distintas artes, buscando definir un arte diferente por completo al barroco.

⁵⁹⁷ MINGUET, Philippe. *Esthétique du Rococo*. P. 9.

⁵⁹⁸ “El lector podrá ver que el análisis que propongo de mis monumentos presenta un carácter netamente formalista estructural, si se prefiere”. *Ibid.*, p. 12.

⁵⁹⁹ “Me percaté rápidamente de que había que observarlo más de cerca. La *Vie des formes de Focillon* me recordaba, con un cortejo de gárgolas y de *pietà*, la existencia de un gótico barroco. Tales libros, a propósito de Neumann, hablaban también de rococó. Me enteré de que en 1921 un arqueólogo praguense había consagrado una obra al rococó antiguo. Un artículo de la erudita *Gazetta des Beaux-Arts* me informaba de que el mismo Partenón, bien mirado, era enormemente barroco; de Ictino a Borromini, la distancia no era tan grande”. *Ibid.*, p. 10.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁰¹ “El punto de partida, ya lo he dicho, es la arquitectura alemana del siglo XVIII.” *Ibid.*, p. 11.

*“Uno de los objetivos esenciales de nuestro trabajo es, justamente, mostrar, en contra de la mayoría de los historiadores, lastrados por ese postulado del crecimiento orgánico de los estilos que les obliga a hacer del rococó o del Spätbarock, la fase barroca del barroco, mostrar que un análisis de las obras rococó, confirmando por la consideración del medio social, conduce a ver en el estilo Luis XV un estilo autónomo, en absoluto predeterminado biológicamente. En otras palabras, estamos persuadidos de que, si el medio formal engloba al hombre, como dice Focillon, es también interno al espíritu del creador”*⁶⁰²

Sin embargo, en líneas generales continuaba el discurso de la *barockbegriffe* que veía el rococó como un discurso nacido de la arquitectura⁶⁰³, especialmente de la alemana, donde había alcanzado su máximo esplendor. Aunque consideraba que las arquitecturas alemanas del siglo XVIII no eran barrocas sino rococo⁶⁰⁴, de ahí que su libro empezase también con la arquitectura de Baviera donde intentaba resaltar los principios de un nuevo estilo que tendía a la pictoricidad, como había apuntado Wölfflin⁶⁰⁵. Minguet, sucumbe también a este espíritu barroco del norte y, como tantos otros, intenta colocar a los grandes emblemas del *rococó* en relación con el espíritu del Norte, siguiendo las lecturas de Jacques Vanuxem:

*“Jacques Vanuxem, que ha estudiado este arte con una gran erudición: “Un edificio resume todas las tendencias del rococó y, por eso mismo, todas las del barroco. Es la extraordinaria iglesia de Ottobeuren [...]. Esta iglesia nos parece el esfuerzo supremo del barroco. Es el castillo de un fuego de artificio encendido en Roma ciento cincuenta años antes”*⁶⁰⁶

Aunque, al mismo tiempo, tenía la precaución de no caer en el pangermanismo subyacente a las ideas del barroco germano, las cuales, además, tendían a identificar el barroco con el gótico, como había hecho Worringer.

*“en el libro de Wölfflin, una idea que será utilizada por el pangermanismo: el barroco es un arte idealmente nórdico. El alma alemana “cree también en las cosas que no se dejan coger con las manos (...) Por otra parte, éste no es sino un resurgimiento de un mito romántico. Como siempre, algunos han abundado en este sentido. Oswald Spengler, cuyo libro apareció poco después del de Wölfflin, identifica resueltamente genio germánico y genio barroco, es decir, “el espíritu musical fáustico y silvestre”. El Renacimiento, fenómeno italiano, sólo es un breve episodio de rebeldía contra “el gran estilo del alma occidental” (...) También Spengler hace del gótico “el único fundamento del Renacimiento”*⁶⁰⁷

Sin embargo de forma constante volvía una y otra vez a aquellos principios que había repetido la *barockbegriffe* desde Wölfflin, contraponiendo el racionalismo del clasicismo a la sensibilidad barroca, lo aristocrático del Renacimiento frente a lo popular del Barroco, etc⁶⁰⁸. En su

⁶⁰² *Ibid.*, pp. 54-55.

⁶⁰³ “De Hegel a los teóricos de la *Einfühlung* (Lipps) y de la *Sichbarkeit* (Wölfflin) la arquitectura ha solido estar en el primer plano (...) Estas investigaciones han tenido relativamente poco eco en Francia, donde los arqueólogos y los historiadores del arte, salvo Focillon, se han contentado, en su mayoría, con nociones estéticas muy vagas”. *Ibid.*, p. 111.

⁶⁰⁴ “Sin embargo, la tesis que sostengo aquí: la arquitectura alemana del siglo XVIII no pertenece, en lo esencial, al barroco propiamente dicho, sino más bien al rococó.” *Ibid.*, p. 12.

⁶⁰⁵ “(...) que para Van Lier, como para Focillon, Elie Faure o André Malraux, el barroco es un arte esencialmente pictórico (...) No obstante, las categorías wölfflinianas se resuelven finalmente en una sola: tactilidad-visualidad. Lo clásico es de esencia escultural o plástica; el barroco, de esencia pictórica” *Ibid.*, pp. 56-58.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, pp. 58-59.

⁶⁰⁸ “Nuestros historiadores nos muestran que la acogida del barroco se dio, sobre todo, en sociedades más sensibles a los valores afectivos que a los valores racionales, y que este arte se dirigía a las masas populares más que a la elite intelectual”. *Ibid.*, p. 24.

propia época, esta manera de hacer historia del arte mediante principios enfrentados, que denomina *estéticas a lo Jano*, y que podía seguir observándose en la obra de René Huyghe, *L'art et l'homme*, para quien la historia del arte se comprende a partir de un “racionalismo estático” y un “vitalismo dinámico”. Aunque Minguet buscaba sacar el arte de estas formas metafísicas de explicación:

*“Señalemos que Eugenio d’Ors ha contribuido en gran parte al mantenimiento del mito vitalista que, después del romanticismo, ha falseado tantos problemas, ¡y no solamente en filosofía del arte! (...) Si es cierto que no es erróneo definir el barroco por el gusto del movimiento, es mejor, en nuestra opinión, dejar de lado esta dialéctica maniquea de la razón y la vida”*⁶⁰⁹.

Esta reticencia hacia la historiografía germánica y las estéticas a lo Jano, debemos ponerlas en relación con la influencia de la lectura de P. Francastel *L’Histoire de l’Art. Instrument de la propagande germanique* (1945), que le lleva, incluso, a cuestionar las nociones de *clasicismo* y de *barroco*, como nociones sin entidad histórica alguna, las cuales habrían sido creadas de forma tardía⁶¹⁰. Sin embargo para él, el método de Wölfflin habría conseguido superar estos handicaps del esteticismo y el vértigo metafísico, logrando detectar formalmente e históricamente los cambios artísticos que se producen entre el Renacimiento y el Barroco. En este sentido y tras las críticas y reticencias iniciales su obra se ve obligada a utilizar tanto a Wölfflin como a Eugenio d’Ors, a quien Minguet seguirá para intentar definir el barroco: “Tomaremos como esquema de síntesis el acta que el propio Eugenio d’Ors redactó en 1931 para el programa de invitación a las Jornadas de Pontigny”. Asimismo, en su búsqueda por definir el barroco para contraponerlo a un arte nuevo que denominará rococó, también se acercará a la clásica obra de Jean Rousset⁶¹¹, ya que en éste aparecen todas las problemáticas de la *barockbegriffe*: Roma y la contrarreforma; la culminación de las formas en el sur de Alemania; las características del movimiento: el cambio y la ostentación; la expresión de lo barroco en Francia en el siglo XVIII, etc. Sin embargo, como señala el propio Minguet:

*“es fácil ver que los criterios señalados por Rousset, a partir de un análisis excesivamente rápido de los monumentos considerados barrocos, son poco diferenciales: todo se hace depender una vez más del movimiento. A partir de ahí, ¿quién podría impedir a un seguidor de Eugenio d’Ors rastrear el barroco dondequiera que se manifieste un cierto cinematismo”*⁶¹²

Habiendo realizado un recorrido por las principales obras que definen lo barroco, Minguet parece decantarse por extraer la idea de barroco de las propias obras del periodo que para él parecen más o menos aceptado por la historiografía: Bernini, Borromini, etc., desechando la posibilidad de poderlo reducir a un solo principio: el “movimiento”, como en J. Rousset, o el efecto óptico, como en Wölfflin. A partir de ellas propone unas nociones básicas mediante las que define el barroco:

“Desde el punto de vista técnico, citemos el desequilibrio constructivo, la disociación entre la estructura y la decoración, las rupturas de unidad, la sugerencia de dinamismo, la propensión

⁶⁰⁹ *Ibid.*, pp. 50-52.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 68.

⁶¹² *Ibid.*, p. 69.

a lo colosal y al efecto; estos elementos son expresivos en sí mismos, al ser toda forma, en nuestra opinión, simbólica; pero puede haber reduplicación del sentido, o nuevo contraste, por los temas figurativos de la decoración: imágenes de éxtasis o de martirio, de vuelo, de triunfo, unión de lo macabro y de lo festivo, gestos vehementes y afectación, etc"⁶¹³

El barroco surge en un contexto de conflictos, de luchas y de conquistas, elementos que terminan por reflejarse en sus dinamismos y tensiones, definiendo un arte que como había señalado Tapié nacía de las propias tensiones de la sociedad. Frente a ello el rococó se definirá por todo lo contrario.

*"Estos pocos preliminares pueden bastar para examinar por comparación lo que sucede con la construcción en la arquitectura rococó. Acabamos de recordar que los arquitectos barrocos, lejos de desinteresarse del problema para contentarse con la decoración, refuerzan los antagonismos de las fuerzas, hasta plantar, por ejemplo, las pilastras en oblicuo, como hizo Borromini en la Iglesia de Santa Maria de los Siete Dolores. El procedimiento estilístico rococó es completamente diferente. Todas las tensiones, tracciones, presiones, empujes y contrapoyos, que equilibran los clásicos, que redoblan o contrariaban los barrocos, resultan aniquilados por un sistema esencialmente atectónico"*⁶¹⁴.

Frente al principio *ornamental* de Kimball, Minguet se opone al estudio de la arquitectura *rococó* desde el concepto exclusivo de estructura-ornamento, como ya señalara Hans Tintelnot en *Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe*. Para Minguet el ornamento debe ser comprendido desde las posibilidades espaciales abiertas por la arquitectura y no como algo provenientes de un principio propiamente ornamental.

*"... es un buen índice de la importancia del ornamento en lo que se refiere a la unidad espacial. La rocalla, mezcla de signos abstractos y elementos figurativos, es, como tal, muestra de indeterminación. A la vez que reúne y refuerza por su natural lábil el propósito de ingravidez del sistema constructivo, sintetiza y acentúa la idea de espacio indiscernible. No se funde con la estructura como en arte clásico, no manifiesta las tensiones que trabajan la materia como en el barroco, se desgaja de aquello que la sostiene, como por hilos, suspendida como una guirnalda. La ornamentación barroca está esculpida en pleno relieve; la ornamentación rococó es plana, se adelgaza como un encaje y resbala sobre una superficie también resbaladiza. Asimismo es recortada, espinosa, no erizada, lo que perturbaría la fluidez, pero sí incisiva, puro estallido, como un rasgo de ingenio. La rocalla, doquiera que aparezca, cautiva la atención; lo que no hace evidentemente una hilera de artesones o de palmetas. Pero, al ser de formato reducido, de estructura deshilachada, entrelazada, ligada a su entorno, no se convierte en un elemento perturbador, como le ocurre al ornamento barroco. Al monopolizar el dorado, la plata, los colores vivos, diseminada un poco por todas partes, como al azar –pero no hay azar que valga–, remata la arquitectura otorgándole una unidad centelleante, sin polaridad fija"*⁶¹⁵.

Una vez definidos los principales rasgos del rococó en arquitectura, Minguet señalada que éste no es una evolución del barroco italiano, sino el desarrollo particular de un estilo que habiendo nacido en Francia, se desarrolla arquitectónicamente en Alemania:

*"El rococó arquitectónico, tal como se manifiesta privilegiadamente en algunas realizaciones alemanas del siglo XVIII no es la culminación de un proceso estilístico iniciado en el barroco italiano [...] Nuestro análisis debe convertirse, entonces, en una investigación histórica, necesaria para comprender en todas sus dimensiones un estilo creado en Francia en el siglo XVIII"*⁶¹⁶

⁶¹³ *Ibid.*, p. 102.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 147.

El arte *rococó* surge para Minguet de las especificidades de la sociedad francesa, en este caso del desarrollo de la sociabilidad *salonnier*, de ahí que señale: “*la arquitectura rococó es esencialmente una arquitectura de interior*”, siguiendo las reflexiones de J.F. Blondel sobre la redefinición de los espacios interiores *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général* (1737). Partía así de la idea del salón y del mito del hotel Rambouillet, así como del mito de la “privacidad”. “*El mundo de los salones no constituye evidentemente toda la sociedad francesa, pero es la parte de la sociedad que nos interesa a nosotros; es el público del rococó*”⁶¹⁷ El salón es ante todo para Minguet un espacio de galantería y de conversación. Una conversación que determina las formas ornamentales, como la propia *rocaille*: “*El ingenio, como la decoración rocalla, busca el efecto picante, la punta, la salida, el final del final, el trazo.*”⁶¹⁸ Un espacio donde reina la mujer. Lo que determina también el tipo de decoración que predominará: bordados, hilados, etc., elementos característicos de lo femenino: “*La primacía de lo decorativo sobre lo constructivo –decoración, bordados, hilados consagra a su manera el imperio de las mujeres, al igual que la preocupación unánime por la comodidad*”⁶¹⁹. Todos estos motivos logran definir una nueva concepción espacial propia del rococó francés que en nada tendría que ver con el estilo barroco y que sobre todo observa en las arquitecturas interiores del reinado de Louis XV. Sin embargo, siendo Francia el origen del estilo *rococó*, para él será en las arquitecturas alemanas del siglo XVIII, donde mejor se observarán los principios del rococó francés ya que en Francia las arquitecturas fueron sometidas a profundas transformaciones y cambios. A ello habría que unirle que la tradición católica de Francia, adscrita al clasicismo y a los valores académicos, el rococó no podía desarrollarse en su esplendor. Frente a ellos en Alemania la inexistencia de edificios previos clásicos, hacía que al no existir una herencia nacional, el *rococó* pudiera desarrollarse con mayor libertad, auspiciado por una política territorial dividida en principados que fomentaba la competencia entre los mismos, favoreciendo así las formas del *rococó*. Sin embargo, y como tercer motivo, Minguet señala: “*Finalmente, el aspecto irreal y el contenido fantástico del rococó pudieron coincidir con el carácter introvertido del alma alemana; a este respecto, las experiencias decorativas fueron el prólogo de las relaciones que el Romanticismo sostuvo con el sueño.*”⁶²⁰ Pese a sus esfuerzos la tensión de su obra por no caer en la *barockbegriff* termina por hacer emerger de forma constantes los principios de la historiografía alemana, que lastran como se ha podido observar su esfuerzo por definir una estética rococó.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 172.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 173.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 184.

⁶²⁰ *Ibid.*, pp. 228-229.

Frente al modelo arquitectónico del rococó será también desde la literatura desde donde se buscará establecer la existencia de una estética rococó, como ya señalara el clásico estudio de H. Hatzfeld, *Literature through Art. A new approach to French Literature*, N.Y. (1952)⁶²¹, tomando como base las formas literarias del teatro de la *foire*, del *roman*, así como del teatro de Marivaux, Beaumarchais, Crebillon, etc. Sin embargo, esta tesis se enfrentará en Francia a otro de los “mitos” de la literatura francesa, fuertemente asentado, el *clasicismo*, por lo que para poder hablar de literatura *rococó* era necesario previamente plantear el conflicto y la ruptura respecto a las formas del *clasicismo*. Autores como René Bray con sus estudios sobre *les précieuses* ya habían abierto una vía de aproximación a esas “otras” corrientes literarias que no parecen encuadrarse en los límites del clasicismo, encontrando con Jean Rousset la posibilidad de trasponer el barroco a las formas literarias, así como la posibilidad también de una literatura *rococó*, como postulará la obra de Jean Weisgerber *Les Masques fragiles. Esthétique et formes de la littérature rococó* (1987). Llama la atención que en el *avant-propos* de la obra de Weisgerber nos encontremos nuevamente con las maravillas y subyugaciones ante la contemplación de una obra “barroca” arquitectónica como detonante de su fascinación por el barroco y el rococó:

« Les coups de foudre font date: ma passion pour le rococo est née, très précisément, par une belle matinée de la fin août 1976. Certes, j'aimais Watteau depuis longtemps, et j'étais alors déjà lecteur fervent de Marivaux et de Sterne. Mais en architecture, je n'avais d'yeux que pour Paestum, l'art roman, Brunelleschi, le baroque ; avec l'aplomb de l'ignorance, je méprisais des stucs et des meubles que je ravalais au rang de pièces montées. Jusqu'au jour où, rentrant de Hongrie, ma femme et moi, nous nous arrêtons à Würzburg. Le lendemain, nous sortions de la Résidence, subjugués ; le livre que voici, fruit de nos réflexions, sortait des limbes [...] Parallèlement, le projet prenait corps d'étudier le phénomène en littérature, sur les traces des pionniers que sont Philippe Minguet, Patrick Brady et Alfred Anger ; en particulier, de partir de ce que l'on connaissait le mieux, le rococo des artistes en l'occurrence, pour éclairer par comparaison celui des écrivains, terre vierge encore ou peu s'en faut. »⁶²²

La descripción es muy semejante a la ofrecida por Minguet, incluso se repiten determinados ejemplos de comparación como es el Templo Paestum, emblema, como la Acrópolis, del arte clásico; aunque, a diferencia del anterior, Weisgerber no problematiza el rococó en relación al barroco, dando por hecho que las obras del siglo XVIII son rococo. Partiendo de los artículos de la época, por ejemplo en el *Mercure*, J. Weisgerber señala que en la propia época habría existido una conciencia sobre el desarrollo de algo nuevo que Weisgerber rápidamente se apresura a darles el término que en la propia época no existía: *rococó*. Término que parece encarnar este espíritu nuevo de la época que ya los propios hombres del tiempo no fueron capaces de nombrar hasta el final del siglo XVIII, pero del que de una u otra forma fueron conscientes. Sólo fueron capaces de nombrarlo cuando el neoclasicismo permitirá hablar de arte *rocaille*, como algo contrapuesto a él y

⁶²¹ HATZFELD, Helmut A. *Literature through art. A new approach to French literature*. New York, Oxford University Press, 1952.

⁶²² WEISGERBER, Jean. *Les masques fragiles. Esthétique et formes de la littérature rococo*. Lausanne, Editions L'Âge de l'Homme, 1991, p. 7.

característico de la primera mitad del siglo. El libro de Weisgerber va recogiendo así todas las problemáticas nuevas que atraviesan el siglo: sobre el gusto, la belleza, lo sensible, la moda, el lujo, la libertad, la crítica política etc., (muchos de estos rasgos pertenecen al imaginario del siglo XVIII construido por el siglo XIX). De este modo, el *rococó* se convertía en una especie de cajón de sastre donde el autor proyectaba todo aquello que le llamase la atención por su novedad en el siglo XVIII.

En conclusión podemos señalar que “rococó” se trataría de un término que sigue un avatar semejante al del barroco, viéndose estrechamente influenciado por las corrientes historiográficas que se han acercado al problema de lo barroco desde mediados del siglo XIX y donde el rococó ha sido estudiado, desde Wölfflin, como una fase tardía de aquél. Los intentos de Kimball y posteriormente de Minguet por definir un arte rococó, aislado y autónomo respecto al barroco, siguiendo el camino abierto por el método formalista de Wölfflin respecto al Renacimiento y el Barroco, sin embargo, no han conseguido superar las ambigüedades de un término que hoy por hoy dificulta, más que aclara, la comprensión del periodo artístico con el que se identifica: la primera mitad del siglo XVIII. Es por ello que, como veremos a continuación, este periodo preferiremos inscribirlo dentro de las tensiones de la poética clásica francesa. Lugar desde el cual deben comprenderse las diferentes manifestaciones artísticas de la primera mitad del siglo XVIII, abandonando los términos como rococó que adscritos a las problemáticas de la *barockbegriffe* en modo alguno sirven para comprender la propia época que pretende estudiarse.

Conclusión.

A lo largo de la presente tesis hemos empleado los términos *época clásica*, *proyecto clásico* o *clasicismos*, para referirnos al periodo de tiempo en el que se enmarca nuestro trabajo: 1680-1730; pero, también, para definir un arco temporal más amplio, que va desde el final de las guerras de religión hasta la Revolución Francesa. Es por ello que en este capítulo hemos intentado, por un lado, definir qué entendemos por *clasicismo* y, por otro lado, diferenciarlo del término *clasicismo* elaborado por el siglo XIX, que ha heredado la historiografía del siglo XX. Frente a un término tan connotado en su significado como el de *clasicismo*, que arrastra muy diversos imaginarios elaborados posteriormente a la época estudiada, hemos preferido hablar de *proyecto clásico*, con el que hemos buscado definir esa estrategia de *geometrización* de las pasiones –o civilización de las costumbres- que señalábamos en el capítulo anterior, y que se manifestaban a nivel político, social y artístico. Asimismo, y frente a la noción de *clasicismo* que construyó la historiografía decimonónica, adscrita a una concepción estetizante del arte, que afrontaba además el estudio de una época a través de las manifestaciones artísticas, hemos preferido hablar también de *clasicismos* en plural, ya que refleja mejor las diferentes corrientes y tensiones que atraviesan la *época clásica*; lo que impediría

hablar de la existencia de una *doctrina clásica* o de unos principios estrictos donde el arte se asentará. Frente a la tesis de la existencia de un sólo *clasicismo* intentaremos mostrar en el capítulo siguiente la existencia de diversas concepciones de lo clásico, en tensión constante entre sí, que generarán constantes *querelles*. Alejada de la concepción estetizante del arte del siglo XIX, las *poéticas clásicas* o de los *clasicismos*, se asentarán sobre los principios morales y retóricos de la *elocuencia ciceroniana* así como sobre los principios poéticos definidos por los debates críticos italianos del siglo XVI, principalmente a partir de la *Poética* de Aristóteles, que se importan a Francia desde finales del siglo XVI. Si bien definiremos ampliamente en el próximo capítulo estos *clasicismos*, sin embargo en este capítulo hemos intentado justificar sobre todo porqué empleamos el término *proyecto clásico* o *clasicismos* frente al de *clasicismo* y en qué puntos nos alejamos de él. A partir de ello, hemos puesto en cuestión otra serie de términos, como el de *barroco* o *rococó*, con los que suele describirse también ciertas manifestaciones artísticas producidas en el siglo XVII y XVIII, normalmente en oposición al *clasicismo*. Unos términos que más que ayudar a aclarar la *representación clásica*, tenderán a ocultarla, al introducir en el debate reflexiones ajenas al siglo XVII y XVIII; respondiendo, nuevamente, a problemas que encuentran su significado en el siglo XIX.

Si en una primera parte del capítulo hemos intentado distinguir entre los términos *clásico*, *clasicismo*, *clasicismos* o *proyecto clásico*, respecto al término *clasicismo* elaborado en el siglo XIX; sin embargo en una segunda parte hemos intentado definir, así como cuestionar, la posible utilización de términos como *barroco* o *rococó* para referirse a las manifestaciones artísticas de los siglos XVII y XVIII. Ambos términos habrían nacido -al igual que el *clasicismo*- a lo largo del siglo XIX, pero, a diferencia de éste, no guardan ninguna relación o vinculación con la época que pretenden describir. Es importante recordar que los hombres del siglo XVII y XVIII se piensan a sí mismos a partir de los llamados *clásicos*, estando su *régimen de historicidad* determinado por el *parallèle*, definiéndose su época por el diálogo con los antiguos, a los que pretenden constantemente emular. Este claro vínculo entre *clásico* y *clasicismo*, sin embargo, no existe en el caso del *barroco* y del *rococó*, cuyas genealogías nacen propiamente en el siglo XIX, respondiendo más bien a los imaginarios y vicisitudes de este siglo; y, de este modo, hemos puesto en relación el término *barroco* con el conflicto estético-político que tras la Revolución Francesa se establece en Francia y en Alemania entre los clásicos y los románticos. Un conflicto que va a favorecer el nacimiento de un término como el de *barroco* que, a medida que se agudiza la visión nacionalista de la Historia del Arte, irá tomando forma entre la historiografía alemana de la segunda mitad del siglo XIX, especialmente como contraposición al clasicismo francés y al Renacimiento italiano.

El caso del *rococó* es algo distinto al del *barroco*, pero igualmente se encuentra adscrito a los problemas de éste. El *rococó* se encuentra vinculado más bien al imaginario *rocaille* o *galante*, y

a las diferentes vicisitudes por las que pasa la *sociabilidad* dieciochesca y los *salones* a ojos de los hombres del siglo XIX, que los reincorporan a sus imaginarios, reescribiéndolos. Será a partir de la revolución de 1830 cuando comienza en Francia a despertarse un vivo interés por las formas artísticas y de sociabilidad del siglo XVIII, connotadas hasta ese momento de forma negativa por su adscripción al *absolutismo*. Se produce entonces la recuperación de eso que ya durante el propio siglo XVIII fue denominado de forma despectiva como arte *rocaille* entre los alumnos del taller de J.-L. David. Desde mediados del siglo XIX asistimos a una progresiva fascinación por las formas de la sociabilidad y por el mundo estetizante, placentero y decadente, de las primeras décadas del siglo XVIII, recuperándose así la decoración y algunas figuras artísticas como Watteau. Se sienten atraídos por esa moral libertina, que sin embargo el siglo XIX reconstruye en función de sus propios códigos y de sus propias necesidades, frente a esas reglas y esas normas de *lo clásico*. De este modo, esa *rocaille* se ve poco a poco reinscrita en el imaginario *barroco*, nuevamente en un contexto de fuerte construcción nacionalista del arte, transformándose por parte de la historiografía germana en un estilo nuevo que se denominará *rococó*; y que se adscribirá principalmente al mundo de la decoración y de la arquitectura, estableciéndose fuertes vínculos con el *barroco* y con el *espíritu gótico*.

Tanto el *rococó* como el *barroco* se convierten así en dos estilos que respondían sobre todo a los problemas de la historiografía nacionalista de mediados del siglo XIX, que poco a poco tiende a enfrentar el Norte y el Sur de Europa; el Renacimiento del Norte y el Renacimiento del Sur; el espíritu del gótico, de lo barroco y del rococó, frente al espíritu del clasicismo; la libertad del barroco, frente a la norma de lo clásico, etc. La genealogía compleja de ambos conceptos que hemos intentado establecer, nos ha llevado finalmente a cuestionar su existencia y su validez, pues carecen de utilidad para conocer ambos siglos, pues no parecen describir la realidad del siglo XVII o del siglo XVIII, sino que más bien reflejan unos debates y unas problemáticas características del siglo XIX; y, por tanto, ajenas a los siglos que estudiamos en nuestro trabajo. No obstante, es importante tener en cuenta esta compleja significación que se encierra tras ambos términos, pues al tratarse de dos conceptos muy extendidos en la historiografía artística, han determinado las diversas aproximaciones a los periodos de tiempos estudiados, especialmente el siglo XVIII. Es por ello que en este capítulo no sólo hemos presentado su génesis de formación, sino que hemos intentado subrayar los significados que llevan aparejados y que han condicionado las diversas aproximaciones al arte del siglo XVII y XVIII, tal y como intentaremos mostrar en el último capítulo de la cuarta parte.

CAPÍTULO VII. LOS CLASICISMOS. EL PROYECTO CLÁSICO. LA POÉTICA CLÁSICA.

1. Introducción:

Tal y como hemos señalado en los capítulos anteriores el periodo de tiempo estudiado en nuestra tesis, desde los años 1680 hasta 1730, descrito por una parte de la historiografía como barroca, tardobarroca o rococó, se encuentra determinado sin embargo por los principios de la *poética clásica* definidos desde finales del siglo XVI, en el ámbito de las letras, los cuales se mantendrían con constantes transformaciones, tensiones y debates, hasta mediados del siglo XVIII, determinando la creación artística durante este periodo de tiempo, tanto literaria como pictórica, estrechamente interrelacionadas. De este modo, los cambios operados en el arte de este periodo –y específicamente de la pintura- deberán ser comprendidos desde las tensiones y transformaciones que se producen en el interior de la *poética clásica*, de la retórica y de las letras, como a continuación expondremos, y no como rupturas respecto a ella, como en ocasiones se ha buscado establecer, a través de la acuñación de nuevos términos y la creación de nuevos estilos artísticos como el rococó, con el que se busca aludir, aparentemente, a unos principios formales nuevos y distintos, opuestos al clasicismo anterior desarrollados a principios del siglo XVIII. Un modelo explicativo en gran medida determinado por las metodologías del formalismo alemán. Sin embargo, antes de adentrarnos en el análisis de la pintura francesa entre el siglo XVII y el siglo XVIII, que constituirá la última parte de esta tesis, es necesario definir los principios de esta *poética clásica* elaborada desde finales del siglo XVI donde buscaremos las causas de las transformaciones formales del periodo de estudio elegido que nos permitirán comprender asimismo las transformaciones en la pintura.

Retomando algunas de las ideas señaladas con anterioridad, vinculamos el nacimiento de la *poética clásica* a los desafíos y objetivos nacidos tras las guerras de religión en Francia. En primer lugar, cómo lograr la pacificación de una sociedad atravesada por las luchas constantes y, en segundo lugar, cómo lograr la adhesión al nuevo poder soberano que busca aglutinar esa sociedad en torno a sí. Este deseo de restañar la unidad de antaño a través de la construcción de un nuevo modelo social, que se reflejaría en la paulatina redefinición de una nueva *verdad-poder* y en la definición de una nueva *representación*, esto es, un nuevo orden de los discursos, así como las respuestas que ofrecerá la sociedad francesa desde finales del siglo XVI, es lo que hemos denominado como *proyecto clásico*. Como iremos viendo a lo largo del presente capítulo, la utilización del término “clásico” se debe a que estos desafíos nacidos tras las guerras de religión

tomarán como modelo o base teórica y formal ciertas ideas elaboradas por la antigüedad clásica, que sigue desempeñando una función principal como modelo a imitar y sobre el cual repensar y construir la sociedad, inscribiendo con ello la época dentro de un *régimen de historicidad* determinado por el *parallèle* y la *modelidad* de los antiguos, heredero de la literatura latina y neolatina, de ahí la constante *querelle entres les anciens et les modernes* que atraviesa el periodo. Bajo el término *proyecto clásico* buscamos, de este modo, aglutinar estos nuevos desafíos políticos, sociales y estéticos, así como la redefinición de los *discursos* y los *saberes* anteriores en torno a una nueva *Verdad*, alumbrados en el nuevo contexto planteado por las guerras de religión en Europa y, especialmente, en Francia a finales del siglo XVI. Todo ello reflejaría asimismo una transformación profunda del ordenamiento del poder tal y como pudimos comprobar a propósito del nacimiento de la *razón de Estado* y de la *Soberanía*, tal y como es definida por Jean Bodin.

La sociedad salda de estos turbulentos años, caracterizada por la violencia extrema y por las profundas angustias religiosas que habían dividido la cristiandad, se enfrentaba al desafío de definir una nueva sociedad que restituyese el orden de las cosas. Para lo cual, y primeramente, debía pacificar una sociedad atravesada por las luchas civiles y religiosas, y, en segundo lugar, que esta pacificación estuviera al servicio del nuevo poder político soberano, que en Francia parecía haberse adscrito de forma irrevocable a la tradición católica, propia del rey *très chrétienne*, pese a la libertad de conciencia promulgada por Enrique IV con el *Edicto de Nantes* en 1598. El *Soberano* se había convertido para amplios sectores de la sociedad en el único capaz de lograr superar esas divisiones, tal y como había definido en *Los seis libros de la República* Jean Bodin a propósito de su definición de la *soberanía*. Recordemos que tras años de cruentas luchas, de asesinatos de monarcas y de diferentes propuestas políticas entre los *monarchomaques*, *malcontents* o *politiques*, con el ascenso de los Borbones y Enrique IV en 1589, la corriente mayoritaria veía en la figura del Rey la única capaz de aglutinar a la sociedad francesa alrededor de un *proyecto común*, tal y como había logrado en el pasado medieval el ideal galicano así como imperialista. Tras el final de las guerras de religión, eran pocos los que cuestionaban ya que la unidad debía ser *dirigida* por un poder fuerte y único: el Soberano, quien debía dirigir su acción de gobierno según el *arte del buen gobierno* y encarnar el *bien común* o *bien público*, esto es, la *res-pública*.

No obstante, y pese a este deseo de unidad en torno al *uno*, todavía en la *république de lettres* seguirá sobrevolando la nostalgia e idealización del pasado político construido durante las guerras de religión. Herederos de los tiempos en los que los Parlamentos ocupaban un lugar destacado en la política, aconsejando y en ocasiones condicionando la acción del monarca (una imagen en parte idealizada durante el siglo XVI), muchos de estos grupos de humanistas de la república de las letras -encarnados durante el siglo XVI por importantes hombres de la robe parlamentaria y de la justicia-, defendían por el contrario aquellos modelos políticos donde el poder

debía estar compartido o al menos limitado por órganos de consejo; mostrando, asimismo, una clara influencia de los *ideales civiles* del humanismo italiano y de las ideas políticas aristotélicas. Algunas de estas posturas eran claramente opuestas a la construcción de un poder político como el de la Soberanía, tildado por algunos de *tirano*, favoreciendo la aparición de los llamados *libertinos eruditos*¹. Un término ambiguo con el que se buscaba designar a estos *espíritus fuertes* que ya fuera a nivel político, filosófico, científicos, religioso o estético, cuestionaban determinados derroteros de este *proyecto clásico*, encontrando su principal refugio en los círculos de la *république des lettres*.

Muchas de estas reuniones eruditas y pequeñas academias, herederas de los modelos italianos-, tenía lugar fuera de París, demostrando con ello que se trataba de una red amplia y externa a la corte, de ahí la denominación de *république des lettres*. E. Bury habla de una variada *république des lettres*² extendida por toda Francia, en las que existiría una comunicación fluida entre todas ellas, construyendo un “ideal” de comunidad *savant*, en función de la amistad y el amor al conocimiento, que se opondría a las finalidades institucionales del conocimiento, compartiendo « *une réelle volonté de court-circuiter les réalités institutionnelles, religieuses et politiques* »³. Sin embargo, se hace complicado valorar estos espacios como lugares de subversión u oposición al poder, pues la sociedad francesa de Antiguo Régimen, como ha señalado D. Richet⁴, se define por una compleja red clientelar y de amistad, que inscribía estas academias y sus miembros en los mismos circuitos del poder, de ahí el progresivo desarrollo de valores como los de la prudencia⁵ y la simulación⁶, a través de los textos y las palabras, como método de supervivencia, viéndose progresivamente integrados en la *sociedad mundana*. Su principal desarrollo se producirá, por tanto, en los momentos de debilidad de la monarquía durante el siglo XVI y en los periodos de Regencia del siglo XVII, quedando progresivamente absorbidos por la sociedad mundana y los salones galantes, condicionados, además, por la monarquía y su extensa red de mecenazgos y redes clientelares, que transformarán paulatinamente el rostro de los ideales cívicos, sustituidos por los ideales placenteros de las *belles-lettres*, redefiniendo con ello la función del hombre de letras y el poder, favoreciendo la aparición del *écrivain*, estudiado por A. Viala.

¹ PINTARD, René. *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*. Genève, Slatkine, 2000 (1^a edición, Furne, 1943); CAVAILLÉ, Jean-Pierre. *Postures libertines. La culture des esprits forts*. Toulouse, Anacharsis Éditions, 2011; McKENNA, Antony et Pierre-François MOREAU (Dir.). *Libertinage et Philosophie au XVII^e siècle. 12. Le libertinage est-il une catégorie philosophique ?*. Sain- Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.

² BURY, Emmanuel. “Espaces de la République des Lettres: des cabinets savants aux salons mondains”. En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 88-116.

³ *Ibid.*, p. 97.

⁴ RICHET, Denis. *La France moderne: l'esprit des institutions*. Paris, Flammarion/Champs, 2009 (1^a edición, 1973).

⁵ GOUVERNEUR, Sophie. *Prudence et subversion libertines. La critique de la raison d'État chez François de La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé et Samuel Sorbière*. Paris, Honoré Champion, 2005.

⁶ CAVAILLÉ, Jean-Pierre. *Dis/Simulation. Religion, morale et politique au XVII^e siècle. Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto*. Paris, Honoré Champion, 2002.

En general, y frente a estas posturas minoritarias denominadas despectivamente como *libertinas*, se consideraba que el soberano debía ser el encargado de restañar la unidad perdida, pero no a través de la violencia, la dominación o el sometimiento, tal y como habían caracterizado las actuaciones políticas en el pasado o como parecía defender el Príncipe de Maquiavelo, sino a través del convencimiento, de la persuasión y de la adhesión voluntaria a su persona; es decir, en función del *bien común*. Sin embargo, esta *servidumbre voluntaria* constituirá uno de los centro de las polémicas dentro de las reflexiones del neo-estoicismo, como observamos en las reflexiones del amigo de Montaigne, Étienne de La Boétie⁷ respecto a las posiciones defendidas por J. Lipsio. El surgimiento de estas nuevas ideas sobre la forma del poder, centradas en la Soberanía y la *acción de gobierno*, mostraban, a su vez, el deseo de *moralizar* la política después de la experiencia realista maquiavélica -ampliamente criticada por la Iglesia y por el pensamiento francés-, mediante la recuperación de ciertas corrientes políticas medievales que identificaban al Rey y su acción con el *director del rebaño*, guiado por los principios morales del *buen gobierno* y que le obligaban a *gobernar*, esto es, a dirigir su acción política no tanto hacia la *dominación* por la fuerza, sino hacia el *bien común* y hacia la comprensión de las *necesidades* de la población, tal y como hemos estudiado a propósito de las ideas sobre la *razón de Estado*, desde G. Botero a J. Bodin⁸. Asimismo, la reelaboración de las ideas por parte del estoicismo en un sentido político moderno, en autores como J. Lipsio, pensando la acción política desde las pasiones y su control y dirigida hacia la *prudencia* y el *sometimiento* al poder, también ayudaron a la formalizaron de esta nueva concepción política y de ejercitación del poder que pondrían las bases, a la larga, de la *gubernamentalidad*, desarrollada sobre todo a finales del siglo XVII. Unos instantes –el último tercio del siglo XVII- en los que situamos también un cambio en la *retórica* y en *poética clásica*, con el desarrollo de la *elocuencia persuasiva*; en medicina con las corrientes *organicistas*; así como en el arte de la pintura con el desarrollo de las ideas de Roger de Piles sobre el color. La recuperación de las ideas sobre el *bien común* y el *buen gobierno*, condicionarán por tanto las actuaciones políticas durante todo este siglo XVII, reflejando asimismo cómo, frente a la violencia del Príncipe de Maquiavelo, el *anti-maquiavelismo* francés⁹ defendía el *arte del buen gobierno* como principio de lo político, situando el problema del *gobierno* de sí y de los otros por encima de la búsqueda del sometimiento del otro.

⁷ LA BOÉTIE, Étienne de. *La Servitude volontaire*. Paris, Arléa, 2003 (1ª edición, escrita en 1549, publicada en 1574)

⁸ SENELLART, Michel. *Les arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*. Paris, Seuil, 1995.

⁹ BIRELEY, Robert. *The Counter Reformation Prince: Anti-Machiavellianism or Catholic Statecraft in Early Modern Europe*. Chapel Hill- London, The University of North Carolina Press, 1990.

No es de extrañar, por tanto, que el triunfo de estas ideas sobre el *arte del buen gobierno* de los hombres y la irrupción y difusión de las ideas neo-estoicas en política y en literatura¹⁰, así como la violencia extrema de las guerras de religión, situasen a las *pasiones* en el centro de la reflexión política, social y -como veremos- artística; demostrando con ello que las guerras de religión habían causado una profunda transformación en la *representación medieval*, en los *discursos*, en los *saberes*, y, en general, en el *orden de los discursos*, que obligaba a pensar el mundo y sus problemas; es decir, a la definición de una nueva *verdad-poder* sobre el pilar de las *pasiones* y del nuevo *hombre*, escindido entre la razón y sus pasiones. Lo que ha llevado al discurso de la *modernidad* a vincular estas transformaciones bien con la emergencia de un *individualismo*¹¹ o bien con una *revolución de la condición humana*¹². Más allá de estas discusiones tratadas en la primera parte y a las cuales nos remitimos, a partir de las guerras de religión nada podía ser pensado ni comprendido sin la intervención de las *pasiones* y sin el deseo de su *geometrización*¹³, que se constituirá en el núcleo del *proyecto clásico*, condicionando no sólo el pensamiento político, sino el discurso *artístico*, de ahí que éste sea pensado desde la *retórica*, la *actio ciceroniana*, y desde Aristóteles, quien ofrecía en su *Retórica* una vía para pensar el acto artístico desde las pasiones y emociones causadas en el espectador, como señala La Mesnardière en *La Poétique* (1639), “*l’art de bien parler, qu’ils appellent la rhétorique, est absolument nécessaire au poète et à l’orateur*”, como también señala Le Grand en su *Discours sur la rhétorique française*, prefacio a la obra *La rhétorique française* (1653) de René Bary.

« nous dirons que la rhétorique, et principalement la française, est un milieu entre la dialectique et la poésie [...] Nous pouvons encore parler plus nettement, et nous pouvons dire avec le Stoïque Posidonius, que la poésie est une oraison nombrée qui n’est différente de la rhétorique que par la proportion de certaines mesures et que par l’excès de quelques licences [...] Ce fondement établi, concluons hardiment que la poétique n’est autre chose que la partie la plus contrainte et la plus observée de l’art oratoire ; après cela nous demeurerons d’accord avec Cicéron que le grand Homère fut un grand orateur »¹⁴

¹⁰ CARABIN, Denis. *Les idées stoïciennes dans la littérature morale de la fin du XVI^e et XVII^e siècle (1575-1642)*. Paris, Honoré Champion, 2004.

¹¹ Tal y como señala Fabrice Lascar en “Les métamorphoses de l’individu”, esta historiografía que pretende acceder a una comprensión histórica mediante el “individualismo” se forma, sobre todo, en los momentos post-revolucionarios tanto entre las filas más reaccionarias a los eventos revolucionarios, como entre las filas de los que se consideran sus herederos. Así, el neologismo “individualismo” es motivo de disputa entre pensadores como Joseph de Maistre o la revista *Le Producteur*, ámbito de los círculo saintsimonianos, quienes reivindican la paternidad del término. Ambos grupos, sienten la necesidad de nombrar la discontinuidad que a sus ojos ha producido los eventos revolucionarios mediante este término. De ahí que la posibilidad de hablar de *individualismo* para el Antiguo Régimen se plantea, en principio, como una tarea anacrónica. El *individualismo* se define así bajo las trazas de la libertad y de la fuerza interior de un hombre frente a las tiranías, es decir, bajo las líneas ya establecidas por el pensamiento de finales del siglo XVIII, donde se define la historiografía propia de la Ilustración, determinada por la definición kantiana de la razón individual.

¹² ROHOU, Jean. *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*. Paris, Seuil, 2002.

¹³ BODEI, Remo. *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*. Traducido por Isidro Rosas; FCE, 1995. 1ª edición, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1991.

¹⁴ Citado en GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. Paris, PUF, 2005, pp. 224-225.

En líneas generales, a lo largo de la tesis hemos intentado cuestionar los dos términos principales con los que cierta historiografía se ha acercado al problema de la *modernidad*: la “secularización” y el “individualismo”, mediante los cuales se ha intentado pensar el siglo XVII y el siglo XVIII; concluyendo que el cambio de representación acontecido tanto en los inicios como en el final del siglo XVII, no es la consecuencia ni del pensamiento científico, ni del proceso de secularización, ni de la conciencia de un nuevo hombre, sino del proceso nacido tras la redefinición de lo *visible* y lo *invisible*, así como de un nuevo ordenamiento de la *verdad-poder* acontecido en muy diversos ámbitos discursivos y saberes, tras las guerras de religión, lo cual hemos definido como “representación clásica”. Una *representación* que sitúa a la palabra, a través de la centralidad de la retórica, en el centro de las nuevas reflexiones sobre el mundo y redefiniciones sobre lo político, la sociedad, el arte, etc., permitiendo comprender, asimismo, las transformaciones a lo largo de este periodo, tal y como estudiaremos a través de las *letras*, donde se revelan las transformaciones teológicas, los procesos de individuación, etc., los cuales deben ser enfocados desde los discursos del poder. Este proceso de transformación del medievo que culmina en la *representación clásica* revela asimismo una transformación teológica profunda, que en gran medida determina el modelo de la *representación* asumido, pues toda *representación* intenta traer a la presencia algo que está ausente mediante un signo que lo representaría. En este sentido, y tras las guerras de religión, es Dios lo que parece haberse alejado y es la necesidad de su reinscripción en el mundo lo que se intentará llevar a cabo mediante la palabra, en tanto que ésta pertenece tanto al hombre, como al mundo, como a Dios. Esta es la razón por la que el *proyecto clásico* es definido también como *representación clásica*, tal y como había avanzado M. Foucault en *Las palabras y las cosas*. Por todo ello puede concluirse que esta supuesta nueva *condición humana* de lo moderno no es la consecuencia del “individualismo”, sino de un proceso de *individuación* propio de los discursos de poder de la época, que no podrá ser puesto en relación con el *individualismo* dieciochesco, sino comprenderse a través del teatro, de la novela, de las cartas, de las memorias, etc.

El trabajo sobre las pasiones y la posibilidad de su control constituirán el núcleo principal de las búsquedas del *proyecto clásico*, pues la violencia se había convertido desde las guerras de religión en una obsesión para una sociedad que ansiaba el regreso a la tranquilidad de la *república cristiana* medieval. Recordemos al respecto, siguiendo a Denis Crouzet, que la violencia - especialmente tras la noche de San Bartolomé- había quedado bajo sospecha a ojos de una sociedad cansada del miedo, de la inseguridad, de la precariedad de la vida y del terror permanente, “demandando” al poder político que el camino de la pacificación mediante la persuasión, el convencimiento y el control de las pasiones -que se consideraba como una de las principales causas de la violencia-; lo que daría lugar a un nuevo pensamiento centrado en el *poder de la palabra*, ya

elaborada por la antigüedad en el arte de la retórica, y que determinará que empleemos el término de *representación clásica*. Unos principios que -de una forma u otra- se encontraban también recogidos en las reflexiones sobre el *arte del buen gobierno* y de la *razón de Estado*, y que encontrarán su materialización socio-estética en los modelos de comportamiento de la *politesse mondaine* y de la *honnêteté*¹⁵ así como en la *poética clásica*. Todo ello reflejaba que se hacía necesario la construcción de una nueva sociedad y un nuevo poder político, debiendo comenzar tal edificio por el hombre como origen de las pasiones que traían las desgracias humanas. Era necesario que este hombre asumiese los principios del *proyecto clásico* de control de las pasiones y de sometimiento al poder cortesano, mediante la prudencia y el ingenio, tal y como formularán diversos textos de la época como Baldesar Castiglione *Il libro del Cortegiano* (1528)¹⁶, Nicolas Faret *L'honnête homme* (1630)¹⁷ o Baltasar Gracián con *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647)¹⁸.

Muchas de estas ideas sobre la necesidad de una acción destinada al control de las pasiones, ya habían comenzado a florecer, no sólo en los ámbitos de reflexión política afines a las corrientes neo-estoicas, sino, también, en los espacios eruditos humanistas, adscritos a la *Republique des lettres*, que desde mediados del siglo XVI habían observado que el enfrentamiento entre franceses conducía irremediabilmente al caos y que, por tanto, era necesario redefinir la forma de *conducción* de los hombres y del poder político; considerando, además, que se debía regresar a los principios del *humanismo cívico*, donde las tensiones se dirimían a través de la palabra, esto es, mediante la *diplomacia del espíritu o del ingenio*¹⁹. Toda una nueva filosofía sobre la *palabra*, como núcleo sobre el cual erigir una nueva *representación*, comenzaba a tomar forma. La palabra se convertía en el intermediario de los conflictos del espíritu, permitiendo no sólo pensarse al hombre moderno -escindido por sus pasiones-, sino pensar su mundo y ofrecer instrumentos, como el arte, para interactuar en él. A ojos de los hombres de letras del siglo XVI, como Guillaume Budé²⁰, emblema del humanismo francés, y de los que le seguirán, como Michel de l'Hospital, era prioritario reelaborar unas nuevas ideas y unos nuevos principios culturales sobre la base de los antiguos que permitiesen superar los conflictos civiles, controlar la violencia y las pasiones y, finalmente, convencer sobre las bondades de la paz y del *bien común*. Observamos pues cómo ya el primer

¹⁵ MAGENDIE, Maurice. *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*. Genève, Slatkine, 1993 (1^a edición, Paris, Alcan, 1925); OSSOLA, Carlo. *Dal « Cortegiano » all' « Uomo di mondo »*. Traducido por Nicole Sels, *Miroirs sans visage. Du courtisan à l'homme de la rue*. Paris, Seuil, 1997 (1^a edición, Turin, Einaudi, 1987); RICCI, Maria Teresa. *Du Cortegiano au Discreto: L'homme accompli chez Castiglione et Gracián. Pour une contribution à l'histoire de l'honnête homme*. Paris, Honoré Champion, 2009.

¹⁶ CASTIGLIONE, Baldesar. *Il libro del Cortegiano*. 1513-1524, publicado 1528.

¹⁷ FARET, Nicolas. *L'Honnête homme ou l'Art de plaire à la cour*. Paris, Touffainets du Bray, 1630.

¹⁸ GRACIAN, Baltasar. *Oráculo manual y arte de prudencia*. Huesca, 1647.

¹⁹ FUMAROLI, Marc. *La diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*. Paris, Gallimard-Tel, 1998.

²⁰ GADOFFRE, Gilbert. *La révolution culturelle dans la France des humanistes. Guillaume Budé et François I*. Genève, Droz, 1997.

humanismo francés, heredero de los hombres adscritos a los parlamentos y al derecho, como Budé o L'Hospital, habían incorporado y trasladado a Francia algunas de las principales ideas del humanismo cívico italiano, el cual ya había otorgado a la palabra un lugar prioritario como principal estrategia para dirimir los conflictos sociales y sublimarlos a través de las letras, el arte y la cultura. La palabra aparecía no sólo como una estrategia política, sino como un impulso creativo que permitía la elaboración de un nuevo mundo formal, tal y como ya había sucedido en Italia, donde había contribuido a construir el llamado arte del Renacimiento²¹. Un proyecto artístico de renovación de la sociedad que en Francia asumirá La Pléiade con Pierre de Ronsard o Joachim Du Bellay. No obstante, la predominancia de la filosofía platónica durante el humanismo italiano y las sospechas de éste hacia la palabra, con su oposición frontal a la retórica -precisamente por la relación que ésta establecía entre la palabra y las pasiones-, impidió la elaboración por parte del primer humanismo de una nueva *representación* fuertemente asentada alrededor de la palabra y las pasiones. Por lo que habrá que esperar al último tercio del siglo XVI, denominada como *segunda edad de la elocuencia*. Momento en el que las guerras de religión y los cismas en el interior de la Iglesia obligan a repensar el mundo en base a las problemáticas de la *Retórica* y de la *aetas ciceroniana*, ya que ésta permitía afrontar los desafíos de un mundo donde las pasiones y las emociones habían llegado para quedarse.

Los desafíos que se le presentan al poder soberano en Francia, a finales del siglo XVI, ya habían constituido –como se ha señalado– un primer ámbito de reflexión en la *république des lettres*, quienes ya habían situado a la *elocuencia cívica* humanística y a la *palabra* como estrategia principal de superación de los conflictos causados por las guerras de religión. No es de extrañar, por tanto, que finalmente el propio poder político soberano termine por adherirse también a unas tesis de la *diplomacia del espíritu* que buscaban también el control de la violencia y de las pasiones, la pacificación social y la adhesión y sometimiento al poder, encontrando en las letras un buen aliado para sus estrategias simbólicas de poder. Aunque la vinculación entre la república de las letras y el poder soberano variarán dependiendo de los modelos políticos de partida, existiendo entre los *espíritus fuertes*, una oposición a las tendencias *absolu* del poder.

Este *proyecto clásico*, centrado en la *persuasión* y en el convencimiento del auditorio mediante la palabra y el trabajo con sus emociones y pasiones, daba importancia tanto al mensaje y a las ideas como a las formas de su trasmisión, mediante el tono, el cuerpo y los gestos, la recreación de imágenes (principio de la *actio ciceroniana*), etc., lo que reflejaba la paulatina

²¹ BAXANDALL, Michael. *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450*. Traducido por Aurora Luelmo; Visor, 1996 (1ª edición, Oxford-Warburg Studies, Oxford University Press, 1971).

incorporación de la *elocuencia ciceroniana* al *proyecto clásico*, el cual encontrará su materialización formal en una serie de estrategias de comportamiento y en un proyecto estético (ya avanzado por ciertas experiencias artísticas como las de La Pléiade) que permitirán, mediante las letras, la construcción de un hombre nuevo: el *honnête homme*²². Esta formalización estética posibilitaba incorporar al conjunto de la sociedad estas ideas y reflexiones del ámbito teórico sobre la palabra, que poco a poco se adherirá a esta nueva representación y comprensión del mundo, permitiendo, finalmente, pensar, afrontar y solucionar los callejones sin salida a los que había conducido las guerras fratricidas. Era necesario, por tanto, que estas ideas fueran incorporadas y asumidas por la sociedad en su conjunto, y, de nuevo, ello debía lograrse mediante la persuasión y no mediante la imposición, ocupando el arte un lugar central y prioritario, tal y como le demostrará al propio poder soberano, primero La Pléiade e inmediatamente después Malherbe.

El desafío de este *proyecto clásico* francés, a nivel artístico, consistía en importar el arte grecolatino y los *clásicos*, principalmente el latín, a la lengua vulgar y viva del francés, para desarrollar una literatura moderna que permitiese a las letras francesas, y a la sociedad y política francesa, alcanzar la hegemonía cultural europea sobre la base de los principios de la antigüedad²³. Un proyecto que ya encontramos en Italia donde el humanismo también había definido la superioridad del italiano sobre los antiguos, como había señalado Dante en su *De vulgari eloquentia* (1303-1305). Ideas que se ven reforzadas en los *Dialogues des langues* del cardenal Sperone Speroni, en 1542, quien estaba deseoso de enriquecer el toscano. El proyecto provenía por tanto de Italia, donde ya se refleja la tensión entre la antigüedad y la modernidad, pero su aclimatación a suelo francés se producirá gracias a La Pléiade, tal y como es definido por Du Bellay en su texto *Défense et illustration de la langue française* (1549)²⁴, donde retoma los principios del cardenal Sperone Speroni²⁵. Du Bellay busca romper con los modelos medievales y modernizar la lengua francesa, es decir, romper con las ataduras de la tradición, instaurando una nueva tradición “nacional” construida fuera de la *traslatio studii* medieval, definido exclusivamente por la imitación. Busca así edificar una nueva *imitación liberal* moderna, entendida como *emulación* de los antiguos, tal y como defenderá Guez de Balzac en sus *Lettres*, la cual inspirará el deseo a François Ogier, en *Apologie pour M. Balzac* (1627), de rivalizar con los modelos antiguos por parte

²² BURY, Emmanuel. *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme 1580-1750*. Paris, PUF, 1996 ; LOSFELD, Christophe. *Politesse, morale et construction sociale. Pour une histoire des traités de comportements (1670-1788)*. Paris, Honoré Champion, 2011 ; MONTANDON, Alain (Dir.). *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre. Du Moyen Âge à nos jours*. Paris, Seuil. 1997.

²³ GÉNÉTIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 195.

²⁴ DU BELLAY, Joachim. *La Défense et illustration de la langue française*. Edición de Louis Humbert. Paris, Garnier Frères, 1920 (1ª edición, 1549).

²⁵ VILLEY, Pierre. *Les sources italiennes de la "Deffense et illustration de la langue française" de Joachim du Bellay*. Paris, Honoré Champion, 1908.

de la nueva prosa mundana²⁶; claramente en la línea del libro de Du Bellay *Défense et illustration de la langue française*.

« Je prends l'art des anciens, comme ils l'eussent pris de moi si j'eusse été le premier au monde, mais je ne dépends pas servilement de leur esprit, ni ne suis pas né leur sujet, pour ne suivre que leurs lois et leur exemple. Au contraire, si je ne me trompe, j'invente beaucoup plus heureusement que je n'imité, et comme on a trouvé de notre temps de nouvelles étoiles qui avaient jusqu'ici été cachées, je cherche de même en l'éloquence des beautés qui n'ont été connues de personne .»²⁷

Du Bellay se enfrentaba por tanto al desafío de sustituir y reemplazar la primacía del latín por el francés, como señalará también Henri Estienne en *La Précellence du langage française* (1579). Vemos así como en el mismo momento en que se están produciendo los debates sobre la conciencia nacional²⁸ se dará, en paralelo, los debates sobre los problemas de la lengua francesa, y sobre la imagen de Francia como una nueva Roma frente a Italia. El reto, en estos momentos finales del siglo XVII, se presentaba en cómo incorporar esta nueva *representación* construida en torno al poder de la palabra, ya formalizada en Italia y en la *république des lettres*, a la sociedad, y mediante qué instrumentos lograr que lo que en un principio constituía una serie de ideas y teorías en el seno de comunidades literarias reducidas se convirtiera en un nuevo modelo cultural que conformase la sociedad y rigiese sus actuaciones y formas de conducta, permitiendo encontrar en ella respuestas para pensar al hombre, la sociedad y la trascendencia. En este proceso de formalización de las ideas en unas estrategias de actuación social y de incorporación a la sociedad cumplirá una labor esencial, por un lado, la implantación de los nuevos modelos educativos por parte de los jesuitas y su extensa red de colegios, que introducen la *retórica* y la *elocuencia* en la base de sus estudios, familiarizando a los futuros nobles y grandes funcionarios de la *robe* francesa con la nueva filosofía; y, por otro lado, el desarrollo de una *sociedad mundana*, alternativa a los medios oficiales de la Corte y la Iglesia así como de la *république des lettres*, que no sólo permitirá la difusión de las nuevas ideas, sino que encarnarán los principios de la *elocuencia ciceroniana*.

Esta particularidad del *proyecto clásico* francés, nacido de la reflexión sobre la renovación de la palabra, desde el punto de vista artístico, tal y como veíamos a propósito de La Pléiade en Du Bellay, junto a la asunción del poder político de este proyecto estético como rector de su acción política, especialmente a partir de Malherbe, determinaron que se considerase que el impulso de

²⁶ « comme ils ne se sont pas arrêtés aux limites que leurs prédécesseurs leur avaient marquées, aussi ne devons-nous pas imiter ceux-ci en telle façon, que nous nous renfermions dans les termes de leur portée, sans oser entreprendre de les passer [...] Mais il reste aux esprits héroïques et relevés un troisième moyen, qui n'est pas seulement connu du commun des rhétoriciens, qui est l'émulation, au moyen de laquelle évitant le blâme du vol et la servitude de l'imitation, un rare esprit s'élève au-dessus des autres, et surmonte quelquefois son propre exemple. Ainsi Virgile abandonnant son Homère et son Apollonius, et se laissant guider simplement à son génie, a été bien plus loin qu'eux, et a paru incontinent à la tête de ceux qu'il suivait au commencement ». OGIER, François. *Apologie pour M. de Balzac*. 1627. Citado en GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 235.

²⁷ BALZAC, Jean-Louis Guez de. *Premières lettres*. Dirigida a Boisrobert el 11 de febrero de 1624. Citado en GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 234.

²⁸ TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. Paris, PUF, 2002.

renovación de la sociedad debía partir de las *belles-lettres*, favoreciendo con ello la proliferación de unos círculos que se reunían en torno a la *conversación* así como en torno a la producción y reflexión artística. Es en estos grupos donde el arte ocupa un lugar prioritario lo que definimos con el término *société mondaine*, para diferenciarlos de los medios de la corte y la Iglesia y de la república de las letras, en el que confluirán las principales búsquedas del *proyecto clásico*, determinando sus desarrollos posteriores. Con ella asistimos al paso del humanismo erudito, de gabinetes y bibliotecas, centrado en el uso del latín, en el marco de una elocuencia cívica ciceroniana, al nacimiento de las *belles-lettres*, en el cual se va a producir la consolidación de una cultura artística más extensa, centrada en el francés y en la pureza de la lengua, tal y como lo había definido La Pléiade y Malherbe. Esta *société mondaine* se reunía en torno a los *salons* de los grandes palacios pertenecientes a las mejores familias de Francia. Se trataba de unos espacios que se construían y se definían alrededor del arte y de la producción artística, acogiendo bajo su techo a los grandes artistas del momento; ansiosos de ser los primeros en sentir las emociones despertadas por las novedades que portaban las obras recientemente creadas, intentando captar sus juegos, sus imágenes evocadoras, sus reglas, para finalmente poder establecer y juzgar, conforme a su razón pero también conforme a sus sentimientos y gustos, si las propias expectativas de los artistas en sus obras habían triunfado o por el contrario fracasado. Estos salones constituían, por tanto, un núcleo social alejado de los intereses políticos y de las intrigas de la corte, aunque muchos de sus miembros frecuentaban al mismo tiempo los núcleos cortesanos y pertenecía a las grandes familias que aspiraban a ocupar puestos privilegiados al lado del monarca; por lo que no puede hablarse ni de una *apolitización* (pues al fin y al cabo el proyecto clásico es un proyecto político), ni tampoco de un lugar de cuestionamiento del poder instituido (identificando estos salones con los espacio de *opinion* de finales del siglo XVIII). Como ha señalado Thomas Pavel, con el desarrollo de estos salones asistimos a la imagen de una sociedad que había asumido el *alejamiento* -de las tensiones y las violencias de la sociedad-, como principio de vida y de comportamiento (heredado de las formas religiosas), para sublimarlas a través de la creación artística, buscando a través de los imaginario del clasicismo artístico la elaboración de una conducta ética y estética de vida²⁹, cimentada sobre el arte, que les permitiese actuar, relacionarse y triunfar en la sociedad del momento.

« Au coeur du projet civilisateur on découvre, de la sorte, le besoin d'aménager, en sus de la vie empirique, un ensemble de domaines imaginaires clairement séparés de la réalité quotidienne, mais prêts à fournir à celle-ci la justification exemplaire qui lui fait défaut. Constitués à partir de l'héritage religieux et des souvenirs culturels ou forgés par l'effort de civilité, comme d'immenses emplacements dans lesquels la société cultive ses idéaux et ses fantasmes. Immenses abris remplis d'êtres fictifs qui servent de modèles aux pratiques individuelles, ces mondes renferment les recettes axiologiques de la transformation –éthique et esthétique- de la vie ordinaire. Sans cette structure à deux pôles (le quotidien et l'idéal) la dynamique de la civilisation demeurerait inconcevable, puisque c'est dans les mondes saillants

²⁹ STANTON, Domna C. *The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth-and Nineteenth-Century French Literature*. New York, Columbia University Press, 1980.

projetés par l'imagination que les idéaux civilisateurs prennent d'abord racine ; sans cette réserve de différences instables entre le littéral et le fabuleux, l'imagination littéraire manquerait de matière pour modeler ses paradis et ses cauchemars [...] La multitude de créations littéraire et artistiques est ainsi orientée par les quelques grandes options de l'imagination culturelle, par les quelques grands scénarios métaphysiques qui donnent forme aux débats religieux, politiques et moraux. »³⁰

Este *alejamiento*, que ya fue apuntado por Norbert Elias a propósito de sus análisis sobre el triunfo de *L'Astrée* de Honoré d'Urfé³¹, tenía por función principal dirimir las luchas por el poder a través de los juegos de la palabra; inscribiéndolo así dentro de los *procesos de civilización* destinado al adocenamiento de una nobleza que antaño había sido una de las responsables de la violencia durante las guerras de religión. Sin embargo, más que valorar estos espacios de la *sociedad mundana* como una renuncia a la violencia y a las ambiciones de poder, hay que comprenderlos como un deseo de redefinir las ambiciones de poder en torno a unas nuevas armas centradas en la *diplomacia del espíritu*, las cuales se habían convertido en los mecanismos más adecuados para vehiculizar las ambiciones, tal y como representaría en una época tardía las *memorias* del duque de Saint-Simon. El *proyecto clásico* francés no es la consecuencia de una “represión” a partir del *poder absoluto*, como veíamos en N. Elias, ni la consecuencia de la *sublimación* por parte de aquellos grupos que sometidos, deben erigir un *ideal* de alejamiento, como señalaba Th. Pavel. Su objetivo principal es “civilizar las costumbres” y erigir una nueva “arquitectura social” mediante unas normas o *reglas* que homogenicen un entorno cada vez más variado, tanto a nivel social, como estético, político, religioso, etc. Este objetivo surge, por tanto, de un deseo por construir una nueva civilización nacida de una humeante Europa devastada tras las guerras de religión, que parecen poner fin al mundo clásico-medieval, así como al fracaso de las repúblicas humanistas italianas. De este modo, la *regla* que observamos desde los comportamientos a la *poética clásica* es un horizonte de convivencia más que una finalidad en sí misma.

La *sociedad mundana* se centraba pues en los aspectos estéticos y artísticos, en las formas de conducta adecuadas y en los valores éticos necesarios para triunfar en la sociedad. Se trataba también de unos círculos donde se reflexionaban sobre la creación artística, pensando el mundo en y desde las nuevas claves del arte, convirtiéndose las letras en el cohesionador de los grupos sociales, mostraba que las nuevas estrategias de conformación social debía centrarse en la creación artística y en los núcleos donde ésta era acogida: la *sociedad mundana*, que permitían la incorporación y difusión de esta nueva *representación* a amplias zonas de la sociedad. Sin duda, esta centralidad del arte era una herencia del *humanismo renacentista* y demostraba que el *proyecto clásico* en Francia iba a asentarse sobre las letras como núcleo principal desde el cual reconstruir simbólicamente el mundo nacido tras las guerras de religión y ofrecer pautas e instrumentos a la sociedad para

³⁰ PAVEL, Thomas. *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*. Paris, Gallimard, 1996, pp. 40-41.

³¹ ELIAS, Norbert. *Die höfische Gesellschaft*. Traducido por *La sociedad cortesana*, FCE, 1993, pp. 325 y ss. (1ª edición, Darmstadt, Hermann Luchterhand Verlag GmbH u. Co KG, 1969).

moverse en él. Tanto los nuevos programas de estudio de los jesuitas como los centros de reunión en torno a los salones de la *société mondaine*, ambos estrechamente relacionados, permitirán introyectar en cada hombre las nuevas ideas y las nuevas formas de actuación, asistiendo a una profunda *civilización de las costumbres*, como la estudiada por Norbert Elias.

Esta centralidad del arte -y especialmente de las letras- como principal vía de *civilización* de la sociedad, determinará que el teatro termine por convertirse en el principal modelo sobre el cual se asentará y girará este *proyecto clásico*³², sobre todo, a partir de los años 20 del siglo XVII, tras la *querelle des préfaces*³³. Más allá de las inclinaciones del poder y del propio Richelieu hacia este género, su favorito, el teatro permitía afrontar y solucionar los desafíos principales a los que se enfrentaba la sociedad clásica, al ser una manifestación artística que se construía sobre los problemas del auditorio y de su persuasión, ofreciendo –conforme a la *actio ciceroniana*- un arte donde texto e imagen desempeñan un papel fundamental al servicio del trabajo con las pasiones. Además de incorporar estas dos vías de *persuasion*, mediante la palabra, oral y escrita, y mediante la imagen, el teatro traía consigo toda una teoría derivada de Aristóteles sobre las pasiones y el control de las emociones, y sobre la posibilidad de dirigirlas para lograr su superación en favor de la razón. Estas ideas provenían sin duda de los debates italianos y de las distintas lecturas cruzadas de la obra del estagirita, que, además, permitían, por un lado, introducir la *Retórica* y el problema de las pasiones en la reflexión teatral, y, por otro lado, gracias a la *Poética*, permitía construir una maquinaria representativa reglamentada de la creación artística puesta al servicio de la moralización del espectador. Estos debates estéticos se habían incorporado desde Italia a Francia a través de las polémicas y los debates articulados en los prefacios de las obras teatrales, donde finalmente se definirá la tragedia francesa en torno al principio de la *vraisemblance*³⁴. La *tragedia clásica*, más que otras formas teatrales (de ahí las polémicas entre los defensores de la *tragicomedia* y los defensores de la *tragedia*, entre irregulares y regulares), permitía desarrollar los principios estéticos y las búsquedas principales del *proyecto clásico*, al enfocar sus preocupaciones sobre el control de las pasiones. Toda la maquinaria trágica estaba destinada a desembarazarse de –o más bien, superar- las pasiones en favor de la razón y de su búsqueda del *ideal*, inscribiéndola dentro de un *idealismo*, pese a construir todo el artefacto trágico sobre la *ilusión* de lo *verosímil* o *vraisemblable*. A excepción de Espinosa, la época clásica si bien piensa el mundo y el hombre desde las pasiones, defendiendo su centralidad, sin embargo, a causa de su marcado carácter idealista, continuará

³² FORESTIER, Georges. *La tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*. Paris, Armand Colin, 2010 (1ª edición, Paris, PUF, 2005).

³³ DOTOLI, Giovanni. *Temps de préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy a la querelle du « Cid »*. Paris, Klincksieck, 1997.

³⁴ DUPRAT, Anne. *Vraisemblance. Poétiques et théories de la fiction du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*. Paris, Honoré Champion, 2009.

pensando desde la dialéctica pasión-razón, aspirando al triunfo de ésta última. La *tragedia clásica* aspiraba, por tanto, a alcanzar esa Verdad trascendente donde residía la felicidad del hombre, de ahí la *representación*, esto es, la traída a la presencia de lo divino a través de los signos puestos en juego por la palabra.

La *tragedia clásica* simbolizaba, por tanto, las búsquedas principales de la época y lo que se demandaba al arte. En primer lugar, la capacidad mediante su función educativa y placentera de ayudar al espectador a trabajar con sus pasiones y sus placeres y de educarle para enseñarle a controlarlos. En segundo lugar, ser capaz de trascender su condición escindida, entre razón y sentimientos, para finalmente alcanzar la visión de un orden trascendente unitario y de unas verdades que no sólo rigen y permiten el equilibrio personal, social y político, sino, el equilibrio del mundo, a través del sentido emanado de la divinidad. De este modo, el arte -y especialmente el teatro-, seguían siendo pensados desde la metafísica y desde el *idealismo*, como era característico de la *representación clásica*, aunque, por primera vez, partía de la dimensión física del hombre, entendiendo el arte como un problema que se inicia con las pasiones y con las emociones. El teatro, como el arte, seguía considerándose como un *intermediario* entre Dios y los Hombres, sobre todo, a partir del momento en que las guerras de religión y los cismas en el seno de la Iglesia parecen haber alejado a Dios a una lejanía cada vez más inaccesible, vivida cada vez más como insondable, y que en gran medida había causado las grandes angustias existenciales del siglo XVI, donde había prendido la Reforma y la Contrarreforma. El arte de ningún modo era pensado o vivido como un simple placer, aunque no por ello era negado esa dimensión placentera, sino más bien como un instrumento de educación destinado a permitir la paz social y sondear la Verdad del mundo y de Dios, sirviendo así como intermediario entre el hombre y la trascendencia; de tal manera que, pese a la defensa de la dimensión placentera y pese a la defensa de la verosimilitud, ambos se inscribirán dentro de un modelo *idealista*. Tal y como ha señalado Michel de Certeau, la progresiva *invisibilización* de la divinidad y la pérdida de la centralidad social de la teología medieval, condujo a la religiosidad de los siglos XVI y XVII a la búsqueda de estrategias hermenéuticas que buceaban en la experiencia, en las emociones, en las pasiones y en los placeres, para alcanzar la trascendencia, tal y como reflejaban los *ejercicios espirituales* de los jesuitas, el desarrollo de la *mística*, y, por qué no, el teatro. Todos estos fenómenos pueden interpretarse, por tanto, como el intento por desarrollar unos cauces de comunicación con la divinidad a través de *elementos intermediarios*, como la palabra, donde la experiencia y las pasiones ocupan, cada vez más, un lugar prioritario.

El arte debía convertirse pues en un instrumento de conexión y comunicación con esa trascendencia divina, para lo cual debía partir de las emociones y de las sensaciones, trabajando con ellas, buscando su control y su sublimación racional, para así alcanzar las verdades del mundo. Es por ello que el arte asumía los principios de la *Retórica*, esto es, la conciencia sobre que el acto

creativo debía ser pensado desde las emociones, así como los principios de la *Poética*, esto es, la convicción de poder encontrar, formalizar y codificar una serie de reglas que permitan convertir el arte en un instrumento de comunicación del Hombre con Dios, pero a través del placer de los sentidos y de la educación de los mismos. No es de extrañar que ante estos retos la figura de Aristóteles se incorpore como un referente principal de la reflexión artística y del *proyecto clásico* en su conjunto, pues además de haber escrito una *Física* y una *Metafísica*, sus reflexiones sobre las pasiones y sobre la creación artística, que había ofrecido tanto en su *Retórica* como en su *Poética*, permitían afrontar estos desafíos. La obra de Aristóteles permitía pensar el arte desde las pasiones y sus efectos, como había mostrado en la *Retórica*; y, al mismo tiempo, habría la posibilidad de construir un sistema y una codificación en reglas, como reflejaba su *Poética*, a través de las cuales controlar los efectos producidos por el arte en el espectador; considerando, a diferencia de Platón, que a través del arte, y especialmente de la palabra y de la acción trágica, las pasiones podían ser reconducidas en beneficio del hombre, de la sociedad y del poder, materializándose a través del arte un *bien común* semejante al que también perseguía la política. Un proceso de control y superación de las pasiones, a través de las reglas creativas, que encontraría su desarrollo en su teoría de la *catarsis*, que atrae la atención de los hombres de entonces, no sin generar diversas polémicas a la hora de su comprensión.

A partir de estas problemáticas no es de extrañar que sean los debates italianos en torno a la obra de Aristóteles y alrededor de las pasiones, así como los debates en torno a la función del arte: entre el *placer* y el *educar*, los que atraigan la atención del mundo francés. Tras el trabajo sobre la lengua, buscando la pureza y claridad del francés, que caracteriza la empresa de Malherbe, será a través del teatro y los debates teatrales que se producirán las discusiones y principales *querelles* artísticas en Francia entre *regulares* e *irregulares*. Mientras los primeros defenderán la necesidad de elaborar unas reglas férreas que permitan conducir las pasiones hacia la trascendencia, esto es, otorgando predominancia a la *dispositio*, a las reglas y al educar, pues como había señalado Horacio en su *Art poétique*, era necesario el trabajo y el arte para enriquecer el genio en estado puro: “*Pour moi, je ne vois pas à quoi servirait le travail sans une riche veine, ou le génie à l'état brut, tellement ils réclament l'un de l'autre un mutuel secours, et conspirent dans une amicale union*”³⁵. Los segundos, en cambio, otorgarán mayor importancia a la libertad creadora del autor, esto es, a la *creatio*, mostrándose claramente deudores de los modelos platónicos humanistas³⁶ y del *furor*

³⁵ HORACE. *Art poétique*. Citado en GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 334.

³⁶ “De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos [...] Y es verdad lo que dicen. Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poética antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él

poeticus de Ficino, teniendo como prioridad cuestiones formales y de estilo, centrándose por tanto en otros aspectos de la retórica como la *elocutio*, la *actio*, etc. Para éstos, y más allá de las reglas, lo que permitía alcanzar mejor las finalidades del *proyecto clásico* eran las emociones y los placeres en el espectador, de ahí que favoreciesen los aspectos emotivos del arte sobre los educativos. Esta postura de los *irregulares* a favor de la hibridación de géneros, favoreciendo la *creatio* y la *elocutio*, así como las emociones y los placeres, tenía igualmente como finalidad lograr la civilización y la moralización del espectador; volviendo a reaparecer en el último tercio del siglo XVII con la recuperación del platonismo y de ciertas posturas que reivindican lo maravilloso cristiano, lo sublime, el *je-ne-sais-quoi*, etc., momento en el que claramente se cuestionarán los fundamentos de la *tragedia clásica* y la *vraisemblance*; tal y como podemos leer en *L'Art poétique* de N. Boileau.

« C'est en vain qu'au Parnase un téméraire auteur
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur :
S'il ne sent point du ciel l'influence secrète,
Si son astre en naissant ne l'a formé captif :
Pour lui Phébus est sourd, et Pégase est rétif »³⁷

Se nos descubre pues el *proyecto clásico* como un compromiso inestable y constantemente renegociado entre, por un lado, el aristotelismo horaciano que subraya la importancia del marco taxonómico, de las jerarquías, de los géneros y de los estilos, así como del respeto a las reglas, para asegurar la recepción óptima de las obras; y, por otro lado, el platonismo augustiniano que insiste, más allá de las reglas, sobre la inspiración, y que al trascenderlas termina por cuestionarlas y con ellas la capacidad de la razón para conocer verdad alguna (escepticismo inherente a San Agustín). Sin embargo, desde la *Art poétique* de Jacques Peletier de 1555, heredero de Aristóteles señala: “*Nature donne la disposition, et comme une matière: l'art donne l'opération, et comme la forme. En some, la nature bien demande le secours et la main artisane: el art, ne peut rien sans le naturel*”³⁸. El propio Du Bellay en su *Défense et illustration de la langue française* si bien comienza por afirmar la primacía de la inspiración y la subordinación del arte, finalmente terminará por señalar que “*Que le naturel n'est suffisant à celui qui en poésie veut faire oeuvre digne de l'immortalité*”³⁹, lo que refleja la separación del platonismo humanista de La Pléiade que pronto será retomado por Malherbe, caracterizando el esfuerzo poético de la década de los años 20 y 30 contra los irregulares y su defensa de la *inventio*.

Estas tensiones entre distintas concepciones estéticas encontrarán su terreno de confrontación principal en los salones de la *sociedad mundana*, donde las nuevas propuestas

la inteligencia. Mientras posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar” PLATÓN. *Diálogos I. Ion*. Traducido por E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 2000, 533 e- 534 b.

³⁷ BOILEAU, Nicolás. *L'Art poétique*. Citado en GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 334.

³⁸ PELETIER, Jacques. *L'Art Poétique*. 1555. En GOYET, Francis (Ed.). *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 245.

³⁹ DU BELLAY, Joachim. *La Défense et illustration de la langue française*. Citado en GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 336.

encuentran su refrendo o rechazo. Sometido todo el sistema artístico a un modelo fundamentado en la *recepción*, es decir, en el *público* de la *sociedad mundana*, la creación artística francesa quedaba supeditada y condicionada por los *gustos* de estos círculos, que -como ha señalado A. Viala- se convierten en un *primera espacio literario* donde tendrá su nacimiento el *autor*, en tanto que el escritor va a redefinir su lugar respecto al poder, así como la *literatura*⁴⁰, determinando la creación en función de los *placeros de la recepción*. La *literatura* era definida por M. Fumaroli como aquella producción literaria pensada desde los efectos artísticos y desde la búsqueda placentera, la cual identificaba propiamente con el siglo XVIII, sin embargo, al mismo tiempo, consideraba que ésta se preanunciaba con el triunfo de la *sociedad mundana* y con el abandono de los principios de la *elocuencia cívica*, deudores del humanismo, en favor del placer y del efecto dramático, preanunciado en las *belles-lettres*⁴¹, y que estudiaremos en fenómenos tales como la *preciosidad* o la *galantería*. De este modo, Fumaroli se refería con el término *belles-lettres* al abandono de los principios de la *elocuencia cívica*, sin querer definir las todavía como *literatura*, pues las letras, durante el siglo XVII, siguen estando determinadas por los principios retóricos de la *elocuencia ciceroniana* y por las finalidades del *bien dire*⁴². Aunque progresivamente el placer adquiriera mayor predominancia a medida que las letras salen de la *république des lettres* para *profesionalizarse* en favor del mecenazgo del Estado o de las redes clientelares de la sociedad mundana. Este modelo progresivamente fundamentado en la *recepción*, especialmente desde mediados del siglo XVII, donde prima más el gusto y las emociones a la hora de juzgar el triunfo de una obra que la adecuación y la perfecta observancia de las reglas, determinará en gran medida la evolución posterior de las letras francesas. La *recepción*, el *público* y el *gusto*, condicionaba, por tanto, la producción artística y no tanto el *autor* (el cual puede comprenderse como el resultado de un conjunto de normas jurídicas y de redes sociales⁴³), siendo en esta *sociedad mundana* donde se juzga la validez de las obras en función de sus *efectos*, pero sin duda, también, de la adecuación de las obras a las reglas.

⁴⁰ VIALA, Alain. *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

⁴¹ « Retenons en passant cette expression de "belles lettres": Camus l'emploie pour désigner celles de Balzac surtout, parfois celles de Goulu. Est-ce l'origine de l'expression « Belles-Lettres », appelée à remplacer, avec une nuance fort différente, les doctes bonae litterae de l'humanisme du XVI^e siècle ». FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Albin Michel, 1994, p. 573 (1^a edición, Droz, 1980).

⁴² « On compte trois finalités du bien dire: convaincre (docere), plaire (delectare), émouvoir (movere), qui répréent à trois saveurs majeures du discours: la vigueur rationnelle, la douceur émotive, la véhémence pathétique. La rhétorique ne peut être ni un rationalisme, ni un irrationalisme. Elle suppose une théorie de l'entendement et des passions qui veut leur synthèse: la raison, le désir et les passions (que la rhétorique s'efforce de classer et de décrire en passions-modèles) sont inséparables nécessaires à l'orateur, et celui-ci sait qu'il s'adresse au même composé humaine que lui-même ». FUMAROLI, Marc. « Préface ». *Ibid.*, p. III.

⁴³ VIALA, Alain. « Le statut de l'écrivain à l'âge classique ». En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 79-87.

Siguiendo los análisis de Hélène Merlin-Kajman en *Public et littérature en France au XVII^e siècle*⁴⁴, es importante señalar que el *público* no nace de la recepción libre e individual y de la lectura en privado de una obra, hecha de forma solitaria por un lector. Esta relación moderna con la lectura todavía no existiría en el siglo XVII⁴⁵. En este siglo, el *público* estaba íntimamente vinculada a los diversos ámbitos de la sociedad donde las obras son recibidas: la corte, los salones, los teatros, las calles, etc. Públicos hay muchos (a diferencia de la creencia de J. Habermas, quien comprende el *público* nacido de la asistencia a los espectáculos como el producto de una conciencia igualadora de lo social, germen de la democracia a través de los salones y academias dieciochescas, y cuyos antecedentes serían los espectáculos teatrales del siglo XVII así como los salones), y todos ellos están determinados por el conocimiento previo de las *reglas*, tanto de comportamiento como estéticas, que determinan la *recepción* de la obra, condicionando su triunfo o su desgracia. De tal manera que el éxito de una obra no viene determinado tanto por la *obra* y su *autor* (como lo será posteriormente con la sacralización del escritor), sino por un complejo entramado de imaginarios y discursos que constituyen y definen ese *público*, que es entendido más bien como encarnación de la *res-pública*; y que, en tanto encargado de preservar el *bien común*, será identificado y monopolizado por el *gusto* del monarca y delegado a través de los modelos de *honnêteté* en la *société mondaine*. El *público* se encontraba determinado, por todo ello, por lo que hemos denominado como *proyecto clásico* y *representación clásica*. Por eso, no es el autor quien con su obra construye un público, sino que el *público* preexiste a la obra que debe nacer de esos imaginarios que la anteceden. Es un público que no se concibe todavía dentro de los modelos de “opinión pública”, contruidos en los umbrales de la Revolución Francesa, como sujetos morales portadores de juicio estético, sino dentro de la *société mondaine* donde las obras son recibidas en función de las claves sociales de la época. Frente a los triunfos individuales de algunos autores como Corneille que reivindican su obra y su autoría: “*Je ne dois qu’à moi seul toute ma renommée*”, la producción del *autor* se inscribe en un complejo entramado todavía vinculado al mecenazgo o al patronazgo, como muestran los casos de la mazarinadas⁴⁶ o la creación por parte de Richelieu de todo un cuerpo de autores al servicio del poder. El autor se inscribe por tanto en una compleja e intrincada red que al mismo tiempo que le permite afirmarse le inscribe en ella y le determina, ocupando así la *société mondaine* un lugar prioritario.

La creación artística y su recepción en la *société mondaine* se revelaba pues como el reflejo o la trasposición del sistema *retórico-elocuente* asumido por el *proyecto clásico*, donde el arte

⁴⁴ MERLIN, Hélène. *Public et Littérature en France au XVII^e siècle*. Paris, Les Belles Lettres, 1994.

⁴⁵ CHARTIER, Roger (Dir.). *Pratiques de la lecture*. Paris, Payot, 2003 (1^a edición, 1993).

⁴⁶ JOUHAUD, Christian. *Mazarinades : la Fronde des mots*. Paris, Aubier Montaigne, 1985.

quedaba supeditado a un *dispositio*, a una *elocutio*, a un *docere*, a un *delectare*, etc., esto es, a una serie de conocimientos previos que debía observarse, así como, también, supeditado también a las emociones obtenidas en el *público*, quien determinaba si la finalidad persuasiva y el convencimiento se había finalmente alcanzado, logrando esa trascendencia y la pacificación de la sociedad y la adhesión al poder. A través de los sistemas de *recepción* característicos de la sociedad mundana, y con la intervención de los otros medios que participaban de la creación: los medios oficiales y la república de las letras, se irán perfilando progresivamente en una serie de reglas que irán condicionando la creación artística y supeditándola a unos principios artísticos cada vez más codificados, que ofrecerán esa apariencia de homogeneidad creativa y de comunidad de criterios que el siglo XIX denominó como *clasicismo*, ocultando, como veremos, las diferentes corrientes, así como las formas diferentes de interpretar esas reglas y las tensiones y cuestionamientos constantes de esos principios que habían conducido a Roger Zuber a hablar de *clasicismos*⁴⁷.

2. Un modelo retórico para el arte: la aetas ciceroniana y la contrarreforma católica.

Tal y como ha señalado G. Forestier, el arte sufre un proceso de *retorización* en Francia, al pensarse desde la Retórica y, por tanto, desde el poder de la palabra y desde el trabajo con las pasiones. Es por ello que las discusiones en torno al teatro y en torno a las ideas de Aristóteles ocuparán un lugar prioritario en este proceso de incorporación de las nuevas ideas a la sociedad, para lograr su *civilización*. La trasposición artística de estas ideas retóricas, que llevarán a cabo las letras francesas desde La Pléaide a Jean Chapelain, permitirán convertir la *elocuencia* y la *actio ciceroniana* en un modelo no sólo al servicio de la acción de gobierno y del *orador*, sino fácilmente transportable a la producción artística, logrando desde ella su exportación sencilla al resto de la sociedad a través de la *sociedad mundana* y de la difusión de la propia producción artística: libros, pinturas, fiestas conmemorativas, entradas triunfales, etc. No es de extrañar, por tanto, que los círculos humanistas centren sus esfuerzos teóricos y estético, ya desde el siglo XVI, en la recuperación y redefinición de la *elocuencia ciceroniana* así como, también, en la elaboración de una nueva lengua que permitiera al idioma francés trasponer más fácilmente estos ideales y adquirir rápidamente esas destrezas y ese poder que el mundo italiano había conseguido elaborar en las repúblicas comerciales, gracias a los *studia humanitatis*, que habían convertido a sus *cancilleres* y embajadores en ejemplos europeos en el uso de la lengua en beneficio de su ciudad y de sus gobernantes. Así, el trabajo formal sobre la lengua francesa constituirá uno de los principales objetivos de los impulsos de renovación estética a finales del siglo XVI, pasando a convertirse en

⁴⁷ ZUBER, Roger. *Les émerveillements de la raison : classicismes littéraires du XVII^e siècle français*. Paris, Klincksieck, 1997.

uno de los objetivos principales del *proyecto clásico*, tanto en el seno de la *république des lettres* como, más tarde, en la propia corte. La *Retórica* y la *elocuencia cívica* se convertían pues en la clave de la bóveda que sustentará el nuevo proyecto clásico francés integrando todos sus objetivos: la pacificación social, el control de las pasiones y de la violencia, y la adhesión al poder soberano, todo ello a través de un proyecto estético mediante el cual se buscará fortalecer culturalmente a Francia, para situarla en un lugar preponderante -culturalmente hablando- en Europa. Se busca así erigir una nueva hegemonía política Francesa sobre la *persuasión* de su arte, tal y como había logrado Italia en los siglos anteriores. El *proyecto clásico* trascendía pues desde sus comienzos el simple proyecto estético, convirtiéndose más bien en un proyecto de redefinición social y política, en torno al poder de la palabra. Así, no es de extrañar que este *proyecto clásico* termine por convertirse en el proyecto de la monarquía soberana, que ve en esta nueva empresa estética la posibilidad de edificar su proyecto político, simbólicamente huérfano tras las guerras civiles, permitiéndole afrontar tanto los desafíos sociales como estéticos-simbólicos. Lo que explicará la gran acogida que, por parte de la monarquía francesa, tendrán los jesuitas tras el concilio de Trento⁴⁸, ya que estos llevaban consigo la fuerza de la palabra y de la imagen, así como un aparato educativo y simbólico que permitía al Soberano afianzar su poder de cara a la sociedad y de cara a las potencias extranjeras.

2.1. La *république des lettres* y el ideal de elocuencia ciceroniano en Francia.

A. Génétiot entiende por *république des lettres*, las pequeñas academias independiente de los poderes oficiales, dedicadas en exclusividad a la vida del espíritu. Si la tradición de los *salones mundanos* ha sido importada de Italia, nuevamente la tradición de las academias eruditas han sido también un modelo de tradición italiana, especialmente del humanismo neoplatónico. Junto a la inaugurada por Ficino en torno a la corte de Lorenzo el magnífico, nos encontraremos también en Italia con otras reuniones enfocadas a muy diversos aspectos, como la academia purista *della Crusca* dedicada a la redacción de un diccionario “vulgar” toscano; la de los *Filleleni* en torno a las imprentas venecianas de Aldo Manuzio; los *Infiammati* de Padua de Sperone Speroni; los *Humoristi* de Roma; los *Otiosi* de Boloña, etc., todos ellos herederos del espíritu filológico de Petrarca y Boccaccio. Un ideal que en Francia, al final del siglo XVI, bajo los últimos Valois, será retomado por Jean Antoine de Baïf, amigo de Ronsard y miembro también de La Pléaïde.

Es en la villa, y no tanto en la ciudad de París, donde estos círculos proliferarán en torno a los años 1600-1630, como por ejemplo en Aix, donde al final de siglo, el primer presidente Guillaume Du Vair, gran magistrado, filósofo neoestoico y teórico de la elocuencia, reúne una

⁴⁸ TALLON, Alain. *La France et le concile de Trente : (1518-1563)*. Rome, Ecole française de Rome, 1997.

pequeña academia en la cual participan Malherbe y el gran jurista Claude-Nicolas Fabry de Peiresc. En 1605, ya en París, estos mismos hombres acogerán a otros miembros eruditos como el poeta Pierre de Deimier, futuro autor de *L'Académie de l'Art poétique* (1610), caracterizada por el racionalismo y la teoría estoica que determinarán profundamente la evolución teórica de la obra de Malherbe⁴⁹. Encontramos en ella además a los grandes eruditos parisinos como Isaac Casaubon, al historiador Jacques-Auguste de Thou, Scévole de Sainte-Marthe, etc., que a medida que van alcanzando diferentes puestos en la sociedad, como asistente de los grandes nobles de Francia, van creando una red de relaciones y contactos que se extenderá por Europa. A partir de estos contactos y de estos núcleos académicos, se desarrollarán las academias filológicas, pero también aquellos círculos de reflexión filosófica que René Pintard denominó como “libertinos eruditos”. No olvidemos tampoco que a partir de una de estas reuniones, Richelieu ideará su Real Academia, mediante la cual consolidará el “proyecto clásico”. La *république des lettres* estaba elaborando pues un modelo social, político y estético, que se centraba en el uso de la palabra y no de la violencia como principal media de conformación social, que se adaptaba a las propias búsquedas del poder soberano. Como se ha señalado estas pequeñas academias como la de La Pléiade, y especialmente Du Bellay con su *Défense et illustration de la langue française* (1549), habían iniciado este proyecto de renovación de las letras, situando al latín y al francés, en el centro de sus reflexiones, entendiendo la herencia antigua dentro de las nociones modernas de *mimesis liberal* y de la idea de *emulación*; intentando, desde los valores galicanos, la definición de una oratoria propiamente francesa, deudora de las idealizadas magistraturas y parlamentos del siglo XVI, frente la oratoria elaborada en Italia y en Roma. Esta empresa de renovación de la lengua francesa se hará sobre la base del latín y, especialmente, sobre la base de la retórica ciceroniana y quintiliana, abandonándose el helenismo que todavía encontramos presente en el proyecto de Ronsard. Al final del reinado de Enrique IV el modelo romano es predominante, ya que entre otras cosas se adaptaba mejor al ideal imperial que buscaba encarnar la monarquía, dando lugar a la imagen una *edad de oro* recuperada que reflejarán las odas malherberianas o la prosa de Guez de Balzac que muestra el deseo de Francia de constituirse en una nueva Roma, tal y como señalaba el propio Conraille en su obra *Sertorius* cuando señala « *Rome n'est plus dans Rome* »⁵⁰.

La figura de Malherbe se erige pues como una figura central dentro de esta evolución, tal y como había destacado Boileau, quien colocaba a Malherbe como el gran inaugurador de este cambio, situando en él la ruptura respecto a Ronsard y la Pléiade. Sin embargo, las transformaciones de Malherbe vienen produciéndose antes de él, desde finales del siglo XVI, especialmente en el propio proyecto de La Pléiade así como en las obras de Montaigne. Será a partir

⁴⁹ GÉNÉTIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 161.

⁵⁰ MERLIN, Hélène. *Public et Littérature en France au XVII^e siècle*. P. 139.

de la fundación de la Real Academia, a finales de la década de 1630, con el consolidamiento del “proyecto clásico”, cuando Malherbe es elevado a los altares como el “símbolo de la modernidad” – tal y como señalará Boileau-, y, por tanto convertido en el modelo a imitar por la propia Academia Real. No obstante, lejos de haber sido la fundación académica lo que determinó la centralidad de la figura de Malherbe, lo que realmente le permitió convertirse en el punto de inflexión de las letras francesas, determinando su destino posterior, fue la propia estrategia que diseñó, centrada en la *polémica*, como ha estudiado A. Kibedi-Varga, creando un debate interesado sobre sus competidores y antecesores de una sorprendente modernidad y, por tanto, muy meditada. A través de la cual buscaba erigirse como el gran regenerador de la lengua francesa, pilar principal donde se erige el *proyecto clásico*, tal y como le será reconocido por la propia Academia Real, una década posterior a su muerte en 1628.

Esta estrategia consistirá en renegar de los principales autores contemporáneos de su época y de hacer un gesto de *tábula rasa* respecto a los principios de La Pléiade, corrigiendo además las obras del que era considerado como el mejor poeta de la corte de Enrique III y de Enrique IV: Ph. Desportes. Éste representaba ya muchas de las búsquedas formales que posteriormente encarnará Malherbe, al presentar una poesía propiamente mundana que rompía con el humanismo erudito del siglo XVI, defendido todavía por Du Bellay, juzgado como pedante y envejecido, desarrollando un nuevo humanismo adaptado a la civilidad y al *honnête homme*.

« Il s'agit donc d'un nouveau régime de la langue qui entend réagir contre le pédantisme des humanistes, contre la grossièreté du peuple, et contre le provincialisme pour consacrer la naissance du parisianisme, du purisme et de l'honnêteté. C'est aussi une réaction contre la grossièreté de la cour soldate de l'entourage d'Henri IV que Malherbe entend « dégasconner » afin de retrouver l'élégance de la cour des Valois et la dépasser »⁵¹

Hacia 1580, nacía con Ph. Desportes una poesía mundana que por un lado rechazaba el pedantismo de los usos mitológicos frecuentemente utilizados en Ronsard y Du Bartas, y, por otro lado, auspiciaba un lenguaje poético más eufónico y claro el “*estyle douxcoulant*”, preparando así el camino del purismo elegante de Malherbe, así como a Jean Bertaut y al cardenal Du Perron⁵². Malherbe deviene el poeta oficial de Henri IV y de Marie de Médicis, olvidando su pasado ronsardiano y de imitador del *ornamento erudito* italiano. Malherbe definirá finalmente los principios sobre los cuales se asentarán la mayor parte de los autores posteriores, principalmente a través de sus discípulos Racan, Maynard y Godeau. El triunfo de sus ideas, a lo largo de los primeros años del siglo XVII, marcará también el triunfo de los “regulares” y de un arte que nace del trabajo, de la razón y de las reglas, frente al poeta inspirado anterior, como había señalado Pierre de Deimier con el que había coincidido en la academia de Aix presidida por Guillaume du Vair.

⁵¹ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 199.

⁵² *Ibid.*, p. 63.

« Le même rang d'excellence et de vertu que le soleil tient au monde, et l'âme au corps, la raison se l'attribue en toutes les actions des hommes, et même en la poésie où la raison est si étroitement nécessaire, que sans icelle toutes les autres qualités ou parties qui la doivent embellir [...] seraient toujours assez vides de bonté, à pouvoir faire paraître du tout excellent et agréable un poème où elles seraient éclatantes. Aussi voit-on qu'une poésie en qui la raison abondera partout, sera toujours estimée et favorablement reçue, bien que toutes les perfections des autres six parties que j'ai dites ne s'y trouvassent pas »⁵³

Ideas sobre las cuales Malherbe construirá su modelo estético, convirtiéndolo en la referencia predominante, permitiendo el advenimiento del *clasicismo* y constituyendo la base de la Academia Real.

« En imposant le purisme, la clarté, la simplicité de grand lieux communs universels exprimés dans une forme harmonieuse, en préférant le travail du poète artisan au génie créateur du poète inspiré, Malherbe fait advenir le rationalisme dans la langue et la poésie française, conformément à la poétique nouvelle de Pierre de Deimier, membre comme Malherbe du cercle de Guillaume du Vair et auteur de L'Académie de l'art poétique (1610). »⁵⁴

Malherbe aboga por una lengua depurada de las groserías del pueblo, que el humanismo había incorporado, como vemos en Rabelais, así como de los tecnicismos jurídicos y de los diminutivos frecuentes en Rosnard o de las palabras compuesta de Du Bartas. Busca modificar la versificación, a favor de la claridad y de la comunicación inmediata de ideas, eliminando palabras groseras y plebeyas. De esta manera, favorece la comunicación y la trasmisión a ámbitos no eruditos, produciendo una de las principales rupturas frente al humanismo anterior.

Tenía por « objetivo » la transformación de la lengua, siendo, a su vez, el claro reflejo de una serie de cambios en la representación que están aconteciendo en su momento. Frente a una corte todavía “guerrera” como la de Enrique IV, propone un modelo de refinamiento que si bien establece importantes conexiones con los Valois -heredados a su vez del humanismo cortesano italiano- supone un claro posicionamiento a favor de las nuevas ideas “civilizatorias” y del control de las pasiones salidas de las guerras de religión, ayudando así a la definición del modelo de *honnêteté*. Se podía inscribir toda su empresa dentro de ese proceso de “civilización de las costumbres” que caracteriza el final del siglo XVI, no sólo contra la nobleza guerrera, sino también contra las formas groseras del pueblo. Propone por tanto un proceso de civilización edificado en torno a la ciudad de París y el ideal de *urbanidad*, que romperá esa red de academias de letras que comunican las villas de Francia, a favor del centralismo parisino. Sus principios supondrán una profunda ruptura con los ideales del humanismo que reservaban el *saber* a unos pocos, para, construir una lengua que permita, por el contrario, su difusión a un público mayor. Aspiración que caracteriza una época influenciada por la *elocuencia ciceroniana*.

Sin embargo, la reforma de Malherbe se encontrará con la oposición de numerosos poetas, especialmente del bando de los “irregulares” y de los “antiguos”, como Rénier o Bethelot, que en nombre de la tradición humanística erudita le acusarán de prosaísmo, de frialdad y de esterilidad.

⁵³ DEIMIER, Pierre de. *L'Académie de l'art poétique*. 1610. Citado en GÉNÉTIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 197.

⁵⁴ GÉNÉTIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 64.

No será, por tanto, hasta que sus discípulos Racan y Maynard consiguen consolidar sus principios, así como con el triunfo definitivo de las reformas de la Academia, cuando el estilo de Malherbe se impondrá definitivamente y, con él, la valoración negativa de La Pléiade y de Ronsard⁵⁵, despreciado como unos modelos medievales, tal y como señaló Boileau. Esta reforma de la poesía también afectará a otros campos como la prosa, representada por la obra de Nicolas Coëffeteau, donde Malherbe había dejado también algunos ejemplos de sus ideas. Coëffeteau es uno de los primeros, antes que Guez de Balzac o de Corneille, que construyen ese ideal romano como modelo para la nueva reforma simbólica emprendida en Francia de una “nueva-Roma”, que ya se apuntan en los debates sobre la historia de las guerras de religión. Muchas de estas transformaciones en prosa serán claramente observables en el ámbito de la prosa en la obra de Honoré d’Urfée; si bien, el gran impulsador de las reformas malherberianas en el ámbito de la prosa será Guez de Balzac con sus *Lettres* auténtico manifiesto modernista⁵⁶, quien trasporta al francés la elocuencia ciceroniana, recupera la herencia de la retórica latina, en particular panegírica, y funda la prosa francesa adaptando los discursos a los principios malherberianos de claridad y pureza⁵⁷.

Junto al ámbitos de las letras, es importante señalar también, el papel destacado desempeñado en este cambio por la gran *robe* parlamentaria, especialmente desde principios del siglo XVII, donde destacamos a Guillaume du Vair. Esta élite de parlamentarios y magistrados pertenecientes a la *république des lettres*, y que habían constituido la columna vertebral del humanismo francés, como señalamos a propósito de Guillaume Budé, tendrá su continuación en hombres como Du Vair. Para estos humanistas la oratoria francesa no se desarrolló bajo influencia extranjera e italiana, sino que el propio Parlamento y el Palacio mostrarían la existencia de una oratoria anterior. Un estilo propiamente francés caracterizado por su sobriedad y moralismo, que se habría desarrollado ya en el siglo XIII, y que se mantendría como un *mito* de forma constante durante todo el Antiguo Régimen. Esta *oratoria* del siglo XVI, erigida en torno al *mito de la elocuencia galicana*, se construirá en el marco de las tensiones políticas y religiosas durante las guerras de religión, siendo defendida especialmente por los abogados y magistrados. Esta *elocuencia galicana* se construirá sobre el pasado idealizado y sobre el presente, apelando a la idea platónico-cristiana de la Palabra como encarnación de la Verdad y a la elocuencia antigua. El *orador galicano*, magistrados y parlamentarios, se define así entre un aspecto sacerdotal y un aspecto político-jurídico, vinculado a las élites del Palacio⁵⁸. Sobre la defensa de esta tradición y

⁵⁵ FAISANT, Claude. *Mort et résurrection de la Pléiade*. Paris, Honoré Champion, 1998.

⁵⁶ JEHASSE, Jean. *La Renaissance de la critique : l'essor de l'humanisme érudit de 1560 à 1614*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1976.

⁵⁷ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 65.

⁵⁸ FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. P. 446.

sobre la base de la oratoria galicana, se construye un nuevo ideal sobre el cual se busca refundar la religión, la intelectualidad y la moral, en función de la monarquía (entendida como una institución que comparte el poder) y de la iglesia galicana. No es de extrañar por tanto que, posteriormente, en las tensiones entre la monarquía, el Parlamento y los magistrados, constantemente vuelvan a aparecer estos mitos de la *oratoria galicana*, esgrimiéndose este supuesto origen y defensa de la “nación” que se arrogan los Parlamentos en el siglo XVI, y que marcará su relación con la monarquía.

Será sobre la persona de Guillaume Budé donde se construirá, principalmente, este mito de la existencia de una oratoria propiamente francesa y galicana, sobre la cual los humanistas del siglo XVI construirán su defensa jurídica y civil, frente a las injerencias pontificias. A. Tallon, ha estudiado en profundidad la estrecha relación entre el galicanismo francés y la república de Venencia, que en sus constantes conflictos con Roma, se convertirá en un modelo para la *république des lettres*, determinando así una influencia de lo veneciano en Francia que puede observarse en la estancia veneciana de Michel de L'Hospital y que llegará hasta la pintura de la Regencia en el siglo XVIII⁵⁹. Ambos territorios se consideran por tanto hermanados frente a los deseos imperialistas de la Santa Sede, lo que permitirá que el humanismo italiano entre de forma temprana en Francia, influenciando desde muy pronto a la *république des lettres*. El refugio temprano del ciceronianismo en Venecia, antes de su regreso a Roma tras Trento, permitirá que Cicerón obtenga pasaporte, a su vez, para penetrar en Francia ya en el siglo XVI. Sin embargo, será un ciceronianismo comprendido en función de ese ideal de sobriedad y moralidad que marca la “tradición” de la oratoria galicana. Influido por estas corrientes italianas tempranas, unido a la tradición galicana, Guillaume Budé imprime a la oratoria parlamentaria francesa una comprensión de la Palabra, en un sentido platónico-cristiano, ya señalado, que ve al orador o magistrado como un sabio donde la palabra comunica una Verdad. Esta valoración de la palabra (una transparencia y claridad que determina el proyecto clásico hasta Bouhours o Pascal), dota a los Parlamentos y a sus representantes de una “legitimidad” a lo dicho por ellos superior a la propia “palabra” del monarca. La fuerte impronta que deja la obra de G. Budé en la *république des lettres*, determinará una tensión constante a lo largo del siglo XVII entre la oratoria parlamentaria y la retórica monárquica o jesuita, quienes serán a menudo acusados de “retóricos”, en el sentido de sofistas, por parte de unos parlamentarios que se consideran depositarios de la nación francesa y de la Verdad. Esta confusión entre el abogado o magistrado (en el ejercicio de su función como *portavoz*) y el profeta, construirán una imagen del magistrado como de una especie de Juez-Profeta, en la que tiende a confundirse la persona y el personaje; el personaje –*público*- con la persona privada⁶⁰.

⁵⁹ ROSENBERG, Pierre. *De Raphaël à la Révolution. Les relations artistiques entre la France et l'Italie*. Skira, 2005.

⁶⁰ FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. P. 490.

Estas tensiones entre los Parlamentos y la Corte, desde finales del siglo XVI pero sobre todo desde comienzos del siglo XVII, así como las tensiones entre el galicanismo y la oratoria romana de los jesuitas, determinará la publicación tardía de la oratoria humanista francesa de los parlamentos del siglo XVI: *Harangues et Actions publiques* (1609). Esta publicación muestra sin embargo el esfuerzo de la *robe*, así como ciertas *academias* adscritas a la *république des lettres*, por mostrar al Parlamento como la verdadera academia de elocuencia del reino⁶¹, dando así a la lengua un modelo basado en el gran estilo parlamentario heredero de G. Budé. Esta publicación tardía intenta reconstruir las bases y los orígenes de un modelo oratorio propiamente francés, que está ya en vías de desaparición a principios del siglo XVII, pero que es recuperado de forma anacrónica, precisamente, a causa de las tensiones arriba mencionadas, manteniéndose entre los parlamentos como uno de sus libros esenciales en los futuros conflictos con el monarca. Ese valor dado a la Palabra entre la oratoria parlamentaria, se reflejará en las sentencias que empleará de forma constante, como si éstos fueran los depositarios de una Verdad divina. Sin embargo, la sociedad francesa no evolucionará en la línea de la oratoria parlamentaria, pues se encontraba muy vinculada a una dimensión cristiana de la palabra, y el “drama” político del siglo XVI impone la necesidad del desarrollo de un uso diferente de la lengua. Una *elocuencia cívica*, alejada de esa oratoria jurídica, puramente informativa o demostrativa, se impone ante la nueva situación y finalidad de los tiempos: *persuadir*. Todo ello determinará el desarrollo de una *oratoria ciceroniana*, alejada de esa retórica de citas propias de los parlamentos y magistrados, que provendría tanto de las *lettres* y sus academias, como vemos en Malherbe o en Guez de Balzac, así como como de los jesuitas romanos.

Con Guillaume du Vair el ciceronianismo es recuperado, pese a las reticencias de la *robe* parlamentaria a asumir unas formas venidas de la corte y de la Italia de Bembo y Castiglione, los cuales eran vistos como unos sofistas⁶². Frente a la corriente “moralista” y de “*retrait*” que el estoicismo senequiano había hecho triunfar con Lipse en Flandes y con Montaigne en Francia, unido a la oratoria jurídica humanística (también marcada por esa sobriedad), Guillaume du Vair recoge el testigo de Michel de L'Hospital, que había podido vivir en Venecia y en Padua y entrar en contacto con Cicerón.

« Au docere philosophique de ses prédécesseurs, Du Vair veut ajouter un movere qui intensifie son pouvoir sur l'auditoire. Mais à aucun moment il n'est question de faire de concession au delectare, qui ferait glisser la rhétorique parlementaire sur le terrain de l'hédonisme ou de la sophistique [...] Du Vair reproche à l'ésoterisme érudit de ses prédécesseurs non seulement leur confiance limitée dans les pouvoirs de la langue nationale, mais leur rhétorique d'Argus. Au scintillement fascinant et quasi sacré des « sentences » incompréhensibles pour le public, doit faire place la lumière égale et continue d'une clarté toute française [...] Le style simple, trop « gracile » et « ténu » des traducteurs du grec, tels Le Roy et Amyot, ou de l'élégante conversation de Cour à l'italienne, a aux yeux de Du Vair trop de captieuse et faible douceur

⁶¹ *Ibid.*, pp. 475-476.

⁶² *Ibid.*, pp. 500-501.

*pour convenir à une grande magistrature civique. Au service de la justice et de la raison, la force doit s'unir à la lumière. »*⁶³

La necesidad de una *oratoria cívica* en Francia hacía necesaria una elocuencia que alejada de las tentaciones de la *retrait* actuase en la ciudad; y, de este modo, Cicerón es recuperado en Francia, convirtiéndose en una de las vías fundamentales de la oratoria francesa. Observamos pues como la *elocuencia* propuesta por Du Vair es la de la *actio* y el *movere* que constituían la base de la *elocuencia ciceroniana* y que otorgará a los *gestos* y al *cuerpo* una gran importancia, frente a la exclusividad de la palabra y del texto. Contra la vía ostentatoria de la erudición, propia de los magistrados que le han precedido, Guillaume du Vair da preminencia a la “*fuerza moral y pragmática de una elocuencia donde la invención es la consecuencia de una larga y profunda meditación*”. Así el *pathos* del *orador* no tiene por misión la ornamentación, sino que apela a una autenticidad ética mediante “*graves y sabias sentencias*” que busquen el *asentimiento* del auditorio:

*« Cette éloquence civile, qui vise à tempérer l'exercice du pouvoir monarchique, repose sur un constat de philosophie morale et politique –la vérité ne s'imposant pas d'elle-même dans l'univers socio-discursif, la rhétorique est éthiquement nécessaire : « La vérité, dites-vous, se défend assez de soi-même. Bien vrai serait cela à l'endroit d'esprits purs et nets de toutes passions [...] mais le commun des hommes étant partie par nature, partie par mauvaises mœurs, partie par artifice, prévenu et préoccupé, il faut de nécessité faire comme ceux qui amollissent le fer au feu avant que de le tremper dans l'eau, et passer les esprits des auditeurs par les chaleurs et mouvements de l'éloquence avant qu'ils puissent prendre la trempée de la vérité »*⁶⁴.

A través de la figura de Du Vair observamos cómo la *république des lettres*, claramente vinculada a la *robe* parlamentaria, será fundamental para comprender este cambio temprano que se operará en la lengua francesa y que se construirá sobre dos modelos principales. Por un lado, un modelo de *elocuencia*, de verdad, de claridad y de razón, que está en relación directa con el modelo romano ciceroniano. Por otro lado, un estilo afilado y seco, de clara influencia senequiana, contra las gracias de estilo helenista; lo cual reflejaba, a su vez, la fuerte influencia del estoicismo en la Academia de Aix. Este estilo de elocuencia grave, que Malherbe llamará “el gusto del Louvre”, será esencial para explicar los cambios que van a acontecer en Francia. Este grupo defenderá, tal y como vemos en Pierre de Deimier, la *razón* como piedra angular de las obras, lo que será una constante del *proyecto clásico* francés. El propio Guillaume du Vair, animador de los círculos literarios de Aix y que había escrito *De l'Éloquence françoise et des raisons pourquoi elle est demeurée si basse* (1595), sitúa a la fuerza, a la verdad, a la claridad y a la razón, en estrecha relación con los modelos romanos, especialmente ciceronianos y senequistas, defendiendo así una *elocuencia grave* que estará en la base del ideario de Malherbe, el cual se impondrá finalmente a lo largo del siglo XVII, situando a Malherbe como el gran iniciador del “proyecto clásico” en Francia. Sin embargo, frente a

⁶³ *Ibid.*, p. 504.

⁶⁴ DU VARI, Guillaume. DU VAIR, Guillaume. *De l'éloquence française et des raisons pourquoi elle est demeurée si basse*. 1595. Citado por DECLERCQ, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, p. 455.

la *elocuencia ciceroniana* de Du Vair, heredera del ideal cívico del humanismo francés, Malherbe representará ya la asociación estrecha entre el proyecto de las *lettres* y el proyecto de la monarquía. De este modo, la obra de Guillaume du Vair *De l'éloquence française et des raisons pourquoi elle est demeurée si base* (1595) simbolizaba la última obra de una retórica vinculada al saber erudito de la retórica ciceroniana, de tradición humanista y de los valores ciudadanos vinculados a ella, ejemplo del ideal retórico de la *diplomacia del espíritu* que cree en la *palabra* como el “arma” para resolver los conflictos entre los hombres:

« Quel plus grand honneur se peut imaginer au monde que de commander sans armes et sans forces à ceux avec qui vous vivez, être maître non seulement de leurs personnes, et de leurs bien, mais de leurs propres volontés ? [...] Qu'y a-t-il de plus auguste que de voir, quand vous vous levez pour parler, tout le monde se taire, dresser avec attention les oreilles et ficher les yeux sur vous, voir les mouvements et inclinations des peuples se tourner vers votre parole, les opinions des juges et les avis du sénat fléchir sous votre voix »⁶⁵

Guillaume du Vair, parlamentario y magistrado, consciente de haber entronizado mediante su palabra a Enrique IV, es el ejemplo de la adhesión de parte de las letras francesas al ideal de la soberanía monárquica entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Consciente también de que asiste en su época al último eco de un ideal oratorio de los grandes magistrados galicanos, construido sobre el modelo oratorio ciceroniano, sin embargo, él es todavía miembro de una *república* ideal de sabios, consejeros privilegiados del príncipe que el afianzamiento de la soberanía - consciente también de los poderes de la palabra-, pondrá progresivamente al servicio de la *persuasión* y de la *elocuencia* y, por ello, cada vez más vinculada a las formas del poder. Por otro lado, la creación de una *sociedad mundana* estrechamente vinculada a las letras, obligará a la erudición intelectual humanista, de los doctos, a ir adaptando la retórica a los *gustos* y usos de la sociedad, donde primará, como en la Corte, lo valores de *persuasión*. A ello habrá que añadir el triunfo, en determinados círculos, del *método* cartesiano y de la difusión de la ciencia, la cual promulga –frente a la retórica- la construcción de un discurso claro y simplificado. Ya sea a través de Malherbe o de la ciencia, un mismo ideal de claridad terminará por imponerse en la *sociedad mundana*, que ya no es capaz de seguir los complejos ejercicios retóricos de los doctos humanistas. Ahora se desarrollará una retórica para el *honnête homme*, que obliga a la propia *république des lettres* a transformarse.

Para M. Fumaroli el reinado de Enrique IV supone ya la construcción de un modelo social cortesano y de un modelo cultural nuevo: la *honnêteté*, que determinará un proceso de homogenización social entre la *robe* y la *noblesse d'épée*, donde el conflicto institucional lentamente será reconducido al conflicto en el seno de las *institutions littéraires*. Esta homogenización entre la *Robe*, tradicionalmente parlamentaria, galicana, humanista-erudita y anti-absolutista (representante, por tanto, de la *république des lettres*) y la *noblesse d'épée*, determina el

⁶⁵ DU VAIR, Guillaume. *De l'éloquence française et des raisons pourquoi elle est demeurée si base*. 1595. *Ibid.* p. 455.

triunfo de una *elocuencia* que ya no es la defendida por el *humanismo cívico* heredado del Renacimiento. Una elocuencia humanista que hemos visto todavía apuntarse en la oratoria galicana de Guillaume du Vair, quien ya era consciente de estar viviendo un profundo proceso de cambio. Para Fumaroli, ya desde las primeras décadas del siglo XVII asistimos, por tanto, al triunfo de una nueva oratoria puesta al servicio de la *razón de Estado*, donde la *elocuencia* se aleja del humanismo cívico, para devenir en un arte de la *conversación* y de las formas y los estilos, que pronto dará lugar a las *Belles-Lettres*. La nueva *éloquence* permitirá la emergencia de un “primer campo literario” que instituirá una nueva relación entre literatura y poder, y donde las tensiones sociales se dirimen en forma de *querelle*. Este modelo de *honnêteté* comenzará a gestarse con la corte de Enrique IV, la cual cultiva el exotismo, el ornamento, la fiesta y la mezcolanza de géneros, en contraposición con ese ideal humanista cívico anterior. Un *asianismo* que culminará con la condena a finales de la década de los 20 de Théophile de Viau y el regreso a la vía media ciceroniana de la mano del Guez de Balzac y de las *querelles* en el ámbito del teatro. Frente a esa mezcla y ornamento característico de los Borbones, la *république des lettres* seguirá buscando esa “pureza” del estilo en torno a Cicerón. Unos, a través del francés, mientras que otros lo harán en torno al latín. La *république des lettres*, heredera del galicanismo, exigen una “romanité” francesa, frente a la influencia italiana característica de la Regencia de Maria de Medicis y de los Jesuitas, que constituirá, sin embargo, la base del *clasicismo emergente*. Asistimos pues en esta época al desarrollo de dos corrientes dentro de la *éloquence*, con principios irreconciliables. Una primera, que viene de Du Perron, ligada al aire de Corte de los Valois, que tiene como referencia la Italia de Bembo, Castiglione, etc. Una segunda, encarnada por Scaliger, ligada a la filología humanística y a la antigüedad. Si bien ambas provienen ya de la reforma elocuente ciceroniana, que han introducido en Francia los jesuitas, sin embargo, ambas representan dos concepciones antitéticas de lo político. Uno republicano y filosófico; el otro imperial y estética.

El paulatino triunfo de esta última, en paralelo al triunfo de un modelo « cortesano » que comienza a imponerse tanto en la corte como en la *république des lettres* a partir de la *honnêteté*, muestra el asentamiento de una concepción imperialista monárquica (estrechamente vinculada a la monarquía pontificia romana, fundamentada en la retórica y en los grandes fastos, mediante los cuales se hace participar al pueblo en la elocuencia del poder), que se afirma en conflicto con el humanismo cívico y erudito de finales del siglo XVI, de Guillaume du Vair, L'Hospital, etc. Estos representan la tradición galicana de una oratoria jurídica basada en la sobriedad así como la búsqueda de una elocuencia alejada del sofismo y de la retórica ornamental, a favor de una retórica cívica. Frente a estos últimos, la corte va imponiendo, poco a poco, un gusto florido y ornamental basado en la *conversación* destinada a gustar, frente a la elocuencia cívica. El triunfo de Guez Balzac y de Corneille, reproducen, a través de las *querelles* que generan sus obras, esta tensión entre

dos concepciones diferentes de la elocuencia y de lo político. Dos mundos sociales diferentes, por un lado, el de la *république des lettres* (conformado por los parlamentarios, los humanistas galicanos, etc) y, por otro lado, la sociedad mundana y la corte. Así como, entre dos gustos completamente diferentes: el de la *honnêteté* cortesana y el del humanismo erudito.

Si el galicanismo en sus diversas manifestaciones continuará abogando por una monarquía cristiana temperada por la aristocracia y las instituciones, la ascensión de Richelieu y la razón de Estado impone, como ya habían señalado Lipsio y Bodin, el triunfo de la soberanía y del gobierno del príncipe. De este modo, Richelieu redefinirá el lugar de las magistraturas y del galicanismo, incorporando a devotos, parlamentarios, galicanos eruditos, etc., para construir una política de corte, así como un humanismo de corte. El encarcelamiento o ejecución de algunos *libertinos*, como Théophile de Viau, caracterizará también la transformación de la relación entre las letras y el poder, auspiciando una nueva forma de mecenazgo señorial, en detrimento de la *république des lettres* y a favor de la *belles-lettres*. El público de la corte, y su *gusto*, se convertirá así en el nuevo árbitro de la *querelle* y de las disputas. Frente a esas *Belles-Lettres* que muestran su adhesión por completo al gusto de la corte, las *lettres* de los “doctos” (que quedarán también reinscritos en el entorno de la Corte) seguirán ejerciendo su magisterio crítico frente a la corte, recogiendo el testigo de aquella magistratura galicana, que concedía a la palabra su más alto grado de intensidad fruto de la inspiración y no de la técnica oratoria.

Si las *belles-lettres* latinas de los eruditos humanistas de antaño continuarán su producción, sin embargo, su peso ha decaído frente a Richelieu y su mecenazgo de estado. Surge así una escisión dentro de la *république des lettres* entre aquellos herederos del humanismo galicano, en torno a pequeñas academias como la del *cabinet Dupuy*, y aquél otro representado por la Academia Real, creada por Richelieu 1638. Continuando la tradición de la *robe* humanista, la *académie putéane*, un círculo de eruditos y filólogos reunidos en torno a Pierre et Jacques Dupuy, hijos de Claude Dupuy, consejero del Parlamento de París, amigo de los humanistas Scaliger y Juste Lipse, representarán la herencia de la *république des lettres* y del ideal cívico del humanismo en el siglo XVII. Encargados de la salvaguarda de la biblioteca de Jacques-Auguste de Thou en 1616, se trasladarán al hôtel de Thou donde comienzan a organizar sus reuniones académicas. Pierre Dupuy, historiógrafo del Rey, consejero de estado, amigo de Grotius y de D. Heinsius, en 1635 recibirá el encargo de guardar la biblioteca del Rey donde conseguirá reunir a su alrededor una academia muy variada, que tras su muerte en 1651 será continuada por su hermano hasta 1657. Allí tendrán lugar en torno a un banquete de reminiscencia platónica, los principales miembros del Parlamento, junto a los mencionados filólogos como Heinsius; los filósofos libertinos como Gassendi; le padre Marin Mersenne; el joven Pierre-Daniel Huet; los poetas neo-latinos como Nicolas Bourbon o Habert de

Montmor; o críticos literarios y escritores como Guez de Balzac, Chapelain, Ménage o el poeta Sarasin; etc⁶⁶. Desde 1630 la oposición ejercida por el galicanismo erudito del siglo pasado, constituido entorno a la Academia Dupuy, termina por alumbrar en su interior pero apartado de ella un pequeño grupo de filósofos epicúreos, que Pintard denominó como *Tétrade*, donde emergerá el discurso de los *libertinos eruditos* como Le Mothe le Vayer o Naudé. Estos terminan por defender una especie de escepticismo respecto a esa verdad de la palabra tradicionalmente defendida por el galicanismo erudito, cayendo del lado de aquellos que parecen defender al Príncipe, dejando a un lado la Verdad a favor de lo social y lo político⁶⁷. Sin embargo, su defensa del disimulo contra la simulación, para atacar precisamente a esta última, les hace caer en un complejo juego de espejos, que dificulta su comprensión. Estos grupos *libertinos* lejos de conformar un grupo marginal, se encuentran instalados en las principales instituciones del reino, como G. Naudé, médico del Rey y encargado de la biblioteca de Louis XIII, así como de la Richelieu, Mazarino, etc. Gassendi será nombrado profesor de matemáticas del Collège Royal y Le Mothe Le Vayer, entra al servicio de Richelieu para defender la política de éste frente a los ataques de Jansenius, como podrá comprobarse en su texto *Vertu des païens* (1642).

« En matière religieuse, le cabinet Dupuy qui, conformément à la tradition parlementaire, s'accorde sur des positions gallicanes ajustées à la politique de Richelieu, fait cohabiter harmonieusement en son sein les croyances les plus diverses au nom de la tolérance. En matière de philosophie politique, le libertinage s'accommode d'un réalisme machiavélien qui s'accorde bien avec la raison d'État cyniquement promue par Richelieu, comme en en témoignent les *Considérations politiques sur les coups d'État* (1639) de Naudé sur la question de la fondation et de la conservation de l'État »⁶⁸

Junto a las pequeñas academias herederas del humanismo, surgen también dentro de la *république des lettres* otro tipo de reuniones que A. Génétiot denomina como “brigades”⁶⁹, reuniones de escritores y de poetas, que continuarán el diálogo de las reuniones eruditas con las otras instituciones de la vida literaria francesa en formación. Así, tras la condena de Th. De Viau y la dispersión de los libertinos a finales de los años 20, algunos de los compañeros de éste como Guillaume Colletet crearán junto a Nicolas Frénicle el grupo pastoral llamado *illustres bergers* que reúne a los poetas seguidores de Malherbe y de Guez de Balzac, con quienes se impone un nuevo modelo literario que determinará las décadas siguientes, como A. Godeau, Cl. Malleville, F. Ogier, N. Faret. Estos nombres pondrán las bases de los salones de la sociedad mundana y del modelo de urbanidad galante que triunfará a mediados de siglo, pero también muchos de ellos participarán también en las reuniones de V. Conrart, donde se gestará el núcleo principal de escritores que dará lugar a la fundación de la Academia Real por parte de Richelieu.

⁶⁶ GÉNÉTIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 162 y ss.

⁶⁷ FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. P. 584.

⁶⁸ GÉNÉTIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 164.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 170.

Como reflejan las academias del siglo XVII, la cultura parlamentaria, desarrollada en las academias de la *république des lettres*, y la cultura de la corte, irán progresivamente encontrando puntos de unión, gracias a la *diplomacia del espíritu*, buscando la elaboración de una gran lengua nacional, como defiende Pasquier, a lo largo del siglo XVII, en gran parte gracias a los abogados. El triunfo del ciceronianismo en Francia supone el definitivo abandono de la oratoria parlamentaria y de su ideal cívico. Lo que se verá acompañado por la reducción de los Parlamentos a meros ejecutores legales, abandonando así su función y garante de los valores galicanos del reino. Por otro lado, la Academia fundada por Richelieu se hace precisamente con la intención de substituir esta elocuencia parlamentaria y del magisterio de los abogados generales, por una elocuencia propia de la monarquía que traen los jesuitas desde Roma.

2.2. Italia y la construcción del modelo de elocuencia ciceroniana y del modelo de elocuencia sagrada.

La conferencia del humanista holandés Pierre Bertius sobre la Retórica de Aristóteles, en un colegio parisino en 1621, refleja para M. Fumaroli el traslado definitivo a Francia de un debate heredado del Renacimiento humanístico italiano, en el que la *elocuencia* y la *palabra* pasan a ocupar un lugar central en la articulación del nuevo modelo *civil* y *religioso*, definiendo también un nuevo espacio político⁷⁰. El Renacimiento italiano representaba el reflejo de una elocuencia sólidamente asentada dentro de las instituciones, que manifestaba, a su vez, el ideal de unión entre *elocuencia* y *sabiduría*, clave de la cultura humanista. Representaba el triunfo de un nuevo estilo de cultura -ya sea con amplias herencias medievales o con rupturas esenciales-, en el cual el *modos oratorius* ocupaba el centro de esta nueva representación y que el renacimiento florentino identificará con la *vita civile*. Una *vita civile* construida en el “intercambio”, no sólo comercial, sino, también, de la *palabra*, donde el *uomo universale* busca su destino. No es de extrañar por tanto que Bertius, en 1621, recupere con su conferencia esta tradición de la *Eloquentia* y del *Orator*, que ya las cancillerías humanísticas desde Lorenzo Valla a Leonardo Bruni habían perfeccionado.

El paso de una filosofía-teológica, especulativa y contemplativa, propia del mundo medieval y de la escolástica, a una cultura humanística basada en la *elocuencia* y en el arte de la palabra, que parece envolverlo todo, estará definida también, por el paso de la *aetas aristoteliana* a una *aetas ciceroniana*⁷¹, que Petrarca recuperará influyendo en todo el humanismo posterior. Si en los siglos

⁷⁰ FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. P. 37 y ss.

⁷¹ « Dans la œuvre de type scolastique, ou comme on dit moins exactement, médiéval, le nom propre de l'auteur le plus fréquemment cité est celui d'Aristote ; c'est encore l'aetas aristoteliana ; dans celle du type que nous

de la escolástica, XIII y XIV, se habían dado predominancia a la filosofía, sin embargo, ahora, tras este cambio operado por el humanismo, se otorgará mayor predominancia a las *belles-lettres* sobre la filosofía. Con el humanismo, la retórica -según el sentido ciceroniano del término, esto es, la articulación de todo saber y de toda virtud en torno a una palabra que los vuelve operativos en la sociedad-, se convierte en el principal unificador de la cultura, frente a la teología anterior⁷². Un ideal de *elocuencia* que se fundamentará en la recuperación de Cicerón por parte del humanismo; un autor que representa la *vía media* y la unión entre la retórica griega y romana; frente a un medievo que no había ignorado a Cicerón pero que lo había visto como un precursor de Séneca y del ideal monástico. Será principalmente a partir de Petrarca, con su recuperación de las *Lettres à Atticus*, cuando se sitúa la obra de Cicerón en el centro del pensamiento humanista; teniendo su continuación con el conocimiento de sus *Lettres familières* por parte del canceller Colluccio Salutati⁷³. Incluso, cuando el ideal del humanismo italiano entra en crisis, con el advenimiento de la corte y de las monarquías, este ideal de *elocuencia ciceroniana* seguirá constituyendo el centro de la representación cortesana y del ideal de Estado, tal y como representa la obra de Castiglione así como el modelo de la *honnêteté* francesa. Cicerón fundamenta también este nuevo paradigma del *hombre de corte*, diplomático y consejero del príncipe, tal y como había ocurrido en las cancellerías de la Florencia del siglo XV.

Los *Diálogos* de Cicerón, donde éste debate propiamente sobre la elocuencia, eran completamente desconocidos de la Edad Media. En el siglo XIV sólo algunos fragmentos de *De Oratore* y del *Orador* eran conocidos por algunos clérigos. No será hasta 1421 cuando el obispo de Lodoli descubre un manuscrito completo de estas obras así como del desconocido *Brutus*, donde se recoge una historia crítica de la elocuencia republicana romana. Gaspare Barzizza fue el encargado de la transcripción en el último tercio del siglo XV, produciéndose a partir de ese momento innumerables ediciones y reediciones por toda Europa, marcando con ello el triunfo definitivo de la *Aetas ciceroniana*⁷⁴. Observamos pues como esta recuperación del *latín*, que marca la empresa Renacentista, se construirá en torno al modelo que representa Cicerón y, por tanto, bajo el ideal de *elocuencia* que tras él se encuentra. La Santa Sede también incorporará este interés por la lengua latina, en tanto que la lengua parece convertirse en un lugar de distinción y de prestigio, que además

nommerons « humanistes », le nom qui revient sans cesse est celui de Cicéron ; c'est déjà l'aetas ciceroniana. En même temps que ce changement porte sur des personnes, il signifie ce que, dans notre jargon moderne, nous appelons une mutation dans le type dominant d'une culture. La scolastique des XIIIe et XIVe siècles avait établi la prédominance de la philosophie, la culture intellectuelle des XVe et XVIe siècles marque la revanche des Belles-Lettres sur la philosophie. Le poète de la Bataille des Sept Arts avait prédit que le jour viendrait de cette vengeance. Elle s'exerce au XVe siècle sous le nom et patronage de Cicéron, Comme Aristote avait été le philosophe, Cicéron devient alors l'Orateur, orator noster. ». GILSON, Etienne. « Le Message de l'Humanisme ». Citado por FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. P. 41.

⁷² FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. P. 42.

⁷³ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 47.

le permite emparentarse y presentarse como herederos de la Roma pagana imperial, así como con la Roma de los apóstoles. Una manera, también, de distinguirse respecto a las otras potencias de Europa.

Este triunfo en Roma del purismo ciceroniano provocará sin embargo las primeras resistencias en ciertos círculos de letras, tal y como ya había ocurrido con Petrarca y Poliziano. Recordemos que este último había recurrido a Séneca contra Cicerón, como forma de resistencia a la perfección formal de éste último⁷⁵. La tensión entre Cicerón y Séneca se mantendrá a lo largo de todo el Renacimiento, pues, mientras el primero representa para Poliziano o Petrarca el conformismo social, Séneca representa el recurso a la interioridad contra esa tentación ciceroniana. No es de extrañar, por tanto, que a partir de esta visión sobre ambos autores, Séneca y Cicerón, el siglo XVI francés, recupere a éste último, precisamente, para defender los valores de la *honnêteté* y de la *société*, así como la adhesión al soberano, frente al rigorismo y la *retrait*⁷⁶ interior, de tradición senequiana, que había caracterizado los momentos turbulentos de finales del siglo XVI, y que desde Justo Lipsio hasta Montaigne muestran un “moralismo” de corte neo-estoico. Séneca y Cicerón definen pues dos actitudes diferentes que se mantendrán durante la segunda mitad del siglo XVII. No podemos olvidar que la asunción por parte de la Santa Sede del ciceronianismo, convertido casi en una *doxa* (en el sentido de manera) por parte del poder romano, determinará que aquellos que se oponen a Roma defiendan como contra-modelo la figura de Séneca, y vean en Cicerón una *elocuencia* adaptada al poder, a la cual rinde pleitesía.

El ciceronianismo romano favorecerá el surgimiento de diversos debates sobre el *estilo* más adecuado, sobre la Belleza o sobre la *mimesis*; y, de este modo, en torno al problema de la *aetas ciceroniana* asistimos en paralelo al florecimiento de los principales debates en las *lettres* italianas, que luego constituirán la base del *clasicismo* francés. Giovanni Francesco Pico (sobrino del gran Pico della Mirandola) planteará en una carta a Pietro Bembo -a propósito de la modelidad de los antiguos y la idoneidad de su imitación-, uno de los temas centrales de la *querelle*, que será esencial para entender el desarrollo del *proyecto clásico francés*, defendiendo, desde una postura aristotélica y partiendo de las ideas innatas de Platón, que más que tomar por modelo el texto de Cicerón habría que imitar el ideal de belleza encerrado en él. Defiende por tanto una *mimesis liberal* que constituirá la base de los modernos sobre los cuales Francia erigirá su proyecto contra los antiguos y contra Italia. Para G.F. Pico la creación oratoria deviene un ejercicio de reminiscencia, esto es, de búsqueda de la idea a través del ingenio, frente a los ciceronistas pontificales para quienes la creación oratoria se convierte en un ejercicio formal. De esta manera, Pico invierte la jerarquía de las etapas del método retórico respecto a la creación literaria, de modo que si los ciceronistas ponen

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 81-82.

⁷⁶ BEUGNOT, Bernard. *Le discours de la retrait au XVII^e siècle. Loin du monde et du bruit*. Paris, PUF, 1996.

el acento sobre la *elocutio*, esto es, sobre los problemas de la forma y el estilo, subordinándoles la *dispositio* y la *inventio*, el humanista florentino coloca en primer lugar la *inventio*, que acumula sobre sí las fuerzas del alma: memoria, imaginación y juicio, con el objetivo de la conquista de la *idea*, a partir de la cual se deduce la *dispositio* y la *elocutio*; mostrando una clara influencia del platonismo⁷⁷. Pico daba así paso al *ingenio* individual, convirtiéndolo en un mediador de la idea de lo bello, alumbrando una estética subjetivista, fundada sobre el eclecticismo de los modelos y el pluralismo de los estilos⁷⁸. Frente a él, P. Bembo señala que la *imitación* y la *emulación* son inherentes a toda actividad humana, dando así predominancia a la *mímesis* sobre la *inventio*⁷⁹. Un conflicto entre los dos humanistas que, como hemos visto, determina los debates del primer tercio del siglo XVII en Francia, donde se debate también entre la *inventio* de los modernos o “irregulares”, frente a la *imitación* de los antiguos (entendida como *mimesis-emulación*) de los “regulares”. Como pudimos comprobar a propósito de Forestier, ambas concepciones estarán unidas y en conflicto entre sí a lo largo del siglo XVII. Los debates italianos, contruidos en torno a la recepción del problema de la oratoria y de Cicerón, se mezclan con el platonismo, el neoplatonismo y el aristotelismo, construyendo diversas teorías que demuestran un constante conflicto entre sí, del que podría extraerse la conclusión de la centralidad de la retórica.

La polémica entre Pico y los ciceronianistas como Bembo, determinará la acentuación por parte del primero de la *inventio* y la búsqueda de la *idea*, y por parte de los segundos la acentuación de la *elocutio* y los problemas del estilo. Una polémica que tendrá una gran repercusión en el siglo XVII francés, el cual, como Bembo, defiende la *imitación* a partir de la lectura de Cicerón. Las ideas de Bembo influirán, a su vez, profundamente, en Castiglione y en Nicolas Faret y, a partir de ellos, en la formación del ideal del *honnête homme* francés. Es, por tanto, el ciceronianismo conciliador (de *diplomacia* la *del espíritu*) que nos encontramos tras N. Faret –claramente heredado de Bembo- el que permitirá construir el ideal del *hombre de corte*, frente a ese otro hombre de corte que está proponiendo Gracián en España, influenciado por el neo-estoicismo de Lipsio, y donde la vida es vivida como una tensión melancólica entre el interior contemplativo y el mundo corrompido⁸⁰. Por el contrario, N. Faret propone una conciliación armoniosa, derivada directamente de Cicerón, entre la idea y la sociedad de los hombres. Un ideal que determinará, también, el papel que lo femenino desempeñará en la idea del cortesano de N. Faret frente a la misoginia del estoicismo.

⁷⁷ FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. P. 84.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁷⁹ PANOFKY, Erwin. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Traducido por María Teresa Pumarega, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*; Cátedra, 1998 (1ª edición, Leipzig & Berlin 1924).

⁸⁰ FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. P. 90.

El “sentimiento nacional” francés; junto a la hostilidad de la iglesia galicana a la retórica eclesiástica romana representada por Erasmo y Carlo Borromeo, dos símbolos de la reacción en Roma contra Cicerón que se había convertido en la base del humanismo civil renacentista; así como el deseo de convertir a Francia en la heredera del humanismo italiano; determinarán el breve triunfo del estilo ciceroniano en Francia, pese a su retroceso en Roma, gracias al triunfo de ciertas corrientes erasmistas y borromeas que confluirán en la contrarreforma. La obra de E. Dolet, humanista francés, amante de Cicerón y enfrentado a Erasmo, no sólo defiende la imitación ciceroniana sino que además intenta separar religión y “literatura”, buscando superar esa sospecha “sofística” con la que Platón había marcado la retórica y que había sido heredado por el cristianismo de San Agustín, el cual parece retornar a Roma con Erasmo.

Recordemos que Erasmo en su obra *Dialogus ciceronianus sive de optimo genere dicendi* (1528), escritos un año después del Saco de Roma por parte de las tropas de Carlos V, desarrollaba una crítica hacia Cicerón, el cual se había convertido en Roma en el símbolo de las más altas cotas alcanzadas por el humanismo Renacentista. Desde 1497, en la abadía de Groenendal, cerca de Bruselas, Erasmo había leído la obra de San Agustín *De Doctrina Christiana*, que, como señaló Charles Béné, posiciona a éste con San Agustín a la hora de trazar una cultura oratoria propiamente cristiana⁸¹, mediante la cual Erasmo buscará contrarrestar a Cicerón así como la idea de belleza formal de Bembo, situándose del lado de la idea sublime de *Cristo Orador*.

« En mai 1527, les lansquenets luthériens de Charles Quint, sous la conduite du Connétable de Bourbon, donnaient assaut à Romme et mettaient la ville à sac [...] En mars 1528, Erasme publiait à Bâle chez Froebenius le « *Dialogus ciceronianus sive de optimo genere dicendi* », une critique acerbe de ce Tullianis stylus qui avait passé, au moins à Rome, pour le symbole et la plus haute conquête de la Renaissance [...] Le « *Ciceronianus* », fruit de vingt années de réflexions sur la rhétorique antique et moderne, vise à prévenir l'humanisme d'un péril qui le suit comme une ombre : celui de dissocier la renovatio litterarum et artium d'une renovation spiritus, en d'autres termes celui de réveiller aussi bien la sophistique des déclamateurs que la sagesse pré-chrétienne des écrivains et poètes païens [...] Avant « l'Eloge de la Folie » (1511) et le « *Ciceronianus* » (1528) Erasme n'avait pas manqué d'esquisser sa propre doctrine en matière d'art oratoire : pour lui, comme pour les humanistes italiens, le *modus oratorius* devait se substituer au *modus scholasticus* de la théologie médiévale »⁸²

Este *Cristo orador* prefiguraba la existencia de una *elocuencia sagrada* en el propio discurso cristiano sin necesidad de recurrir al mundo pagano y a Cicerón, representando el propio Cristo el poder de la palabra, pues éste ya había logrado la pacificación, la persuasión y finalmente la adhesión a sus doctrinas de aquellos que le escuchaban en sus predicaciones por tierra santa. Si bien, la última obra de Erasmo recogía la herencia oratoria de Cicerón y de Quintiliano, eso sí al servicio de la elocuencia eclesiástica, sin embargo, previniéndose de las tentaciones sofísticas, colocaba el acento sobre la espiritualidad del orador, siguiendo a San Agustín, por encima de la *invención* de las cosas. La obra de Erasmo se convertirá así en la fuente esencial de los retóricos

⁸¹ *Ibid.*, p. 106.

⁸² *Ibid.*, p. 92 y ss.

borromeos, siendo el libro *Ecclesiastes* de Erasmo el punto de partida de la defensa de una *elocuencia sagrada* clásica tanto en Roma como en Francia. Una elocuencia sagrada contra la que reaccionarán los defensores del ciceronianismo, adscritos a la *république des lettres*, que convierten a Cicerón en uno de los puntos centrales de la reacción frente a la *elocuencia sagrada* de procedencia romana, ayudando al triunfo de Cicerón en Francia entre la *république des lettres*, poniendo con ello las bases -como se ha visto-, para la alianza entre Cicerón y la Soberanía borbónica, especialmente tras el Concilio de Trento y gracias a la influencia de los jesuitas así como a la alianza entre las letras y el poder.

Las tesis de E. Dolet, todavía a mediados del siglo XVI, en contra de las tesis de Erasmo y sobre la belleza ciceroniana como vencedora sobre la muerte, le conducirán finalmente a la hoguera en 1546, finalizando con él el resurgir del ciceronianismo en el humanismo francés, que tras el saco de Roma y la Contrarreforma, caracterizada por una oleada anti-ciceroniana, deberá esperar a los jesuitas, a finales del siglo XVI, para que retorne de nuevo a suelo galo. Sus reflexiones preanuncian, sin embargo, las posturas que en el siglo siguiente defenderán Théophile de Viau o Guez de Balzac, mostrando el definitivo triunfo del ciceronianismo en Francia. Aunque su muerte marca el final del breve renacimiento ciceroniano en Francia, pues, en Italia y en España se produce a mediados del siglo XVI un giro hacia la reconquista católica de Europa, para lo cual se volverá a los padres de la Iglesia y a las fuentes de la ortodoxia, abandonándose momentáneamente a Cicerón⁸³. Roma retornaba así a una versión cristiana de la retórica latina mejor preparada para la propagación de la fe, combatiendo la herejía ciceroniana. Todo ello estará marcado por el triunfo de Carlos Borromeo y de la oratoria erasmista que había adscrito a Cicerón a las búsquedas de San Agustín. El giro del humanismo italiano y romano hacia la contrarreforma determinará sin embargo la huida del ciceronianismo a Padua y a Venecia. Si en Padua la larga tradición aristotélica de su universidad permite la acogida de Cicerón, pues ya en la filosofía del estagirita se distingue entre la naturaleza y la fe, sin embargo, es la ciudad de Venecia, construida en el arte político, donde se otorga un reconocimiento mayor a la *elocuencia ciceroniana*. Venecia -como ya se señaló-, se convertirá así por su oposición a Roma y sus estrechas relaciones con Francia, en el lugar principal desde el que el ciceronianismo seguirá influenciando la segunda mitad del siglo XVI francés a través de del humanismo galicano de hombres como Guillaume du Vair.

Con el inicio del Concilio de Trento en 1545, que se prolongará hasta 1563, asistiremos al regreso en la teología a las enseñanzas de Aristóteles, lo que permitirá, sin embargo, la permanencia de Cicerón en Roma, pues no olvidemos que la *Retórica* y la *Poética* aristotélica son las murallas sobre las que Cicerón cimentará su *oratoria*. De este modo, estas dos obras de Aristóteles, *Retórica* y *Poética*, pasan a convertirse en dos pilares básicos del pensamiento de la Contrarreforma,

⁸³ *Ibid.*, p. 115.

determinando las reflexiones estéticas del siglo XVI y permitiendo, a su vez, el regreso, por segunda vez, del ciceronianismo en Francia, gracias a los jesuitas ya en los inicios del siglo XVII. En estos momentos, como se ha señalado, Venecia y Padua, con la caída en desgracia de Cicerón, serán las herederas del humanismo italiano ciceroniano, frente a Roma y su expansionismo contrarreformista⁸⁴. Ambas ciudades asumen por tanto la apología ciceroniana como una forma de defensa de los valores humanos frente a la teología romana, convirtiéndose la *elocuencia ciceroniana* en el símbolo de la armonía política, tal y como lo había sido en el mundo romano y en el humanismo italiano, atrayendo pronto la atención de un poder político como el francés que busca precisamente armonizar sus territorios. Como lo había previsto Bembo, el ciceronianismo, lejos de ser un obstáculo al desarrollo de la lengua vulgar, se va a convertir en el principio motor de la transfiguración de las lenguas modernas en lenguajes de arte. Al final del concilio de Trento, y gracias a la presencia del ciceronianismo, la Iglesia abandonará los posicionamientos más extremos de la ortodoxia que parecían abogar por un regreso a la teología escolástica, dándose cuenta de la necesidad de renovar la *elocuencia* eclesiástica para afrontar los desafíos religiosos frente a la Reforma, vinculando ciceronismo y padres de la Iglesia. Así se admitía la legitimidad de un *arte oratorio* cristiano, que debía marcar el prestigio del obispo. Roma se aliaba de esta manera de nuevo con Cicerón para afrontar los desafíos del nuevo escenario religioso y político europeo y, también, americano.

« Pourtant, on peut dire que désormais le plus gros du péril est passé : la Réforme catholique, ayant admis la nécessité d'une nouvelle éloquence sacrée, se fera sur la base d'un retour aux Pères de l'Église, plutôt que sur celle d'une réaction médiévaliste et scolastique. Les théologiens de Trente ont admis la légitimité d'un art oratoire chrétien. Et il y avait plus d'accommodation possible, pour l'humanisme cicéronien, avec une hiérarchie soucieuse de restaurer, entre autres par l'éloquence, le prestige de l'Evêque, qu'avec les « spirituels » dont l'intériorité exigeante allait jusqu'à condamner les litterae humaniores. »⁸⁵

2.3. La Contrarreforma y el regreso de la elocuencia ciceroniana.

Durante la Contrarreforma católica y durante el Concilio de Trento la Iglesia romana se enfrentaba al desafío de encontrar unas nuevas estrategia que le permitieran reaccionar frente a la Reforma protestante, y que, por tanto, le permitiera superar los conflictos y cismas dentro de la Iglesia romana, permitiéndoles, al mismo tiempo, volver a recuperar la adhesión al poder del Papa que se había visto seriamente debilitado, no sólo por las críticas reformistas sino por años de injerencias bélicas en los asuntos terrenales. Sin embargo, los nuevos desafíos a los que se enfrentaba la iglesia católica no sólo se vinculaban a la Reforma y a los conflictos religiosos, sino que éstos eran, a su vez, el síntoma de la crisis del ideal de la *república cristiana* que había

⁸⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 123.

alimentado la sociedad medieval, construida en torno a la religión. Las angustias existenciales que atraviesan el siglo XVI y la proliferación de un pensamiento escatológico, mostraban - como ha señalado Denis Crouzet⁸⁶ - el desmoronamiento de una representación cristiana que reaccionaba de forma dramática a la pérdida de la fe, a través de los cismas religiosos. Dios parecía haberse progresivamente alejado y ocultado, lo que había favorecido la proliferación de nuevos profetas que creían leer en el firmamento el final de los tiempos. La iglesia romana se enfrentaba al reto de reconquistar a aquellos que dudaban de su fe, debiendo encontrar nuevos mecanismos de persuasión, principalmente centrados en la palabra, ante una sociedad iletrada donde predominaba la oralidad. Trento buscará convencer y persuadir de las bondades de permanecer unido al mundo católico, para lo cual debía dotarse de un nuevo aparato retórico y simbólico que permitiese contrarrestar los discursos de la Reforma protestante. Asimismo, el mundo romano se enfrentaba también a los nuevos desafíos surgidos en los nuevos territorios recién descubiertos, donde las particularidades del auditorio -que además de iletrados hablan en otro idioma- obligaban a perfilar unas estrategias oratorias nuevas que más que centrarse en el mensaje debía hacerlo en la manera de transmitirlo, en los gestos, en las entonaciones, etc., siempre teniendo presente las reacciones del auditorio, previendo las emociones y trabajando con ellas para lograr la subordinación a la nueva Fe. No es de extrañar, por ello, que la *elocuencia* y la *actio ciceroniana* que otorgaban predominancia a los efectos y a la conmoción, a los gestos, a los usos expresivos del propio cuerpo, a los rostros, al uso de imágenes, etc., se impusiera en la curia romana y especialmente entre los jesuitas. No sin profundas discusiones en torno a la idealidad o no de emprender el camino retórico, por un lado, por las críticas del platonismo, y en segundo lugar por ser ajena a la oratoria cristiana.

En esta *querelle retórica* los partidarios de los antiguos defenderán la posibilidad de recuperar la retórica antigua, como ya había mostrado el humanismo italiano. Frente a ellos, los partidarios de los modernos, en este caso posicionados con las tesis cristianas, defenderán que la única oratoria posible era la de Cristo y los Padres de la Iglesia. Se escenifica así un conflicto entre la elocuencia de las pasiones del paganismo y el rigorismo puritano y racionalista de los cristianos modernos. La irrupción de los Jesuitas y su retórica construida en torno al ideal de la *vía media*, permite en Roma, y más tarde en Francia, una retórica de consenso entre la *république païenne* y la *république chrétien*. Las nuevas circunstancias religiosas y políticas ante las que Roma se enfrenta tras el Concilio de Trento, permitirán el triunfo definitivo de la *elocuencia ciceroniana*, donde se aúna tanto el senequismo de los Padres de la Iglesia, como el aticismo ciceroniano, aunque con una clara predominancia del segundo.

⁸⁶ CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion (vers 1525- vers 1610)*. Seyssel, Champs Vallon, 2005 (1ª edición, 1990).

Tras el cierre del Concilio de Trento en 1563, la *Academia borromea*, sobre la base de San Agustín y sobre la síntesis erasmista -entre Cicerón y San Agustín-, se convertirá en el principal centro desde el cual se buscará la creación de una retórica propiamente cristiana que ayude a contrarrestar los avances del protestantismo. Uno de los centros de esta batalla será París, donde la tensión religiosa se agudiza por momentos y donde el desarrollo de una *elocuencia cristiana* se hace más necesaria que nunca ante una Liga que busca movilizar al pueblo a favor de la Iglesia contrarreformista. Aunque las tensiones con la Iglesia galicana hacen que el marco se complejice y se mire con reticencia hacia Roma. El triunfo de la *retórica borromea* simbolizaba el triunfo del humanismo en el interior de la Iglesia católica, aunque la constante alusión al interior y a las fuentes propiamente espirituales, suponía una ruptura con el ciceronianismo del humanismo romano de Bembo. Por otro lado, este triunfo de una retórica católica en lengua vulgar, permitirá la difusión del humanismo neo-latino en amplios sectores de la población, favoreciendo la posibilidad de que un futuro triunfase de nuevo la oratoria ciceroniana, como será el caso francés del siglo XVII. De este modo, sin la mediación de una *elocuencia sagrada*, como recuerda M. Fumaroli, no hubiera sido posible el triunfo de las *Lettres* de Guez de Balzac⁸⁷. Vemos, por tanto, como más que hablar de una recuperación de San Agustín en la segunda mitad del siglo XVI, la síntesis augustiniana hecha por la oratoria sagrada borromea, heredera de Erasmo, constituye la base esencial para comprender la evolución y desarrollo de los debates literarios así como de su evolución posterior.

El Concilio de Trento, a través de oratorianos y jesuitas, y a través de sus colegios y seminarios, colocaba al *orador* en el centro de la transmisión de la verdad y de la fe, extendiendo así la retórica por toda Europa. Si bien, al final del siglo XVI los retóricos jesuitas otorgarán un mayor peso a los modelos oratorios paganos respecto a los retóricos borromeos, sin embargo, unos y otros, fieles a los acuerdos de Trento, acuerdan legitimar el arte oratorio cristiano, como un modelo privilegiado de expresión y transmisión de las verdades de la fe, identificando al orador cristiano con Cristo y con los Apóstoles. Estas disposiciones nacidas del concilio de Trento sobre una reforma sacerdotal y episcopal, así como sobre una reforma de la *elocuencia sagrada*, reflejan el prestigio que el humanismo ciceroniano habría seguido manteniendo en las pequeñas academias curiales bajo Julio II (1443-1513) y León X (1475-1521). Paradójicamente, como señala M. Fumaroli⁸⁸, el retroceso del “ciceronismo” y el rechazo del culto pagano y exclusivo de la forma y el estilo, se ve acompañado de un triunfo de la *elocuencia* que se ve elevada a elemento esencial del ejercicio sacerdotal y apostólico. Relaborada por los pedagogos retóricos de los colegios y seminarios, la *elocuencia* se extenderá tras el Concilio por un inmenso público, revelándose así como un arma de predicación excepcional. Si bien, por principio, esta *elocuencia sagrada* es rival

⁸⁷ FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. P. 140.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 140-141.

de las *Belles-Lettres* profanas de la antigüedad, sin embargo, se ve obligada a asociarse con ella para lograr sus objetivos de instrucción mediante el deleitar, estableciendo un acuerdo entre la teología y el *bien decir* en lengua vulgar. Un acuerdo que despertará, quizás a pesar de la Iglesia romana, un renovado interés y una nueva sensibilidad por las fuentes del arte expresivo que impulsarán el clasicismo francés. La *elocuencia cristiana*, entre *docere* y *delectare*, retomaba uno de los principales debates del *clasicismo*. Unos debates que reflejan la asociación de la *oratoria cristiana* con las *lettres*, permitiendo la gran eclosión de éstas últimas.

La *actio ciceroniana*, subyacente a este *modo oratorio*, abría un nuevo arsenal de gestos y recursos expresivos para unir palabra y forma, sin que el mensaje perdiese su importancia. De hecho, la *actio ciceroniana* si bien otorgaba un lugar destacado a la parafernalia gestual y expresiva, seguía poniendo estos recursos al servicio de la palabra y el texto, donde se consideraba que residía la verdad transformadora que permitiría el encuentro con la Verdad. Es por ello que la *actio ciceroniana* se entendía como una *vía media* dentro de la historia de la retórica porque otorgando un lugar destacado a los gestos expresivos y formales, éstos debían ser puestos al servicio de la transmisión de la verdad encerrada en la palabra, mediante la cual se lograría el efecto deseado de convencer y persuadir; mostrándose también como una *vía media* entre la razón y las pasiones.

Este *modo oratorio*, que representará Carlos Borromeo en Milan, poco a poco se va extendiendo por amplios sectores de la sociedad mediante la *predicación*, que buscará restituir la unidad del catolicismo perdida tras la Reforma. Pero también se revelará igualmente válida para reconstruir la unidad política, también dañada tras las guerras de religión. Recordemos que tanto el poder religioso como el poder político constituyen una de las bases del pensamiento oratorio. Sobre estas premisas, no será de extrañar que Richelieu, imbuido de esta tradición en la que se ha formado, construya sobre la misma la idea del Rey *muy-cristiano* para reconstruir en Francia un consenso religioso y político, que pronto encarnará el *proyecto clásico*, y que había quedado dañado con las muertes de los reyes Enrique III y Enrique IV, como consecuencia directa de las guerras de religión. Los grandes desafíos ante los que se enfrentaba la iglesia católica llevaron a la alta curia romana a buscar, recuperar y unir, por un lado, el *ideal elocuente cívico* del humanismo italiano, que otorgaba a la palabra los más elevados valores éticos y de verdad, característico de la *república de las letras*; a los valores persuasivos y expresivos de la *actio ciceroniana* por otro; y, finalmente, a los fundamentos de la Iglesia católica y los principios religiosos cristianos, fundamento último de la palabra y del sentido del mundo. La *representación clásica* nacía así de la unión del ideal de la *república cristiana* y del ideal de la *república humanista*.

La palabra, como elemento intermediario, pertenecía al mundo, pero también al mundo divino y a Dios, por lo que era el principal eslabón de *representación* de Dios en el mundo y, por

tanto, de unión entre los dos mundos, que la Reforma había incomunicado entre sí. La palabra se revela pues como la clave de la nueva bóveda que buscaba de nuevo erigir la Iglesia en honor a Dios, convirtiéndose en la nueva herramienta que daba sentido tanto al mundo terrenal, como se comprobará en su trasposición a las formas de comportamiento, a las formas artísticas y a los modelos políticos, así como sentido al mundo divino, recuperando la comunicación, si no directa como en la teología medieval, al menos indirecta con Dios. La palabra y el lenguaje permitían pensar el mundo e interactuar en él, dándole un orden y un sentido, el cual no sólo provenía de los hombres sino de Dios mismo a través de la palabra, que no sólo pertenece a los hombres, sino a Dios, quien se revela a estos como verbo.

2.4. La retórica jesuítica en Francia y sus influencias en la sociedad mundana

La *elocuencia cívica ciceroniana* se constituyó como la principal estrategia de pacificación y adhesión a los principios de la Iglesia, encontrando su principal fuente de lectura, readaptación y elaboración, a través de la emergente orden jesuita, quienes mostraban los mayores esfuerzos por perfeccionar esta nueva representación del mundo fundamentada en la retórica, en tanto que palabra y en tanto que imagen, encontrando en la *actio ciceroniana* su mejor reflejo. La contrarreforma católica se enfrentaba por tanto a unos desafíos similares a los que afrontaba el poder político Soberano en Francia, por lo que no es de extrañar que rápidamente se produzca un trasvase desde el mundo romano hacía Francia, y, en general, hacia el resto de la Europa católica; dando la imagen de un impulso nuevo que nacido en Roma parecía recorrer el conjunto de Europa y que condujo a algunos estudiosos, como Victor-L. Tapié a definir este fenómeno contrarreformista como *barroco*.

Antes de estudiar el trasvase de los ideales ciceronianos jesuitas a Francia, es importante señalar cómo la crisis del *humanismo cívico* representado en Francia por el humanismo parlamentario de Guillaume du Vair, dará lugar a las relecturas de Lipsio sobre la obra de Tácito⁸⁹, que servirá de intermediario entre el ciceronismo del humanismo francés de Du Vair y el ciceronismo jesuita. Tal y como indica M. Fumaroli⁹⁰, la obra de Lipsio sobre Tácito refleja también la crisis y el final del ideal humanista y el advenimiento de un *realismo*, que representará claramente el triunfo de la obra de Tácito. Tácito señalaba que el bien supremo no es la libertad; que la elocuencia exagera las pasiones populares; que la inteligencia no preserva del error; y que el orden monárquico, político y religioso, era preferible a la guerra civil. La *elocuencia* debía ser por tanto manejada por una élite responsable, adaptándose al triunfo de la monarquía y de la Iglesia. Es

⁸⁹ THUAU, Etienne. *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*. Paris, Albin Michel, 2000 (1ª edición Armand Colin, 1966).

⁹⁰ FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. P. 153.

sobre todo con Lipsio que el *orador* humanista sale del « aislamiento » de su biblioteca, como en Montaigne, para aliarse de nuevo a la *elocuencia*, pero, a través de la escritura, frente a la oralidad de la *elocuencia* anterior. La escritura se alía pues con la nueva *elocuencia*, definiendo un “proceso de textualización escriturario” que caracterizará la modernidad, y que reflejará una nueva alianza entre la literatura y poder, que definirá un nuevo marco sobre el cual se desarrollará el *proyecto clásico* desde La *Pléiade* hasta Malherbe. Como demanda Lipsio la *elocuencia* debe ser controlada por unos pocos y puesta al servicio del poder, religioso y político. Unas ideas que van a provocar el paulatino encuentro entre poder y *lettres*, pero asentado sobre un marco representativo completamente diferente al que había caracterizado el renacimiento humanista. Al mismo tiempo abonaba el terreno para el triunfo definitivo de la retórica jesuítica en Francia, quienes también defendían la adhesión al poder, la proliferación textual y el uso de la *elocuencia* por una élite de *honnêtes hommes*.

Lipsio, frente al ciceronianismo romano de Bembo, retomaba la vía lacónica, y del lado de Séneca defenderá un renacer del estoicismo presentando desde éste –y no desde Cicerón– una nueva idea de lo bello, como se reflejará en la publicación de sus *Lettres*, precediendo así uno de los hitos fundamentales del siglo XVII como fue la publicación de las *Lettres* por parte de Guez de Balzac. Con ello, Lipsio elevaba la prosa a arte, destinándola a una lectura atenta, incorporando y adaptando los efectos de la oralidad a la escritura; lo que abrirá nuevos caminos expresivos para las letras francesas, mostrando las posibles soluciones formales de la adaptación de la *elocuencia* al arte de la escritura y no sólo de la palabra⁹¹. Lipsio adquiere conciencia así del nuevo poder de la *elocuencia escrita* frente a la oralidad anterior, y además de una *elocuencia* escrita puesta al servicio del poder y del Príncipe. Sus discípulos Henri Dupuy y Erycius Puteanus difundirán sus ideas, especialmente éste último, para quien el *acticismo* senequiano de Lipse se transforma en doctrina para la construcción de su “laconismo”. Puteanus construirá un auténtico *mito primitivista* de la *elocuencia*, en la que la sobriedad e inteligencia de Atenas supone una alianza original entre virtud, virilidad y *virtus oratoria*⁹². Una alianza entre virilidad y virtud, propia de la *elocuencia*, que a sus ojos se ha visto rota por la degeneración intelectual y moral, posicionada en una *elocuencia* blanda, pervertida por la influencia del ornamento asiático (*asianismo*). Puteanus defiende una sobriedad e inteligencia *aticista* que sólo permanecía entre los espartanos (lacedonios) y que fue heredada por la Roma anticiceroniana de Catón y los Gracos, quienes recuperarán el espíritu de Esparta. Por oposición al gasto superfluo propio del “asianismo”, el *laconismo* se caracterizará por la economía filosófica, que sabe decir cosas sólidas con menos palabras. Estos valores influirán profundamente en la inclinación del primer *clasicismo francés* por la pureza y la sobriedad, tal y como puede

⁹¹ *Ibid.*, p. 156 y ss.

⁹² *Ibid.*, p. 160.

comprobarse en estos mismos momentos en los últimos herederos de humanismo francés a partir del *mito* de la *oratoria parlamentaria*. Puteanus, como Lipsio, creían haber dotado a la retórica católica de una doctrina que finalmente conciliara a Erasmo y a Séneca, la renovación espiritual y los estudios eruditos. Esta conciliación, sin embargo, reposa sobre un anti-ciceronismo claro, propio del Renacimiento del Norte de Europa, que diverge del Renacimiento italiano donde la conciliación entre humanismo y Reforma se había construido sobre el signo de Cicerón –como veremos en los jesuitas.

Asistimos, por tanto, tras las guerras de religión a dos vías de renovación sobre la base de la *elocuencia*. Por un lado, la vía erasmista que triunfa en Flandes con la recuperación del pensamiento neo-estoico, que refleja la figura de Lipsio. Por otro lado, la vía ciceroniana que triunfa en Roma, y que pronto difundirán los jesuitas por toda Europa. Tal y como hemos señalado hasta aquí, la tensión entre San Agustín, Séneca y Cicerón se desarrolla como una constante a lo largo del siglo XVI y XVII, que define, sobre el triunfo de la *oratoria* y la *elocuencia*, diversas vías: Erasmo, Borromeo, Lipsio o los Jesuitas, a finales del siglo XVI; o Bouhours, Boileau, Port-Royal a finales del siglo XVII.

El *colegio de jesuitas* buscará una síntesis entre la tradición ciceroniana de Bembo, centrada en la forma; la tradición erasmista del norte, de corte “lacedonia”; y la *elocuencia* patristica de San Agustín. Una síntesis en la que el conocimiento del tratado del pseudo Longino sobre lo *sublime* será fundamental para lograr esa unión entre *oratoria sagrada* y la *elocuencia ciceroniana*.

« Dans l'Italie de la Réforme catholique, la convergence entre le Ps. Longin et saint Augustin offrait une précieuse ressource : l'éloquence profane –et n'oublions pas que l'éloquence commande alors tous les arts- pouvait trouver dans l'esthétique du Ps. Longin les moyens de reste elle-même, tout en respectant une sorte de consonance avec l'éloquence et les arts religieux [...] Lié à l'idéal de la « grandeur d'âme », dont les sources sont à la fois stoïciennes et aristotéliciennes, l'idéal du sublime vient renouveler les données de l'esthétique oratoire »⁹³

De este modo, el siglo XVII comienza en Roma con el desarrollo de una retórica por parte de los jesuitas que sin renunciar a los principios de la Reforma de Trento, apuesta por la *elocuencia* y la *vía media* de Cicerón entre el *docere* y el *delectare*. Todo ello puesto al servicio de una retórica del poder que extiende las formas de la *persuasión* al conjunto de las *masas*, mediante grandes fiestas y fastos, textos e imágenes. Recordemos que será en esta Roma triunfal del primer tercio del siglo XVII, que parece vivir un segundo renacimiento, donde se formará tanto Richelieu como Mazarino, que permitirá comprender cómo estas ideas serán llevadas a París por Richelieu, con la intención de incorporar a la idea del rey *muy cristiano* las estrategias retóricas observadas en la Roma papal.

⁹³ *Ibid.*, p. 168.

« En redevenant le haut lieu de l'esthétique latine, sans cesser d'être la capitale de la Réforme catholique, Rome adoptait la voie de la « douceur » pour ramener à elle, ou s'attacher plus étroitement, l'humanisme profane. Sans vouloir ni pouvoir rien céder sur le dogme réaffirmé à Trente, l'Eglise romaine enveloppait son docere, devenu moins impérieux et combatif, d'un delectare emprunté aux ressources de la rhétorique et de la poésie païenne, où l'humanisme européen, par delà toutes ses divisions, reconnaissait une patrie commun [...] Plus immédiatement, la splendeur retrouvée des lettres et des arts avait une fonction politique, celle de rendre visible la majesté de ce monarque de droit divin qu'était aussi le Souverain Pontife [...] Sous Urbain XVII, le théâtre n'est plus seulement comme sous Jules II, une fête académique enfermée dans les limites d'un palais, et d'un public de happy few : il se répand dans les cérémonies, les fêtes, le décor urbain, pour faire entendre à la foule un discours persuasif à sa portée. »⁹⁴

Tal y como se ha visto hasta aquí, la *querelle ciceroniana* caracterizará el humanismo del renacimiento durante el siglo XV y XVI, tanto en Italia como en Francia, y, de este modo, ya sea a favor o en contra, las principales vías de reflexión sobre la *elocuencia* parten de su obra. Desde Poliziano a Erasmo, las principales críticas que se hacen a Cicerón no pueden sin embargo dejar de partir de su obra, bien para criticar la *imitatio ciceroniana*, a favor de la tradición cristiana frente al paganismo, o bien para la defensa del *ingenio*, frente a aquellos que defienden la copia de las obras paganas. La *querelle ciceroniana* portaba en sí misma el conjunto de los debates que sobre la retórica y sobre los principios de las *lettres*, que van a marcar los siglos XVI y XVII en Italia y en Francia⁹⁵, la mayor parte de ellos centrados en la *querelle* entre *république chrétienne* y *république païenne*, que, a su vez, revelan la *querelles entre les anciens et les modernes*. Según los ataques vertidos por Erasmo, la *imitatio ciceroniana* planteaba la cuestión moral acerca de si era legítimo para el cristianismo imitar las formas paganas. Tal y como es también atacada por Poliziano, la *imitatio ciceroniana* también planteaba la cuestión, a la vez moral y estética, de la expresividad personal de la *inventio* y de la legitimidad de los modelos transmitidos por la tradición y garantizados por su antigüedad, esto es, sobre qué papel debía ocupar la *mimesis* en el proceso creativo. Con Poliziano se inicia así la *querelle* sobre la *imitatio multiples*, sobre la *idea* y sobre lo *sublime*. Finalmente los ataques de Poliziano y Erasmo, desde el punto de vista de la identidad personal del orador y de la modernidad cristiana, abrían la vía a una legitimación de las “belles infidèles”, esto es, a la discusión en torno a la originalidad de los modernos en función de la *ineventio* y de la *idea*, o por el contrario, la necesaria *mimesis* de los antiguos, y, a partir de ello, qué tipo de *mimesis* debía presidir la creación, una *mimesis liberal* o una *mimesis fidedigna*.

Tras un primer humanismo determinado por el ciceronismo de Bembo y las polémicas anticiceronianas de Erasmo y Poliziano, así como tras el Concilio de Trento⁹⁶, la oratoria romana seguirá estando marcada por Cicerón, tanto por aquellos que la defienden como por aquellos que la atacan, mediante la cual se busca reconducirla hacia una oratoria propiamente cristiana. Como

⁹⁴ *Ibid.*, p. 203.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 227.

⁹⁶ DEJOB, Charles. *De l'Influence du concile de Trente sur la Littérature et les Beaux-Arts chez les peuples catholiques*. Paris, Ernest Thorin, 1884.

señala M. Fumaroli⁹⁷, el redescubrimiento del tratado de lo Sublime, será muy importante para la defensa del *ciceronianisme*, modificando la percepción tenida hasta ahora sobre el concepto de *imitatio ciceroniana* esgrimido por Poliziano y Erasmo. La *imitatio* se convierte así en *emulación* generosa, abriendo con ello, como muestra el Concilio, la vía hacia una posible elocuencia sagrada donde los modelos de la antigüedad ocupan un lugar esencial, reinterpretados de forma libre de acuerdo a los nuevos tiempos. Un tipo de *mímesis liberal* y *emuladora* de los antiguos que marcará profundamente las reflexiones artísticas en Francia.

El intento de la Compañía por desembarcar en Francia se encontrará sin embargo con la resistencia del galicanismo francés y el tradicional enfrentamiento entre Roma y Francia por la hegemonía del cristianismo. Es por ello que tal desembarco se mira con recelo desde la Universidad de la Sorbonne, que desde el siglo XIII se ha convertido en una de las principales facultades de teología; así como desde el Collège Royal, donde se habían reunido el humanismo francés, tras una importante *querelle* con la Universidad. En general se observa a los jesuitas y a su *retórica* como una muestra más del deseo colonial y expansionista de Roma, así como de rey católico español. Por lo que no es de extrañar que el asiento de la Compañía, desde 1551 hasta su expulsión en 1763, estará marcado por las constantes sospechas, críticas, por los panfletos y por las denuncias de regicidio; pudiéndose concluir, como acertadamente señala Fumaroli, que la historia del anti-jesuitismo francés, favorecerá una serie de discursos, pronunciados o impresos, que permitirán el desarrollo de la elocuencia francesa durante el siglo XVI y XVII.

En 1565 el discurso de Etienne Pasquier donde se acusa a los jesuitas de ser unos sofistas, tras los cuales se esconde la Santa Sede y el Rey de España, refleja el clima de hostilidad en Francia a finales del siglo XVI. En 1594 un todavía joven Antoine Arnauld, construye una teoría sobre la tradición tiranocida de los jesuitas, que tendrá una amplia difusión, a partir de la tradición pagana subyacente a la oratoria jesuítica, poniéndoles en relación con la tradición de Brutus y Cassius; dentro de un contexto político en el que se acababa de producir el asesinato de Enrique III y se iba a producir el asesinato de Enrique IV. Estas dos tesis, la de Pasquier y la de Arnauld, que se mantendrán en la leyenda negra del jesuitismo francés, reapareciendo de forma constante a lo largo del siglo XVII y del siglo XVIII. Finalmente la consolidación de la compañía en Francia se producirá en 1603, con motivo de la conversión de Enrique IV al catolicismo, quien en su deseo de regularizar su relación con la Santa Sede, aprueba el edicto por el cual restituye a los jesuitas sus posesiones en Francia, invitándoles a reabrir sus centros; el cual se encontrará con la oposición de algunos parlamentos y parte de la robe galicana, que se niegan a registrar el edicto de Rouen de 1603. Pese a estas reticencias y constantes críticas hacia la retórica ciceroniana jesuítica, el lugar

⁹⁷ FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. P. 228.

destacado que habían alcanzado las técnicas de la *actio* y de la *pronuntiatio* en la retórica eclesiástica, desde 1570 a 1625, tal y como podemos ver en el padre jesuita Cressolles, quien privilegia la *actio*, nos permite establecer que es la *elocuencia sagrada* y no tanto la tradición humanista de la *république des lettres* quien ha jugado un papel esencial en el renacimiento de una *actio retórica* en diversos ámbitos de la sociedad francesa desde finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Una *actio retórica* a partir de la cual se desarrollará una *actio profana* que estará en el origen de la etiqueta de corte, del arte de corte, de la arte del comediante etc⁹⁸.

El libro del padre Cressolles, recoge una tradición rica que quiere ser además una pedagogía completa sobre la *actio*, que se funda sobre la enseñanza de los retóricos antiguos, mediada a su vez por el cristianismo y por la doble regla de la justa medida ciceroniana y de la modestia cristiana. Una pedagogía que es destinada también a la aristocracia profana de Robe y de Espada. De este modo, esta nueva pedagogía de la *actio* del Padre Cressolles, tendrá una finalidad clara de aportar a la aristocracia, salida de la violencia de las guerras de religión, un modelo para su comportamiento diario. Un modelo construido en la *diplomacia del espíritu* que define sus gestos y las inflexiones de la voz, y que se asienta también sobre un humanismo devoto, que asegura la autoridad de la Iglesia. La historia de la sociedad francesa, de la “civilización de las costumbres” y de la *honnêteté*, encuentra en las *Vacations autumnales* un auténtico modelo de comportamiento⁹⁹, que mostrará cómo la retórica y la elocuencia, han establecido unos principios culturales y estéticos que han permitido el paso de la élite cerrada y militar, a un elitismo abierto y tendente a obtener una mayor amplitud y homogeneidad social de la que participará también la corte. Una teoría de la *actio* o de la gestualidad social, que será encarnada por la *honnêteté*, donde la jerarquía social se construye a través de una gestualidad elocuente, que en el siglo XVIII será heredada por la *politesse*, y que permite construir una sociedad aristocrática *unificada* en torno a estos principios, apaciguando las tensiones entre *noblesse de robe et d’épée*, provenientes de las guerras de religión. Vemos así como contra el puritanismo oratorio, tanto el padre Caussin como el padre Cressolles, muestran un deseo por recuperar el gusto de Cicerón entre la joven nobleza de espada, que estará en la base de la *honnêteté*. Se abandona con ello las durezas y gravedades de los doctos humanistas que pueblan todavía el Palacio¹⁰⁰. El propio padre Cressolles, a partir de 1640, anticipa la evolución de la nobleza de Robe que poco a poco irá abandonando su tono grave por la emulación de la suntuosidad junto a la noble de Espada y que favorecerá el triunfo de las *belles-lettres* y de nuevos modelos como la *galantería*.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 315 y ss.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 316.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 322.

La expansión en Francia de las nuevas ideas contrarreformistas y de la *aetas ciceroniana* se hará principalmente gracias a la orden jesuita, la cual se había dado cuenta de las posibilidades que la *elocuencia ciceroniana* poseía, no sólo para el poder del papado, sino también para un poder soberano debilitado que buscaba persuadir a la sociedad de que se adhiriese a él. Es por ello que los jesuitas se afanarán en pulir y perfilar estos usos o empleos políticos de la palabra, adaptando la retórica contrarreformista a las necesidades del poder temporal; elaborando finalmente nuevas imágenes y discursos sobre el poder, que constituirán la base de los nuevos rituales simbólicos del poder *absolu*, que encontraba en los jesuitas y en sus enseñanzas, basadas en la tradición clásica, un nuevo arsenal discursivo y visual que tenían por función el fortalecimiento del poder. De este modo, tras la nueva *representación clásica* y el *proyecto clásico* francés se escondía todo un nuevo discurso del poder cimentado no tanto sobre la fuerza sino sobre la persuasión. Tras esta *representación*, como ha estudiado Louis Marin¹⁰¹, se escondía todo un nuevo discurso sobre el poder, siendo, en definitiva, una *representación* del poder mismo, ya sea a través de la palabra o las imágenes, tras las cuales encontramos a Dios-Rey. Una vinculación simbólica que la nueva *teología política* auspiciada por la soberanía venía construyendo desde mediados del siglo XVI, sin mucho éxito, y que la *retórica jesuítica* fortalecerá, aunque nunca se logrará alcanzar una teología política, existiendo exclusivamente en el ámbito de la retórica.

« Le culte de louanges rendu à Henri IV au Collège de La Flèche, à Louis XIII, Richelieu et Louis XIV au Collège de Clermont, transposent au service de la « religion royale » française les fastes oratoires, poétiques et théâtraux que les Jésuites du Collège romain avaient su, depuis Grégoire XIII, organiser autour du plus vénérable monarque absolu de l'Europe chrétienne »¹⁰²

A través de su extensa red de colegios y de los nuevos programas de estudio que elaboran y aplican en ellos, centrados en los principios de la *aetas ciceroniana*, los jesuitas lograrán la introducción de sus ideas en Francia, no sin fuertes reticencias de los grupos humanistas galicanos que miraban con recelo las influencias romanas. El éxito de los colegios jesuitas entre la nobleza de espada y de toga, permitirá, finalmente, el triunfo del modelo *elocuente* en Francia, trasvasándose a la *sociedad mundana* y desde ella al conjunto de la sociedad. Será gracias a Enrique IV que los jesuitas son acogidos en Francia para el engrandecimiento de la dinastía. Los cardenales Du Perron, d'Ossat, y más tarde Mazarino, jugarán un papel destacado en esta *traslatio studii* desde la Curia romana a la corte de los Borbones¹⁰³. La Retórica, emblema de la “*diplomacia del espíritu*” de la Roma de Cicerón y de Urbano VIII, se convierten en territorio francés en uno de los principales

¹⁰¹ MARIN, Louis. *De la Représentation*. Paris, Gallimard-Seuil, 1994; MARIN, Louis. *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris, Seuil, 1993 ; GAUDIN-BORDES, Lucile. *La Représentation au XVII^e siècle. Pour une approche intersémiotique*. Paris, Honoré Champion, 2007.

¹⁰² FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. P. 240.

¹⁰³ *Ibid.*, p. XIII.

instrumentos de la corte para atenuar los conflictos internos de una sociedad saliente de las guerras de religión y de las tensiones sucesorias. Los marcos de diálogo sobre los cuales se asienta esta retórica, favorecen así la conversación. Una unidad que no nace del poder y de las armas, sino de la elocuencia y de la palabra. El apoyo del monarca, determinará la rápida implantación de la *elocuencia ciceroniana* en los imaginarios de los franceses, que ya había tenido un primer contacto en la *republique des lettres*, aunque puestas al servicio de los ideales cívicos representados por el poder de los Parlamentos y no del monarca soberano, facilitando, sin duda, el camino a los modelos de estudio jesuitas.

Ya hemos comentado cómo estas primeras experiencias estéticas de las propias letras francesas, centradas en la redefinición de la lengua, eran un claro ejemplo que anunciaba las reformas posteriores venidas con los jesuitas. A través del deseo por definir unos nuevos principios estético, algunos grupos se habían centrado en la renovación de la lengua, como La Pléiade, influenciado por las experiencias italianas de Dante y Petrarca, así como por la Academia Crusca florentina, buscando un lenguaje perfeccionado, depurado y claro, que permitiese a su vez la elaboración de unas obras de arte perfectas, siguiendo los principios de claridad de la elocuencia, desprendiéndose poco a poco de los ornamentos y citas eruditas de antaño, todavía influenciadas por la *elocuencia parlamentaria* y por la erudición italiana. Tras estas experiencias estéticas se apuntaba ya una finalidad social y política, destinada a lograr el fortalecimiento cultural de Francia, frente a otras potencias, así como la adhesión al poder político, tal y como representaban la nuevas escrituras encomiásticas destinadas a ensalzar las bondades del monarca soberano. Todo ello permitió, finalmente, a principios del siglo XVII, la trasposición total de la de la nueva filosofía jesuítica, permitiendo que pronto fuera asumido por el poder político como principal estrategia de poder, reflejado, además, en la elección del Rey como confesor a un jesuita.

La reapertura del Collège de Clermont, y la campaña que le seguirá de publicaciones y nuevas ediciones de libros, será esencial para la formación y creación de una élite nobiliaria galicana que, construida sobre la *epidictica*, está dispuesta a adherirse a la monarquía. La gran transformación de la Corte y la adhesión a la monarquía de los diversos grupos que la componen: nobles de espada, de robe, altos cargos eclesiásticos, etc., no hubiera sido posible sin la *elocuencia* jesuítica, que ha revelado como necesarias: la *elocuencia* y la *diplomacia del espíritu*, como los principios que deben regir la relación entre los hombres. La adhesión a los principios *elocuentes* refleja el triunfo de la idea de que las tensiones deben dirimirse mediante la palabra; lo que no debe ser comprendido como una adhesión de la nobleza a la monarquía, ni el deseo de “represión” de la monarquía sobre la nobleza. Lejos de estas interpretaciones, el consolidamiento de la monarquía viene de la mano de unos jesuitas que mediante su *elocuencia* han convencido a la sociedad francesa de que el destino de la monarquía, y de una monarquía fuerte, era lo que aconsejaban los

tiempos. Si bien, esta labor esencial de los jesuitas parece consolidarlos dentro de la monarquía francesa, sin embargo, en apenas diez años, los logros conseguidos en los inicios del XVII, entre 1618 y 1620, no se verán reflejados en la formación de la Academia Real, en 1638, por parte de Richelieu. De los cuarenta miembros que la componen, no habrá ningún padre de la compañía. Para comprender tal hecho debemos tener en cuenta la llamada “*querelle de la raillerie*” que inaugura la obra de François Garasse *Doctrine curieuse des beaux-esprits de ce temps* (1623) y que aparta a los jesuitas del nuevo derrotero tomado por la monarquía en los años 30¹⁰⁴, quien favorece la empresa de las *belles-lettres* por encima de la *elocuencia cívica*, vinculando de este modo su proyecto político al artístico. Una vez que Richelieu ha visto consolidada la monarquía, fomentará unas estrategias vinculadas a las letras y al mecenazgo de Estado, alejadas de los principios de los jesuitas que, como religiosos, buscaban -aunque fuera mediante la *actio*- la transmisión de la Verdad de Cristo. Richelieu, prefería consolidar la Verdad del Rey.

Por *raillerie* (burla) debemos entender las acusaciones que recibió la obra de François Garasse por haber perdido las formas y el arte de escribir, esto es, la *diplomacia del espíritu* y, finalmente, la educación, al burlarse en sus escritos del *libertino* Théophile de Viau, y que acabarán con la condena a la hoguera de éste en 1622 y, finalmente, con su destierro y muerte en 1626¹⁰⁵. Este polemista jesuita se enfrentará, por tanto, contra el galicanismo de la Universidad de la Sorbona y contra los “libertinos”, produciendo una ruptura irreconciliable entre la *elocuencia jesuítica* y la *elocuencia* de las *belles-lettres*, determinando el lento abandono de la *elocuencia cívica ciceroniana* en favor de la dimensión formal y persuasiva, también presente en Cicerón. Para algunos, la obra del padre Garasse es además la responsable del consolidamiento del término *libertino* -utilizado ya desde la literatura goliarda y por Calvino¹⁰⁶-, pero que a partir de su obra reaparecerá con frecuencia para designar a los *espíritus fuertes*. El centro de las críticas de F. Garasse se dirigía contra esa joven nobleza de la emergente sociedad mundana, progresivamente centrada en las formas y en el placer (núcleo principal de la población donde los jesuitas ejercían su formación) y contra el “jefe de sus filas”: Théophile de Viau. Con su actitud parecía enfrentarse al modelo social (*honnêteté*) y literario (*belles-lettres*) que parecían haber asentado la monarquía francesa y que los propios jesuitas habían fomentado. Sin duda, esta ofensiva de François Garasse contra los *libertinos* y contra su defensa de la *inventio*, será aprovechada por la Compañía para aliarse con sus antiguos enemigos del palacio, para luchar también contra ese ateísmo libertino que parece emerger en la *sociedad mundana*, frecuentada por la nobleza y por las letras. Un hecho que

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 326 y ss.

¹⁰⁵ LACHÈVRE, Frédéric. *Le procès du poète de Théophile de Viau (11 juillet 1623- 1 septembre 1625)*. Paris, Honoré Champion, 1909, 2 Vol. ; ADAM, Antoine. *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*. Genève, Slatkine Reprints, 2000 (1ª edición, 1935) ; SABA, Guido. *Fortunes et infortunes de Théophile de Viau*. Paris, Klincksieck, 1997 ; SABA, Guido. *Théophile de Viau : un poète rebelle*. Paris, PUF, 1999.

¹⁰⁶ FOUCAULT, Didier. *Histoire du libertinage*. Paris, Perrin, 2007.

será visto por el humanismo galicano como un intento de los jesuitas de “loyolizar” las letras francesas, como habían hecho en España o en Holanda. De este modo, y a partir de la propia epidíctica jesuita, los humanistas galicanos utilizarán las formas del *elogio* y de la *inventiva* como estrategia de ataque hacia la *elocuencia jesuita*, que se muestra incapaz de defenderse ante una estrategia retórica de los humanistas basada en el arte de atacar sin parecer odioso. Esta nueva forma de prosa retórica: el “panfleto”, define la *querelle de la raillerie*, así como el nacimiento de una nueva *république des lettres* marcado por el nacimiento del *primer campo literario*.

El ataque de François Garasse despertará muchas críticas en la *république des lettres*, por utilizar la *elocuencia* de forma torcida, en su propio beneficio, acusando a éste de *sofista*, por un lado, por mezclar dos géneros y dos tonos, puestos al servicio de la denuncia, y por otro lado por utilizar como principal argumento contra Viau que la escritura y los sentimientos están vinculados. Un argumento que permitía a F. Garasse establecer que la escritura de Théophile revela sus sentimientos profundos, así como sus actos desvelan el sentido oculto de su escritura. Lo que le permitía deducir y concluir que tanto los actos como los sentimiento de Théophile le revelaban como un ateo. Hecho que conducirá a su condena en la hoguera. La argumentación de Garasse, es muy interesante porque nos permite, desde el marco de la retórica, ver cómo se anuncia una teoría sentimental de la escritura, en la que ésta se entiende como el resultado de los sentimientos interiores y de la conducta del escritor. Una teoría, todavía inscrita en la retórica que, a partir del “giro antropológico”, volveremos a ver en la *novela sentimental* durante el siglo XVIII. La misma argumentación empleada por Garasse será utilizada en su contra por parte de Ogier, quien utilizará los propios escritos de Garasse para descalificarlo. Esta *querelle*, marca un hito importantísimo en las letras francesas pues a partir de Garasse, la literatura quedaba bajo sospecha y cualquiera podía ser condenado por sus escritos, tal y como le ocurrió a Viau. Una situación que conducirá a las *lettres* francesas al repliegue, y a asumir la *simulación* y la *hermenéutica*, como principales estrategias en sociedad. Por otro lado, la retórica eclesiástica, tras la línea abierta por las críticas de Garasse y continuada por la obra de otros padres como Mersenne en *L’Impiété des déistes, athées et libertins* (1624), y a causa de las polémicas surgidas contra ella por parte de los hombres de letras, se repliega sobre las preocupaciones morales, otorgando una especial preeminencia a las figuras del pensamiento y la imaginación. Con ello se iniciaba el declive de la elocuencia eclesiástica, que continuará explorando sus propios caminos, como refleja la obra de Caussin, quien, frente al desarrollo del arte de la prosa en la sociedad mundana, seguirá profundizando en su búsqueda de una elocuencia sagrada, que irá en paralelo a las búsquedas formales que en el ámbito de las letras observaremos en el padre Bouhours o en Rapin, pero sin abandonar la dimensión moral, de ahí su alejamiento de las búsquedas de las *belles-lettres*. Unos posicionamientos que serán retomados por

Port-Royal, quienes también defenderán la claridad, como Malherbe o Bouhours, pero desde la moral y lo sagrado.

« Pourquoi le P. Caussin n'a-t-il pas été le Rapin ou le Bouhours de la génération d'écrivains Louis XIII ? Tout d'abord, parce que sa « réforme » de la rhétorique jésuite est inspirée avant tout par des préoccupations morales [...] Le « sévère » Caussin comme Binet le « fleuri » accordent donc la prééminence aux figures de pensée, relevant de l'invention et de la disposition du discours, et tendant à conférer à celui-ci mouvement et relief théâtral et pictural, sur les figures de mots, plus insaisissables, mieux perceptibles et tout cas à la lecture, et favorisant les vertus d'élégance, de netteté, de clarté, de distinction qui seront si appréciées par la génération suivante. »¹⁰⁷

La progresiva división entre la *elocuencia sagrada* y las *belles-lettres*, favorecerá la victoria de la, escritura, tal y como observamos en el ámbito profano, lo cual se reflejará también en el ministerio de Richelieu. No obstante, lejos de perder un lugar destacado, esta *elocuencia sagrada* de los jesuitas continuará ejerciendo su influencia en la *sociedad mundana*, aunque desde una posición extrínseca, no siendo ya el gran motor del cambio elocuente en Francia, que pasará a la *sociedad mundana*.

Por otro lado, herederos de las tensiones religiosas del siglo XVI, a lo largo del siglo XVII los llamados “devotos” desempeñan un rol social y moral cada vez más importante, condicionando la evolución de la retórica e influyendo en las formas de las *belles-lettres*, sustituyendo a los jesuitas. Bajo el reinado de Louis XIII, forman en política el llamado “partido devoto”, herederos de los ideales de la Liga católica y de una sociedad secreta laica, la Compañía del Santo-Sacramento, fundada en 1629 por el duque de Ventadour, que había sido fundada con el objetivo de hacer respetar la ortodoxia religiosa y desarrollar las obras de caridad. Un “partido devoto” que determinará los devenires religiosos y estéticos del segundo tercio del siglo. Ellos serán en gran medida los responsables de la condena de Théophile de Viau, así como del cambio de actitud de los *libertinos eruditos* a partir de la década de los años 30. Asimismo, combatirán a los protestantes residentes en Francia y a los jansenistas a partir de los años 40, apoyando el giro de la política de Louis XIV hacia Roma y hacia la tolerancia religiosa. Si bien son disueltos por Mazarino, sin embargo, siguen actuando en secreto con el apoyo de la regente Ana de Austria hasta 1660. Ellos son también responsables directos de la condena de la obra de Molière *Tartuffe* en 1664, desarrollando las polémicas teatrales del último tercio del siglo XVII, influenciando en la recuperación de lo maravilloso cristiano y de ciertas corrientes estéticas que defienden la transparencia y la inventio interior, cuestionando seriamente los principios de la tragedia clásica. Con el ascenso del joven rey, la compañía cesará de reunirse, si bien el progreso de los ideales galicanos bajo Louis XIV y el endurecimiento de las políticas religiosas hacia la década de los años 1680, facilitarán de nuevo el auge del “partido devoto” que estará simbolizado por la persona de

¹⁰⁷ FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. Pp. 337-338.

Bossuet. Por todo ello puede concluirse que si bien la polémica de Garasse separa definitivamente el proyecto de la *elocuencia sagrada* y la elocuencia de las *belles-lettres* ambos mundos, el religioso y el de la *sociedad mundana* estarán en constante comunicación, influenciándose unos sobre otros.

Si bien pueden establecer la existencia de diversos modelos retóricos dentro de la retórica jesuítica, quien sigue buscando una elocuencia sagrada destinada a la predicación entre los hombres de corte, como refleja la obra del padre Coussin, *Cour Sante*, sin embargo, esta se edificará sobre los principios ciceronianos de la *vía media* a través de los cuales se buscarán conciliar las diferentes corrientes principales en las que podrían dividirse la retórica jesuítica, por un lado, una *jesuita erudita* y, por otro lado, una *jesuita retórica*¹⁰⁸, las cuales, en líneas generales situaban la *actio ciceroniana* y, por tanto, la persuasión, en su centro. La *actio* (la *persuasión*) se impone de manera clara entre los predicadores jesuitas de los años 20, influenciados por la declamación sofística que, recordemos, fue estudiada en profundidad por Nicolas Caussin¹⁰⁹. En su obra *La cour sante*¹¹⁰, pondrá en acción estos principios, vinculándolos a los ejercicios espirituales de los jesuitas para predicar entre un auditorio aristocrático, buscando convertir a la nobleza de espada a los principios morales de la reforma.

« Le but de la Cour Sainte n'est pas de convertir la noblesse de Cour à la retraite : bien au contraire, il s'agit de transfigurer une situation donnée par la nature et la coutume en un « état de vie » chrétien, non plus subi et machinalement accepté, mais choisi et vécu à la lumière de la foi. Sous les énormes accrétions de la mémoire humaniste, sous les tactiques particulières dirigées vers un public bien défini, il faut voir dans la Cour Sainte une version des Exercices modulée à l'usage du second Ordre du royaume une « retraite » éloquence qui fasse partage à la turbulente noblesse un peu de la spiritualité ignatienne. »¹¹¹

Este tipo de predicación entre la nobleza determinará, en gran medida, el giro de ésta del heroísmo de los tiempos pasados a una especie de ejemplaridad que, sin promover la *retrait*, finalmente tendrá una gran acogida entre ciertos hombres de la *honnêteté* de la segunda mitad del siglo XVII que se acercarán a las propuestas de Port-Royal y que abogarán por un modelo de nobleza diferente, que marcará el siglo siguiente, y que estaría muy influenciada por el tratado de retórica de *La Cour Sante*.

Asimismo, este arte de la *persuasión* y de la *actio*, concederá a la *vista* un lugar cada vez más predominante, que coincidirá con la cada vez mayor preocupación por la óptica y los espejos en el ámbito científico, y quizás, también, con la cada vez mayor presencia del *espejo de príncipes* por parte de la razón de Estado. Un espejo de príncipes que se vincula a la idea de *tableau* de Filostrato; al *exemplum* de Séneca; a las vidas paralelas de Plutarco; a la idea platónica y al espejo

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 418.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 363.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 362 y ss.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 365.

paulino, y que vinculaban esta tradición a la *actio* y a la creciente importancia de la visión y de la imagen en el proceso persuasivo de la predicación jesuítica, mostrando una predominancia cada vez mayor de la imagen sobre la palabra, de los recursos expresivos sobre los exclusivamente textuales y sobre la riqueza ornamental sobre la austeridad senequiana.

La retórica jesuítica, como reflejarán las diferentes vías y obras de Caussin, Cressolles, Binet y Le Moyne, representará el ideal de la “justa medida” que ya había encarnado Cicerón, frente al aticismo de Séneca y el asianismo ornamental. Un estilo que terminará por prender también en el Parlamento y en la Robe. Sin embargo, el testigo del *estilo severo* continuará ejerciendo su fascinación entre diversos grupos, siendo retomado por Port-Royal, que encuentra en 1643 un momento crucial con la publicación de la obra de Antoine Arnauld. Se abre así la mitad del siglo XVII con una cierta recuperación, entre algunos grupos de la sociedad, de la severidad aticista, senequiana, parlamentaria y augustiniana, especialmente auspiciada por la recuperación del puritanismo augustiniano, estudiado por Ph. Sellier, que se configura como uno de los acontecimientos principales del momento que van a generar una profunda tensión en el proyecto clásico. De hecho, los jesuitas serán acusados por parte de éstos de ser los defensores de la falta de devoción y de fomentar la laxitud; determinando, a la larga, las diversas *querelles* hacia los jesuitas durante el siglo XVII y XVIII por parte de los jansenistas dieciochescos y por la robe parlamentaria, estrechamente vinculada a los jansenistas y al figurinismo.

Tras el progresivo desarrollo cortesano y la adhesión jesuítica a la corte y a las finalidades de la monarquía, una buena parte de la retórica jesuítica vivirá un importante cambio, abandonando el rigorismo de la oratoria cristiana y del aticismo de Séneca, hacia una *imitatio adultaa ou multiplex* así como hacía un *varietas del ingeniorum*¹¹². Recogen así las dos principales corrientes de las discusiones romanas del humanismo renacentista, señaladas a propósito de Bembo y Poliziano. Por un lado, la defensa de la imitatio del estilo y la pureza de un estilo formal, y, por otro lado, la del ingenium, abandonando de este modo la idea de pureza de estilo por la idea de lo múltiple, que apela a la persuasión del espectador, acorde a los “gustos” cortesanos del momento. Estas dos tradiciones marcarán también la tensión y evolución posterior, dentro de la Compañía así como en el ámbito de las letras, donde poco a poco se observa también la predominancia de los valores de la *actio* y de la *persuasión*, sobre la *mímesis-emulación* y la *regla*. Si bien, como se ha señalado más arriba, la polémica en torno a Théophile de Viau, provocará la reacción de Garasse, determinando que la retórica jesuítica regrese a la severidad y al patetismo, sin embargo este acontecimiento favorecerá el desarrollo de la *elocuencia expresiva* como vemos entre los *jesuitas retóricos*. Con ello se abría una vía fundamental para comprender la evolución de los discursos

¹¹² *Ibid.*, p. 676.

retóricos, literarios y artísticos, de la segunda mitad del siglo XVII, cada vez más dirigidos hacia una *teatralidad expresiva*, situando a la imagen y a la pintura en el centro de las reflexiones. Especialmente con el triunfo de la *prosa mundana* de Guez de Balzac, la retórica jesuita asumirá el modelo de las *belles-lettres*, que triunfan en la corte, no sin recibir las críticas por parte de algunos miembros de la *république des lettres* adscritos a la severidad senequiana, y por parte de los nuevos teólogos cristianos como los de Port-Royal, que se convertirán en los opositores de la elocuencia expresiva jesuítica, defendiendo la vuelta a una retórica sagrada de los Padres de la Iglesia, como San Agustín, así como del galicanismo parlamentario con su alta valoración de la palabra.

Desde los inicios del siglo XVII y tras la *querelle* de los años 20, en la cual la obra de F. Garasse constituirá un hito fundamental, la retórica jesuita puede dividirse como se ha visto en diferentes posturas, que responden a los diferentes ámbitos en los que encontraremos la actividad de la orden. De ahí que dentro de la Compañía descubriremos fuertes tensiones, encontrándolos en ámbitos diferentes y en grupos con intereses contrarios; lo que refleja una perfecta adecuación a las circunstancias particulares del poder. En el ámbito de la retórica, M. Fumaroli ha destacado dos grupos y dos concepciones de la misma, en gran parte determinadas por el ámbito social y político donde se inscriben. Por un lado, unos *Jesuitas eruditos*, donde destacará Denis Petau, y, por otro lado, unos *Jesuitas retóricos*, claros herederos de la obra del P. Le Moyne *Peintures Morales* pero adaptadas a las búsquedas de las *belles-lettres*.

Los *Jesuitas eruditos* son menos en número, sin embargo, compensan esta aparente debilidad con su amplia red de relaciones entre la Robe que acude a sus aulas, así como entre la monarquía, al tener un firme deseo por construir una estética que sirva a los intereses de la monarquía. Los *jesuitas eruditos* se encuentran vinculados al deseo de construir un ideal estético acorde a las necesidades de la monarquía, vinculándose con los ideales clásicos, admirados también por la erudición galicana, con la que buscan además reconciliarse, ya que ésta siempre mirará con recelo a las ideas provenientes de la Roma papal. Por el contrario, los *jesuitas retóricos* se caracterizan por la búsqueda de gustar en todos los ámbitos. Buscan por tanto un estilo oral, menos atento a la perfección estilística que a la eficacia de los efectos sobre la imaginación y las pasiones. Por ello, se encuentran más preocupados por lo visible que por el oído; por lo cual no dudan en tomar prestados los hallazgos de la *elocuencia mundana*, de la prosa francesa, por ejemplo, de un Guez de Balzac, lo que muestra un desvío de los principios de la predicación jesuita de la esfera de la oralidad, a favor de la *escritura mundana*.

« Les Jésuites rhéteurs, jeunes régents ou prédicateurs chevronnés, ont affaire à un public moins soupçonneux. Les seconds –et souvent les premiers- ont à rivaliser avec la mode littéraire profane, et en particulier avec la littérature romanesque. Ils sont « modernes » soit par goût de jeunesse, soit par la nécessité de plaire. Les prédicateurs en langue française ne résistent pas à la tentation du style oral, moins attentif aux « minuties » du style, qu'à

L'efficacité des effets sur l'imagination et les passions, moins soucieux de l'oreille que de la vue [...] Sa préoccupation principale est de mettre en œuvre des schemata, enthymèmes et exemples soutenus de figures visuelles, descriptions, portraits, prosopopées, mouvements passionnés, propres à s'imprimer dans l'imagination et à déclencher des réactions émotionnelles.

*La nouveauté que représentent les Peintures Morales du P. Le Moyne, c'est que celui-ci concilie le souci d'une prose d'art en français, qu'il reprend à Balzac, avec les techniques imaginatives et pathétiques de ses prédécesseurs. Toutefois, il adapte celles-ci pour la lecture, en les articulant à un développement logique qui fait de l'ouvrage un tout organique, en les harmonisant à une unité de ton uniformément « doux ». La part que le P. Le Moyne fait à l'imagination mythologique, et aux exemples empruntés à l'histoire et à la culture païennes, marque également une évolution de l'écriture jésuite hors de la sphère orale de la prédication »*¹¹³

Mientras la vía *erudita*, derivará hacia la *imaginación racional* y hacia los modelos clásicos, buscando la perfección del estilo, dando prioridad al saber y la inteligencia sobre las pasiones, partiendo de una *imitatio*. La vía *retórica*, en cambio, derivará hacia la *actio*, basando sus búsquedas en la *imaginación fébril* y en el patetismo, estando más preocupada por los valores visuales y expresivos, así como por los *efectos*. Estas dos tradiciones de la retórica jesuitas, *erudita* y *retórica*, partían de dos textos fundamentales de la propia tradición jesuítica: los *Ejercicios espirituales* y la *Ratio Studiorum*.

*« Mais plus intimement, cette divergence se révèle, au cœur mère de l'institution jésuite, entre deux textes fondamentaux qui la régissent, les Exercices Spirituels, fleur ultime de la spiritualité médiévale, et la Ratio Studiorum, fleur ultime de la Renovation literarum du XVIIe siècle. Deux styles de persuasion sont ici en présence : l'une fondée sur l'imagination fiévreuse et le pathétisme, l'autre sur l'imagination des modèles classiques. Il n'était pas facile de les concilier »*¹¹⁴

Estos dos textos representan dos tradiciones, a su vez, heredadas de la antigüedad. Una que prioriza el *conocimiento racional* y que acentúa la escritura y el texto, incidiendo sobre los valores del discurso; y otra, que prioriza la *persuasión* mediante la oralidad, y que acentúa los valores expresivos de la voz y el gesto y, por tanto, las imágenes sobre las palabras. Se perfilan así dos tradiciones retóricas que determinarán las vías principales de la creación artística dentro del *proyecto clásico* francés, tal y como iremos viendo.

Estas dos tradiciones, por un lado, aquella centrada en el *conocimiento racional* y, por otro lado, aquella otra centrada en la *persuasión*, se encontrarán en constante tensión a lo largo del siglo XVII, pero siempre buscarán ser reconciliadas en el ámbito de la mundanidad, como ejemplificaría la centralidad de la obra de Cicerón cuya *vía media* determina el siglo XVI y XVII. Dos tradiciones del ámbito eclesiástico que determinan profundamente el desarrollo de las artes en Francia a lo largo del siglo XVII y XVIII, permitiendo establecer y comprender una posible evolución desde la Retórica setecentista a la Estética dieciochesca. No obstante es importante tener en cuenta que antes del desarrollo de la estética es necesario que se produzca una crisis de la *representación clásica* y un ordenamiento nuevo de los discursos, ya no en torno a la palabra sino en torno al Hombre. Sin

¹¹³ *Ibid.*, pp. 318-319.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 420.

embargo, y dejando por ahora al margen esta necesaria redefinición de la *verdad-poder* para poder comprender la emergencia de la estética, parecería claro que en la transición hacia una comprensión estética del arte ocuparán un lugar destacado las tensiones y transformaciones en el interior de la retórica. De este modo, se observa paulatinamente un abandono de un modelo que otorga predominancia al texto, a la razón, al discurso y al conocimiento, a favor de un modelo que otorga predominancia a la persuasión, mediante la acentuación de los valores expresivos nacidos de la oralidad, la voz y el gesto, sobre los cuales se construye el valor de la palabra y la imagen, y que situarán al espectador y a sus emociones en un lugar preponderante a la hora de valorar las obras. Rasgos que ya se apuntan en la transición a una *elocuencia persuasiva*, progresivamente centrada en el placer, en los efectos y en el gusto del espectador. Como veremos a propósito de la obra de J. Lichtenstein¹¹⁵, a propósito de la *querelles de la couleur*, es esta evolución producida en el último tercio del siglo XVII el que determinará, a su vez, la evolución de la pintura desde finales del siglo XVII y el siglo XVIII, planteando un modelo pictórico opuesto al desarrollado por Poussin y la Academia.

Estos dos principios de la retórica eclesiástica, uno fundado sobre la imaginación febril y patética, propio de los jesuitas retóricos, y otro fundado sobre la imaginación racional de los modelos clásicos, propio de los jesuitas eruditos, buscarán ser conciliados de dos maneras¹¹⁶. Una más “económica”, basada en la *imitatio christi*, y que sostiene la *mimesis-emulación* del imitador, de influencia ciceroniana (que predominará en el “proyecto clásico”), que otorga al texto un lugar prioritario. Otra “sincrética” que basada en una corriente que recupera la denominada como segunda sofística encuentra en los *ejercicios* el principio formal para una retórica patética que otorga a la imagen un lugar preponderante, tal y como había señalado en sus reflexiones el padre Caussin en su obra la *Cour Sainte*.

« Mais l'importance du livre tient aussi à sa fonction de « modèle » pour les apologistes jésuites. Le P. Caussin posait les principes d'une méthode d'amplification des Exercices spirituels, où l'ekphrasis des sophistes, et l'exemplarisme des moralistes antiques s'alliaient à une métaphysique de la procession –et donc de la correspondance- des images [...] Jamais le privilège accordé par la rhétorique jésuite au sens de la vue n'a trouvé d'interprète plus virtuose, alliant la connaissance de la tradition néo-platonicienne à celle des recherches les plus récentes de Mersenne et de son cercle pour construire une étrange machinerie dévote, actionnant une innombrable batterie de miroirs, et dont l'idée première, immensément amplifiée, avait été formulée en ces termes par le P. Binet, dans son Miroir pour consoler les affligés publié en 1617. »¹¹⁷

Para esta última corriente la imagen poseía la capacidad de generar conocimiento, determinando la vía “sincrética” de la retórica jesuítica donde la imagen adquiere un lugar central, y que retomaba una larga tradición de trabajo con la memoria estudiada por F. Yates, y que ya desde Santo Tomas

¹¹⁵ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente. Rhétorique et Peinture à l'âge classique*. Paris, Flammarion, 1999 (1ª edición, 1989).

¹¹⁶ FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. P. 420.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 371-372.

convierte a la imagen, precisamente, en un camino de conocimiento: “*Nihil potest homo intelligere sine phantasmate*”. Resurge aquí, de nuevo, el conflicto platónico entre *Palabra* e *Imagen*, que se mantendrá de forma constante a lo largo de la evolución de toda la retórica, y que se encuentra en tensión en el mismo seno de la tradición jesuítica a partir de sus dos principales textos que dan lugar a las dos principales líneas señaladas. Un conflicto que parece superarse en Quintiliano y Cicerón para quienes entre el arte del orador se encuentra su capacidad de generar imágenes mediante recursos como la *ekphrasis*¹¹⁸.

Esta retórica jesuítica de la “pintura parlante”, construida a partir de la recuperación de la segunda retórica, estará estrechamente vinculada, a su vez, con los *ejercicios espirituales* ignacianos y con esa “técnica” o “ejercicio” que buscar construir imágenes interiores, casi pinturas, con los datos del mundo exterior, para, finalmente, superar la vanidad de lo parecido, intentando alcanzar ese invisible divino. Un camino que habitualmente se hace prescindiendo de las pasiones (que si recordamos desde Platón al ascetismo cristiano, constituyen una de las corrientes principales del pensamiento occidental), pero que en San Ignacio, influenciado por el estoicismo, se hará, precisamente, a partir de las pasiones, sin las cuales ya no es posible pensar ni al hombre ni el mundo. A partir de ello, M. Fumaroli parece establece una relación entre la imaginación ignaciana, que cuestiona los sentidos a favor de las imágenes creadas, con las reflexiones de la época sobre la ilusión y la *vraisemblance*. Lo que refleja nuevamente la importancia de la retórica jesuítica en la formación del “proyecto clásico”, que desde los años 30 se construirá alrededor del principio de *vraisemblance* y del problema de la *ilusión*, y cuya evolución no sería comprensible sin las transformaciones acontecidas en paralelo en la retórica jesuítica.

La *imagen* ya recuperada por Aristóteles y, por tanto, por la escolástica medieval, quedaba sin embargo en el estagirita subordinada todavía al *texto* y al discurso, heredando la herencia platónica que había dado prioridad a la filosofía sobre la retórica. Sin embargo, será a partir de Aristóteles y sobre todo con Cicerón (llevado al extremo con los retóricos de la segunda sofística) cuando la *imagen* recupere una función esencial, en el momento en que la persuasión, mediante la voz y los gestos, esto es, mediante la *actio*, adquiere un peso tan importante como el propio *texto*. Este equilibrio entre texto e imagen, constituirá la base de Cicerón, sobre la cual los jesuitas elaborarán su retórica, determinando su éxito en los ámbitos políticos que estaban necesitados tanto de un discurso como de una imagen que lo acompañase, mediante los cuales ejercer la persuasión sobre la sociedad y lograr, finalmente, la adhesión al poder político.

¹¹⁸ WEBB, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical and Prattice*. Farnham-Burlington, Ashgate, 2009.

La Compañía de Jesús fue por tanto esencial para comprender la introducción en Francia de las principales corrientes extranjeras de reflexión sobre la retórica y la elocuencia, importando además a Francia los debates italianos y españoles-flamencos, que ayudaron a configurar la particularidad de las letras francesas. Sin embargo, la retórica jesuita deberá renunciar en Francia al control y monopolio del magisterio retórico, que tiene en Italia o en España. En gran parte debido al amplio desarrollo de la retórica y la elocuencia en los medios laicos que les harán “prescindibles” ante los ojos de un poder que han ayudado a consolidar, constituyendo un hito fundamental la creación de la Academia Real. Proyecto del cual serán excluidos por el propio Richelieu.

3. La sociedad mundana y el proyecto clásico en Francia.

El *proyecto clásico* buscaba establecer unos principios estéticos de vida y de conducta que se materializarán en la noción de *honnêteté*, definida a través de un arte construido alrededor de la palabra y la renovación de la lengua; partiendo de la idea de los usos de la palabra como creadora del mundo, tal y como había definido el proyecto ciceroniano contrarreformista. Este *proyecto clásico* se desarrollará en Francia -una vez definidos y asentadas las ideas venidas de Italia y la Contrarreforma-, a través de la *sociedad mundana*, donde estos principios y búsquedas encuentran su encarnación, reelaboración y difusión, al resto de la sociedad. Esta *sociedad mundana*, que podría definirse como aquella parte de la sociedad que no pertenecería ni a la *república de las letras*, ni a los medios oficiales de la Corte o la Iglesia, se definirá por tanto por los lugares donde se desarrolla: los salones y palacios de la gran nobleza francesa, especialmente parisina, como representa el *Hôtel Rambouillet*, donde se gestará un arte que terminará condicionando profundamente el *proyecto clásico* francés sobre las otras instituciones literarias, aunque, sin duda, en conexión con los otros ámbitos de la sociedad como se ha estudiado a propósito de la *elocuencia sagrada* de los jesuitas.

Los primeros salones del siglo XVII representan una alternativa a la corte, caracterizada todavía por los imaginarios militares, pese a la entrada en ella, en época temprana, de los ideales cortesanos importados de la Italia de Castiglione. No obstante, es importante recordar que la Corte va a convertirse en un modelo a imitar y, especialmente, el monarca; quien es un referente formal, de comportamiento y de gusto, que guiará las maneras, las formas de conducta y, finalmente, las formas artísticas, que se darán en la *sociedad mundana*. El monarca, como la palabra, se convierte en el vértice de un sistema que, como se estudiará más adelante, seguirá estando determinada por los procesos de imitación, no sólo del arte de los antiguos sino también del propio monarca, como destacará Charles Perrault al escribir sobre el siglo de Louis XIV, donde establecía el gusto del monarca como el referente principal para las artes. Será en estos salones donde el ideal *elocuente*

civil y el ideal *elocuente sagrado*, del humanismo y de la contrarreforma, encuentra su principal lugar de articulación. Sobre todo, a medida que parecen ser las *belles-lettres* las que toman el testigo del *ideal elocuente cívico*, definido en Italia por la *république des lettres*, y del *ideal elocuente sagrado* de los jesuitas, al encontrar en ellas –la monarquía– la clave de la cual erigir su poder Soberano, redefiniendo la relación entre el poder y la literatura, como señalamos a propósito de Malherbe. Será en estos salones donde se dará continuidad al ideario nacido de las guerras de religión sobre la necesidad de una sociedad construida en la civilización de las costumbres y en el control de las pasiones, así como en nuevas formas de relación basadas en la *politesse* y en la *honnêteté*, y fundamentadas, a su vez, en la palabra y en la *diplomacia del espíritu*. Ejemplo de este nuevo espíritu de paz será la *pastoral* del momento: *L'Astrée*¹¹⁹ (1607-1627), donde se vehiculiza una cierta nostalgia por las cortes del renacimiento y de la edad de oro perdida. Una idealización del modelo cortés medieval mediante el cual se busca apartarse de la tradición trágica del humanismo, de corte senequista, a través de un *alejamiento* idealizante, una *Arcadia* mediante la cual –como ha señalado por Th. Pavel–, se busca sublimar las tensiones de la cotidianidad, a través de los amores pastoriles, que favorecerá el desarrollo de nuevos modelos literarios, como la novela¹²⁰, así como éticos de comportamiento, donde se asentará las bases del pensamiento clásico posterior, como observamos en otros hombres de letras que triunfarán en los salones tales como Malherbe, Guez de Balzac o Voiture. La palabra se convierte pues en la clave que permite sustentar la bóveda de la *sociedad mundana*, ya que es a través de ella que se definen las identidades y se dirimen y subliman las diferentes tensiones sociales, evitando las luchas, que son encauzadas a través de los usos de la palabra, mediante la cual se busca derrotar, convencer, someter o dominar, pero, siempre sin necesidad de violencia y siempre a través de la *conversación*.

El *Hôtel de Rambouillet* tendrá sus años de gloria en torno a 1625. Momento en que se están produciendo las primeras *querelles littéraires*, tanto en el ámbito teórico, como muestran los principios que intenta imponer Malherbe y contra los que reaccionarán algunos *espíritus fuertes* como Théophile de Viau, como en el ámbito teatral, con los defensores de la *tragicomedia* y los partidarios de la *tragedia*. La Regencia de Ana de Austria, entre 1643 y 1651, con el debilitamiento del poder del monarca, junto al fracaso de la Fronda, determinarán un nuevo auge de los salones en torno a la década de los años 50, favoreciendo el surgimiento de nuevos fenómenos literarios como la *galantería* o la *préciosité*. Con la subida al trono de Louis XIV, la *politesse salonnier* y la *honnêteté* serán reabsorbidos por la corte versallesca, elaborando un modelo de *galantería* que, a su vez, constituirá el referente de los propios salones. El traslado a Versalles, durante la década de los

¹¹⁹ DENIS, Delphine (Dir.). *Lire L'Astrée*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008 ; KEVORKIAN, Servais. *Thématique de L'Astrée d'Honoré d'Urfé. Introduction, références, index*. Paris, Honoré Champion, 1991.

¹²⁰ LAVOCAT, Françoise. *Arcadies malheureuses: aux origines du roman moderne*. Paris, Honoré Champion, 1998 .

80, determinará un cierto debilitamiento del salón a favor del nuevo modelo de “sociedad de corte” instaurado por Louis XIV.

La *sociedad mundana* cumple una función trascendental dentro de este *proyecto clásico*, otorgando realmente sus particularidades al modelo francés, ya que actuará a modo de *crisol*, siendo el lugar donde las distintas búsquedas y principios elaborados por los diferentes grupos, personas o instituciones, encuentran su formalización definitiva, su escaparate y su lugar de exportación social. Concebida a partir de los principios que definen el *proyecto clásico*, la *sociedad mundana* se convertirá por tanto en el árbitro de la creación artística francesa. En su seno, se producirán los ascensos, los triunfos y los fracasos de los hombres de letras, pero también de los hombres de sociedad que aspiran algún día a ocupar un lugar destacado junto al monarca. Observamos pues dos funciones principales en la *sociedad mundana*. En primer lugar, una función política, donde los candidatos destinados a ocupar un lugar en el nuevo Estado soberano, adquieren las destrezas sociales, apaciguando sus impulsos, sometién dose al poder del monarca a través de la introyección de esos modelos de vida y de esa estética de comportamiento que tiene lugar en los espacios de los salones. De este modo, el futuro candidato aprende las destrezas de la lengua y de la conversación y con ello incorpora los principios de sometimiento que impone la soberanía, tanto intelectuales como corporales¹²¹ (a través de la danza¹²², del arte de la espada¹²³, del arte de montar a caballo, etc., todos ellos frecuentes en las academias de príncipes donde se inculca la *honnêteté*); aprendiendo, en definitiva, a vehiculizar sus ambiciones mediante la palabra, esto es, mediante las intrigas de las letras y de las conversaciones, a través de los cuales emboscar a los enemigos para lograr su derrota. En segundo lugar, la *sociedad mundana* cumple un papel normativo fundamental al validar o rechazar las nuevas experiencias formales que proponen los hombres de letras, así como las nuevas ideas, ya sean artísticas, científicas, políticas, morales, religiosas, etc., actuando como antaño lo hicieran la *république des lettres*, pero abarcando ahora un público más amplio de *honnêtes hommes* que encarnan a su vez el ideal del *bien público*, como veremos a propósito del análisis de H. Merlin sobre la obra de Corneille.

La *sociedad mundana* se convierte pues en un espacio de validación de los principios definidos por el *proyecto clásico*, a los que la sociedad en su conjunto se ha adherido, persuadida de las ventajas que entraña. Esta función de la *sociedad mundana* determina que se convierta en un lugar prioritario a la hora de elaborar los principios formales y poéticos del clasicismo, pues es allí

¹²¹ CORBIN, Alain; Jean-Jacques COURTINE; Georges VIGARELLO. *Histoire du corps*. Traducido por Núria Petit y Mónica Rubio; Taurus, 2005. 1ª edición, París, Seuil, 2005 (3. Vol.).

¹²² FRANKO, Mark. *Dance as Text. Idéologies of the baroque body*. Traducido por Sophie Renaut; Kargó & L'Éclat, 2005 (1ª edición, Cambridge University Press, 1993).

¹²³ BRIOIST, Pascal, Hervé DRÉVILLON, Pierre SERNA. *Croiser le fer. Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XVI^e-XVIII^e siècle)*. Seyssel, Champ Vallon, 2002.

donde las distintas corrientes, tensiones y debates, en el seno de las letras, encuentran su triunfo o su rechazo, así como su conversión o no en unos principios válidos de creación; definiendo con ello un nuevo modelo creativo que se sustenta sobre el *público*, el *gusto* y la *recepción*. Esto hace que las nuevas ideas o principios artísticos dependan de esa *sociedad mundana* y, en definitiva del *gusto*¹²⁴ predominante en ella; junto a los medios oficiales: la Corte y la Iglesia, quienes ocupan también un lugar destacado, supervisando las *querelles* de la sociedad mundana, actuando cuando sea necesario limitar determinadas ideas que cuestionan los principios del *proyecto clásico*, como señalamos a propósito de la condena de Théophile de Viau.

La *sociedad mundana* impedía en definitiva que la creatividad artística se anquilosase, favoreciendo las luchas y los debates literarios que tenían como principal campo de batalla los *salones*. En ocasiones estos debates fueron muy virulentos, terminando con el castigo y el rechazo del autor por parte del *público*, debiendo rectificar, bien por haber trasgredido las normas de corrección y de la *diplomacia del espíritu*, o bien por haber trasgredido las reglas adecuadas y preestablecidas que debía regir la obra. Puede decirse que toda infracción de la regla que no estuviera prevista por la propia regla o que cuestionaba los principios globales de la creación artística se observaba como una subversión del orden establecido, conduciendo a la acusación de *libertinaje*, obligando a movilizar a la *censura*, ya sea de la corte o de la Iglesia, o bien de la propia *sociedad mundana* a través del rechazo social. En los casos más extremos estas *querelles littéraires* podían terminar con el ostracismo o la intervención de las autoridades políticas o eclesiásticas y con la condena a la hoguera de su autor, como le ocurrió a Théophile de Viau, aunque finalmente fue conmutada por el exilio. Pero este hecho fue la consecuencia de un acto simbólico más que el desarrollo lógico de los mecanismos de coerción del sistema, debiendo verse como una *excepción* que instituyó o fortaleció la regla, así como determinados principios estéticos, pues a partir de estos instantes Malherbe se impondrá como modelo a imitar. Habitualmente se prefería convencer o persuadir que ejercer la violencia. No obstante, como ha señalado Foucault en *Vigilar y Castigar*, el espectáculo de la violencia se hacía necesario en el Antiguo Régimen cuando se consideraba que la infracción buscaba la subversión del orden establecido y el cuestionamiento de la autoridad del monarca.

Las tensiones dentro de las letras francesas, entre los defensores de los distintos criterios estéticos, trascendían el mero ámbito estético, pues tras el *proyecto clásico* –en tanto que *representación*– subyacía un proyecto político y social; al que, sin embargo, no debe reducirse la creación artística, como una larga tradición decimonónica de historia de la literatura ha establecido. El orden y la regularidad en el arte debía ser el reflejo del orden y la regularidad en la sociedad, en

¹²⁴ CHANTALAT, Claude. *A la recherche du goût classique*. Paris, Klincksieck, 1992.

el poder político y en el universo en su conjunto, donde todo estaba interconectado, no tanto por la matemática, como la historia de la ciencia ha buscado establecer para poner el siglo XVII bajo la sombra de la Revolución Científica¹²⁵, sino por la *palabra*. Insistamos de nuevo siguiendo a Foucault, que el orden de la *representación clásica* se cimentaba sobre el signo lingüístico y no matemático. La palabra y la teoría lingüística que la contenía: la retórica, eran la clave de la bóveda del *proyecto clásico*, conectando el universo y dotándole de un sentido y un orden. Por todo ello, la radicalidad en la defensa de una postura, por ejemplo, a favor de la *creatividad* o *inventio* o de la forma y el estilo –*elocutio*– en disfavor de las reglas y de la *dispositio*; o a favor de la dimensión placentera del arte en disfavor de los valores educativos y morales; o a favor de la modernidad, cuestionando con ello la autoridad de la tradición; etc.; podía comprenderse como un cuestionamiento de todo el sistema que buscaba asentar el *proyecto clásico* y, en cierto modo, ser valorado como un cuestionamiento del poder del Rey y de Dios mismo. No es de extrañar, por tanto, que ciertas posturas como las de Théophile Viau pudieran llegar a comprenderse como peligrosas. Es por ello que una de las funciones principales de la *sociedad mundana* era, precisamente, detectar y encauzar estas actitudes, a través de un espacio de aparente libertad creativa, respecto a la estricta observancia, política o moral, de los medios oficiales, encarnando con ello los valores de la *res-publica*. De ahí que los espíritus más libres se reuniesen en torno a los salones de la *sociedad mundana*, lo que no debe llevarnos a valorarlos como espacios de libre

¹²⁵ La verdad de la ciencia tardará en imponerse. No produciéndose tal acontecimiento hasta la *querelle* entre Perrault y Fontenelle a finales del siglo XVII y, sobre todo, a lo largo del siglo XVIII con las polémicas sobre el cartesianismo y la irrupción de las ideas de Locke, Newton, etc., viniendo a sustituir a la verdad de la “representación clásica”, instituyendo una nueva relación con el lenguaje. En estos instantes donde todavía predomina el modelo retórico ciceroniano para pensar el mundo, sustentado en torno a la palabra y el texto, la ciencia y la literatura tendrán un constante diálogo entre sí, influyéndose mutuamente. Una relación entre ciencia y literatura que podremos observar en las teorías pseudo-científicas, sobre la posibilidad de existencia de vida en otros planetas que desde las primeras observaciones con telescopio de Galileo, han señalado Campanella, Kepler (*Songe ou astronomie lunaire*), Godwin (*L’Homme de la Lune*), Wilkins (*Le monde de la lune*), y en literatura o literatura de carácter “fantástica” Cyrano de Bergerac (*États et empires de la lune*, 1657), Fontenelle (*Entretiens sur la pluralité des mondes*, 1686), Voltaire (*Micromégas*, 1752), etc. En todas ellas vemos el intenso diálogo entre ciencia y literatura, ciencia y retórica, mostrando, al mismo tiempo, que la separación nítida entre ambos campos es todavía complicada de establecer en estos momentos; y, de este modo, asistimos a una confusión constante entre astrología y astronomía que a partir de la prohibición de la astrología por parte de la Sorbonne en 1619 y del papa Urbano VIII en 1631 (que culminará en Francia en 1682 con una orden de expulsión de quien la practique), intentará ir separando. Lo que no quita para que los modelos retóricos sigan influyendo a la hora de pensar determinadas hipótesis del ámbito científico. Recordemos que Descartes en sus estudios de cosmología de 1630 y 1633, adopta la forma de la fábula para expresar sus hallazgos científicos, bien es verdad que tras la condena de Galileo podría entenderse como una precaución. Sin embargo, como ha señalado Jean-Pierre Cavaillé, si Descartes quiere ser matemático, su cosmología cae dentro del pensamiento *analógico*, al refugiarse en él por ser incapaz de demostraciones verdaderas: “*absolument nécessaires à la démonstration, mais ne peuvent avoir, à proprement parler, de valeur démonstrative*” De este modo, señalada el propio Descartes en *Monde*: « *les expériences dont j’ai parlé ne sont point suffisantes pour... prouver [qu’il n’y a pas de vide], quoi qu’elles le soient assez pour persuader que les espaces où nous ne sentons rien soient remplis de la même matière...* ».

opinión pública, como una tradición filosófica, desde J. Habermas, ha intentado establecer¹²⁶. La *libertad* era un fenómeno derivado de las reglas, un juego de la *inventio*, la *elocutio*, la *dispositio*, la *actio* y el *placer*, y en modo alguno tenía que ver con la concepción política desarrollada por el pensamiento político del siglo XVIII inglés, reelaborado por la Revolución Francesa. Es por ello que las posturas radicales se consideraban como irrespetuosas, violentas y libertinas, y, por tanto, contrarias a los criterios que primaban en la sociedad como la prudencia, la racionalidad, el control de las emociones, el fortalecimiento de las redes clientelares y de amistad. En modo alguno la libertad era un criterio ni articulado, ni valorado, ni útil, para alcanzar la Verdad y la Felicidad.

3.1. La sociedad mundana y la noción de público. De la res-pública a una noción moderna de público: ¿una opinión?

La condena de Théophile de Viau en 1623 y las críticas hacia las cartas de Guez de Balzac en 1624, también por el padre F. Garasse, supuso el final de los ideales de la *república de las letras*, definidos por un ideal de oposición –entre alguno de estos *espíritus fuertes*- a los impulsos tiránicos del monarca, tanto en el ámbito político como estético. Parte de estos *ideales civiles*, deudores de la teoría civil del humanismo italiano y del humanismo parlamentario galicano, que si recordamos pretendían encarnar la auténtica voluntad de Francia, pasarán a la *sociedad mundana*, siendo encarnados ahora, en cierto modo, por el *honnêtet homme* y por el *público* del salón. Un *público* que para Jean Chapelain y Georges de Scudéry representaban el juicio de la razón, siendo los garantes de los *universales*, del *bien común* y de la *res-publica*, así como de la Soberanía, de acuerdo a los ideales del *proyecto clásico*. Por lo que el *público* era comprendido en un sentido trascendente, creado por el discurso retórico, y en modo alguno se comprendía como el resultado lógico de la *recepción* de las obras.

« Mais le mot de public ne renvoie pas aux lecteurs ou spectateurs, réels ou virtuels, des tragédies, il renvoie à l'espace public, c'est-à-dire au fait que, par ce moyen de l'impression, l'œuvre va prendre place dans l'espace public »¹²⁷

Esta *sociedad mundana* parecía *representar*, no sólo unos valores y unos gustos estéticos universales identificados con *lo clásico*, sino, también, los ideales universales políticos de antaño: la *res-publica* y el *bien común* (que continúan en estos instantes en las reflexiones sobre la *razón de Estado*), reformulados en los nuevos principios de comportamiento de la *honnêteté* y artísticos de la *poética clásica*. Razón por la cual algunos autores herederos del clasicismo decimonónico han

¹²⁶ HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Traducido por Antonio Doménech y Rafael García, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*; Gustavo Gili, 1994. (1ª edición Frankfurt am Main, Sunrkamp Verlag, 1962).

¹²⁷ MERLIN, Hélène. *Public et Littérature en France au XVII^e siècle*. P. 37.

querido ver en este trasvase de los *ideales civiles* humanismo a los *cortezanos* del salón un claro proceso de despolitización del arte en favor de la estetización de lo social. No obstante hablar de despolitización y de estetización implicaría no comprender las redes clientelares y de amistad en la que estos salones se inscribían a su vez, así como desconocer que el placer se inscribe dentro de un modelo artístico presidido por Aristóteles y por la Retórica elocuente.

Esta pervivencia en la *sociedad mundana* de unos referentes de pensamiento que aluden a lo *trascendente* y a los *universales: res-publica, bien común*, etc., como, por otro lado, es característico de un modelo de *representación clásica*, hacen que la idea de *público* aplicado al salón y a la recepción de las obras por parte de los *honnêtes hommes*, sea pensada todavía desde una dimensión trascendente o, como lo denomina H. Merlin, *onto-teológica*; es decir, dentro de una comprensión de la sociedad como *universitas*, tal y como la había definido L. Dumont respecto a la noción de *societas*¹²⁸, ya tratada en capítulos anteriores. La *representación clásica* tiene por tanto como función adscribir al *público* a una dimensión trascendente donde adquiere su ser y su sentido ejemplarizante para el resto de la sociedad.

El propio L. Dumont, adscrito a una larga tradición historiográfica sobre el problema de la *secularización*, señalaba que las guerras de religión y el cisma reformista habían acentuado la paulatina diferenciación entre lo trascendente o universal y lo terrenal o social. Una división que ya estaría presente en el propio pensamiento cristiano¹²⁹ desde sus inicios, y que a partir del siglo XVI se refleja con mayor claridad, favoreciendo el desarrollo de nuevos pensamientos centrados exclusivamente en lo terrenal, favoreciendo el desarrollo de la política, buscando pensar la sociedad desde claves no universales o trascendentes, como ya había apuntado Maquiavelo; permitiendo finalmente el surgimiento de una nueva comprensión de lo social como conjunto de *particulares* y de *voluntades*, esto es, como *societas*. Esta nueva comprensión de lo político como *societas* no sólo caracterizaría el pensamiento político moderno, determinando el desarrollo del Estado¹³⁰, sino que, en oposición a lo *público* en un sentido trascendente universal como se puede leer todavía en el pensamiento escolástico, permite el desarrollo de una nueva noción de *público* vinculado a las *voluntades* de los *particulares*, especialmente en el ámbito de las letras, como se apuntaría en el *moi* de Montaigne¹³¹ y, en cierto modo, también, en Corneille, tal y como ha señalado H. Merlin.

Consideramos, sin embargo, que todo intento por pensar lo *público* y el *público*, desde la *societas* y desde lo *particular*, implicaría situarse en el problema de la *salida de lo religioso* y en el

¹²⁸ DUMONT, Louis. *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Traducido por Rafael Tusón Calatayud; Alianza Editorial, 1987. 1ª edición, París, Seuil, 1983.

¹²⁹ MERLIN, Hélène. *Public et Littérature en France au XVII^e siècle*. Pp. 68-69.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 102 y ss.

¹³¹ *Ibid.*, p. 90 y ss.

problema de la *secularización*, como en cierta medida observamos en el estudio de H. Merlin al reflexionar sobre la escisión entre público y particular en política siguiendo la obra de R. Koselleck¹³². No es nuestra intención volver a repetir los problemas que entrañan los modelos explicativos de la *secularización*, sin embargo es necesario recuperarlos de nuevo para comprender el análisis que establecerá el libro de H. Merlin puesto que éste va a establecer, en el marco de la *société mundana* y de las *querelles littéraires*, el nacimiento a nivel artístico de una idea de *público* diferente del ideal trascendente, en el sentido de *particular*¹³³ y en relación a una interioridad: una *voluntad*. Este desplazamiento desde un *público* comprendido como *trascendente* a un *público* penado como *particular*, si bien ya habría comenzado a gestarse a nivel político desde la escolástica, sin embargo es en estos espacios de las letras donde sufre un proceso de redefinición en un sentido terrenal, pensándose desde lo político-jurídico y desde la *societas* y, por tanto, adscribiéndose a lo *particular*.

« Aussi, pour ce qui nous occupe, il n'est pas utile –et peut-être est-ce que cela conduirait même à des contresens –d'avoir recours à des modèles philosophiques aussi aboutis pour comprendre l'importance de cette scission du public et du particulier : plus que d'une théorie, il s'agit à la fois d'une expérience en voie d'élaboration et d'un modèle diffus de compréhension pratique des bouleversements politiques. En France, dès les guerres de religion, cette question du rapport critique entre public et particulier s'est trouvée sans cesse agitée : et à travers elle, le déclin du modèle organiciste hiérarchisé du lien social au profit d'un modèle horizontal et contractuel, ses conséquences, notamment la désincorporation des individus qui en les dégageant de la communauté dégage aussi une sphère d'autonomie propre. Public et Particulier sont les deux termes d'une topique qui fournit, de façon récurrente, une grille de lecture ou d'interrogation du réel, jusqu'à ce que ce mouvement confus de désimbrication finisse par aboutir, au XVIII^e siècle, à ce que l'on appelle le vis-à-vis de la société civile et de l'État »¹³⁴

Si para H. Merlin ya en el pensamiento escolástico se observa una paulatina escisión entre lo trascendente y lo terrenal, intentando pensarse ésta mediante la creación de nuevos términos que continuarán tras las guerras de religión en pensadores como Jean Bodin, sin embargo, este camino quedará clausurado en política en la medida que la monarquía inicia un proceso de “remistificación” para legitimar su figura. Sólo en el espacio de las letras y en el marco de las reflexiones sobre la reivindicación del *autor*, así como de la reflexión del arte desde la *recepción* y el *público* –que impone la *société mundana*–, este pensamiento civil podrá continuar desarrollando una noción de lo político y de lo *público* diferente al trascendente; construyéndose progresivamente sobre una *interioridad* que si bien en el ámbito político –en tanto que *societas*– se vinculaba con la noción de *voluntad*, sin embargo en el ámbito de la representación artística, ese interior, se identificará con los

¹³² *Ibid.*, p. 52.

¹³³ « Les lettres ont constitué, dans ce contexte, une activité de substitution et d'interrogation sans égale, fournissant à la fois des modèles de comportement et occupant un espace polymorphe complexe, au croisement du *public* et du *particulier* [...] C'est alors qu'intervient dans le récit l'activité des lettres, explicitement décrite comme une activité de substitution [...] contrairement aux discordes civiles, les guerres de plume sont autorisées et stimulantes. » *Ibid.*, pp. 108-110.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 53.

placeros, los cuales adquieren cada vez mayor peso, poniendo las bases a la larga, como ha señalado Habermas, para el desarrollo de un *espacio público de opinión*¹³⁵.

« *L'espace des particuliers, qui coïncide avec l'espace des lettres, d'élabore donc ici non pas contre la conception du corps mystique, mais en son absence, dans un rapport de substitution active, dont on perçoit qu'il pourrait finir par remplacer le corps mystique.* »¹³⁶

Para H. Merlin es la emergencia de una *interioridad*, tanto en la política como en el arte, lo que permitirá pensar ambos de forma distanciada y diferenciada a las nociones trascendentes de antaño. Por otro lado, esta trasposición que hará del ámbito político, de la *societas* y de lo *particular*, al arte se comprende en la medida que considera, siguiendo a L. Marin, que toda *representación* pone en juego el poder político. Luego, para ella, las *querelles littéraires*, y en tanto que *representaciones*, ponen en juego un discurso político.

« *Or la représentation théâtrale tragique, dont le sujet est emprunté à l'histoire, constitue un pas de plus dans cette fréquentation des morts : restituant « l'action et le mouvement » aux « mortes effigies », mettant sous les yeux d'un public présent un corps politique aux prises avec l'action à travers l'action oratoire, elle invente une nouvelle scène publique, à la fois inactuelle et virtuelle. Ainsi, surtout sur la scène tragique, le poète dramatique peut s'approprier fictivement, en un temps d'interdit du débat politique, la magistrature publique de l'éloquence.* »¹³⁷

Sin embargo, y frente a la tesis aventurada por H. Merlin, consideramos que no es posible encontrar con claridad una definición no trascendente del *público* en el siglo XVII, pues éste sigue siendo pensado desde un principio universal-trascendente como es característico de la *representación clásica*, donde a través del lenguaje se redefine y busca establecer una nueva relación con la Verdad y la trascendencia. Pero, al mismo tiempo, consideramos algunos de los aspectos de su obra interesante pues nos permiten iluminar aspectos de nuestro propio trabajo y por ello consideramos interesante hacer una breve aproximación a algunas de sus ideas.

Tras el estudio sobre el uso del término “*público*” a lo largo de los siglos XVI y XVII, H. Merlin ha señalado que no se trataría de un término “erudito” y por tanto carecería de una definición y de una delimitación clara. Por el contrario, se trataría de una palabra de uso frecuente y corriente, con carácter substitutivo de otros conceptos como *peuple*, *république* o *État*. Sin embargo, no es frecuentemente utilizado en la teoría del derecho o en la teoría política, sino que presenta un uso más amplio y general, como recogen los propios diccionarios del siglo XVII, designando algo que es *común*, algo que es de todos, es decir, en oposición a la *parte*, designando algo fuera de la terminología institucional¹³⁸. La ausencia de un sentido bien delimitado le hace ser un término adscrito con frecuencia -precisamente por su polisemidad- al ámbito de la argumentación retórica, lo que le irá dotando de un “fuerte” carácter afirmativo, en tanto que parece

¹³⁵ *Ibid.*, p. 24 y ss.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 111.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 242.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 44-45.

enunciar una fuerza legitimadora en los argumentos que lo emplean; siendo habitualmente empleado en la estructura de argumentación oponiéndose a *particular*, demostrando un posible origen en la propia escolástica, como ha señalado Alain Boureau. No obstante, adscrito a los usos retóricos no es de extrañar que comience a aparecer en la reflexión teórica-artística del teatro así como en las discusiones que generan, sobre todo para legitimar determinados posicionamientos creativos, por ejemplo, en Corneille. H. Merlin observa que tras el uso del término *público* por parte del dramaturgo francés existe el claro deseo de legitimar su concepto de *creación* y la *inventio* del autor, empleando un argumentario tendente a definir el *público* como un espacio de encarnación de *lo público*, en el sentido de lo *común* y de la totalidad, y por tanto de legitimidad frente a la *parte* y a la legitimidad que pretende arrogarse un grupo reducido de teóricos y eruditos y más tarde de la institución Academia, quienes se consideran los garantes del *bien público*, cuando simplemente representan una parte del mismo. Frente a la *tiranía* de los eruditos y de la *république des lettres*, Corneille defendería su concepto de creación a partir de la defensa de una nueva relación entre el *autor* y el *público*, que reflejaría una nueva comprensión del papel del *público* en el acto creativo, como un *espacio de recepción* necesario donde a través del *placer* y el *aplauzo* no se expresa tanto el *particular*, sino el *común* de Francia, legitimando con ello la función social del *autor* frente a la *république des lettres*. La polémica entre Corneille y aquellos como J. Chapelain o G. Scudéry que se autoerigen en los representantes de ese *común*, para defender su autonomía creativa frente a la concepción reglamentada del arte, favorecerá el surgimiento de una nueva noción de *público* adscrito a las nuevas nociones de *recepción*, habilitadas por la *elocuencia ciceroniana* y por el desarrollo de la *sociedad mundana*, así como adscrito a la importancia creciente de las emociones y de los placeres causados en el espectador. Lo que tendrá como resultado, para H. Merlin, el nacimiento de un *público literario* (en un principio existente sólo en los ejercicios retóricos del discurso cornelliano) sobre el cual, a su vez, se asentaría el desarrollo de una concepción política nueva de *público*, que pondrían las bases para el surgimiento del sujeto estético y de opinión dieciochesco.

Estas argumentaciones de Corneille sobre el *público* deberán inscribirse, para H. Merlin, en las claves políticas heredadas de la escolástica y del proceso moderno, en las que progresivamente se habría diferenciado entre lo trascendente y lo terrenal, como dos vías separadas. Un proceso de división que la autora observa en las reflexiones sobre el “cuerpo místico” y “cuerpo político” de la propia escolástica, donde se habría comenzado a establecer una distinción jurídica entre *público* y *particular*¹³⁹. Una idea que ya habría señalado Kantorowicz a propósito de los dos cuerpos del

¹³⁹ *Ibid.*, p. 59.

Rey¹⁴⁰, y cuyos problemas ya tratamos con anterioridad. La escolástica al separar el *cuerpo místico* del *cuerpo político*, habría situado el problema de lo *público* en el centro de sus reflexiones, tal y como reflejaría el concepto de “*personne fictive*”¹⁴¹, donde se busca diferenciar entre la *persona pública*, una especie de unidad marcada por el orden (de tipo racional), de la *multitud*, es decir, de la multitud sin orden. Una vía de pensamiento político adscrito progresivamente a la distinción entre lo trascendente y lo terrenal que habría continuado con los principales pensadores desde Maquiavelo a J. Bodin, para quien la soberanía sería pensada fuera de la dimensión trascendente y adscrita por tanto a *voluntad* del monarca; pensando la política desde la suma de voluntades y desde lo particular, esto es, desde los problemas de lo público en contraposición a lo místico¹⁴². Así desde las guerras de religión, para H. Merlin el público será pensado progresivamente no como una entidad trascendente teológica, como cuerpo místico o comunidad que participa de lo divino, sino desde una dimensión secularizada, pensada desde lo político-jurídico. Un proceso de *salida de lo religioso* que no sólo se habría producido en el ámbito político, sino que también acontecerá en las artes, en autores como Montaigne y gracias a las discusiones teóricas y al nacimiento del *espacio literario*. Si las guerras de religión acentúan esta salida de lo religioso en el ámbito político, en el ámbito de las letras serán otro tipo de guerras: las *querelles littéraires*.

Respecto a esta posibilidad de pensar lo *público* en el discurso artístico en un sentido *particular*, aludiendo a la *voluntad-placer* del *receptor-lector*, quien juzgaría la obra en función de sus emociones o placeres, habría que decir que este proceso moderno, característico de la literatura no se producirá hasta el siglo XVIII. En estos momentos, esto es, en la *época clásica*, tal y como hemos definido a propósito de la *poética* y de la *retórica elocuente*, el placer causado en el espectador es una parte de un proceso más amplio en el que también interviene la *creatio*, la *elocutio*, la *dispositio*, la *actio*, etc., por lo que no es posible reducir el acto artístico al acto *receptivo* ni a un acto perceptivo-sensible-estético, como se comenzará a defender en el siglo XVIII, aunque, sin duda, la dimensión placentera y la función receptiva del arte ocupan un lugar cada vez más importante en la *sociedad mundana*. Asimismo, cuando Corneille al defender su *creatio*, en una actitud deudora de los *irregulares* y de las vías neoplatónicas venidas de Italia, define una nueva noción de *público*, lo que parece defender no es tanto un *público* reducido a simple recepción emocional y juicio emocional de la obra, sino a que ese *público* en tanto que *representación* de la *res-publica* y del *bien común*, sabe juzgar la *universalidad* del arte conforme a sus propias emociones y capacidades racionales, no necesitando por tanto la tutela y supervisión de esos académicos o expertos que pretenden arrogarse las claves del juicio sobre la perfección de la obra

¹⁴⁰ MERLIN-KAJMAN, Hélène. *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*. Paris, Honoré Champion, 2000.

¹⁴¹ MERLIN, Hélène. *Public et Littérature en France au XVII^e siècle*. P. 60.

¹⁴² *Ibid.*, p. 96.

de arte por su conocimiento de las reglas, esto es, de la *dispositio*, a la que pretenden reducir la obra.

Frente a este grupo reducido de eruditos, es decir, una *parte* de la sociedad, Corneille quiere defender su autoría y su creatividad apoyándose en la legitimidad del público, desde el cual busca la legitimidad para oponerse a las posturas que defienden la superioridad de la *dispositio* frente a la *creatio* (aunque ello no significa que prescinda de las reglas). Para lograrlo defiende una nueva relación entre autor-público, sin intermediación de la república de las letras, dando predominancia a la recepción-placer, como ya habían defendido los irregulares de los años 20, buscando emanciparse de la tiranía de los eruditos y de los expertos como Jean Chapelain o G. Scudéry, que pronto pasarían a conformar la Academia Real. De este modo, no consideramos que Corneille cuestione la dimensión universal de público a favor de una dimensión particular, que como suma de particulares juzga las obras en función de sus emociones y sentimientos, sino que al igual que la defensa que Chapelain o Scudéry (aunque con matices diferentes) defiende que ese *público* que encarna los valores comunes y universales (dentro de un discurso retórico frecuente en la época) es el único legitimado para juzgar la obra. Apelar a las emociones o al placer no implica salir de la dimensión trascendente de *público*, como parece entender H. Merlin, queriendo ver tras ello una especie de defensa del juicio de la sensibilidad o de las emociones, sino que Corneille sigue pensando el acto creativo dentro de la retórica y de la dimensión universal, trascendente e idealista del arte característica del clasicismo.

Se hace por tanto difícil considerar que Corneille pudiera pensar el *público* como se entenderá posteriormente, como una comunidad de particulares que juzgan una obra conforme a sus emociones e interioridad. Sin embargo, cabe la posibilidad, como plantea H. Merlin, siguiendo ciertas líneas de la obra de Habermas, de que a partir de esta dimensión retórico-política no trascendente del *público*, cada vez más frecuentes, y de la reflexión que sobre él comenzará a aparece en las reflexiones *poéticas*, favorecido por el desarrollo de un *espacio literario* a través de las *querelles littéraires* del siglo XVII, permitan el desplazamiento desde este sentido universal o trascendente de público hacia una dimensión particular de público, progresivamente comprendido como juicio de la sensibilidad. Lo que habilitaría la progresiva emergencia o conciencia de un yo interior crítico que permitirá, a la larga, la emergencia de la *opinión*, y que Habermas ya había situado en los ambientes literarios del siglo XVII, especialmente vinculados a la representación teatral, gracias en parte a que a través de ella se habría vehiculizado una reflexión política de resistencia al poder *absolu*, por parte de la sociedad burguesa, que explicaría la virulencia de las *querelles*.

Si bien parece interesante destacar esta aproximación política-social, sin embargo, consideramos, siguiendo a G. Forestier, que la obra de Corneille debe comprenderse desde los

problemas del modelo elocuente y desde las reflexiones teóricas de índole poetológico, así como desde las discusiones que se vienen produciendo desde comienzos del siglo XVII¹⁴³. No obstante, es interesante destacar, cómo lo hace H. Merlin, que la creación de la *société mondaine* sitúa el problema del *autor*, del *público* y de la *recepción* en un lugar central que transformará las formas de comprensión del arte a lo largo del siglo XVII, en el que progresivamente las emociones o conmociones causadas en el espectador cobran mayor importancia poniendo en cuestión el modelo retórico-elocuente sobre el cual se asienta y piensa el arte a lo largo del siglo XVII y XVIII, permitiendo comprender ciertas vías que conducirán a la larga al desarrollo de la estética.

Para H. Merlin es en torno a las discusiones sobre la reivindicación de la creatividad del *autor* (sin embargo la noción de autor se inscribe todavía dentro de una estructura jurídica, de “deber” público y no de “disfrute estético”) frente a la *république des lettres*, cuando comienza a reflexionarse sobre el *público* que asiste a las representaciones y sobre el lector, definiendo, con ello, una nueva comprensión de público, como *público-lector*, el cual dejaría de ser pensado progresivamente en función de una dimensión trascendente, para ser definido en función de los modelos de la *societas* y de lo *particular*, en tanto que un espacio de recepción interior y de juicio sensible. Con ello el *público* dejaría de representar una comunidad trascendente racional, como lo definía G. de Scudéry para pasar a representar una comunidad de lectores que juzgan y opinan sobre las obras en función de sus emociones y de su interioridad, interpelados por la obra, convirtiendo al público en un espacio susceptible de transformarse en un espacio de *opinion publique*. Esta transformación se producirá gracias, sobre todo, al nacimiento de un nuevo *espace littéraire* creado por las tensiones entre los autores, la *république des lettres* y la *société mondaine*, que darán lugar a las diversas *querelles*, en las que se crean las bases nuevas de una nueva comprensión del *autor*, de la *recepción* y del *público*, que permitirá la definición de un nuevo *público* que no preexistiría a la obra, en función de ese cuerpo trascendente garante de las reglas universales, sino que sería creado desde la propia obra artística, adquiriendo la publicación de las obras, esto es, el libro, un lugar trascendental, al fomentar esta relación autor-lector que, a la larga, durante el siglo XVIII, irá tomando conciencia de público como espacio de opinión, bajo unas circunstancias sociales y políticas nuevas.

Esta tensión entre dos nociones de *público*, *trascendente* y como suma de *particulares*, así como las diferentes nociones de obra de arte que llevan aparejadas, la primera, una comprensión *idealista* de la obra como encarnación de una verdad trascendente y, la segunda, una comprensión *particularista* de la obra como el producto de una expresividad humana, no se desarrollará propiamente hasta la entrada en crisis de la *représentation classique*, cuando la palabra cede su lugar

¹⁴³ FORESTIER, Georges. *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'oeuvre*. Paris, Klincksieck, 1996.

al hombre, y la trascendencia se ve sustituida por los sentimientos y la ideología. Si bien, esta ruptura en la noción de *público* durante el dieciocho, estaría antecedido -para H. Merlin- por el nacimiento de la *literatura* y de lo que A. Viala denominó como *primer campo literario*, gestado a la sombra de las *querelles littéraires*, principalmente las generadas en torno a las cartas de Guez de Balzac¹⁴⁴ y de *Il Cid* de Corneille.

« dans la querelle du Cid [...] C'est elle qui a sans doute non pas introduit mais imposé la notion de public dans le domaine de l'art poétique, ce qui n'a pas peu contribué à ouvrir un espace de discours spécifique. Au croisement du droit, de la « science politique » et des lettres, la réflexion analogique, sans effets directement politiques, crée peu à peu ce qu'on appellera ultérieurement la littérature. »¹⁴⁵

Con ambos escritores comienza a redefinirse una nueva relación entre las letras y el poder, favoreciendo la autonomía del *autor*, lo que pondrá las bases para que la noción de *público* salga de su dimensión *onto-teológica* hacia una concepción moderna como conjunto de *particulares*, característico de la *literatura*. Sin embargo, como ha estudiado A. Viala, la noción de *autor* está todavía determinada en este siglo XVII por una concepción jurídica que de ningún modo permite hablar de autonomía o de escritor, en un sentido moderno, tal y como lo define Bénichou a finales del siglo XVIII, sino que en estos instantes el *autor* se encuentra definido por una serie de reglamentaciones jurídicas que afectan al *objeto-libro* así como por una compleja red de poderes que intervienen en la edición y recepción del libro: editor, censura, poder real, el público de los salones y sus gustos, etc. Es a través de ellos como define realmente la noción de *autor* y de *público*, mostrándolas como entidades pertenecientes a esa *representación clásica*, y que impediría hablar de que el *autor* crea al *público*, sino que éste es el resultado de una compleja red y estructura jurídica e institucional que intervienen en el proceso creativo, pese a que pudiera verse tras la actitud de Corneille o Guez de Balza un deseo de establecer una relación más directa con el lector. Frente a la compleja dimensión jurídica estudiada por A. Viala, H. Merlin ha señalado la posibilidad de hablar en estos momentos de una redefinición del *autor*, gracias sobre todo al triunfo del modelo de *recepción*, que permitirá el surgimiento de una “conciencia” sobre el *autor* que conducirá a éstos a buscar establecer una nueva noción de *público* mediante sus obras. Esta creación de un nuevo *público* se realizará en primer lugar mediante complejas estrategias retóricas, que crean una dimensión nueva de público sólo en el ámbito escrito de las letras u oral de las polémicas, donde se busca establecer una nueva relación entre autor y público, que tendrá por objetivo el debilitamiento de los eruditos de las *république de lettres* y también del modelo de *honnêteté* donde ese público era pensado hasta ahora, favoreciendo por el contrario una relación directa entre autor y receptor construida sobre las *emociones* causadas en el recepto de una obra, y que determinará, finalmente,

¹⁴⁴ BOMBART, Mathilde. *Guez de Balzac et la querelle des Lettres (1624-1630). Écritures, polémiques et critique dans la France du premier XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2007.

¹⁴⁵ MERLIN, Hélène. *Public et Littérature en France au XVII^e siècle*. P. 155.

el nacimiento de un nuevo espacio: el literario, donde la *recepción* y las *emociones* se convierte en un articulador esencial que definen una nueva concepción de *público*. Es importante remarcar que estos primeros escritos que hablan de público deben comprenderse como estrategias retóricas de ciertos autores, quienes con sus actos, como alejarse de la sociedad mundana; elegir editores ajenos a la *république des lettres*; la creación de polémicas ficticias, etc.; van a ir redefiniendo el espacio de las letras y creando un espacio literario, que permitirá la emergencia del *autor*, así como de *público*.

La publicación de las *cartas* de Guez de Balzac suponen un hito dentro de la historia de las letras francesa, principalmente porque inauguran una serie de hechos que permiten romper con los modelos de mecenazgo del humanismo, donde el escritor estaba al servicio de un señor, planteando una nueva relación de dependencia con el poder. A partir de lo cual algunos autores como H. Merlin han querido ver el nacimiento de un *primer campo literario*, donde a través de la *sociedad mundana* se pone de manifiesto la capacidad de las bellas letras para encumbrar a los autores permitiéndoles ocupar un lugar cada vez más importante y autónomo, gracias, en gran medida, a que la creación artística comenzará a ser pensada en función del placer de la recepción causada entre el público mundano. Con Guez de Balzac el escritor, vinculado hasta ahora a un señor, buscará su independencia de éste, pero antes, para afirmarse como “escritor”, debe presentarse a sí mismo, así como a su obra, bajo unos rasgos que le permitan tal afirmación; lo cual lo logrará gracias a las estrategias de publicación y a las estrategias retóricas, desarrolladas tanto en las propias obras, como a través de las polémicas en planfletos, libelos, prefacios, etc. De este modo, las *querelles* ocuparán un lugar prioritario donde todos –y los propios autores los primeros- escriben textos en contra y de apoyo hacia las nuevas obras así como hacia las actitudes de ciertos autores con el objetivo no sólo de afirmarse los autores sino buscando también la redefinición de su relación con el *público*, quien es al fin y al cabo el que les permitirá su triunfo y su fama. Esta independencia buscada por Balzac con sus *cartas* (razón por la cual fue acusado de vanidad por buscar la gloria personal y no el *bien común* mediante el arte, esto es, la *res-publica*), le conducirá a dos estrategias fundamentales centradas en la *publicación* y en la *querelle*, para producir un supuesto *público-lector*. Frente a concepto de *público* preexistente a la obra, encarnación de la *res-publica*, encargado por tanto de la preservación de una serie de principios morales personificados por las reglas y por el conocimiento de las mismas que el público debe conocer y juzgar desde ellas, las estrategias de Guez de Balzac y de Corneille muestran un deseo por definir un nuevo tipo de *público* que nacería de la obra y que en un principio sólo existirá a nivel retórico, pero que, con el tiempo, irá afirmándose como uno de los rasgos característicos de la *mundanidad*.

Tal y como hemos señalado, estas *querelels* transformarán a su vez la noción de *publicación*¹⁴⁶, que se convierte en el centro de las estrategias del escritor, transformando la noción de autor y permitiendo que éste redefina y cree un público, actuando directamente sobre la *recepción*. Es la progresiva importancia adquirida por *libro*, concebido a partir del *moi*, como en Montaigne, y con él la lectura, donde comienza a gestarse esta nueva relación entre *particulares*, por un lado, el autor, como un *moi*, y por otro lado, el *público*, entendido también como un *particular-lector*.

« un public, résultat de l'échange, constitué par l'usage « par hypothèque » de l'ouvrage, forme virtuelle d'une société de lecteurs et d'amis publiée par le moi, et engagée par lui, est possible. Par le don du moi à autrui, le moi devient, à travers de livre, et son commerce, chose publique, bien commun. Et les particuliers qui l'achètent et en usent deviennent à leur tour, à travers le livre, un public [...] Mais ce ne sont plus Dieu ou le corps du roi, ce n'est plus la supériorité ontologique du Tout, qui fondent la correspondance voire la communion des particuliers, c'est le livre public du moi, c'est l'auteur publiant l'image du moi en symbole lisible de chacun.

Certes, les Essais sont ni un miroir du prince ni un miroir du public. Ils constituent pourtant bien un miroir : le miroir public du moi, son modèle, tant pour son auteur [...] que pour son lecteur, qui entrevoit dans ce miroir le reflet ontologique de sa propre individualité. En se rendant public par l'écriture, le moi permet que les particuliers, s'y éprouvant dans la communauté d'un moi, puissent devenir un public, première personification imaginaire d'une société esquissée ici dans le geste d'adresse du livre et dans sa réception postulée –bref, dans sa forme de destination. »¹⁴⁷

Una de las primeras finalidad del autor en su búsqueda de autonomía será por tanto la *publicación*, mediante ésta logrará que la creación –retórica- de un público –entendido como particular-, permita en un segundo momento el nacimiento de una nueva relación entre *autor-lector* y de un nuevo *espacio literario*¹⁴⁸. La elección del impresor para sus *cartas* es una clara muestra de todo ello, pues Balzac al dar su confianza a Toussaint Du Bray¹⁴⁹, un editor fuera de los círculos eruditos y especializado en literatura “menor” - cuando no polémica-, busca poner claramente distancia respecto a la *république des lettres* y a los círculos de impresión habituales de ésta, reivindicando su autonomía y su deseo de desprenderse de los condicionantes inherentes a estas pequeñas academias eruditas de las letras, señalando, además, que su producción se dirige no a estos eruditos sino a los “fameux Esprits de la Cour”. Observamos así como la forma de *públicación* tiene como finalidad un nuevo tipo de *público*: “fameux Esprits de la Cour”. Si bien no puede hablarse de la existencia de un público de corte en estos momentos, el acto deja observar con claridad su deseo por crear un nuevo *público literario* al cual dice dirigirse y que realmente sólo existe como estrategia retórica. Publicar pasa a convertirse en el objetivo -cuando no obsesión- del nuevo espacio literario, como principal estrategia para lograr esa independencia del autor, que le permite establecer una relación diferente con el *público* no mediada por los eruditos o por las

¹⁴⁶ JOUHAUD, Christian et Alain VIALA (Ed.). *De la publication: entre Renaissance et Lumières*. Paris, Fayard, 2002.

¹⁴⁷ MERLIN, Hélène. *Public et Littérature en France au XVII^e siècle*. Pp. 130-131.

¹⁴⁸ JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la Littérature. Histoire d'un paradoxe*. Paris, Gallimard, 2000, p. 38 y ss.

¹⁴⁹ ARBOUR, Roméo. *Un éditeur d'oeuvres littéraires au XVII^e siècle : Toussaint Du Bray (1604-1636)*. Genève, Droz, 1992.

instituciones. Si bien el público forma parte de un ideal así como de una estrategia retórica, sin embargo, tras las polémicas terminará por convertirse en una realidad, pero, sin olvidar que su estatuto original parte de una ficción interna e inherente a la *querelle littéraire*.

Otras de las estrategias de Guy de Balzac para crear un *público* con su obra será el establecer en sus *cartas* un destinatario común, con un perfil muy determinado. No se trataría de cartas privadas, sino de cartas destinadas a personajes públicos, aunque hay que tener en cuenta que en estos momentos no existiría una distinción clara, como hoy en día, entre personaje público y privado. Con tal acción Balzac saca la escritura de la relación “privada”, escritor-señor, para darla una “publicidad” mayor y más amplia, apelando a la dimensión “pública” de los destinatarios que tendrá por finalidad lograr una toma de conciencia de esos receptores como *público*. Dice así dirigirse a un nuevo público: la corte, por medio o por intermediación de las “bellas-letras”, mediante el cual buscará construir su autonomía como escritor respecto a la *république des lettres* así como de la propia monarquía, afirmándose como interlocutor directo con el mundo político, los hombres públicos, y no como representante de los hombres de letras, definiendo así una nueva relación directa entre escritor y poder sin intermediaciones institucionales.

Con la *querelle* suscitada a raíz de la aparición y triunfo de la obra *Il Cid* de Corneille veremos que el término *público* aflorará por vez primera en el ámbito de la reflexión artística, definiéndose como la finalidad principal de una obra, convirtiéndose con ello en una noción imprescindible para pensar la creación, como señala H. Merlin: « *Mais il faudra attendre le XVIII^e siècle en France pour que le public apparaisse comme la fin d'une œuvre de poétique, et on verra plus loin le rôle capital joué à cet égard par la querelle du Cid.* »¹⁵⁰ Sin embargo, esta noción de *público* todavía muestra muchas ambigüedades y herencias del pasado, no pudiéndose afirmar con rotundidad que se trata de un *público* en el sentido de *particular*, sino que en Corneille es pensado desde las claves de la retórica elocuente y de la teoría aristotélica, con el objetivo ya señalado de reivindicar la *inventio* del autor, frente la *dispositio* y las reglas. De este modo, sigue pensando el *público* en el sentido de *bien público*: « *Le livre, loin de détourner le public à des fins particulières, loin de constituer un pur motif d'amour-propre, se révèle conforme, dans son ordre spécifique, à l'exigence générale du sacrifice du particulier pour le public.* »¹⁵¹ Aunque realizará importantes desplazamientos en esta noción de *bien público*, destinados a reivindicar la legitimidad del público, como conjunto de particulares, a la hora de enjuiciar una obra, con el objetivo de establecer una relación directa entre autor y público-lector.

¹⁵⁰ MERLIN, Hélène. *Public et Littérature en France au XVIII^e siècle*. P. 117.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 118.

En las polémicas suscitadas por este texto parece apuntarse para H. Merlin, todavía de forma todavía confusa, las dos nociones de *público* arriba señaladas: como *universitas* y como *societas*, tal y como reflejaría la acusación de G. de Scudéry cuando señala que Corneille busca con su obra y tras su recepción, crear él mismo un *público*, usurpando con ello el lugar de las reglas a través de su *moi-inventio* y usurpando el lugar de la *république des lettres*.

« Le « citoyen » Corneille est accusé d'en usurper tyranniquement les lois. L'intervention de Scudéry, au nom de la « cause commune », constitue un rappel à l'ordre –un rappel à la scène, aux règles de cette scène-là [...] C'est plus qu'une métaphore. Avec l'Excuse faite à Ariste, Corneille a usurpé le pouvoir de la république des lettres dans l'un de ses actes essentiels : celui du couronnement du poète. Il n'a pas attendu le jugement de ses pairs dans la consécration de sa gloire : « sans en demander permission à Jupiter », il a écrit son propre éloge, y parlant de lui-même « comme nous avons accoutumé de parler des autres (...) », selon les mots de Scudéry. Ce n'est donc pas tant l'énoncé de la louange que son énonciation à la première personne qui a été jugée intolérable. Là réside l'autorité privée, illégitime. »¹⁵²

Para Corneille el *público* no preexistiría a la “representación” de la obra, sino que nacería en la propia representación teatral, que se convierte en necesaria y fundamental. Se opondría así a aquellos que como Scudéry consideraban la puesta en escena como secundaria y prescindible, siendo lo importante la lectura atenta y racional de la obra¹⁵³. Con ello Corneille buscará, como Guez de Balzac, alejarse de los condicionantes de la *république des lettres* y de los eruditos que pretenden reducir la obra a la lectura racional y la creación a la disposición de las reglas. Su gesto negaba también el peso de la *société mondaine* tal y como definían hombres como Scudéry, que la comprendían como el conjunto de *honnêtes hommes* encargados de supervisar que la obra ha observado las reglas que permiten alcanzar el *bien común*, favoreciendo, por el contrario, una nueva idea de *société mondaine* como *público-lector*, que se constituiría a parir de las emociones en el acto de la representación. « Corneille avance ainsi, de façon cohérente, une nouvelle souveraineté, fondée, elle, sur l'élection –le succès, le plaisir- du public, “peuple et courtisan”. »¹⁵⁴

Para Corneille el *público* sería una consecuencia de la *representación*, esto es, de la puesta en escena de la obra teatral, naciendo de la obra y no preexistiéndola. Una *representación* en la que nacería también el autor, y razón por la cual también será criticado, pues parecería que Corneille reduciría la creación artística a la lectura-obra, de la cual nacería el autor, ensalzado por el público, y el propio público, conmovido por la obra, lo que para algunos era valorado como un acto de tiranía en el que Corneille parecería defender que “la *république des lettres*, c'est moi”¹⁵⁵, tal y como ha pasado a la historia que supuestamente dijo Louis XIV sobre el Estado: “l'État, c'est moi”. Frente al juicio de la razón, encarnado por el *público* de *honnêtes hommes*, representantes a su vez de la *res-publica* y de la razón trascendente, como defendía G. Scudéry, esta defensa de la

¹⁵² *Ibid.*, p p. 159-160.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 175.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 168.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 167.

recepción y del público, entendido como juicio de los *placers* (tal y como definía también las partes de la *elocuencia*), situaba al *particular* y a sus *placers* como fuerza legitimadora de la creación, frente a las reglas, otorgando así al público una función *legitimadora* mayor que las reglas, convirtiéndole en un conjunto de *particulares*. Precisamente, frente a este *placer* del “público” sin capacidad de juicio *savant*, como lo describe G. de Scudéry: « *mais que cette vapeur grossière qui se forme dans le parterre ait pu s'élever jusqu'aux galeries, et qu'un fantôme ait abusé le savoir comme l'ignorance, et la cour aussi bien que le bourgeois, j'avoue que ce prodige m'étonne* »¹⁵⁶; Scudéry reivindica e insta a los *honnêtes hommes* a juzgar en función de la Razón y no de los *placers*, y por tanto en función de la dimensión *universal* que encierra la obra de arte. Una dimensión trascendente de la obra que Corneille no niega, sino que más bien lo que hace es pensar la representación, como en Aristóteles, a partir de las emociones y las pasiones, pero en modo alguno defiende una recepción fundamentada únicamente en los *placers*.

La irrupción de diversas instituciones y autores en la polémica sobre *Il Cid* determinará una especie de reformulación del espacio de las *belles-lettres* y de la *sociedad mundana* a favor de la regulación y de la defensa del *bien público*, tal y como refleja la fundación de la Academia Real. En ella las letras se definen como un cuerpo intermediario del cuerpo político, como había defendido Horacio. Para la Academia y la *sociedad mundana* el *autor* no tiene autonomía, sino que ésta se inscribe dentro de una red más amplia: jurídica, política, redes clientelares, etc. No obstante, tras la incorporación que hace la propia Academia de muchas de los principios reivindicados por Corneille, Balzac, Chapelain, etc., sobre la *inventio*, la *recepción*, los efectos y *placers* causados en el público como legitimadores de la creación artística, etc., mostrarán a la larga una redefinición del autor, como ha señalado A. Viala.

Tras el debate entre Corneille y Scudéry sobre la función de la *representación*, la *recepción* y el público, se ha querido ver también un enfrentamiento entre dos modelos políticos diferentes, a propósito de dónde residiría la legitimidad y, por tanto el poder. Por un lado, en el soberano, o por otro lado en la *res-pública*. En este caso aplicado a las obras artísticas, en el público, esto es, en el común, o en un grupo reducido de eruditos que conocen las reglas y que encarnan el *bien común* y en última instancia la voluntad del soberano. De este modo, algunos autores han querido ver en los textos de Corneille una reactualización, sobre el problema del público artístico, de las discusiones políticas acontecidas en las guerras de religión sobre si el poder residía única y exclusivamente en el soberano o por el contrario el poder monárquico debía ser compartido con otras instituciones consultivas. Una postura que si recordamos constituirá una de las constantes de parte de la *république des lettres*. Sin embargo, respecto a esta posibilidad de encumbrar al público al lugar de

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 171.

la *legitimidad* artística, como trasunto de lo político, Scudéry señala que el *público* “ficticio” (aquél que veíamos nacer de los discursos y de la retórica de las letras en Guez de Balzac o en Corneille, así como de los placeres de la recepción), debía convertirse, tras la recepción de la representación y mediante esta facultad de juicio, en un público de *derecho*¹⁵⁷; por lo que en el público, como tal, no existiría legitimidad alguna sino que a ésta debía accederse. Esta evolución que presenta desde el juicio ficticio al juicio real, de derecho, se producirá no a través de la *voluntad* (como señala Corneille), sino mediante la capacidad de los particulares de trascender su particularidad mediante su capacidad para “enjuiciar” sus obras, lo que le permitiría al público, a la obra y al autor, alcanzar su legitimidad en una dimensión trascendente, fuera de la representación aunque iniciada en ella, así como alcanzar su identidad como público, obra y autor. De tal manera que el *público* era pensado en función de la Razón y el Orden. Con ello, G. Scudéry busca, quizás, reintroducir el *público* creado por Corneille dentro de la autoridad de la *republique des lettres*, así como dentro de la autoridad política de *bien público*, como entidad trascendente, como es característico de la *representación clásica*. Con ello establece una distinción entre juicios: por un lado, el juicio de la razón, propio de un *público jurídico*, y, por otro lado, el *juicio de los placeres*, propio del *pueblo*. El primero es el único verdadero y característico de los *honnêtes hommes*, mientras que el segundo es irrelevante, propio de un “público ficticio” y no de “derecho”. De este modo el *público* es para G. Scudéry comprendido desde el juicio de la razón y desde la dimensión jurídica, esto es, de una ley o una norma que trasciende la simple recepción placentera de una obra.

En segundo lugar, G. Scudéry introduce también una segunda distinción importante respecto a los postulados de Corneille, sobre la “representación” y la “impresión”, oponiendo los *placeres de los ojos* y los *placeres de la lectura*, distinguiendo la *vía visual* y la *vía racional*, como ya había postulado la retórica jesuítica, así como las reflexiones cartesianas sobre los sentidos, la imagen, el alma, etc. G. Scudéry busca dar prioridad al texto, a la lectura y al acto racional de la lectura, sobre los valores impresivos y sobre la necesaria representación de una obra defendida por Corneille. De este modo, por un lado tendríamos el momento de la “representación” y de la percepción visible; y, por otro lado, el momento o el instante de la “lectura” donde el placer se transforma en juicio mediante la reflexión de la razón, adquiriendo su legitimidad. A partir de esta distinción, a G. Scudéry le interesa diferenciar entre el verdadero *público*, aquel colectivo dirigido por la facultad soberana de la razón, que una vez ha recibido las impresiones del espectáculo las reformula en la lectura, del falso *público*, marcado por la unificación inmediata de los placeres en el espectáculo. Buscaba con ello, mediante la lectura, someter la obra al tribunal del espíritu y de los hombres de espíritu. Frente a ello Corneille reivindica la percepción visible y el juicio de los placeres, acercándose con ello a los posicionamientos aristotélicos frente al idealismo platonizante del

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 173.

anterior; por lo que, en modo alguno puede definirse esta postura de Corneille de estetizante, pues, como se ha señalado, piensa la obra desde los posicionamientos de Aristóteles y desde las partes de la *elocuencia ciceroniana*, donde los placeres formaban parte de arte del orador. No obstante, la importancia otorgada a la *recepción*, a las *emociones* y la necesaria ejecución de la obra, mostraba la importancia creciente de la *sociedad mundana* y los cambios que a la larga iban a producirse a la hora de pensar el arte. La concepción de la obra de arte por parte de G. de Scudéry, difiere a la planteada por Corneille, reivindicando el “foro interno” donde emerge el juicio tras la lectura erudita, “al abrigo de las seducciones de los sentidos y de las influencias ligadas a la presencia de la masa”, lo que le conduce a determinar que antes de la publicación en papel de una obra, que es lo que permite la lectura tranquila, la pieza sea considerada como un simple divertimento. Frente a lo cual Corneille defiende la necesidad de la *representación*, para conocer la reacción del público, quien en función de sus pasiones determina finalmente el fracaso o triunfo de la obra. Para el dramaturgo francés es en la *representación* donde el *público* ejerce su legitimidad juzgadora a través de los estímulos recibidos.

El posicionamiento de G. Scudéry se impondrá finalmente con la fundación de la Academia, quedando a partir de este momento la obra supeditada a la facultad juzgadora de los *honnêtes hommes*. Un colectivo específico regido por las normas de la *honnêteté* y por su facultad racional, en función de su “cabinet” interno, donde la recepción es pensada a partir de la lectura. La obra debe ser juzgada en función de unas normas y un orden, esto es, de un modelo previo a través de los “ojos del espíritu”, antes de ser juzgada por los ojos. Frente ello Corneille -y los defensores del *il Cid*- reivindicarán el acto “jurídico” de legitimación acontecido en el momento del espectáculo, donde se produce una “unificación” de criterios por parte de todos los espectadores, presentándose como una totalidad unificada -esto es, una auténtica *res-publica*- a través de los placeres, en la cual nacería la legitimidad propia de la obra. Para Corneille es el *aplauzo* universal lo que constituye la aprobación pública. La representación teatral, tal y como la presenta Corneille, según H. Merlin, designa una totalidad de juicio (semejante a la reivindica por G. de Scudéry pero sin reducirla a un grupo de eruditos). Una *universitas* de todo el pueblo, que es capaz de crear un todo homogéneo que englobaría el conjunto de la sociedad en el acto del “*aplauzo*”. Frente al juicio del *honnête homme*, defendido por Scudéry, en el cual se define una jerarquía clara y una *parte* de la sociedad, Corneille a través del juicio del *placer* en la representación, que se concita con el aplauso, buscaría la unificación de la sociedad y la elaboración de un *común*. Opuesto a la *razón* del juicio erudito de Scudéry, el *placer* de Corneille se presenta como un modelo artístico y político diferente. Pero este *placer*, más que vincularse con el placer del sujeto sensible del siglo siguiente, hay que relacionarlo con la idea de *voluntad* que ya articula la teoría escolástica y que hereda el pensamiento político como refleja la obra de Jean Bodin. De este modo, *placer* y *voluntad* se encuentran estrechamente

vinculados entre sí, mostrando en el *aplausos* teatral la emanación de una voluntad universal y trascendente propia de la *res-publica* frente a la tiranía de la república de las letras y del poder soberano.

La argumentación que ofrece Corneille parece referirse -para H. Merlin- a la argumentación escolástica de la *voluntad* monárquica, retomada y radicalizada por los teóricos protestantes y de la Liga, durante las guerras de religión, quienes determinaban la fuerza monárquica como una fuerza comunicada desde el pueblo por *aclamación*, siguiendo los modelos romanos de la aclamación popular de los emperadores. De esta forma, a través de estos actos de *aclamación* popular el rey era considerado como soberano, sellando este gesto el pacto entre el monarca y su pueblo, mediante el cual se transmitía la *voluntad* del pueblo al rey, legitimándolo. Para H. Merlin, este acto de aclamación se habría transfigurado en la reivindicación del *aplausos* artístico por parte de Corneille¹⁵⁸. Una estrategia que tendría como finalidad reivindicarse frente a la *république des lettres*, a través de la aclamación del *público*, encarnación de la *res-publica*, en forma de aplauso; el cual determina no sólo la legitimidad-validez de la obra sino también la de su autor. Este trasvase entre *aclamación* y *aplausos*, permite observar como el *público* en Corneille sigue siendo pensado desde las claves universales y trascendentes, en función de las ideas de la *res-publica* y no desde lo *particular* (en el sentido de un sujeto crítico y particular que emite una opinión en función de sus sensaciones). No obstante, el lugar destacado que ocupa los placeres y las pasiones, siguiendo a Aristóteles y a un modelo cimentado sobre la retórica, abre la posibilidad a la larga a la gestación de un público entendido a partir de lo *particular*.

Tras esta reivindicación del público, H. Merlin parece querer ver una reivindicación política frente a las tendencias absolutistas del poder político y frente al orden y la Razón de Scudéry. El elemento que permite esa unificación del *público* como una *res-publica*, característica de la representación, será el *sentido común*¹⁵⁹, perteneciente tanto a la obra como a los espectadores. En ese “*aplausos*” –o aclamación- para Corneille es la *Francia* quien está juzgando la obra, a diferencia del juicio defendido por Scudéry, reducido a los miembros de la *république des lettres* o de *les honnêtes hommes*. Es el *sentido común* de los *franceses* el que decide, más allá de las reglas, y en función de un cierto “derecho de costumbre”, lo que les place. De este modo, el modelo de representación defendido por Corneille pone en juego toda una concepción política nacida durante las guerras de religión, que defendería la soberanía popular, esto es, las leyes de costumbres de los *franceses*, etc., que la soberanía monárquica habría silenciado, por ejemplo, con la imposición de la Ley sálica por encima de los procesos de aclamación popular donde el rey accedía a su legitimidad, vinculando así al pueblo con el poder. Finalmente, toda esta conciencia del *público* como

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 178.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 181 y ss.

encarnación de la legitimidad juzgadora de la *res-publica*, es alcanzada gracias al *autor*, el gran artífice de la defensa de la *res-pública*, representando también él, místicamente y públicamente, “el genio y la libertad de la Francia”. En Corneille aparece así el *público*, unido por una *voluntad* común: el placer; alrededor de un genio común: la Francia; y un sentido común que se encuentra expresada en una “opinión común”.

« Ainsi, la querelle du Cid réactive l'ancienne question juridique du rapport entre peuple de fait et peuple de droit. L'argument d'une autorité publique du succès substitue à la scène restreinte de la république des lettres une scène plus large, coextensive en droit à l'ensemble des membres du corps politique, ou plus exactement au corps politique comme personne juridique. Apparaît ainsi le public, uni par une volonté commune –le plaisir-, un génie commun, la France, et un sens commun qui trouve à s'exprimer dans une « opinion commune », un « sentiment commun » diffus mais déchiffrable dans les manifestations publiques de son « assentiment ». À la puissance du public sur l'œuvre, qui est sa propriété par sa plus lointaine origine comme par sa fin, fait écho la puissance souveraine du poète, communiquée par le public. Le public confie à l'auteur l'usufruit du domaine public des lettres, pour son propre usage, c'est-à-dire pour son plaisir et sous son plaisir. Il lui délègue la responsabilité d'incarner, de représenter, son génie, s'est-à-dire le génie de la France : d'illustrer la langue française pour la gloire de la France, pour accroître son nom. »¹⁶⁰

El *autor* se erige en Corneille en la *voluntad* del *público* y en el “soberano” del dominio público, por delegación del propio público, quien le ha encargado, a su vez, la responsabilidad de encarnar mediante su genio el genio de Francia.

« L'auteur devient de même l'usufruitier du domaine des lettres, qu'il est libre d'agrandir par création ou par conquête, pour lequel il peut créer des lois nouvelles, pourvu qu'il le gère et en dispose pour la satisfaction commune du public, seul vrai propriétaire en dernière instance et seul véritable usager de ce domaine. On voit ici se rejoindre les notions d'usage, de plaisir et l'auteur, un rapport à la fois contractuel et hiérarchique. Les textes les plus juridiques de la querelle, ceux qui formalisent le plus, contre la république des lettres, un espace public de juridiction, finissent par accorder au poète une puissance absolue, ou du moins des privilèges extraordinaires, parce qu'il représente mystiquement et publiquement le génie et la liberté de la France. »¹⁶¹

Todas estas reflexiones sobre la función del autor y el público mostrarían que tras la *querelle du Cid* existiría un deseo por parte de Corneille de construir un *público*, artístico y político, como también había sido el objetivo de Guez de Balzac, en detrimento de las instituciones literarias: medios oficiales, república de las letras y *sociedad mundana* de honnêtes hommes, y establecer una nueva comprensión de la obra a partir de la creación e inventio del autor y de su recepción y conmoción causada en el espectador. Pero todo ello sólo se dará en el ámbito de las argumentaciones discursivas sin una relación directa en la realidad. Para Hélène Merlin la *querelle* comienza inscrita en un espacio “ficticio”, inscribiéndose las discusiones dentro de una dimensión irreal, de instituciones y demandas de lo jurídico sin entidad en la realidad; aunque pronto la *querelle* entra en un espacio “real” a través de la violencia y el insulto radical. Ello permitirá que muchos de los argumentos que se inscriben dentro de esta ficción, ya sea jurídica o institucional,

¹⁶⁰ *Ibid.*, p p. 188-189.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 187.

terminen por permear a la sociedad. De este modo, las “ficciones” de la querelle, terminarán materializándose en la creación de la Academia.

Como señala H. Merlin la *querelle* parecía encarnar una lucha entre *particulaires* que buscan usurpan el lugar de legitimidad del *público* en el seno de la *république des lettres*, mediante la cual se definirá finalmente un espacio público nuevo, antes sólo existente en la ficción de los textos de la querelle.

« Rapidement, la querelle est perçue, si l'on en croit les textes, comme une querelle de particuliers usurpant la solennité du public, dévoyant la dignité de son espace : une guerre civile, en somme, interne à la république des lettres divisée comme elle entre deux « partis », présentant les mêmes artifices rhétoriques, la même tyrannie, la même violence »¹⁶²

La *querelle* pondrá de manifiesto cómo el espacio público es una creación de la publicación, no preexistiendo a ésta. Es la publicación la que crea o irrumpe en el espacio público, siendo leída la polémica en torno al Cid -en la propia época-, como un acto de autolegitimación del espacio literario, irrumpiendo así el autor en un espacio *público* del que hasta ahora estaba excluido. Y en tal acto, la literatura nacerá como tal, convirtiéndose en un elemento esencial del espacio público, afirmando la literatura su independencia.

Frente a la irrupción del autor en el espacio público, la Academia Real, fundada tras las *querelle du Cid*, no se presentará simplemente como un espacio de erudición docta, al modo de las *république des lettres* y de sus pequeñas academias, de donde nació, sino que buscará, precisamente, la sustitución y apropiación de la esfera de legitimidad pública defendidas por Corneille para el autor y para sí, buscando pasar a constituir la Academia en la autoridad pública por excelencia, en tanto que encarnación del *público* y de la *res-publica*¹⁶³, afirmando además que busca la instrucción del *público* y no su gloria. El objetivo de la Academia no es tanto identificarse con el *público*, sino identificarse con el *bien público*. La “satisfacción pública” o el *placer*, como camino de moralización social que defendía Corneille, quedaba así transformado a favor de la *dispositio* y de la regla. Este interés público ya no se mide por el *placer* ejercido, sino por el *beneficio* que produce, incluso, pese al *displacer* que pudiera causar en el espectador. Por otro lado, en un deseo por borrar las huellas políticas que marcan su fundación, la Academia busca presentarse como una emanación de la pura Razón; convirtiéndose así en los defensores de los valores encarnados por el racionalismo, imponiendo la perpetuación del modelo intelectualista contemplativo, en el cual son las reglas y el orden racional, a imagen de la naturaleza divina, las que permitirían la contemplación final de la verdad. La Academia buscaba así confiscar los “aplausos públicos”, arrogándose la aclamación y la legitimidad, estableciendo una separación radical entre

¹⁶² *Ibid.*, p. 198.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 227 y ss.

particulares y *público*, intentando desactivar la legitimidad del fuero interno, esto es, del “cabinet” señalado por G. Scudéry¹⁶⁴, identificando, finalmente, la Academia con la esfera pública. El tribunal particular defendido por Corneille, es convertido en un tribunal de la razón académica. Los “doctos” son ahora los únicos representantes del público.

Asimismo, la Academia tendrá como uno de sus principales objetivos la desarticulación del modelo cornelliano de comprensión del autor. La relación directa entre *autor* y *público* que proponía, será anulada en función del concepto de *sacrificio* del particular al público; lo que conduce a reducir la afirmación del autor corneilliano a simple intercambio cívico, a un mero intercambio o transacción económica¹⁶⁵, como señala Viala. Para la Academia, el autor siempre busca, mediante su publicación, su bien propio y particular, de ahí que la Academia deba vigilarlo y supervisar que sus obras se adecuan al *bien público*. Observamos así cómo la Academia incorpora los discursos de la *querelle* para desactivarlos, dándoles la vuelta, presentando así al autor como un “tirano virtual”, que debe ser controlado por la censura del *público*, esto es, por la Academia, quien ha pasado a encarnar al *público*. Con ello, desactivan también aquel postulado que establecía al poeta como la encarnación y reflejo, mediante su genialidad, de los deseos de ese público y de esa Francia. Aquella dialéctica de la representación, donde el *particular*, como la suma de los franceses, se convierte en *público*, esto es, en la Francia, queda anulada por la Academia, la cual se encarga de administrar tal intercambio, reduciendo al autor y al poeta a ser un simple codificador de reglas controladas desde la institución académica del Estado, siendo el autor un funcionario de éste.

Para H. Merlin los deseos de Corneille de crear un *público-lector*, como suma de particulares en función de la interioridad de la lectura (frente al público-ideal como encarnación de la *res-pública* que hereda la Academia de la *république des lettres*), encontrará su culminación definitiva con la *novela* y, especialmente, con *La princesse de Clèves* de Mme. De Lafayette, donde lo *particular* adquiere un lugar central como principio de construcción de la ficción representativa y de la búsqueda de verosimilitud.

« *l'auteur particulier raconte des faits particuliers qui n'ont certes pas une vérité historique publique puisque « l'histoire ne tient point registre de ces sortes de choses ». En revanche ils ont une vérité particulière : relative à des particuliers et à la catégorie ontologique du particulier. L'invention romanesque de l'auteur se trouve dès lors justifiée en vertu d'une isomorphie présumée entre son particulier et le personnage historique particulier : le romancier écrit son roman par sympathie, dans la ressemblance présumée entre son existence particulière et celle du personnage historique. »*¹⁶⁶

A través de la *novela* H. Merlin observa una estrategia clara por crear un *público-lector* y un *espacio literario*, construido sobre lo *particular*, que abandona esa idealidad con la que era definido

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 228.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 232.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 313-314.

y pensado en el pasado y todavía en Corneille. « *Dissolution du public par le particulier : dans La princesse de Clèves, les particuliers, loin de servir le bien public, se servent du public à des fins propres.* »¹⁶⁷ Se trataría, por tanto, de un público que no preexiste a la obra, sino que es creado mediante la obra misma, como en la literatura, tal y como reconocen los textos de la *querelle* que también suscitó. « *Les textes de la querelle prennent la relève : car ils apparaissent comme autant d'élaborations représentatives d'une public des lecteurs né de la lecture du roman.* »¹⁶⁸ De este modo el público deviene en una comunidad de lectores, que se piensa a sí mismo como un público y que es la consecuencia de la propia forma y estructura de la novela. Ello permitirá el surgimiento de un público que nace de la literatura y del efecto placentero-literario, alejado por completo de la dimensión trascendente y político-jurídica; pero también determinará, a través de ese acto de lectura, al autor, quien diluido en la narración sólo emerge –a diferencia de la afirmación constante de Corneille– en el acto de lectura por parte del lector. Las letras parecían bascular así hacia el público-lector como objetivo de la creación literaria.

« *Dissimulé derrière son récit, l'auteur suspend le dévoilement de son identité à la volonté d'un public ultérieur, résultat de la publication et de la lecture du roman, ce public que la querelle du Cid définissait par l'usage. Ainsi la dissimulation théâtralisée du nom d'auteur apparaît comme la nouvelle forme de sacrifice du particulier au public. Le particulier de l'auteur, en se confondant avec la totalité anonyme du public, s'efface devant son jugement à venir [...] Le roman n'a pas d'auteur public, certes. Il a pourtant un destinataire collectif qui a autorisé sa publication.* »¹⁶⁹

El autor y el público devienen así efectos imaginarios de la novela y de la escritura, y de este modo, « *On pourrait en conclure que le public littéraire s'est détaché nettement du public juridico-politique. Cette idée d'un processus d'autonomisation du « champ littéraire » est généralement admise, même si Alain Viala en souligne la relativité encore à la fin du XVIIIe siècle.* »¹⁷⁰ Un fenómeno que estará favorecido por el desarrollo de la *sociedad mundana* y de la *sociedad galante* donde lo particular, esto es, los placeres, adquieren un lugar central, que permitirá desplazar al público del espacio político hacia lo civil¹⁷¹ donde el público-lector emerge de la discusión crítica de la obra y, por tanto, en torno al *libro publicado*.

« *Ces pratiques ont donné naissance à la sphère publique littéraire, et celle-ci a modelé un public, être idéal fait d'individus réels qui se pensent dans cette forme-là, et dont le plaisir et la raison critique pourront à nouveau se retraduire en termes de volonté populaire. Il est clair en effet qu'un tel transfert a aidé la revendication d'une « autonomie législative de la société civile », selon l'expression de Jürgen Habermas* »¹⁷².

Todo ello pondrá las bases –según Merlin, siguiendo a Habermas– del surgimiento de una reflexión civil, especialmente durante el siglo XVIII donde la novela eclosiona y donde el público

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 320.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 349.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 352.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 354.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 380.

¹⁷² *Ibid.*, p. 388.

se empieza a pensar desde la opinión o juicio estético, permitiendo el desarrollo de la *opinión pública*, que desde el arte se trasladará a la política. En el siglo XVIII el público se construye a partir del intercambio entre particulares: entre el autor, su obra, la lectura de la misma y el conjunto de los lectores. Es en ese juicio donde la persona ficticia deviene sujeto de juicio, mediante el cual se constituirá la comunidad pública.

« On peut en conclure que les spectateurs qui regardent une pièce de théâtre au XVIII^e siècle ne constituent plus un public au même sens qu'au début du XVII^e siècle. Le public n'est plus, ni sur scène, ni dans la salle, ni dans la vie, une communauté hiérarchiquement ordonnée dont les membres doivent, lors de la représentation théâtrale, éprouver le désir exaltant du dépassement de soi, du sacrifice de leur particulier, mais un collectif de particuliers que la représentation théâtrale fait s'éprouver tel par le partage mutuel du simple sentiment d'être homme. »¹⁷³

Con estas reflexiones sobre el *público* que introduce la centralidad de la *sociedad mundana* en el modelo francés, hemos querido mostrar dos aproximaciones historiográficas en tensión, una aproximación socio-política, como la de H. Merlin, y otra, *genética*, como la define G. Forestier, a través de las cuales se ha intentado mostrar cómo la irrupción de la *sociedad mundana* redefine los protagonistas que intervenían en la creación artística, creando un nuevo espacio que si bien no puede definirse como *literario* propiamente dicho, sí pone las bases para que se desarrolle un nuevo espacio de creación donde progresivamente el lugar del espectador-público y sus emociones cobrará mayor importancia. Una evolución que, como veremos a continuación, no responde tanto a una toma de conciencia del autor, en su reivindicación de autonomía, que moviliza a su vez la conciencia *pública*, sino que responderá a la propia evolución artística y a las tensiones dentro de los modelos clásicos, especialmente de la elocuencia.

Tal y como hemos visto hasta aquí, la *sociedad mundana* condicionará en gran medida los caminos de la creación artística en Francia, al someter a sus *gustos* y al *efecto* causado entre el *público* las nuevas realizaciones, determinando que los escritores, condicionados por los asistentes a estos espacios, convengan su propia producción para lograr su reconocimiento y triunfo. Este lugar prioritario ocupado por la *sociedad mundana* en el proyecto clásico impone, finalmente, un modelo artístico que se moverá entre la *poética*, como conjunto de reglas que constituyen el principio de la creación, y la *retórica*, que piensa la adecuación de esas reglas a partir de los *efectos* en el público-lector, condicionando así la *poética clásica* y sus desarrollos posteriores. Esta importancia del *efecto* causado en el espectador, como principio sobre el cual se asienta el juicio poético, constituye la principal consecuencia de haber incorporado el modelo retórico y, especialmente, *elocuente ciceroniano*, esto es, la *actio*, como principio de creación artística. Recordemos que la *elocuencia* trabaja sobre las emociones y sobre la palabra y el mensaje, pero desde los *efectos* causados en el

¹⁷³ *Ibid.*, p. 385.

auditorio, a través de los cuales se busca *convencer* o *persuadir*. La *elocuencia ciceroniana* o *actio*, no se enfoca, por tanto, exclusivamente a la razón y al texto, sino también a las pasiones y al placer, a través de las cuales, mediante la persuasión, se accede a la razón y a las ideas. Es por ello que la *elocuencia* no se cimenta tanto en la argumentación racional y en el convencimiento del auditor mediante la razón, determinando el proceso de intelección de la Verdad como un acto exclusivo de la razón, sino que la *actio* comienza, se enfoca y está destinada hacia las *emociones* y hacia los *efectos* en el espectador, buscando no tanto convencer mediante las argumentaciones racionales sino persuadir mediante los efectos, permitiendo en un segundo momento que la palabra y los argumentos actúen desencadenando el proceso racional. No es de extrañar, por tanto, que si el proyecto clásico se sustenta en la *actio ciceroniana*, sean mediante los *efectos* causados en el auditorio a través de los recursos visuales, gestuales, declamatorios, etc., y no tanto la adecuación a unas reglas racionales –que también–, el criterio principal que permitirá elaborar unos principios poéticos válidos, priorizando el *gusto* y el juicio poético de los *efectos* sobre el exclusivo juicio racional. Lo que explicará cómo frente a la fundación de la Academia Real por parte del poder político, precisamente para controlar la producción artística y sus repercusiones así como para monopolizar la idea de *público* (cuyo juicio poético válido pasaría a estar conformado por los miembros de la Academia), finalmente sea la *sociedad mundana* la que se imponga, siendo en ella donde se dirimirá la validez o no de las propuestas y donde se establece su triunfo o fracaso de un autor. Todo ello suponía situar en un lugar preferente a los *efectos* y a las *pasiones* sobre la *razón* y el mensaje, dando predominancia en la creación artística, con el tiempo, a la búsqueda de *efectos* sobre el establecimiento de unos principios o *reglas* verdaderas, así como al *público*, al *gusto* del espectador, y a la *recepción*, a través de las cuales se accedía a una verdad trascendente. No obstante, durante la *representación clásica* este acceso a lo trascendente se hará desde las reglas y el texto, pese a la importancia de las pasiones y del lugar del espectador. Sólo, cuando el hombre sustituya a la palabra en el centro de la representación, y con ella sean los sentimientos los que desplacen a las pasiones retóricas, entonces estos efectos y este lugar del espectador, se transformarán en una interioridad subjetiva de la que emergerá la *estética* frente a la *poética* de la época clásica.

A lo largo de todo el periodo estudiado asistimos por tanto a una tensión constante entre *pasiones* y *razón*, consecuencia, por un lado, de la propia *actio ciceroniana*, que fundamenta los criterios artísticos del clasicismo en la importancia del texto y de los efectos causados en el espectador, y, por otro lado, de los dos principios artísticos que buscan ser unificados en la poética clásica: aristotelismo y platonismo, siempre en el marco general de un *idealismo* que define el *proyecto clásico*. La tensión entre ambos modelos a la hora de concebir la obra de arte; una que

piensa la creación a partir de criterios poéticos-constructivos y de los efectos causados; y otra que concibe la creación a partir de criterios racionales-idealistas, apoyados sobre la capacidad creativa del autor frente a la mimesis; determinará que finalmente se busque una concepción artística intermedia. Una *vía media* que encarnará la obra de Cicerón y de Aristóteles, donde la centralidad de las pasiones y la búsqueda de la persuasión del auditorio a través de sus emociones, conviva con el deseo de establecer una poética, esto es, unas reglas verdaderas, inmutables y trascendentales, sobre las cuales la obra de arte se construye permitiendo finalmente que sean esas reglas objetivas y no tanto la ambigüedad de las emociones, las que permitan alcanzar esa verdad trascendente, finalidad principal del arte. Se considera pues que a través de las *reglas* puede controlarse, determinar y condicionar, las reacciones en el público, logrando, finalmente, esa cohesión social, alcanzando la moralización del espectador-auditorio, mediante los efectos catárquicos perseguidos principalmente en la tragedia.

Esta búsqueda de unas reglas o de una *doctrina*, como la denominada R. Bray, se reflejará en la elaboración de una serie de principios y reglas: la *mimesis*, la modelidad de los antiguos, la *verosimilitud* y la *résemblance*, etc., que definirán el arte clásico, al menos desde 1630 con el triunfo de los *regulares* sobre los *irregulares*. Momento en el que las querelles literarias transforman la relación entre las letras y el poder al desarrollar un mecenazgo estatal destinado a captar a los principales pensadores y teóricos del momento para que elaborasen un modelo artístico fundamentado en una serie de reglas fácilmente teorizables que, por un lado, acaben con las confrontaciones y debates estéticos, que terminan afectando al propio poder monárquico, y que, por otro lado, permitan la elaboración de un arte al servicio de las finalidades del proyecto clásico: el control de las pasiones y la adhesión al poder soberano.

Pese a que existe una clara pretensión de elaborar unos principios formales y unas reglas claras que fundamenten la creación artística, en base a la autoridad que subyacería a las mismas, pues se consideraba que (la elaboración) éstas reglas provendrían de siglos de estudio, sin embargo, los distintos debates y querelles continuarán en el seno de la sociedad desde el final de la *querelle du Cid*. La pretensión de estabilidad estética que se busca con la *tragedia clásica*, rápidamente se ve cuestionada, al no poder resolver las propias contradicciones inherentes a un modelo poético sustentado sobre los principios de la *actio* ciceroniana, esto es, de los efectos dramáticos causados en el auditorio, así como del gusto del público, como principio donde se cimentaba la artísticidad de una obra. Aunque, bien es verdad, que ese *público* concibe su juicio en el conocimiento previo de las reglas y en la lectura meditada y racional de las obras, a partir de lo cual se establece un juicio en base a si se ha seguido y logrado la plasmación formal de esos principios teóricos. Pero, al mismo tiempo, no se podía obviar aquellos que seguían defendiendo los efectos, lo maravilloso y la irregularidad, como principios fundamentales de la obra de arte. Si bien, la obra de Chapelain busca

superar las contradicciones y tensiones dentro de un mundo artístico que partía de principios, en principio, opuestos y de muy difícil elaboración conjunta, finalmente, las tensiones estéticas estallarán en el último tercio del siglo XVII, a medida que el *proyecto clásico* se *mundaniza*, generando reacciones virulentas que intentarán volver a los modelos platónicos (realmente nunca abandonados), a la defensa de lo maravilloso cristiano sobre la verosimilitud, de la belleza imperfecta, de lo sublime, de lo natural, etc. La *mundanización* y la centralidad de la *sociedad mundana* dentro del *proyecto clásico* hace finalmente imposible poder controlar la creación artística que se abre a diversos géneros y a nuevas experiencias formales, mostrando así la gran variedad y dinamismo del clasicismo.

4. La tragedia clásica francesa y la creación de una poética clásica.

Tras los comienzos del *proyecto clásico*, que situamos en las experiencias formales de mediados del siglo XVI, reunidas en torno a La Pléiade, donde destacarían las figuras de Du Bellay y Ronsard, las tensiones y querelles artísticas alcanzarán un punto clave con la figura de Malherbe, quien asentará las búsquedas formales del *proyecto clásico*, redefiniendo las relaciones entre las letras y el poder y cimentando su autoridad en el ataque al modelo propuesto por La Pléiade, instituyéndose a partir de él la *querelle* como uno de los rasgos característicos de las letras francesas. Con Malherbe no sólo se asientan una serie de principios formales que determinarán los desarrollos posteriores, especialmente tras las condena de Théophile de Viau, sino que se comienza a definir un nuevo espacio para las letras donde también se definirán los rasgos del *escritor* moderno. Tras los debates en el ámbito de la poesía y de la prosa, el siguiente momento clave se producirá entre los años de 1620 y 1630, donde asistiremos a las *querelles* de los prefacios teatrales entre los llamados *regulares* e *irregulares*, mediante las cuales el teatro y la tragedia se van a situar en el centro de las preocupaciones del *proyecto clásico*. Las reflexiones que están teniendo lugar en Italia a lo largo del siglo XVI en torno a las tragedias antiguas y en torno a la *poética* de Aristóteles, sobre la modelidad o no de los antiguos; sobre la importancia del *educar* o el *deleitar*; sobre si lo maravilloso debe convivir con la verosimilitud; sobre si debe primar la libertad del artista (el genio) o por el contrario éste debe crear conforme a las reglas; etc.; se trasladan también a Francia. Todos estos debates alcanzarán su culminación a finales de la década de los años 30, con la polémica en torno a la obra *El Cid* de Corneille¹⁷⁴, que puede ser considerada el momento cumbre en los debates teatrales entre *regulares* e *irregulares* a partir de los cuales se asentarán los principios de la *poética clásica*¹⁷⁵, que determinarán la producción artística en los años siguientes. La polémica surgirá en

¹⁷⁴ CIVARDI, Jean-Marc. *La Querelle du Cid (1637-1638)*. Paris, Honoré Champion, 2004.

¹⁷⁵ LOUVAT, Bénédicte. *La Poétique de la tragédie classique*. Paris, SEDES, 1997.

gran parte debido al éxito de la tragicomedia *Le Cid*, que llevará a su autor a escribir su *Excuse à Ariste*, donde muestra su orgullo como escritor independiente frente a la *république des lettres*, defendiendo su actitud a través de la legitimidad que le ha otorgado el aplauso y el reconocimiento del público, defendiendo algunos de los principios de *libertad* de los irregulares; lo que provocará la reacción airada de Georges de Scudéry con sus *Observations* de 1635, quien probablemente ve amenazada sus ambiciones y su carrera teatral. Una reacción ante la postura de Corneille que culminarán en los *Sentiments* de la Academia, con el que se dará por terminada la polémica abierta por la obra de Corneille y la *tragicomedia* de los años 20.

« La fausse humilité ne met plus en credit,
Je sçay ce que je vauz, & croy ce qu'on m'en dit:
Pour me faire admirer je ne fais point de ligue,
J'ay peu de voiz pour moy, mais je les ay sans brigue,
Et mon ambition pour faire plus de bruit
Ne les va point quester de Reduit en Reduit,
Mon travail sans appuy montre sur le Theatre
Chacun en liberté l'y blasme ou l'idolatre,
Lâ sans que mes amis preschent leurs sentiments
J'arrache quelquefois trop d'applaudissements,
Lâ content du succès que le merite donne
Par d'illustres advis je n'éblouis personne,
Je satisfaits ensemble & peuple & courtisans
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans
Par leur seule beauté ma plume est estimée
Je ne dois qu'à moy seul toute ma Renommée,
Et pense toute fois n'avoir point de rival. »¹⁷⁶

La *querelle du Cid* culminará finalmente con el triunfo de los posicionamientos de los *regulares* y de su defensa de las *reglas*, esto es, de la *dispositio*, así como de la *mimesis-vraisemblance*, como principios donde debe asentarse la creación artística. Instituidos por Jean Chapelain -siguiendo la poética aristotélica-, como los fundamentos donde deberá asentarse la tragedia (así como otros ámbitos artísticos como veremos a propósito de la teoría pictórica en el seno de la Academia, desde Poussin a Le Brun), la creación artística en Francia se definía como una *poética* sustentada en las *reglas*, frente a la defensa de la *libertad* respecto a éstas en favor de la *inventio* del poeta realizada por los *irregulares* de los años 20. Teorizadas estas reglas por vez primer en su prefacio al *Aldone* de Marino (1623), todavía centrada en los problemas de la epopeya, será en textos posteriores donde J. Chapelain terminará por definir su poética trágica en textos como *Les Sentiments de l'Académie sur Le Cid*, en su *Discours de la poésie représentative* (1635) y, finalmente, en la *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, donde por vez primera se desarrollaba en Francia una teoría teatral centrada en los problemas de la ficción y la representación, interrogándose sobre las estrategias de adhesión del espectador al mundo de lo representado –tal y como ha analizado A. Duprat-; las cuales, posteriormente, se encontrarán ratificada por el abbé

¹⁷⁶ CORNEILLE, Pierre. *Excuse à Ariste*. En CIVARDI, Jean-Marc. *La Querelle du Cid* (1637-1638). Pp. 320-322.

d'Aubignac en *La pratique du théâtre*, que verá finalmente su publicación en 1657, tras haberse gestado a lo largo de la década de los años 40.

Todo ello obligará a Corneille, quien había centrado las críticas más virulentas y una vez pasada la tormenta en 1660, a justificar teóricamente su teatro en los textos que se conocen como *Trois discours sur le poème dramatique*, que encabezaban los tres tomos en los que son recogidas las obras completas del autor. Estos pueden considerarse como una poética corneliana realizada a posteriori, a partir de su propia trayectoria y de sus obras, tal y como había realizado Aristóteles a propósito del teatro de su época en su *Poética*. Deben leerse, por tanto, como un esfuerzo de diálogo y de relectura de su obra a la luz del texto aristotélico, que había sido utilizado no sólo para justificar los posicionamientos de Chapelain sino las críticas hacia su teatro. No obstante, y aunque Corneille busca alejarse del contexto polémico y teórico de su época, estos discursos deben ser interpretados también como una clara respuesta a la empresa de D'Aubignac de establecer la *práctica* del teatro sin haberla ejercido -como veremos en el fragmento siguiente-, sintiéndose Corneille de nuevo -como en su *Excuse à Ariste*- legitimado por el éxito público de sus obra para establecer unos principios para el teatro, considerando que D'Aubignac había radicalizado en exceso los principios de la ficción de Jean Chapelain, a favor de la *vraisemblance*. Asimismo, Corneille consideraba que D'Aubignac reducía sus obras a ser una mera ilustración de unos principios teóricos definidos con anterioridad por Aristóteles, por Chapelain y d'Aubignac, simplificando su obra. Finalmente, debemos entender estos tres *discours* como una respuesta a la propia Academia, sin nunca citarla, quien había condenado su pieza *Le Cid* en 1637, como reconocerá de forma abierta en *La lettre à l'abbé de Pure*.

« Si je me donne trop d'indulgence dans les autres, je'en aurai encore davantage pour ceux dont je verrai réussir les ouvrages sur la Scène avec quelque apparence de Régularité. Il est facile aux spéculatifs d'être sévères ; mais s'ils voulaient donner dix, ou douze Poèmes de cette nature au Public, ils élargiraient peut-être les Règles encore plus que je ne fais, sitôt qu'ils auraient reconnu par l'expérience, quelle contrainte apporte leur exactitude, et combien de belles choses elle bannit de notre Théâtre. Quoi qu'il en soit, voilà mes opinions, ou si vous voulez, mes hérésies touchant les principaux points de l'Art, et je ne sais point mieux accorder les Règles anciennes avec les agréments Modernes. Je ne doute point qu'il ne soit aisé d'en trouver de meilleurs moyens, et je serai tout prêt de les suivre, lorsqu'on les aura mis en pratique aussi heureusement qu'on y a vu les miens »¹⁷⁷

Esta *querelle* alcanzará también una gran virulencia fuera de la *république des lettres*, en los medios de la *société mondaine*. En ella nos encontrariamos por un lado, los partidarios de las posturas *libertines* identificadas con la de los *irreguliers* y con el propio Corneille, quien en cierta forma era heredero de ciertos posicionamientos de estos *irreguliers* y de los defensores de la *tragicomédie*. Corneille establecía como criterio prioritario la *liberté* del autor, la *creatio* y la *inventio*, por encima de la perfecta observancia de las reglas o *dispositio*. Anteponía sobre ellas las

¹⁷⁷ CORNEILLE, Pierre. « Discours des trois unités, d'action, de jour, et de lieu ». En *Trois discours sur le poème dramatique*. 1660. Edición de LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). Paris, Flammarion, 1999, p. 152.

cuestiones formales y estilísticas, como la *elocutio*, así como la búsqueda de los efectos de sorpresa así como el placer o *delectare*, dando de este modo predominancia a la *vraisemblance* y a la *necesidad* sobre la *verdad* (elemento que caracterizará sin embargo a los *regulares* sobre los *irregulares*, quien defendía lo *maravilloso* por encima de lo racional y la credibilidad). Por otro lado, nos encontramos también con aquellos otros críticos con los *irregulares* y con Corneille, que valoran negativamente el lugar secundario otorgado por el dramaturgo francés a las reglas, priorizando la búsqueda del efecto dramático, considerando que afectaba al efecto de *ilusión* y de *vraisemblance*, uno de los principios donde se asentaba el efecto trágico desde la *Poética* aristotélica, como recoge G. de Scudéry en sus *Observations sur Le Cid* (1637).

« Aussi ces Grands Maistres anciens, qui m'ont appris ce que je monstre icy à ceux qui l'ignorent, nous ont tousjours enseigné, que le Poëte, & l'Historien, ne doivent pas suivre la mesme route: & qu'il vaut mieux que le premier, traicte un Sujet vraysemblable, qui ne soit pas vray, qu'un vray qui ne soit pas vray-semblable". Je ne pense pas qu'on puisse choquer une Maxime, que ces grands hommes ont establie, & qui satisfait si bien le jugement. C'est pourquoy, j'adjouste apres J'avoir fondee, en l'esprit de ceux qui la lisent, qu'il est vray que Chimene espousa le Cid, mais qu'il n'est point vray-sembla-ble, qu'une fille d'honneur, espouse le meurtrier de son Pere. Cet evenement estait bon pour l'Historien, mais il ne valoit rien pour le Poete: & je ne croy pas qu'il suffise, de donner des repugnances à Chimene; de faire combattre le Devoir contre l'Amour; de lu y mettre en la bouche mille antitheses sur ce sujet; ny de faire intervenir l'autorité d'un Roy; car enfin, tout cela n'empesche pas qu'elle ne se rende parricide. »¹⁷⁸

Frente a las críticas de Scudéry es significativo volver a recordar que Corneille siempre defenderá la importancia de las reglas y de los presupuestos aristotélicos, continuando la ruptura abierta por Jean Chapelain respecto a los *irregulares*. Sin embargo, esta defensa de las reglas no será una defensa de la servidumbre a las mismas ni la realizará por estar éstas fundamentadas en los antiguos, de los cuales señala que « nous devons pas nous attacher si servilement à leur imitation, que nous n'osions essayer quelque chose de nous-mêmes, quand cela ne reverse point les Règles de l'Art »¹⁷⁹; sino que la defensa de las reglas la fundamentará en su racionalidad, tal y como había establecido el propio Jean Chapelain en su *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, como reconoce el propio Corneille a propósito de la regla de unidad de tiempo: « et auraient raison, si elle n'était fondé sur l'autorité d'Aristote: mais ce qui la doit faire accepter, c'est la raison naturelle qui lui sert d'appui »¹⁸⁰. No obstante, y al mismo tiempo, constantemente observamos en él la duda sobre la posibilidad de conocer tales reglas para el arte.

« Il est constant qu'il y a des Préceptes, puisqu'il y a un Art, mais il n'est pas constant quels ils sont [...] Il faut observer l'unité d'action, de lieu, et de jour, personne n'en doute; mais ce

¹⁷⁸ SCUDÉRY, Georges de. *Observations sur le Cid*. 1637. Citado en CIVARDI, Jean-Marc. *La Querelle du Cid* (1637-1638). P. 376.

¹⁷⁹ CORNEILLE, Pierre. « De l'utilité et des parties du poème dramatique ». En *Trois discours sur le poème dramatique*. P. 73.

¹⁸⁰ CORNEILLE, Pierre. « Discours des trois unités, d'action, de jour, et de lieu ». En *Trois discours sur le poème dramatique*. P. 144.

n'est pas une petite difficulté de savoir ce que c'est que cette unité d'action, et jusques où peut s'étendre cette unité de jour, et de lieu.».¹⁸¹

Corneille defenderá de forma constante la *libre* interpretación de las reglas en función de las *necesidades* teatrales, tanto de la escritura de la propia tragedia como del público. Una defensa inédita tanto en Jean Chapelain como en D'Aubignac, lo que le llevará a tomarse ciertas libertades, que junto a su defensa del *placer* sobre la *utilidad* o sobre la finalidad moral de la tragedia, le conducirán a diversos conflictos con los representantes de la *république des lettres* y de los medios oficiales. Por lo que no es de extrañar que Georges de Scudéry le criticará por no haber observado la regla de la *bienséance* de los personajes, que, como veremos, constituirá uno de los principios fundamentales de la tragedia clásica junto a la *vraisemblance*, como por ejemplo en el personaje de Jimena de *Le Cid*.

*« Mais tant s'en faut que la Piece du Cid, soit faite sur ce modèle, qu'elle est de tres-mauvais exemple: l'on y voit une fille desaturée ne parler que de ses folies, lors qu'elle ne doit parler que de son malheur; pleindre la perte de son Amant, lors qu'elle ne doit songer qu'à celle de son pere; aimer encor ce qu'elle doit abhorrer; souffrir en mesme temps, & en mesme maison, ce meurtrier & ce pauvre corps; & pour achever son impie té, joindre sa main à celle qui degoute encor du sang de son pere. »*¹⁸²

Según sus críticos, Corneille daba prioridad a los *efectos*, a la acción, a los recursos estilísticos, etc., buscando sorprender y conmover al espectador, priorizando la fluidez de la narración sobre la comprensión racional de lo dicho¹⁸³ así como sobre los efectos de verosimilitud, como él mismo reconoce en su *Discours de l'utilité* al señalar que el arte no provendría tanto de unas reglas y de la verosimilitud sino de la *fortuna*, esto es, del ingenio.

*« C'est pourquoi notre Docteur dit que les Sujets viennent de la Fortune, qui fait arriver les choses, et non de l'Art qui les imagine »*¹⁸⁴

Las críticas de G. de Scudéry se centrarán en cinco puntos: sobre el tema, sobre las reglas, sobre el tratamiento de la intriga, el estilo y los préstamos respecto al modelo español que sigue Corneille¹⁸⁵, *Las mocedades del Cid* de Guillen de Castro.

*« & ne peuvent pousser, qu'un seul mouvement: on n'y voit aucune diversité; aucune intrigue; aucun Noeu; Et le moins clair-voyant des Spectateurs, devine, ou plustost voit, la fin de cette Avanture, aussi-tost qu'elle est commencée. Et par ainsi je pense avoir monstré bien clairement, que le Sujet n'en vaut rien du tout, puis que j'ay fait connoistre qu'il manque de ce qui le pou voit rendre bon, & qu'il a tout ce qui le pou voit rendre mauvais »*¹⁸⁶

¹⁸¹ CORNEILLE, Pierre. « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique ». En *Trois discours sur le poème dramatique*. P. 63.

¹⁸² SCUDÉRY, Georges de. *Observations sur le Cid*. 1637. Citado en CIVARDI, Jean-Marc. *La Querelle du Cid (1637-1638)*. Pp. 384-385.

¹⁸³ “Ce n'est pas que je veuille dire, que quand un Acteur parle seul, il ne puisse instruire l'Auditeur de beaucoup de choses; mais il faut que ce soit par les sentiments d'une passion qui l'agite, et non pas par une simple Narration”. CORNEILLE, Pierre. « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique ». En *Trois discours sur le poème dramatique*. P. 89.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 64.

¹⁸⁵ PICCIOLA, Liliane. *Corneille et la dramaturgie espagnole*. Tübingen, Narr, 2002.

¹⁸⁶ SCUDÉRY, Georges de. *Observations sur le Cid*. 1637. Citado en CIVARDI, Jean-Marc. *La Querelle du Cid (1637-1638)*. P. 375.

Corneille responderá a estos ataques años más tarde a través de sus *Trois discours sur le poème dramatique* (1660) mencionados, sin embargo ya en el *Épître dédicatoire de La Suivante* (1637), convocando la autoridad de Scaliger (quien había escrito una *Poética* en 1561 desarrollando profundamente las ideas de Aristóteles), defenderá la importancia de las reglas pero, al mismo tiempo, la dificultad que entraña la teorización y la práctica, y las obligaciones que impone esta última sobre las reglas. Una postura que defenderá de forma clara en el prefacio a la reescritura de su obra *Le Cid* en 1648, donde defiende la universalidad de los principios aristotélicos al mismo tiempo que la libre interpretación de los mismos en función de las exigencias del teatro moderno.

« Savoir les règles, et entendre le secret de les apprivoiser adroitement avec notre Théâtre, ce sont deux sciences bien différentes, et peut-être que pour faire maintenant réussir une pièce, ce n'est pas assez d'avoir étudié dans les livres d'Aristote et d'Horace. J'espère un jour traiter ces matières plus à fond, et montrer de quelle espèce est la vraisemblance qu'ont suivie ces grands maîtres des autres siècles, en faisant parler des bêtes et des choses qui n'ont point de corps »¹⁸⁷

La virulencia alcanzada por estos debates, al anteponer Corneille los *efectos* y las cuestiones teatrales sobre la *reglas*: como la *bienséance* o la *vraisemblance* (lo que será interpretado como un cuestionamiento de la autoridad a favor de los gustos del públicos y de la autonomía creativa del autor), culminará con la intervención del poder político y la creación de la Academia Real de letras, así como con el encargo a Jean Chapelain y a Georges de Scudéry de elaborar unos principios poéticos claros, recogidos en *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*. En este texto Jean Chapelain recentrará la polémica y los diversos debates teatrales sobre el problema único de la *vraisemblance* y la *verdad-histórica*, siguiendo las reflexiones anteriores de Aristóteles y continuando con las críticas realizadas por Georges de Scudéry, buscando finalmente supeditar tanto la *inventio* como la *dispositio* a la *vraisemblance*, recentrando el debate sobre los efectos sobre el espectador, retorizando el debate poético. Lo principal ahora pasaba a ser aquellos recursos teatrales que permitían construir un efecto de identificación del espectador con la escena, que posibilitaba, a su vez, la purgación de las pasiones y que Aristóteles había denominado como *catarsis*, mediante la cual se lograba el control de éstas y de sus efectos. Jean Chapelain, siguiendo a Aristóteles, consideraba que por encima de la *verdad histórica* y la *mimesis fidedigna* como la defendida por los *irregulares*, debía situarse la *verosimilitud*, auténtico fundamento del efecto dramático.

« c'est alors qu'il la doit reduire aux termes de la bienséance, sans avoir égard à la vérité, & qu'il la doit plustost changer toute entiere que de luy laisser rien qui soit incompatible avec les regles de son Art; lequel se proposant l'idée universelle des choses, les espure des defaux, & des irregularités particulieres que l'histoire par la severité de ses loix est contrainte d'y souffrir. De sorte qu'il y auroit eu sans comparaison moins d'inconvenient dans la disposition du Cid, de feindre contre la vérité, ou que le Comte ne se fust pas trouvé à la fin le véritable Pere de Chimene, ou que contre l'opinion de tout le monde il ne fust pas mort de sa blessure; ou que le salut du Roy & du Royaume eust absolument dependu de ce mariage, pour

¹⁸⁷ CORNEILLE, Pierre. *Épître dédicatoire de La Suivante*. 1637. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). Corneille. *Trois discours sur le poème dramatique*. P. 22.

*compenser la violence que souffrait la Nature en cette occasion, par le bien que le Prince & son Estat en recevrait; tout cela, disons-nous, auroit été plus pardonnable, que de porter sur la scene l'evenement tout pur & tout scandaleux, comme l'histoire le fournissait. »*¹⁸⁸

Con estos principio fijados por Jean Chapelain sobre la tragedia, se cerraba momentáneamente una larga historia de debates y querelles estéticas¹⁸⁹, que habían tenido lugar en los tres espacios de creación artística ya mencionados, y que permitirá alcanzar, finalmente y por un breve tiempo, unos principios y unas reglas para la creación artística, que algunos autores han identificado propiamente con el clasicismo, hablando de *doctrina clásica*.

Por otro lado, hemos podido observar como desde la década de los años 20 es el teatro, y especialmente la tragedia, el que va a convertirse en el principal lugar de reflexión y articulación del *proyecto clásico*, heredando así los debates poéticos de La Pléiade y Malherbe en torno a la lengua, pero readaptándolos al género de la tragedia, que tomaba el testigo de las búsquedas del *proyecto clásico* desde finales del siglo XVI, dando prioridad a los efectos retóricos y a la imagen como principales vías de persuasión. Un paulatino peso de la imagen sobre la lectura que no se impondrá hasta la segunda mitad del siglo XVII con la eclosión de las artes visuales y especialmente de la pintura. La centralidad que ocupará la obra de Aristóteles, sobre todo la *Poética* y la *Retórica*, en los debates artísticos¹⁹⁰, va a contribuir en gran medida a esta centralidad del teatro sobre los debates de la poesía y la prosa anteriores, ya que, como señala el estagirita, la tragedia es superior a la epopeya puesto que con ella se logra alcanzar ese *placer* trágico que Aristóteles identificaba con la *catarsis*, producida por las pasiones de la piedad y el temor.

*“Añadamos que la tragedia es superior porque tiene todo cuanto tiene la epopeya (ya que hasta puede utilizar el verso de ésta) y además un elemento no desdeñable como la música y las puestas en escena, mediante el cual se combinan los placeres de la manera más evidente. Pero además la tragedia resulta clara tanto en la lectura como en las representaciones [...] Así pues, si la tragedia sobresale en todos estos aspectos y también en la función propia del arte (pues la tragedia y la epopeya deben proporcionar no un placer cualquiera, sino el que se ha dicho), es evidente que será superior, ya que logra su fin mejor que la epopeya”*¹⁹¹

El teatro tomará así el testigo de otros géneros literarios. En primer lugar, por su trabajo –al mismo tiempo- con la palabra y con las imágenes, tal y como se desarrolla en la *actio ciceroniana* (todavía con la predominancia del *texto*, como es propio de un modelo sustentado en la palabra y en la retórica). Por otro lado, es importante resaltar la importancia progresiva que dará Richelieu a la

¹⁸⁸ CHAPELAIN, Jean. *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*. Citado en CIVARDI, Jean-Marc. *La Querelle du Cid (1637-1638)*. Pp. 949-950.

¹⁸⁹ FORESTIER, Georges. « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) ». *Littératures classiques*, Nº 19, 1983. Paris, Honoré Champion, 1983, pp. 87-128.

¹⁹⁰ REES, Cornelis J. Van. « L'aristotélisme de la poétique néoclassique en France ». En *Travaux récents sur le XVII^e siècle. Actes du 8^e colloque de Marseille*, janvier, 1978. Marseille, CMR 17, 1979, pp. 81-90.

¹⁹¹ ARISTÓTELES. *Poética*. Traducido por Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá. Madrid, Gredos, 2011, 1462 a, 1462 b.

imagen sobre el texto, tal y como podría desprenderse no sólo de su apoyo al teatro¹⁹² sino de su proyecto de galería de retratos que emprende en su palacio, y que constituirá una de las primeras empresas pictóricas que permiten comprender el paulatino desplazamiento desde la palabra-texto hacia la palabra-imagen, donde se tenderá a priorizar la imagen y la vista sobre la belleza del lenguaje y el texto, como, en cierto modo, reconocía el propio Corneille.

« Souffrez que la beauté de la représentation supplée au manque des beaux vers que vous n'y trouverez pas en si grande quantité que dans Cinna, ou dans Rodogune, parce que mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le coeur par la délicatesse des passions »¹⁹³

En segundo lugar, el teatro permitía trabajar directamente con las pasiones y su control, como había señalado Aristóteles mediante la *catarsis*. En tercer lugar, la definición por parte de Aristóteles de una poética centrada en el teatro, esto es, de unas reglas artísticas que se encontraban vinculadas con las pasiones, permitían trasponer de forma más sencilla en el teatro las finalidades del *proyecto clásico*.

4.1. La tragedia humanista y la tragedia moderna.

Durante el humanismo italiano la *tragedia* es definida a través del necesario acontecer de grandes desastres, siguiendo la definición dada desde la antigüedad.

“Por eso también cometen el mismo error aquellos que reprochan a Eurípides que haga esto en sus tragedias y que la mayoría de ellas acabe en desgracia. Pues esto es, como se ha dicho, lo correcto”¹⁹⁴

Una definición que sufrirá una importante transformación entre el siglo XVI y el siglo XVII¹⁹⁵ adscribiéndose el término tragedia a las *pasiones* del hombre. Todavía en el siglo XVI la *tragedia* continuaba definiéndose por las acciones y grande hechos violentos o desastrosos, no teniendo por qué ser éstos resultado directo de las *pasiones* del hombre: “como cuando un hermano mata a otro, o un hijo a un padre, o una madre a un hijo, o un hijo a una madre, o bien tienen intención de hacerlo, o llevan a cabo alguna acción de este tipo, éstos son los casos que hay que buscar”¹⁹⁶. De hecho, cuando estas pasiones aparecían, éstas eran concebidas como fuerzas en gran parte ajenas al hombre, siendo pensadas, por tanto, dentro de una *representación analógica* –como la definía Foucault en *Las palabras y las cosas*–, es decir, en la que el hombre se define por sus decisiones racionales, las cuales se encontraban asimismo determinadas por la predestinación de su *carácter* o por las injerencias de fuerzas exteriores: los dioses, la fortuna, los astros, etc. El hombre

¹⁹² COUTON, Georges. *Richelieu et le théâtre*. Lyon, Presses universitaire de Lyon, 1986.

¹⁹³ CORNEILLE, Pierre. *Argument d'Andromède*. 1650. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. P. 287.

¹⁹⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. 1453 a.

¹⁹⁵ FORSYTH, Elliot Christopher. *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1533-1640)*. Le thème de la vengeance. Paris, Honoré Champion, 1994 (1ª edición, Nizet, 1962).

¹⁹⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. 1453 b.

era así un *microcosmos* determinado por las fuerzas del *macrocosmos*. Por otro lado, esta comprensión de las acciones trágicas y de las pasiones, se adscribía a una dimensión educativa prioritaria de la tragedia, donde se daba predominancia a la razón, como apuntaba Bochetel, traductor de la obra *La tragédie d'Euripide nommée Hécuba, Traduite du grec en rythme française, dédiée au Roi (1544)*:

« Il semble que les tragiques, ainsi qu'ils surpassent tous autres écrits en hauteur de style, grandeur d'arguments, et gravité de sentences : aussi ont-ils plus amené de profit aux hommes, d'autant qu'ils ont pris à instruire et enseigner les plus grands, et ceux-là que fortune a plus hautement élevés, comme princes et rois, dont ils sont amené grand profit à la postérité, laissant même par écrit monument de si grande utilité, comme l'instruction d'un bon prince, laquelle se peut tirer des tragédies »¹⁹⁷

Sin embargo, la nueva dimensión del hombre alumbrada tras la violencia de las guerras de religión, en las que emergen las *pasiones* y la *voluntad* como un principio central para pensar lo humano, permitirá el surgimiento, durante el siglo XVII, de una nueva concepción de *tragedia* que se definirá precisamente en torno a las *pasiones* de los personajes de las obras, quienes determinarán, a su vez, el desarrollo de las acciones, los temas elegidos, etc., buscando la verosimilitud y la identificación del espectador con lo acontecido en la escena. Las pasiones ya no son el resultado de acciones previas, esto es, de actos o decisiones tomadas racionalmente por un personaje, sino que son las *pasiones* –y no la razón– las que determinan las propias acciones, los actos y las decisiones, constituyendo las pasiones el núcleo principal del propio texto trágico. Esta nueva comprensión del hombre y de las *pasiones* definirá no sólo un nuevo género: la *tragedia clásica*, sino una nueva representación del mundo y una nueva forma de relación con él, donde las pasiones ocuparán un lugar central.

Ante el nuevo papel desempeñado por las *pasiones* a lo largo del siglo XVII, la *tragedia moderna* irá adquiriendo nuevos significados desde los inicios del siglo XVII. Un momento en el que también asistiremos a la irrupción del término *comedia*¹⁹⁸ dentro de la propia definición de *tragedia*, dando lugar a la *tragi-comedia*, que busca dinamizar los cánones de la tragedia humanista, lo que generará importantes debates de los cuales nacerán y se afirmará finalmente la *tragedia clásica*. En el *Préface en forme de Discours poétique* a su *Silvanire (1631)* Mairet definía con claridad las diferencias entre *comedia*, *tragedia* y *tragicomedia*, mostrando todavía una profunda influencia de la tragedia humanista y haciendo un primer manifiesto a favor de las reglas.

« Le poème dramatique se divise ordinairement en tragédie et comédie. Tragédie n'est autre chose que la représentation d'une aventure héroïque dans la misère [...] La comédie est une représentation d'une fortune privée sans aucun danger de la vie [...] De la définition de la tragédie et de la comédie on peut aisément tirer celle de la tragi-comédie, qui n'est rien d'autre qu'une composition de l'une et de l'autre. De sorte que la tragédie est comme le miroir

¹⁹⁷ Citado por FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 7.

¹⁹⁸ CONESA, Gabriel. *La Comédie à l'âge classique (1630-1715)*. Paris, Seuil, 1995; *L'esthétique de la comédie*. Revue Littératures classiques, Nº 27, Printemps 1996. Paris, Honoré Champion, 1996.

de la fragilité des choses humaines, d'autant que ces mêmes rois et ces mêmes princes qu'on y voit au commencement si glorieux et si triomphants y servent à la fin de pitoyables preuves des insolences de la fortune. La comédie au contraire est un certain jeu qui nous figure la vie des personnes de médiocre condition, et qui montre aux pères et aux enfants de famille la façon de bien vivre réciproquement entre eux ; et le commencement d'ordinaire n'en doit pas être joyeux, comme la fin au contraire ne doit jamais en être triste. Le sujet de la tragédie doit être un sujet connu, et par conséquent fondé en histoire, encore que quelquefois on y puisse mêler quelque chose de fabuleux. Celui de la comédie doit être composé d'une matière toute feinte, et toutefois vraisemblable. La tragédie décrit en style relevé les actions et les passions des personnes relevées, où la comédie ne parle que des médiocres en style simple et médiocre. La tragédie en son commencement est glorieuse, et montre la magnificence des grands ; en sa fin elle est pitoyable, comme celle qui fait voir des rois et des princes réduits au désespoir. La comédie à son entrée est suspendue, turbulente en son milieu, car c'est là que se font toutes les tromperies et les intrigues, et joyeuse à son issue. De manière que le commencement de la tragédie est toujours gai, et la fin en est toujours triste ; tout au rebours de la comédie, dont le commencement est volontiers assez triste, pour ce qu'il est ambigu, mais la fin en est infailliblement belle et joyeuse ; l'une cause un dégoût de la vie, à cause des infortunes dont elle est remplie ; et l'autre nous persuade de l'aimer par le contraire. »¹⁹⁹

El nacimiento de las denominadas como *tragicomedias* determinará un punto de ruptura respecto a la antigüedad y al humanismo anterior donde ambos géneros, *tragedia* y *comedia*, se encontraban netamente diferenciados, aunque ésta última se definía en contraste con la tragedia. Esta incorporación de la *comedia* al territorio de lo trágico demuestra que la *tragedia* al no estar bien definida en el siglo XVII por el tipo de acción (desastrosa, violenta, etc.), sino por el tratamiento de las *pasiones*, permitía la existencia de una situación desastrosa que no tenía por qué ser trágica y viceversa, una acción trágica que no tenía por qué ser desastrosa, permitiéndolas interpretar como una *tragedia cómica*, esto es, una *tragicomedia*. Frente a la definición tradicional de Mairet, en estos momentos asistimos también a la redefinición de la comedia humanista por parte de Corneille, quien no partirá de la tradición sino de la pastoral, pero adaptándola al tono elevado y a los personajes nobles habitualmente destinados a la tragedia, como reconoce en su examen de *Mélite* realizado en una época tardía, en 1660, y que le había permitido cosechar un gran éxito entre el público.

« La nouveauté de ce genre de Comédie, dont il n'y a point d'exemple en aucune Langue, et le style naïf, qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens, furent sans doute cause de ce bonheur surprenant, qui fit alors tant de bruit. On n'avait jamais vu jusqu'à là que la Comédie fit rire sans Personnages ridicules, tels que les Valets bouffons, les Parasites, les Capitans, les Docteurs, etc. Celle-ci faisait son effet par l'humeur enjouée de gens d'une conditions au-dessus de ceux qu'on voit dans les Comédies de Plaute et de Térence, qui n'étaient que des Marchands »²⁰⁰

La obra de Corneille rompe no sólo con la tragedia humanista, sino también con la comedia clásica, distanciándose así de las definiciones tradicionales que podemos leer todavía en Jean Mairet. De este modo, en su *Épître à M. de Zuylichem*, publicado al inicio de su obra *Don Sanche d'Aragon*, su primera *comedia heroica* de 1650, Corneille redefine las distinciones establecidas

¹⁹⁹ MAIRET, Jean. *Préface en forme de Discours poétique*. 1631. En LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. Pp. 236-237.

²⁰⁰ CORNEILLE, Pierre. *Examen de Mélite*. 1660. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. P. 238.

hasta la fecha entre tragedia y comedia, en función de la acción y no de los caracteres de los personajes como hasta ahora, dando así lugar a un nuevo género: la *comedia heroica*.

« Et certes, après avoir lu dans Aristote que la tragédie est une imitation des actions et non pas des hommes, je pense avoir quelque droit de dire la même chose de la comédie, et de prendre pour maxime, que c'est par la seule considération des actions, sans aucun égard aux personnages, qu'on doit déterminer de quelle espèce est un poème dramatique [...] Don Sanche est une véritable comédie, quoique tous ses acteurs y soient, ou rois, ou grands d'Espagne, puisqu'on n'y voit naître aucun péril, par qui nous puissions être portés à la pitié, ou à la crainte. »²⁰¹

Ante la disolución del criterio principal que definía a la tragedia humanística: los acontecimientos desastrosos, y ante proliferación de nuevas propuestas que desdibujaban la noción de tragedia, así como de comedia, como fue la *tragicomedia*, asistiremos a un deseo por redefinir la tragedia, como vemos en los *regulares*, aparentemente sobre la tradición, pero realmente definida sobre el nuevo principio de las *pasiones*. Por tanto, son las pasiones y su tratamiento, en relación a los acontecimientos, las que permitirán a la época distinguir entre *tragedia*, *comedia* o *tragicomedia*, como señalaba Corneille. Es por ello que durante este siglo XVII, frente a las acciones violentas o desastrosas de la tragedia humanista, se asociará la *tragedia clásica* a todo aquello marcado por el “desorden” (*dérèglement*)²⁰². La *tragedia* nacía del *desorden* o del *desequilibrio* de las *pasiones* y de la necesidad, mediante el poema dramático, de poner orden en ellas, a través de su *purificación*. La *tragedia clásica* se definía así alrededor de dos objetivos principales, por un lado, mostrar las pasiones tanto en los personajes como en el espectador; y, por otro lado, educar sobre las consecuencias de tales “desórdenes”, con una finalidad civilizadora manifiesta que va más allá de la simple *educación-contemplación*, ofreciendo auténticas “guías” de comportamiento para el día a día, en una línea semejante a los numerosos tratados de comportamiento que surgen en la época. No es de extrañar que ante la centralidad de las pasiones y la búsqueda mediante la misma de una transformación en el espectador, recuperando las nociones de utilidad moral del humanismo, la obra de Aristóteles ocupe un lugar central en los pensamientos del momento.

A través de D'Aubignac en *La pratique du théâtre* (1657), podemos observar esta ruptura clara en el concepto de *tragedia clásica* respecto al humanismo y su definición de *tragedia* como vinculada a la catástrofe: « et qu'une Pièce de Théâtre porte ce nom de Tragédie seulement en considération des incidents et des personnes dont elle représente la vie, et non pas à raison de la Catastrophe »²⁰³. Igualmente, Racine en su prefacio de *Bérénice* (1671) señalaba :

²⁰¹ CORNEILLE, Pierre. *Épître à M. de Zuylichem*. 1650. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. P. 240.

²⁰² FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 5.

²⁰³ *Ibid.*, p. 4.

« Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une Tragédie ; il suffit que l'Action en soit grande, que les Acteurs en soient héroïques, que les Passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la Tragédie »²⁰⁴.

Para el siglo XVII la Tragedia es aquella que se construye en torno a los sentimientos y que los muestra, sin necesidad de que tenga que reflejarse el “espectáculo de las consecuencias funestas de las pasiones desordenadas”, como en el siglo anterior. La *tragedia clásica* aparecía vinculada a una finalidad moral, como en la tragedia humanista, pero ahora la educación se entendía también a partir de las pasiones y del placer, utilizándose la obra de Aristóteles como justificación -a través de la lectura realizada por Castelvetro²⁰⁵- de ese placer y de esa educación de la tragedia, así como autores italianos como Horacio, quien había señalado la importancia del educar divirtiéndose. Esta dimensión placentera y educativa de la tragedia determinará en gran medida la lectura equívoca de la obra de Aristóteles, leyendo de forma cruzada su *Poética* y su *Retórica*, que habiéndose iniciado en Italia se transporta a Francia²⁰⁶, con el objetivo de poder compaginar los principios donde el *proyecto clásico* buscaba asentar su concepto de tragedia: las pasiones, las reglas y la finalidad moral.

4.1.1. La centralidad de las pasiones en las acciones de Corneille y en los personajes de Racine.

Un ejemplo de esta nueva centralidad desempeñada por las pasiones en la tragedia clásica francesa del siglo XVII, como núcleo sobre el cual construir las acciones, la encontraremos en las obras de Corneille y de Racine, que una parte de la crítica sin embargo ha valorado como dos autores con conceptos trágicos opuestos, cuando, en realidad, ambos parten de un mismo principio: las pasiones, sobre las cuales se edifica el poema dramático. Una opinión que en gran medida provendría de autores como Saint-Évremond, quien los definen como estilos contrapuestos, así como de la supuesta crítica hacia Corneille vertida por el propio Racine en el prefacio de su obra *Britannicus*, donde señalaba la complejidad de las tramas de aquél. Ello ha dado lugar a que Corneille se identifique con las acciones complejas y Racine con las pasiones desatadas de los personajes, cuando, realmente, ambos construyen sus obras a partir de las pasiones, uno incidiendo en las acciones²⁰⁷ y otro en los personajes.

Todavía en 1631 Jean Mairet autor de una de las primeras tragedias regulares *Sophonisbe* (1634), afirmaba en su *Préface* a su propia obra *La Silvanire* (1631) que “La tragédie décrit en style

²⁰⁴ RACINE, Jean. « Bérénice ». *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard-Pléiade, Tome I, 1999, p. 450. Citado en FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 4.

²⁰⁵ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 46.

²⁰⁶ KIBÉDI-VARGA, Aron. *Les poétiques du classicisme*. Paris, Aux amateurs de livres, 1990; BLOCKER Déborah. *Instituer un « art »*. *Politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2009.

²⁰⁷ FORESTIER, Georges. *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*. Paris, SEDES, 1998.

relevé les actions et les passions des personnes relevées”²⁰⁸, siguiendo a los teóricos italianos que concebían la tragedia en paralelo a la pintura, determinando así como objetivo de la tragedia el “pintar” los caracteres y las pasiones de los hombres nobles²⁰⁹. Sin embargo, ya con La Mesnardière observamos un abandono de esta dimensión “fijista”, propia del Renacimiento, para situar las pasiones en el centro de la construcción de las acciones, volviendo en cierto modo a Aristóteles, buscando dar mayor dinamismo y organicidad a las historias.

*“En consecuencia, los actores no actúan para imitar los caracteres sino que incluyen los caracteres por mor de las acciones. De modo que los hechos, es decir, el argumento constituye el fin de la tragedia, y el fin es lo más importante de todo. Además, sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres sí puede haberla [...] Así pues, el argumento es el principio y como el alma de la tragedia; lo segundo son los caracteres [...] La tragedia es imitación de una acción, y por mor de la acción generalmente imita también a las personas que realizan la acción”*²¹⁰

Mientras la tragedia de finales del siglo XVI y el primer tercio del siglo XVII tenía como finalidad principal mostrar los desastres y las causas emocionales que los han causado, en el segundo tercio, especialmente a partir de la obra de Corneille son las pasiones las que centrarán el núcleo de las acciones, como señala de forma clara en su prefacio a *Dom Sanche* de 1651.

*« Et certes, après avoir lu dans Aristote que la tragédie est une imitation des actions et non pas des hommes, je pense avoir quelque droit de dire la même chose de la comédie, et de prendre pour maxime, que c’est par la seule considération des actions, sans aucun égard aux personnages, qu’on doit déterminer de quelle espèce est un poème dramatique. »*²¹¹

Con Corneille se pasará así de un modelo centrado en la conmoción auditiva del espectador, a un sistema de diálogo que busca crear un encadenamiento de eventos que conduce a desarrollos imprevisibles desde el comienzo de la historia, todo ello tejido a través de las pasiones.

*« Là où la tragédie du XVIe siècle et du premier tiers du XVIIe siècle s’était assignée pour fin de mettre en scène les malheurs illustres pour « expliquer » les causes passionnelles de ces malheurs et pour « décrire » les passions à travers la plainte des victimes ou la fureur des bourreaux –ou les deux comme dans Les Juives de Robert Garnier, véritablement exemplaire à cet égard-, la « nouvelle tragédie » du second tiers du XVIIe siècle ne s’est donc pas d’emblée installée dans une nouvelle perspective. Nul n’a décidé du jour au lendemain qu’il convenait désormais de mettre en scène l’histoire d’un conflit passionnel qui conduit au malheur. On ne passe pas spontanément d’un système dans lequel le dialogue dramatique sert à émouvoir le spectateur par la « vision auditive » de ce que les personnages éprouvent (et à ce qu’éventuellement ils sont conduits à faire), à un système dans lequel le dialogue sert à traduire ou à créer un enchaînement d’événements qui conduit à un dénouement imprévisible au départ : si la place des passions est claire dans le premier système, puisqu’elle le fonde, elle l’est moins dans un système plus proprement dramatique, dans la mesure où le dramatique peut, à force de multiplier les événements, exténuer l’expression des passions. »*²¹²

Corneille introducirá así las pasiones en la dinámica de sus acciones, en las que deberemos distinguir entre *acciones simples* y *acciones complejas*, siguiendo nuevamente el análisis de la tragedia ofrecida por Aristóteles respecto a la regla de la *unidad de acción*.

²⁰⁸ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 206.

²⁰⁹ *Le théâtre de Jean Mairet*. Revue Littératures classiques, Nº 65, été 2008, número dirigido por Bénédicte Louvat.

²¹⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. 1450 a, 1450 b.

²¹¹ CORNEILLE, Pierre. *Épître à M. de Zuylichem*. 1650. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. P. 240.

²¹² FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 210.

*“De los argumentos, unos son simples y otros complejos, pues también las acciones de la que los argumentos son imitaciones son, por su propia naturaleza, de estas dos clases. Llamo “simple” a la acción en la que –al desarrollarse ella de forma continua y unitaria, tal como se ha definido- el cambio de fortuna se produce sin peripecia ni reconocimiento; y llamo “compleja” a la acción en la cual el cambio de fortuna implica reconocimiento o peripecia, o ambos. Estas cosas han de surgir del propio entramado del argumento, de modo que se sigan, por necesidad o verosímelmente, de lo que haya ocurrido previamente. Pues hay mucha diferencia en que unas cosas sucedan a causa de otras cosas o después de otras cosas. La peripecia es, como se ha dicho, el vuelco en el curso de los acontecimientos, y ello, como decimos, de modo verosímil o necesario.”*²¹³

Cómo señala G. Forestier, la supuesta acusación de complejidad con la que son criticadas las tramas de Corneille responde a las propia directrices establecidas por Aristóteles respecto a la “acción compleja”: *“Puesto que es preciso que la composición de la tragedia más bella no sea simple sino compleja”*²¹⁴, donde el desarrollo de las acciones se produce mediante la sorpresa, o como la denomina Aristóteles *peripecia*.

*« Chez Aristote comme chez Corneille, en effet, l'action simple est celle qui assure le passage du bonheur au malheur de façon continue, sans recourir à un coup de théâtre qui provoque la dénouement en inversant le cours attendu de l'action ; l'action complexe, inversement, est celle dans laquelle le dénouement est provoqué par un coup de théâtre qui déjoue l'attente des spectateurs et suscite par là un violent effet de surprise. De ce point de vue, une action simple peut comporter beaucoup d'événements, sans que cette multiplication modifie en quoi que ce soit son caractère simple. En soit, ce n'était pas une nouveauté. Or Corneille –fidèle à la leçon d'Aristote qui plaçait l'action complexe au-dessus de l'action simple- avait fait sa spécialité de la structure complexe, y compris dans des « pièces simples » chargées de peu de matière, comme Cinna, sa tragédie la plus admirée au XVIIe siècle »*²¹⁵

No obstante, esta complejidad de la tramas en Corneille es una acusación ya presente desde la *querelle du Cid* que podemos leer en las *Observations sur le Cid* de Georges de Scudéry, quien señalaba, por el contrario, el alejamiento de Corneille de las reglas establecidas por Aristóteles a propósito de las tramas.

« Ce n'est pas que j'ignore, que les Episodes font une partie de la beauté d'un Poeme, mais il faut pour estre bons, qu'ils soient plus attachez au Subject. Celuy qu'on prend pour un Poeme Dramatique, est de deux façons, car il est ou simple, ou mixte: nous apellons simple, celuy qui estant un, & continué, s'acheve sans un manifeste changement, au contraire de ce qu'on attendait, & sans aucune recognoissance [...] Le subject meslé, ou non simple, s'achemine a sa fin, avec quelque changement opposé, à ce qu'on attendait, ou quelque reconnaissance, ou tous les deux ensemble. Cettuy-cy estant assez intrigué de soy, ne recherche presque aucun embellissement: au lieu que l'autre estant trop nu, a besoin d'ornemens estrangers. Ces amplifications qui ne sont pas tout à fait necessaires, mais qui ne sont pas aussi hors de la chose, s'apellent Episodes chez Aristote: & l'on donne ce nom à tout ce que l'on peut inserer dans l'Argument, sans qu'il soit de l'Argument mesme. Ces Episodes qui sont aujourd'huy fort en usage, sont trouvez bons, lors qu'ils aident à faire quelque effect dans le Poeme [...] Ou bien lorsqu'ils sont necessaires, ou vray-semblablement attachez au Poeme, qu'Aristote appelle Episodique, quand il peche contre cette demiere regle. Nostre Autheur (sans doute) ne sçavoit pas cette doctrine, puis qu'il se fust bien empesché, de mettre tant d'Episodes dans son Poeme, qui estant mixte, n'en a voit pas besoin: ou si sa sterilité, ne luy permettait pas de le traiter sans cette aide, il y en devoit mettre qui ne fussent pas irreguliers. Il auroit sans doute banny D. Urraque, Don Sanche, & Don Arias, & n'auroit pas eu tant de feu à leur faire dire des pointes, ny tant d'ardeur à la declamation, qu'il ne se fust souvenu, que pas un de ces [p. 44]

²¹³ ARISTÓTELES. *Poética*. 1452 a.

²¹⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. 1452 b.

²¹⁵ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 194.

*personnages ne servoit aux incidens de son Poeme, & n'y avoit aucun attachement
nécessaire. »*²¹⁶

La regla de la *unidad de acción* defendida aquí por George de Scudéry contra las tramas complejas de Corneille, se convertirá en uno de los principios que distinguirá el posicionamiento de los *regulares* frente a la defensa del poema compuesto de los *irregulares*, esto es, de la *tragi-comedia*; sin embargo, como hemos visto, Corneille se presenta como un seguidor fiel de Aristóteles y, por tanto, alejado de la sucesión de eventos complejos sin mucha coherencia que en ocasiones afectaba a las propuestas de los *irregulares*. Igualmente, Jean Mairet, autor de una de las primeras tragedias regulares *Sophonisbe* (1634), señalaba la necesaria subordinación de los episodios a la acción principal, como también señalará D'Aubignac posteriormente.

*« Il y doit avoir une maîtresse et principale action à laquelle toutes les autres se rapportent
comme les lignes de la circonférence au centre. Il est vrai qu'on y peut ajouter quelque chose
en forme de l'épisode de la tragédie, afin de remédier à la nudité de la pièce, pourvu toutefois
que cela ne préjudicie en aucune façon à l'unité de la principale action à laquelle cette-ci est
comme subordonnée »*²¹⁷

Corneille, frente a las acusaciones de complejidad, sigue a Aristóteles, y desarrolla acciones complejas sobre una historia y una trama claramente delimitada donde las pasiones de los personajes y de los espectadores centran la acción del poema dramático. Uno de los recursos creados por él, y que suscita mucha de estas críticas, es el denominado por Forestier “*principe de la situation bloquée [...] suscitant ainsi un pathétique intense, et nécessitant un événement ou une décision inattendue qui vienne trancher ce noeud intextricable -assurant par contrecoup un dénouement hereux*”²¹⁸. A través de esa sorpresa, que denominará como *vraisemblance extraordinaire*, Corneille buscará dar dinamismo a las acciones buscan la sorpresa en el espectador, buscando alcanzar las finalidades señaladas por Aristóteles para la tragedia: la purgación de las pasiones; lo que en ocasiones puede dar la impresión de estar tratando diferentes tramas y por tanto de complejidad, pero, en realidad, estos efectos se inscriben dentro de una misma historia. Por lo que la complejidad no nace tanto de la elección del tema, pues éste es fácilmente reconocible y claramente expuesto en su obra, como demanda la teoría trágica, sino que nace y se refiere a cómo trabaja la tragedia desde la acción, a través del cual buscará el efecto dramático y la sorpresa, como camino para movilizar las pasiones del espectador y conseguir finalmente su control.

Frente al “*príncipe de la situation bloquée*” de Corneille, Racine volverá a la tragedia clásica buscando perfeccionar el principio de la acción continua o simple, también presente en Aristóteles, incidiendo sobre todo en las pasiones de los personajes para dar dinamismo a las acciones. Las pasiones de los personajes se convierten así en el hilo conductor de las acciones, lo que ha llevado a

²¹⁶ SCUDÉRY, Georges de. *Observations sur le Cid*. 1637. En CIVARDI, Jean-Marc. *La Querelle du Cid* (1637-1638). Pp. 393-394.

²¹⁷ MAIRET, Jean. *Préface de Silvanire*. 1631. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. Pp. 259-260.

²¹⁸ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 195.

una parte de la crítica a hablar de un psicologismo en la obra de Racine. La acción de la obra de Racine -y frente a las complejidades de las acciones en Corneille-, es mucho más “orgánica”, pues es a través de las propias actuaciones de los personajes y de sus tomas de decisiones, de las consecuencias de éstas, así como de las transformaciones que sufre el personaje a lo largo de la tragedia por sus decisiones (mediante las cuales van construyendo y definiendo sus pasiones), como construye su acción. Unas pasiones y unos caracteres que no aparecen perfectamente definidas al comienzo, como en los *caracteres* de la tragedia humanista, sino que se van descubriendo en la acción de la tragedia. Observamos pues cómo las pasiones en Corneille se trabajan a partir de las acciones y los efectos de sorpresa en el espectador, frente a Racine que incide en las acciones y en la construcción del carácter de los personajes a partir de las pasiones; y, de este modo, al igual que ocurre con las críticas vertidas hacia la obra de Corneille, Racine vivirá críticas semejantes por entender algunos de sus “críticos” que sus personajes tampoco se han ajustado a la relación *ethos-pathos*, determinada por la regla de la *bienséance*, mostrando un “déficit” en el *carácter* que afectaría al efecto de *vraisemblance*, objetivo central de la tragedia clásica.

Estas diferencias a la hora de afrontar el problema del *efecto dramático* y de las pasiones, tanto en los personajes como en el espectador, no se deben a los contextos políticos y sociales en que cada uno desarrolla su trabajo, el mundo jesuita de Corneille o el mundo jansenista de Racine, sino en el modo diferente de afrontar las acciones y las pasiones que tiene cada uno, partiendo ambos de los mismo presupuestos aristotélicos. Su diferente forma de trabajar debe comprender, por tanto, a partir de la “genética” -como ha señalado G. Forestier-, esto es, del problema de la forma artística y no del contexto político-social. De este modo, y a diferencia de lo que podemos ver en un estudio clásico como el de P. Bénichou, quien habla de un Corneille heroico frente a un Racine que se preocupa por el yo, en función de contextos socio-políticos diferentes, observamos que ambos autores parten de principios semejantes, pero estableciendo desarrollos y formas de trabajo diferentes para la acción. Un hecho que viene determinado por cuestiones de estrategia compositiva y no por sus convicciones políticas o religiosas, o por la época que les tocó vivir, una primera mitad del siglo XVII caracterizada por el heroísmo y una segunda mitad caracterizada por la intimidad y la introspección de los moralistas, como había señalado P. Bénichou, a consecuencia de la afirmación del *absolutismo*.

4.1.2. El principio de la *bienséance*. Las pasiones como principio de definición de los personajes.

En la tragedia humanística²¹⁹ se describía al comienzo una serie de conflictos y sucesos a partir de los cuales la tragedia se desarrollaba como una reflexión sobre éstos, mediante sentencias y máximas, sobre cómo las pasiones han conducido a esa situación interviniendo en la racionalidad de las decisiones. De este modo, la acción no venía determinada por los sucesos, que ya habían sido señalados y fijados al comienzo, ni por las pasiones o los actos de los personajes –pues lo principal era el hecho desastroso–, sino que se priorizaba el *didactismo*, es decir, una serie de reflexiones sobre unos hechos ya acontecidos al inicio. Frente a esta concepción trágica reaccionará el siglo XVII, desencadenando las luchas entre los defensores de los modelos antiguos y humanistas y los defensores de los modelos modernos, que se materializará en los debates entre los *regulares*, defensores de la tradición, y los *irregulares*, defensores de la creación conforme a las nuevas circunstancias y gustos modernos. Ambos grupos situaban ya a las pasiones en el centro de sus debates, desde los cuales se pensarán las acciones trágicas, mostrando una ruptura respecto al humanismo, entendiéndose tanto en unos como en otros los *caracteres* como una consecuencia de las acciones, tal y como hemos analizado a propósito de Corneille o en Racine, y como defenderá Saint-Évremond en un fragmento famoso.

« J'ai soutenu que pour faire une belle Comédie, il fallait choisir un beau sujet, le bien disposer, le bien suivre et le mener naturellement à la fin ; qu'il fallait faire entrer les Caractères dans les sujets, et non pas former la constitution des sujets après celle des Caractères ; que nos actions devaient précéder nos qualités et nos humeurs ; qu'il fallait remettre à la Philosophie de nous faire connaître ce que son les hommes, et à la Comédie de nous faire voir ce qu'ils font, et qu'enfin ce n'est pas tant la nature humaine qu'il faut expliquer, que la condition humaine qu'il faut représenter sur le Théâtre »²²⁰

El paso de la tragedia humanista, basada en la predefinición de las pasiones e influenciada por la fisiognomía, donde el *carácter* se encuentra fijado al comienzo, a la tragedia del segundo tercio del siglo XVII, como la de Corneille, donde las pasiones quedan definidas por una acción donde éstas se van definiendo en estrecha relación con los personajes, no se producirá de inmediato, sino que esta evolución estará en gran medida favorecida por las reflexiones acontecidas en el ámbito, precisamente, de los irregulares y de la *tragicomedia*; lo que demuestra, por un lado, que el proyecto clásico es un proyecto de los modernos y, por otro lado, que no hay tanta distancia entre las obras de Racine, a finales del siglo XVII, y los presupuestos teorizados a comienzos del siglo, pudiéndose hablar a lo largo de este periodo de tiempo de una *tragedia francesa* que con sus diferencias se mantiene constante a lo largo del siglo.

²¹⁹ MAZOUER, Charles. *Le théâtre Français de la Renaissance*. Paris, Honoré Champion, 2002.

²²⁰ SAINT-ÉVREMOND. "Lettre à Messieurs de****". En *Défense de quelques pièces de théâtre de M. Corneille*. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. Pp. 280-281.

La irrupción de las *tragicomedias* como reacción a la tragedia humanista es esencial para comprender esta evolución construida en torno a las pasiones y las acciones²²¹. En éstas, puesto que los temas suelen ser casi siempre los mismos, los autores se encontraban con la necesidad de incidir sobre las acciones para que esos temas semejantes tengan unos desarrollos diferentes en cada obra y autor, buscando el placer del público. Así, progresivamente, la tragedia francesa va construyéndose sobre la acción de las pasiones para lograr esa “diferencia”, es decir, sobre una acción que va desarrollándose en función de las pasiones y los comportamientos de los personajes, alejándose de las tragedias humanistas. Una evolución que pondrá en cuestión, a su vez, el *carácter* de la fisiognomía del humanismo, influenciado por la retórica y por el *Arte poético* de Horacio, quien señalaba que “*Il vous faut marquer les mœurs de chaque âge et donner aux caractères [mores], changeant avec les années, les traits qui conviennent*”²²²; apostando por un modelo “expresivo” mucho más orgánico, como observamos ya de forma tardía en el relato trágico de Racine, en el último tercio del siglo XVII. Una comprensión de las pasiones más orgánica que hemos señalado también a propósito de la medicina con el desarrollo del *organicismo*, de la política, con la gubernamentalidad y el pensamiento económico, en pintura con las teorías del color de Roger de Piles, etc.

Este trabajo con las pasiones a partir del cual desarrollar los temas, las acciones y los personajes, determinará asimismo la importancia que otorgará la tragedia moderna a la perfecta adecuación entre personajes y caracteres, siguiendo también la *Poética* aristotélica²²³, para lograr esa *vraisemblable* señalada por Chapelain, que haga creíbles los personajes a los espectadores.

“Sobre los caracteres, cuatro son las cosas que hay que procurar. La primera y más importante, que sean buenos [...] La segunda que sean apropiados [...] la tercera que sean verosímiles [...] La cuarta es que sean consecuentes”²²⁴

Una adecuación entre *ethos* y *phatos*, que se formalizará en la regla de la *bienséance*, a partir de la cual Corneille será criticado tanto por Georges de Scudéry como por Jean Chapelain, al considerarse que no la ha seguido adecuadamente para definir al personaje de Jimena en su obra *Le Cid*. Recordemos que en la teoría trágica, los personajes en primer lugar vienen determinados por su *ethos*, a partir de lo cual se define, en segundo lugar, su carácter o *pathos*, evitándose así que, por ejemplo, personajes físicamente bellos se comporten como un villano o que una dama se enamore del asesino de su padre, que para la época supondrían una contradicción entre *ethos* y *pathos*. Con esta adecuación o *bienséance* se buscaba la definición de un carácter adecuado entre *ethos* y *phatos*

²²¹ BABY, Hélène. *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*. Paris, Klincksieck, 2001.

²²² HORACIO. *Art poétique*. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. P. 281.

²²³ ARISTÓTELES. *Poética*. 1449 b 36.

²²⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. 1454 a 18 y ss.

que permitiese, por un lado, la claridad e inteligibilidad para el espectador (quien de un vistazo podía seguir la obra sin llegar a comprender lo que se decía), y en segundo lugar, la identificación entre espectador y lo representación, lográndose así el efecto de *vraisemblance* y, finalmente, la *catarsis*.

Las críticas hacia Corneille se referían a no haber respetado tales condicionantes para el personaje de Jimena, al no ser verosímil que Jimena se encuentre enamorada del asesino de su padre; incidiéndose en que la obra de Corneille habría dado excesiva prioridad a la acción, a las pasiones y a la persuasión-sorpresa del espectador, por encima de las *reglas* tales como la *vraisemblance* o la *bienséance*. A ojos de sus críticos Corneille descuidaba los *caracteres* de algunos de sus personajes, paradójicamente, al buscar ceñirse a la obra original y a la historia verdadera, en beneficio de la acción y del efecto de sorpresa, y en contra de lo señalado por Aristóteles, quien defiende la necesidad de modificar las historias originales en beneficio de la narración. Tesis que también defenderá de forma constante Corneille.

*“Ciertamente no es posible alterar los argumentos recibidos –me refiero, por ejemplo, a Clitemnestra muriendo a manos de Orestes o a Erifila a manos de Alcmeón-, pero es preciso que el poeta invente por sí mismo, es decir, que utilice adecuadamente los argumentos tradicionales.”*²²⁵

Corneille, como señalará en sus *Trois discours*, justificará en base a Aristóteles el por qué de haber construido así la Jimena, considerando que en modo alguno ha ido en contra de la *bienséance*. De hecho, el problema no es que se haya ceñido a la historia original, sino que, como se ha señalado, Corneille por imposiciones de la acción y la *necesidad* consideraba más adecuado su posicionamiento, sobre todo, porque cuestiona –como veremos más adelante- la centralidad de las dos pasiones señaladas por Aristóteles en su *Poética*: la piedad y el terror.

La mayor parte de los conflictos que afectan a la tragedia del siglo XVII, ya sea en Corneille o en Racine, vienen determinados por la definición de los personajes en relación a las pasiones y por cómo se produce la evolución de los caracteres de los personajes en la propia tragedia; pero, sobre todo, por cómo han sido fijados estos caracteres por la tradición, que continua siendo el principal fundamento de la *bienséance*. Este último aspecto es importante pues gran parte de las críticas hacia ambos autores proviene de que han ido contra la *bienséance*, la cual es heredera, en gran parte, de los *tópicos* humanistas donde se han prefijado ciertos personajes; y pese a haber roto con el humanismo, cuando estos tópicos se contradicen tienden a ser valorados como incoherencias de la *bienséance* de los personajes. Así, los villanos, el héroe, la amada, debían ser de una manera y no de otra, con unos rasgos bien definidos que facilitasen la lectura y la comprensión de la obra por parte del espectador. En gran parte es de estas tradiciones deudoras de la teoría de los caracteres y

²²⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. 1453 b.

de la fisiognomía de donde provendría la codificación establecida entre *ethos* y *pathos* que constituyen la *bienseance* y el efecto de *vraisemblance*, contra la cual reaccionan Corneille y Racine defendiendo una tragedia y unos personajes que nacen de unas pasiones no prefijadas, sino que se desarrollan con las acciones, y de donde nacerán por tanto las críticas. Por lo que es lógico que tanto el héroe corneilliano así como el tirano raciniano, haya causado sendas desaprobaciones al introducir tensión en esa adecuación clara y fija entre *pathos* y *ethos*, puesto que tanto Corneille como Racine, centran su reflexión y sus trabajos poéticos sobre los personajes y sobre la relación entre *pathos* y *ethos*, Corneille acentuando el *ethos* y Racine el *pathos*²²⁶, para definir sus tramas, tal y como había señalado el padre Bouhours en sus *Remarques sur la langue française* (1675).

*“Nous disons, les comédies de M. Corneille ont un caractère Romain, et je en sais quoi d'héroïque, qui leur est particulier; les comédies de M. Racine ont quelque chose de fort touchant, et ne manquent guère d'imprimer les passions qu'elles représentent”*²²⁷.

Todo ello determinará que paulatinamente nos encontremos con unas obras y unas reflexiones progresivamente más profundas y complejas sobre los personajes, los cuales aparecen cada vez más contradictorios y contrastados, lo que favorecerá el surgimiento de las primeras reflexiones sobre el arte del comediante, como ha señalado S. Chaouche, así como sobre la escenografía. Un fenómeno de complejización que estará favorecido por la progresiva importancia de la persuasión y de la búsqueda de efectos en el espectador, esto es, del placer; frente a la tragedia humanística donde se priorizaba la educación, la cual, determinaba unos caracteres excesivamente “fijistas”. Esta evolución muestra así una progresivamente deriva hacia un modelo más *orgánico*, que busca mostrar las contradicciones y los conflictos de las acciones y de la propia condición humana, y que nada tendrá que ver ni con Descartes ni con la nueva antropología agustiniana propuesta por los moralistas, sino con las lecturas de Aristóteles y con el juego entre *pathos* y *ethos* propio de la teoría de los *caracteres*, cómo, por otro lado, estamos observando también en la evolución de la fisiognomía, por ejemplo, en la teoría sobre la expresión en pintura de Le Brun, quien trabaja estrechamente con Racine, etc.

4.2. La lectura cruzada de la Poética y la Retórica aristotélica. La utilidad de la tragedia: entre el docere y el delectare.

Aristóteles es el primero en reflexionar sobre las pasiones tanto en su *Ética* como en su *Retórica*, denominando a todos los afectos que tocan al hombre y que modifican su espíritu y su juicio como pasiones, abriendo la posibilidad de que el arte purifique estos sentimientos, determinando a su vez un placer. Tema de la purificación de las pasiones, esto es, de la *catarsis*, que

²²⁶ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 270 y ss.

²²⁷ BOUHOURS, Dominique. Citado en FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 270.

habría desarrollado en el libro II de la *Poética*, hoy desaparecido, y que señala en la *Política* (1341 b 38).

“Pues la emoción que se presenta en algunas almas con mucha fuerza se da en todas, pero en una en menor grado y en otra en mayor grado, como la compasión, el temor y también el entusiasmo. Algunos incluso están dominados por esta forma de agitación, y cuando se usan las melodías que arrebatan el alma vemos que están afectados por los cantos religiosos como si encontraran en ellos curación y purificación. Esto mismo tienen forzosamente que experimentarlo los compasivos, los atemorizados y, en general, los poseídos por cualquier pasión, y los demás en la medida en que cada uno es afectado por tales sentimientos, y en todos se producirá cierta purificación y alivio acompañado de placer.”²²⁸

En su *Poética* solo encontramos citado una sola vez el término *catarsis* o *purificación* cuando define la tragedia.

“Hablemos ahora sobre la tragedia recogiendo la definición de su esencia que resulta de lo que hemos dicho. La tragedia es, pues, la imitación de una acción seria y completa, de cierta dimensión, en un lenguaje condimentado que usa por separado cada clase de condimento en las distintas partes, con personajes que actúan y no mediante una narración, y que lleva a cabo mediante la compasión y el temor la purificación de pasiones tales”²²⁹

La novedad que desarrolla en su *Poética* es reducir la tragedia a dos tipos de pasiones: la compasión y el temor, las cuales ya habían sido señaladas por Gorgias en su *Elogio de Elena* donde planteaba, a propósito de la poesía, el desconcierto emocional causado por el miedo y la piedad, y que estando del lado del dolor podían sin embargo producir placer, como vuelve a señalar Aristóteles.

“Puesto que es preciso que la composición de la tragedia más bella no sea simple sino compleja, y que ésta sea imitadora de sucesos temibles y dignos de compasión (pues esto es lo propio de este tipo de imitación), lo primero que resulta evidente es que no conviene que aparezcan hombres virtuosos mudando de la felicidad a la desgracia, pues esto no es temible, ni digno de compasión, sino escandaloso; ni tampoco malvados pasando de la desgracia a la felicidad, ya que esto es lo más ajeno a la tragedia que cabe (pues nada tiene de aquello que debe tener, porque no despierta ni un sentimiento humanitario, ni compasión, ni temor); ni tampoco que alguien sumamente malo caiga de la felicidad a la desgracia, pues una trama semejante podría suscitar un sentimiento humanitario, pero no de compasión ni de temor (ya que la compasión se refiere a quien es desgraciado sin merecerlo y el temor a quien es semejante a nosotros, y la compasión se da respecto de quien no lo merece y el temor respecto de quien es semejante; de modo que el caso nos será digno de compasión ni de temor)”²³⁰

La obra de Aristóteles debe comprenderse como una respuesta a la obra de Platón, como señala el propio Corneille en su *Trois discours*, quien en el Libro X de la *República* había criticado la poesía por dirigirse no al alma del hombre en su totalidad, sino a su parte irracional, a sus pasiones, concluyendo, por tanto, que las apariencias creadas por el poeta no surten un efecto benéfico en el alma, sino perjudicial²³¹. Frente a estas ideas, Aristóteles considera que la *poesía trágica* es capaz de presentar verdades universales que interpelan al espectador, tanto racionalmente como emocionalmente, lo que a través de la compasión y el temor conducía a la *catarsis*. Esta ha

²²⁸ ARISTÓTELES. *Política*. Traducido por Manuela García Valdés, Madrid, Biblioteca Gredos-RBA, 2007, VIII, 1342 a 4-15.

²²⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. 1449 b 26-37.

²³⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. 1452 b, 1453 a.

²³¹ MARTÍNEZ MANZANO, Teresa y Leonardo RODRÍGUEZ DUPLÁ. “Introducción”. En ARISTÓTELES. *Poética*. P. 25.

sido interpretada de dos formas diferentes a lo largo de la historia: desde una concepción moral-religiosa, principalmente desde el Renacimiento, de ahí la traducción del término como purificación; o bien desde una concepción médica, de ahí la traducción como purgación, principalmente desde mediados del siglo XIX. Hoy en día la historiografía se moverá entre esta interpretación moral, como en Halliwell²³² y Janko²³³, mientras que otros autores como Fuhrmann²³⁴ defienden una vía intermedia.

Durante el Renacimiento²³⁵ y durante el siglo XVII los autores, conscientes de las dos pasiones atribuidas por Aristóteles a la tragedia en su *Poética*, sin embargo las inscribirán dentro de la teoría más general de las pasiones desarrolladas en su *Retórica* y en su *Política*, y de este modo todo lo que mueve o perturba el alma es considerado pasión, teniendo el arte trágico la capacidad de purgación de las pasiones, definiéndose la poética como aquel arte obligado a transportar al auditorio o al lector a las diversas pasiones, como había señalado Cicerón en el arte del orador, y como recoge el propio Du Bellay en *Défense et illustration de la langue française*.

« Celui sera véritablement le Poète que je cherche en notre Langue, qui me fera indigner, apaiser, éjouir, doulouir, aimer, haïr, admirer, étonner, bref, qui tiendra la bride de mes affections, me tournant çà et là à son plaisir. Voilà la vraie pierre de touche, où il faut que tu éprouves tous poèmes, et en toutes langues »²³⁶

De este modo, las finalidades intrínsecas a la *Retórica* y al auditorio, se ven transportadas a las finalidades señaladas por Aristóteles a la *Poética* y al espectador, leyéndose de forma cruzada ambas obras²³⁷, cuando las formas de tratar las pasiones en una y otra son diferentes.

« À ceci près, cependant, qui fait toute la différence entre discours oratoire et discours théâtral : dans le premier cas, les passions dont on cherche à émouvoir l'auditeur font partie du processus persuasif auquel elles contribuent autant que la narration des faits, les preuves ou les raisonnements ; la persuasion est le terme, les passions ne sont qu'un des moyens d'y parvenir. Dans le cas de la tragédie, le phénomène est inverse. Ce sont les passions du spectateur qui sont la fin de la persuasion. La persuasion consiste à rendre croyable au spectateur la fiction mimétique de telle sorte qu'il puisse éprouver les deux passions tragiques et ressentir ainsi le plaisir propre à la tragédie »²³⁸

Aristóteles diferenciaba con claridad las pasiones en general, de las que trataba en su *Retórica*, de las pasiones propias y características de la tragedia: la piedad y el terror, añadiendo además que en la medida que es más fuerte el efecto de credibilidad y de verosimilitud, más fuerte será el efecto patético generado por la tragedia.

²³² HALLIWELL, Stephen. *The Poetics of Aristotle. Translation and Commentary*. The University of North Carolina Press, 1987.

²³³ JANKO, Richard. *Aristotle. Poetics I with the Tractatus Coislinianus. A Hypothetical Reconstruction of Poetics II. The Fragments on the Poets*. Indianapolis-Cambridge Mass., Hackett, 1987.

²³⁴ FUHRMANN, Manfred. *Einführung in die antike Dichtungstheorie*. Darmstadt, 1973.

²³⁵ LANGER, Ullrich (Ed.). *Au-delà de la Poétique : Aristote et la littérature de la Renaissance*. Genève, Droz, 2002.

²³⁶ DU BELLAY, Joachim. *La Défense et Illustration de la langue françoise*. Citado por FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 119.

²³⁷ MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. *La rhétorique des passions*. Paris, PUF, 2000.

²³⁸ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 115.

*“Y aquellos que mediante la puesta en escena procuran, no lo terrible, sino sólo lo prodigioso, nada tienen que ver con la tragedia, ya que no hay que buscar en la tragedia todo tipo de placer, sino el que le es propio. Y puesto que el poeta debe proporcionar por medio de la imitación el placer derivado de la compasión y el temor, es evidente que ello ha de estribar en los hechos”*²³⁹

Por otro lado, Aristóteles no concebía la *catarsis* trágica vinculada a una dimensión moral, sino que reflexionaba sobre la tragedia en relación a la posibilidad de la purgación de las pasiones, únicamente a través de dos de ellas: el terror y la piedad, con las que el espectador debía identificarse en la representación mimética y mediante las cuales obtenía también un placer que no entendía en un plano moral, como lo hará el Renacimiento, sino en relación a la posibilidad de desembarazarse de tales pasiones. Un placer que tampoco tenía que ver con el buscado por la comedia, donde los poetas se pliegan a la falta de criterio del público.

*“Se opina que es la mejor debido a la falta de criterio del público, pues los poetas se pliegan a los espectadores y componen según el deseo de éstos. Sin embargo, no es éste el placer que depara la tragedia, sino más bien el propio de la comedia”*²⁴⁰

Esta comprensión de las pasiones poéticas de forma retórica (abriéndose a todas las pasiones en general) y en un sentido moralizador, que defienden los principales teóricos a través de la noción de *utilidad*, pronto se ve cuestionada por Corneille en *Nicomède*. En el análisis que realizara sobre esta obra se observa un claro deseo por emanciparse de la *catarsis* aristotélica, en su interpretación moralizadora, así como en su dimensión reducida a la piedad y al terror, buscando con ello una comprensión más amplia del efecto dramático, en una línea estetizante, esto es, desde los efectos causados en el espectador; desarrollando así, a partir de 1651, otros recursos patéticos como la *admiración*. Tal y como se observa en su opinión sobre *Nicomède*, Corneille entendía la *admiración* como un sentimiento de sorpresa, un estupor duplicado por una fascinación, que Descartes en un tratado contemporáneo de 1649 situaba como la primera de todas las pasiones en su *Les passions de l'âme* (art. 53)²⁴¹.

*« Ce héros de ma façon sort un peu des règles de la tragédie, en ce qu'il ne cherche point à faire pitié par l'excès de ses malheurs ; mais le succès a montré que la fermeté des grands cœurs, qui n'excite que de l'admiration dans l'âme du spectateur, est quelquefois aussi agréable, que la compassion que notre art nous commande de mander pour leurs misères. Il est bon de hasarder un peu, et ne s'attacher pas toujours servilement à ses préceptes, ne fût-ce que pour pratiquer celui de notre Horace »*²⁴²

De forma semejante a Corneille en el *préface* a *Bérénice* de Racine, éste parece alejarse de la interpretación moralizante del teatro -a partir de la noción de *catarsis* establecida desde el

²³⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. 1453 b 23.

²⁴⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. 1453 a.

²⁴¹ “Art. 53. La admiración. Cuando nos sorprende el primer encuentro con algún objeto y lo juzgamos nuevo o muy distinto de lo que conocíamos hasta ahora o bien de lo que suponíamos que debía ser, lo admiramos sorprendidos; y puesto que esto puede ocurrir antes de que sepamos si dicho objeto nos es conveniente o no, creo que la admiración es la primera de todas las pasiones. Pasión que, además, no tiene contrario, ya que, si el objeto presente no posee nada que nos sorprenda, no nos conmueve en modo alguno y lo consideramos desapasionante”. DESCARTES, René. “Las pasiones del Alma”. En *Descartes*. Traducción de Francisco Fernández Buey ; Gredos, 2011, p. 488.

²⁴² CORNEILLE, Pierre. *Avis au lecteur de Nicomède*. 1651. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. P. 304.

humanismo-, reduciendo el efecto trágico a la “tristesse majestueuse”. Este texto marca una ruptura importante, pues Racine confunde las emociones de los personajes con aquellos que siente el espectador, a partir de lo cual impide que pueda producirse la catarsis según como la había definido Aristóteles, y de este modo M. Escola señala que “*la tristesse majestueuse est avant tout un état d’âme, qui n’a pas ce caractère “pénible” que le plaisir viendrait purger*”²⁴³. Lo que abría la reflexión trágica al placer y al efecto estético.

« Ce n’est point une nécessité qu’il y ait du sang et des morts dans une Tragédie ; il suffit que l’Action en soit grande, que les Acteurs en soient héroïques, que les Passions y soient excitées, et que tout s’y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la Tragédie »²⁴⁴

4.2.1. La utilidad moral de la tragedia.

Es sobre todo a partir del humanismo que la tragedia será pensada, precisamente, desde su utilidad y la instrucción moral, en gran parte debido a las tragedias de Séneca²⁴⁵ y al triunfo de la máxima de Horacio *utile dulci*, en su *Art poétique*, donde éste identifica la tragedia con la *utilidad*. Ello conduce a identificar la purgación de las pasiones de Aristóteles o *catarsis* con la finalidad moral, lo que determina que la utilidad moral se convierta en uno de los principios fundamentales de la tragedia. Una lectura moralizante de Aristóteles que heredará posteriormente Francia, preocupada también por la *geometrización de las pasiones*. Sin embargo, recordemos que el ideal horaciano estaba vinculado también a lo *agradable*, convirtiéndose así lo *útil* y lo *agradable* en dos de los principios sobre la cual reflexionará el mundo francés y que ya había producido importantes enfrentamientos en el mundo italiano. Este paso del equilibrio horaciano al instruir mediante el placer lo observamos en el primer libro del *Discours du poème héroïque* (1594) de Tasso: “*la poésie est donc [...] imitation d’actions humaines, dans le but d’instruire par le plaisir*”²⁴⁶. Una defensa de los valores placenteros de la tragedia que había enfatizado la lectura aristotélica realizada por Castelvetro, quien será profundamente criticado en Francia por autores como La Mesnardière²⁴⁷, así

²⁴³ LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. P. 305.

²⁴⁴ RACINE, Jean. *Préface de Bérénice*. 1670. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. P. 305.

²⁴⁵ DE CAIGNY, Florence. *Sénèque le Tragique en France (XVI^e-XVII^e siècles). Imitation, traduction, adaptation*. Paris, Garnier, 2011.

²⁴⁶ TASSO, Torquato. *Discours du poème héroïque*. 1594. Citado en GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 248.

²⁴⁷ « Parmi les Écrivains modernes qui ont attaqué la grandeur, et maltraité les appâts de cette charmante Princesse [le Poésie], le savant a paru des plus remarquables comme des plus ingénieux [...] Nous apprenons avec beaucoup d’étonnement que cet illustre Écrivain, originaire d’Italie mère de la politesse, et Interprète d’Aristote Paranymphe de la Poésie, soutient qu’elle a été formée non seulement pour divertir, mais pour divertir le peuple ; et non seulement le peuple, mais la vile populace, grossière, ignorante et stupide ». LA MESNARDIÈRE, Hippolyte-Jules Pilet de. *La poétique*. 1639. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. P. 29.

como por autores como Scaliger, quien había defendido la instrucción delectando. La Mesnardière defendía así su *Poétique* (1639) la finalidad virtuosa.

« son principal dessein est d'honorer la vertu, et de corriger le vice; et [...] ces détours agréables et ces biais artificieux qu'elle prend selon les rencontres dans la tissure de ses fables, conduisent tous à cette fin comme à leur centre intentionnel »²⁴⁸

La acentuación de los valores placenteros lo encontramos por ejemplo en Honoré d'Urfé en su *avis au lecteur* de su tragicomedia *La Silvanire* (1627) donde señalaba.

« Lorsque ces Sages Anciens l'inventèrent, ce fut pour instruire les peuples avec plus d'autorité et de crédit ; car ce langage mesuré et différent de leur ordinaire et duquel, comme dit Platon, les Dieux parlaient, avait une grande puissance à leur persuader tout ce qu'ils voulaient. De sorte que le but principal de la Poésie était en ce temps-là de profiter. Et toutefois, comme l'on donne aux enfants la Médecine amère mais salutaire dans un vase dont les bords sont bien souvent couverts de quelque douceur ; de même y ajoutèrent-ils quelques gracieuses Fables, pour leur rendre plus agréables les salutaires enseignements qu'ils leur donnaient, si bien qu'en ce temps-là le but essentiel de la Poésie était de profiter, et par accident de plaire »²⁴⁹.

Un posicionamiento que le permitirá a Corneille anteponer el *placer* a la *utilidad* moral, frente a una tradición francesa desde Ronsard y Vauquelin de La Fresnaye que defienden la instrucción. Corneille abría así su primer discurso sobre la utilidad del teatro, vinculándolo al *placer*.

« Ainsi ce que j'ai avancé des l'entrée de ce Discours, que la Poésie Dramatique a pour but le seul plaisir des Spectateurs, n'est pas pour l'emporter opiniâtement sur ceux qui pensent ennoblir l'Art, en lui donnant pour objet, de profiter aussi bien que de plaire. Cette dispute même serait très inutile, puisqu'il est impossible de plaire selon les Règles, qu'il ne s'y rencontre beaucoup d'utilité. Il est vrai qu'Aristote dans tout son Traité de la Poétique n'a jamais employé ce mot une seule fois ; qu'il attribue l'origine de la Poésie au plaisir que nous prenons à voir imiter les actions des hommes ; qu'il préfère la partie du Poème qui regarde le Sujet à celle qui regarde les Moeurs, parce que cette première contient ce qui agré le plus, comme les Agnitions et les Péripiéties ; qu'il fait entrer dans la définition de la Tragédie l'agrément du discours dont elle est composée, et qu'il l'estime enfin plus que le Poème Épiquem en ce qu'elle a de plus que lui la décoration extérieure et la Musique, qui délectent puissamment, et qu'étant plus courte et moins diffuse, le plaisir qu'on y prend est plus parfait : mais il n'est pas moins vrai qu'Horace nous apprend que nous ne saurions plaire à tout le monde, si nous n'y mêlons l'utile, et que les gens graves et sérieux, les vieillards, les amateurs de la vertu s'y ennuièrent s'ils n'y trouvent rien à profiter »²⁵⁰.

No obstante, el propio Corneille, rápidamente anuncia un cierto escepticismo en su dedicatoria a *La Suite de Menteur* (1641), sobre el predominio de la *utilidad*, distinguiendo entre poética dramática y reflexión moral.

« Si j'étais de ceux qui tiennent que la poésie a pour but de profiter aussi bien que de plaire, je tâcherais de vous persuader que [La Suite du Menteur] est beaucoup meilleur que [Le Menteur], à cause que Dorante y paraît beaucoup plus honnête homme, et donne des exemples de vertu à suivre, au lieu qu'en l'autre ne donne que des imperfections à éviter ; mais pour moi qui tiens avec Aristote et Horace que notre art n'a pour but que le divertissement, j'avoue qu'il

²⁴⁸ LA MESNARDIÈRE, Hippolyte-Jules Pilet de. *La poétique*. 1639. Citado en GÉNÉTIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 250.

²⁴⁹ URFÉ, Honoré de. "Préface". *La Silvanire ou la morte-vive. Fable bocagère*. Paris, R. Fouet, 1627. Citado por DOTOLI, Giovanni. *Temps de préfaces*. Pp. 175-176.

²⁵⁰ CORNEILLE, Pierre. « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique ». En *Trois discours sur le poème dramatique*. Pp. 65-66.

est ici bien moins à estimer qu'en la première comédie [...] il s'est obligé de prendre soin de l'utile, il évite seulement une faute quand il s'en acquitte et n'est digne d'aucune louange »²⁵¹

Si bien Corneille parece cuestionar la utilidad moral en favor del placer, igualmente, en su segundo discurso, muestra una lectura más correcta que la de sus antecesores sobre la obra de Aristóteles y el concepto de catarsis, reflejando un deseo claro por alejarse respecto a la reducción que hace éste del efecto trágico a la piedad y al terror, poniendo en duda el efecto catárquico, ofreciendo una interpretación retórica y estetizante del efecto trágico, centrada en los efectos receptivos sobre el espectador. Lo que le llevará a la búsqueda de nuevas pasiones como el amor²⁵², con las que buscará legitimar ciertas obras que fueron criticadas, como *Le Cid*.

« J'avouerai plus. Si la purgation des passions se fait dans la Tragédie, je tiens qu'elle se doit faire de la manière que je l'explique ; mais je doute si elle s'y fait jamais, et dans celles-là même qui ont les conditions que demande Aristote »²⁵³

Corneille concluía que la dimensión moral de la tragedia es ajena a la reflexión poética sobre la tragedia misma, no pudiendo ésta legislar sobre aquello que pertenece al ámbito propio del espectador.

« Cette pitié nous doit donner une crainte de tomber dans un pareil malheur, et purger en nous ce trop d'amour qui cause leur infortune, et nous les fait plaindre ; mais je ne sais si elle nous la donne, ni si elle purge, et j'ai bien peur que le raisonnement d'Aristote sur ce point ne soit qu'une belle idée, qui n'ait jamais son effet dans la vérité. Je m'en rapporte à ceux qui en ont vu les représentations : ils peuvent en demander compte au secret de leur coeur, et repasser sur ce qui les a touchés au théâtre, pour reconnaître s'ils en sont venus par là jusqu'à cette crainte réfléchie, et si elle a rectifié en eux la passions qui a causé la disgrâce qu'ils ont plainte. »²⁵⁴

Estas ideas sobre la dimensión moral de la tragedia humanista se encontrarán problematizadas todavía más a lo largo del siglo XVII, caracterizando los debates teatrales del último tercio del siglo²⁵⁵, sobre todo, a medida que van imponiéndose las nuevas corrientes retórica, como la *elocuencia persuasiva*, que obligarán a vincular esta instrucción del espectador con la conmoción de las *pasiones* y con el “deleitar”, alejándose así del racionalismo de la tragedia humanista centrada en el didactismo y en la educación moral, que es ampliamente criticada desde los *irregulares* y que heredan los *regulares* como el propio D'Aubignac, a favor de la narración y de la acción, buscando más bien la utilidad moral a través de lo *vraisemblable*, con lo que se buscaba romper definitivamente con las máximas humanistas que interrumpían la narración y rompían el efecto de *verosimilitud*.

²⁵¹ CORNEILLE, Pierre. *Épître dédicatoire de La Suite du Menteur*. 1641. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. Pp. 298-299.

²⁵² « Il est à propos d'y mêler l'amour, parce qu'il a toujours beaucoup d'agrément, et peut servir de fondement à ces intérêts, et à ces autres passions dont je parle ; mais il faut qu'il se contente du second rang dans le Poème, et leur laisse le premier ». CORNEILLE, Pierre. « De l'utilité et des parties du poème dramatique ». En *Trois discours sur le poème dramatique*. P. 72.

²⁵³ CORNEILLE, Pierre. « Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire ». En *Trois discours sur le poème dramatique*. P. 99.

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 99-100.

²⁵⁵ THIROUIN, Laurent. *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*. Paris, Honoré Champion, 2007 (1ª edición, 1997).

« Premièrement, ces Maximes générales, ou Lieux-communs, doivent être attachées au Sujet, et appliquées par plusieurs circonstances aux Personnages et aux affaires du Théâtre ; en sorte qu'il semble que celui qui parle, ait plus présents à l'esprit les intérêts du Théâtre, que ces belles vérités : c'est-à-dire, Qu'il faut faire ce que les bons Rhétoriciens nous enseignent, Réduire la Thèse à l'Hypothèse, et des propositions universelles en faire des considérations particulières ; car par ce moyen le Poète ne se rend ration particulières ; car par ce moyen le Poète ne se rend pas suspect de vouloir instruire le Spectateur par la bouche de ses Acteurs et ses Acteurs ne sortent point de l'Intrigue, qui les oblige d'agir et de parler. Par exemple, je ne voudrais pas qu'un Acteur s'arrêtât longtemps à prouver. »²⁵⁶

Como ya se ha señalado, la instrucción moral se concebirá en el clasicismo francés no tanto desde la contemplación de los desastres causados por las pasiones, como en el humanismo, sino a través de la persuasión y estimulación de las pasiones en el propio espectador, ampliando las pasiones trágicas de Aristóteles, la piedad y el terror, al conjunto de las pasiones, dando así predominancia al *deleitar*, leyendo la *Poética* desde las claves de la *Retórica*. Esta relación entre *educar* y *deleitar* será claramente teorizada en las *Réflexions sur la poétique de ce temps* del padre Rapin, en 1675, quien reflexiona directamente sobre el principio horaciano, estableciendo una especie de dialéctica entre ambos que tiene al placer como principal camino de moralización, señalando que la poesía es útil en tanto que es agradable, que recordará los posicionamientos de Corneille, mostrando el triunfo del placer sobre la utilidad en el último tercio del siglo XVII.

« Il est vrai que la poésie a pour but de plaire : mais ce n'est pas son principal but. Car la poésie, étant un art, doit être utile par la qualité de sa nature, et par la subordination essentielle, que tout art doit avoir à la politique, dont la fin générale est le bien public [...] Comme c'est l'intention de la poésie, que de plaire, elle met en oeuvre tout ce qui peut y contribuer [...] Toutefois la fin principale de la poésie est de profiter, non seulement en délassant l'esprit pour le rendre plus capable de ses fonctions ordinaires, et en charmant les chagrins de l'âme par son harmonie et par toutes les grâces de l'expression : mais bien davantage encore en purifiant les moeurs, par les instructions salutaires, qu'elle fait profession de donner à l'homme [...] Ce n'est même que pour être utile que la poésie doit être agréable : et le plaisir n'est qu'un moyen dont elle se sert pour profiter. Ainsi toute la poésie quand elle est parfaite doit être par nécessité une leçon publique de bonnes moeurs, pour instruire le peuple [...] La tragédie rectifie l'usage des passions, en modérant la crainte et la pitié, qui sont des obstacles à la vertu [...] Mais parce que la poésie n'est utile qu'autant qu'elle est agréable : l'importance de cet art est de plaire. On ne peut plaire sûrement que par des règles : il faut donc en établir »²⁵⁷

Si la reflexión sobre el teatro en el humanismo se desarrollaba en torno al conflicto entre el educar y el deleitar, sin embargo, la tragedia moderna concederá progresivamente predominancia al *deleitar* como forma de educar, siguiendo la lectura retórica de la poética aristotélica, lo que obligaba a transformar por completo todos los aspectos formales de la obra. Un cambio que debemos valorar como una consecuencia del modelo retórico que se impone como principio de las artes, y a partir de ello de la relectura de Aristóteles y el triunfo de la retórica elocuente en el que se asienta el *proyecto clásico* y que no sólo han situado las pasiones en un lugar preferente sino también al placer.

²⁵⁶ AUBIGNAC, abbé de (François Hédelin). *La Pratique du Théâtre*. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. Pp. 293-294.

²⁵⁷ RAPIN, René. *Réflexions sur la poétique de ce temps*. 1675. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. Pp. 300-301.

4.2.2. Hacia una comprensión retórica de la poética aristotélica.

La edad moderna se iniciaba con una lectura de Aristóteles vía Tasso y Hensenius, alejándose progresivamente de la *poética* en favor de la *retórica*, siguiendo las relecturas de Cicerón y Quintiliano²⁵⁸, que, junto a la importancia adquirida por la retórica elocuente, van a situar el problema horaciano del deleitar como vía principal para la educación moral en el arte, determinando con ello la lectura de las obras de Aristóteles, como señalamos a propósito del primer discurso de Corneille. Asimismo, la traducción equívoca del concepto de *phatos* aristotélico por La Mesnardière, transformará por completo el sentido de la reflexión aristotélica, introduciendo las pasiones en general (desarrolladas en su *Retórica*) en una de las partes de la historia en las que Aristóteles dividiría la tragedia (tal y como la definía en su *poética*), algo que era ajeno al sentido aristotélico²⁵⁹. La Mesnardière viene a poner en boca de Aristóteles que las pasiones son centrales y la principal finalidad a la hora de la creación de las tragedias, como había señalado Du Bellay, siguiendo a Cicerón, definiéndolas así como una de sus partes, cuando Aristóteles en su *Poética* sólo había hablado de la *piedad* y el *terror*. Se abría pues la poética a las búsquedas y fenómenos de la retórica.

Mientras en la *Retórica* Aristóteles intentaba comprender los mecanismos de la *persuasión*, estudiando las pasiones en general; en la *Poética*, es decir, en lo concerniente al ámbito de la creación artística, se centra exclusivamente en dos tipos de pasiones: la *piedad* y el *terror*, considerando que el resto de las pasiones no forman parte de las historias en el arte. Sin embargo, la lectura conjunta y la recepción confusa de ambas obras, *Retórica* y *Poética*, ya durante el humanismo, unido a la centralidad que la retórica y la *actio ciceroniana*, junto a la finalidad moral con la que es interpretadas las reflexiones sobre la catarsis, van a determinar finalmente que a través de la *Poética* se reflexione sobre las pasiones en general, desvirtuando la reflexión de la poética aristotélica.

Esta lectura en clave retórica y en función de las pasiones, determinará que la *poética clásica*, entendida como el establecimiento de unas reglas que permiten la construcción de un artefacto representacional -como todavía observábamos en Jean Chapelain-, termine desplazándose desde el interés por las reglas y los mecanismos de las pasiones, al ámbito de la persuasión del espectador y de la representación, retorizándose la creación artística francesa, tal y como observamos con claridad en la obra teórica de D'Aubignac, en el padre Rapin o en el propio Corneille donde el espectador se ve transformado a partir del placer y de las emociones puestas en juego por la pasión, y donde lo importante no es tanto las reglas, como las emociones desarrolladas

²⁵⁸ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 118.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 121.

a lo largo de la historia, por encima –incluso– del efecto verosímil, o donde éste depende ahora, precisamente, de las pasiones. A partir de esta introducción de las pasiones en la narración de las historias se producirá, por tanto, un claro trasvase entre poética y retórica que llevará a Forestier a hablar de “retorización de la poética”, en la que los placeres y los efectos dramáticos irán adquiriendo mayor protagonismo.

No obstante, y pese a esta retorización de la poética, ambos ámbitos seguirán estando claramente diferenciados durante el clasicismo, pues, mientras en el arte del *orador* (característico de la retórica) se busca la conmoción del espectador, inscribiéndose dentro de un proceso persuasivo donde las pasiones simplemente son un medio para lograr esa persuasión que permite a la palabra triunfar (una palabra que es el principio y la finalidad del arte del orador); en el arte poético, en cambio, las pasiones son la finalidad última de la representación.

La *persuasión* en la *poética clásica* –a diferencia de la retórica propiamente dicha– consistirá, por tanto, en hacer creíble al espectador, mediante las reglas y la técnica teatral, la ficción mimética, de tal manera que pueda sentir las pasiones que la tragedia representará. Si bien la *Retórica* se basa en la simple *persuasión* del auditorio, sin embargo, la *Poética* trabaja, por el contrario, con la *identificación emotiva* del espectador con lo representado; y, de este modo, mientras en la *retórica* el espectador se olvida de que asiste a una *representación* y cae subyugado al acontecimiento-espectáculo, dando predominancia al *artefacto representacional*, de ahí las reglas de la *actio* (Jean Chapelain y D’Aubignac para la tragedia acercándose a una retorización de la poética); sin embargo, en la *poética* el espectador sigue ocupando un lugar esencial y predominante (de ahí que en Aristóteles no se exija un principio de verosimilitud, sino la conciencia entre espectador y espectáculo), sobre todo, a partir de sus pasiones, pues serán el centro sobre el cual se construirá el efecto dramático, como vemos en Corneille.

Es a partir de esta diferente interpretación y función de las pasiones en la *Retórica* y en la *Poética*, donde encontraremos la principal tensión entre Jean Chapelain, D’Aubignac y Corneille, basculando los dos primeros más hacia la construcción de una ficción teatral perfecta, donde el espectro es secundario respecto a las reglas, llegando incluso a desaparecer, como llega a señalar D’Aubignac; y basculando el tercero hacia la poética, entendida como Aristóteles, buscando las pasiones y no tanto la ficción perfecta, donde el espectador ocupa un lugar prioritario sobre las reglas. Mientras D’Aubignac entiende la tragedia como un problema de *persuasión*, esto es, como un problema retórico; por el contrario, Corneille lo entiende como un problema de pasiones, donde el espectador se ve transformado a partir del placer y de las emociones puestas en juego por la pasión, donde lo importante, además, no son tanto las reglas, sino las emociones desarrolladas a lo largo de la historia, incluso por encima del efecto de verosimilitud, el cual depende, precisamente, de las pasiones. Esta predominancia dada al lugar del espectador en la interpretación que hace

Corneille de Aristóteles, especialmente de su *poética* y del concepto de *catarsis* desarrollado en ella, nos permite comprender por qué en Corneille el problema del *público* responde a una noción muy diferente a la defendida por Chapelain o d'Aubignac, quien llega a defender la desaparición del espectador.

Frente a aquellos que como Corneille consideran que la función principal del teatro es la *identificación* del espectador con las *pasiones* desarrolladas por la obra, como estrategia para producir la *catarsis*; Chapelain y sus seguidores apelaran a las reglas y a la *dispositio*, como base a partir de la cual deben ser tratadas esas pasiones, es decir, de acuerdo a unas normas, no buscando tanto una *identificación* con las pasiones de la escena sino una *ilusión*, esto es, que no se quiebre el principio mimético o de *vraisemblance*, que es lo que para éstos permite que se produzca la catarsis en el espectador. La primera opción, la *identificación* de Corneille, tiene como principal finalidad las pasiones tanto de la obra como del espectador y, por tanto, la identificación de estos espectadores con las pasiones que están representándose en la escena. La segunda, en cambio, se centrará en la *vraisemblance* a través de las reglas, para crear un *artefacto* (una representación) donde el espectador se olvida de que asiste a una representación mediante la cual sus pasiones son purgadas pero sin que se reproduzca una conciencia o una identificación con la escena, sino una disolución en la misma.

De una u otra manera lo que parece común a ambos posicionamientos más propiamente retóricos y más poéticos es que la tragedia será progresivamente pensada desde los problemas de la retórica y, por tanto, desde los efectos producidos en el espectador, adquiriendo el *placer*, entendido como conmoción del espectador, tal y como lo había definido Aristóteles, un lugar prioritario sobre la utilidad moral. Será el placer causado en el espectador el lugar desde el cual progresivamente será pensado el arte en la segunda mitad del siglo XVII.

4.2.3. La finalidad placentera de la tragedia:

Este debate entre el *educar* y el *deleitar* estaría presente para el siglo XVII ya en la obra Aristóteles, pues éste parece señalar que el *placer* puede encontrarse en algunas de las pasiones tales como el miedo o la piedad, situando el “placer” como una finalidad de la poética, estrechamente unido a la utilidad moral propia de la purgación, ya señalada por el humanismo. Además, también se desprendía de las lecturas aristotélicas que otra de las finalidades de la poética sería hacer creíble la ficción al espectador, lo que conduciría en la época moderna a leer la tragedia aristotélica de forma particular, identificando la *catarsis* con un principio de moralización inherente a la tragedia, que afectaba a las pasiones en su totalidad, que generaba a su vez un placer y, todo ello, fundamentado sobre la *ilusión mimética*. De este modo, *ficción* y *placer* parecerían encontrarse

relacionados, junto a la *persuasión-moralización* y las *pasiones*, asentando los principios sobre los cuales edificará la *época clásica* la tragedia y permitiendo diferentes lecturas, interpretaciones y posicionamientos, respecto a la obra de Aristóteles.

Esta recepción tardía de las obras de Aristóteles, irán ampliando el concepto de tragedia humanística, otorgando a la dimensión emocional y al *delectare*, un lugar destacado, como reconocía la propia *poética* aristotélica así como la *elocuencia ciceroniana*, donde se asentarán las letras francesas. La recuperación y traducción italiana de la *Poética* y de la *Retórica* de Aristóteles, y la predominancia de ésta última, va a determinar que se asigne progresivamente al elemento *emocional-placentero* un lugar prioritario, concediendo un lugar destacado a la *commoción* del espectador, aunque buscando siempre el beneficio moral de éste, estableciendo con ello las dos finalidades básicas de la tragedia: *docere* y *delectare*. Por *delectare* debemos entender no tanto el placer, sino el trabajo con las pasiones, en oposición a la dimensión racional, predominante en el siglo XVI. Estas ideas se encuentran ya asentadas desde finales del siglo XVI, como podemos leer en La Taille, en su *Art de la tragédie* (1572), donde señala que la tragedia tiene una función *emocional* al servicio de la *instrucción*: « *la vraie et seule intention d'une tragédie est d'émouvoir et de poindre merveilleusement les affections d'un chacun* »²⁶⁰. Se apunta así ya desde finales del siglo XVI, una fuerte tensión entre *docere* y *delectare*, que proviene sin duda del mundo italiano. Una tensión que es esencial para comprender la formación y evolución de la *tragedia clásica* durante el siglo XVII, así como para comprender muchas de las *querelles* que lo atraviesan y que, al mismo tiempo, determinan su evolución y configuración. Sin embargo, ya en la época en que Corneille escribe sus discursos o en Racine –en el último tercio del siglo XVII- esta tensión parece quedar despejada a favor del *delectare*, esto es, de la *commoción* del espectador, de la cual se desprende, en segundo lugar, una enseñanza moral, que ya no es la finalidad principal de la tragedia sino su consecuencia. Con ello se reflejaría el paso de una *elocuencia cívica* a una *elocuencia persuasiva*, que había favorecido la *mundanización* de las *belles-lettres*. No obstante, todavía en estos inicios del siglo XVII los principios defendidos por los “irregulares” a favor del *delectare*, es decir, de las emociones y las pasiones, se ven rápidamente reinscritos por Jean Chapelain dentro del *docere*, como principio supremo, siguiendo los debates italianos sobre Horacio, imponiéndose, finalmente, la concepción de Chapelain a partir de la *querelle du Cid*. Por *delectare*, insistimos, debemos entender que la obra apela, no tanto a una conciencia racional, sino a los sentimientos como vehículo para lograr los fines “trágicos”, esto es, evitar el desorden de las pasiones. Esta misma idea también aparece claramente tratada en la obra de Corneille en 1660, en su *Discours de l'utilité et des parties du Poème dramatique* (1660), donde parece zanjar gran parte de las tensiones que habían atravesado la polémica en torno a *Le Cid*:

²⁶⁰ Citado por FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 8.

« Ainsi ce que j'ai avancé dès l'entrée de ce Discours, que la poésie dramatique a pour but le seul plaisir des spectateurs, n'est pas pour l'emporter opiniâtement sur ceux qui pensent ennoblir l'art, en lui donnant pour objet, de profiter aussi bien que de plaire. Cette dispute même serait très inutile, puisqu'il est impossible de plaire selon les règles, qu'il ne s'y rencontre beaucoup d'utilité. »²⁶¹

Para Corneille la *utilidad* sólo puede darse bajo la forma de lo *placentero*, tal y como se enuncia también en la obra de La Taille, siendo además lo que constituye el objetivo principal de la tragedia. De lo que se deduce que para Corneille la dificultad de la escritura trágica no nace tanto del *instruir*, sino del *gustar*, invirtiendo así lo que había constituido la base del pensamiento humanístico centrado en el *Art poétique* de Horacio. Lo que a su vez situaba al *público* en un lugar central de la reflexión poética. Si bien el humanismo hablaba ya de la imposibilidad del “beneficio” sin el “placer”, sin embargo, este *placer* era comprendido todavía como una mezcla de lo agradable y de la admiración que debe producir toda obra de arte y, especialmente, toda obra poética de calidad. Durante el siglo XVII por *placentero* comenzará a entenderse las emociones surgidas en el espectador ante la contemplación de la tragedia, esto es, las pasiones. Frente a una priorización moralizante del humanismo, ahora, el objetivo del autor es el “placer”, mediante el cual y derivado de ello la “representación” (*vraisemblance*) producirá esta moralización del espectador. Los valores de la *éloquence*, así como de la recepción y persuasión del espectador, adquieren una centralidad sobre la *racionalidad* del concepto trágico humanista anterior, reflejando con ello cómo el modelo francés será un modelo retórico que parte de las pasiones desde donde piensa el poema trágico para lograr un *beneficio* o una *utilidad* moral.

4.3. La centralidad de las reglas y de la ilusión en la poética clásica.

La incorporación de la tragedia antigua y sus reglas a la tragedia humanística, permitían al espectador tener una consciencia clara sobre lo acontecido en la escena, gracias a reglas como la división en cinco actos; la regla de las veinticuatro horas; la unidad de espacio; la composición en alejandrinos rimados; la búsqueda de la belleza del discurso; la codificación de unos códigos declamatorios y gestuales; etc. Todas estas reglas que desde Aristóteles determinaba la escritura de las tragedias, hacían que el espectador fuera sin embargo consciente de estar asistiendo a un *artefacto*, lo que posibilitaba, a su vez, que la violencia y las pasiones desencadenadas en la escena generasen un proceso ambivalente de identificación-desidentificación, como había señalado Aristóteles a propósito de la catarsis, lo que hacía, al mismo tiempo, que la tragedia fuera vivida como un *espectáculo*.

²⁶¹ CORNEILLE, Pierre. *Trois discours sur le poème dramatique*. Citado por FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 9.

Esta centralidad de las reglas será heredada también por la tragedia francesa, sobre todo, a partir del triunfo de los *regulares* como Jean Chapelain, como se reflejaría en su *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* (1630) dirigida al poeta Godeau. No obstante, como veremos a continuación, en Francia se tenderá a mitigar esa conciencia de *espectáculo* y se buscará, paradójicamente, borrar las reglas a través de las mismas reglas, otorgando con ello predominancia a la *vraisemblance*, es decir, a la apariencia de estar asistiendo no tanto a una representación sino a una *verdad*. No es de extrañar por tanto que esta regla de la *vraisemblance* determine el resto de las reglas de la poética trágica, siguiendo así otro de los principios fundamentales de la obra de Aristóteles sobre el arte trágico: la *mímesis*²⁶², donde el estagirita hacía residir el *efecto trágico*. Los *regulares* van a convertir este principio “mimético”, ambigüamente definido por Aristóteles en su *Poética*, en una defensa de la *ilusión* frente a la defensa de la *verdad*, en el sentido de mimesis fidedigna, que defienden los *irregulares*. De este modo, la *tragedia francesa* a partir de los *regulares* buscará un equilibrio entre la *ilusión* y la *conciencia* de espectáculo a través de reglas como la de las veinticuatro horas, destinadas a romper esa conciencia de espectáculo generado por las reglas durante el humanismo.

« Je ne pense pas qu'il y ait rien de moins vraisemblable que ce que ferait le poète par la représentation d'un succès [i.e. une entreprise] de dix ans dans l'espace de deux ou trois heures, puisque la figure doit être le plus qu'il se peut semblable en toutes les circonstances à la chose figurée et qu'une des principales circonstances est le temps, que le théâtre qui fait particulière profession d'imiter, doit remplir dans sa juste proportion, c'est-à-dire dans la véritable étendue qu'il a eu lorsqu'on suppose que la chose imitée se passait : autrement l'oeil des spectateurs se trouvant surchargé d'objets, et se laissant persuader avec peine que pendant trois heures qu'il a employé au spectacle il se soit passé des mois et des années, l'esprit qui juge sur le tout, reconnaissant qu'il y a de l'impossibilité, et que par conséquent il donne de l'attention à une chose fausse, se relâche pour tout ce qu'il y peut avoir d'utile au reste, et ne souffre point l'impression sans laquelle tout le travail du poète est vain »²⁶³

Frente a la defensa de la *libertad* de los *irregulares* respecto a las reglas, así como frente a su defensa de la *imitación fidedigna* respecto a las historias, Jean Chapelain defenderá la necesidad de adaptar las circunstancias de las historias a la *historia representada*, esto es, a las necesidades inherentes e intrínsecas a la representación teatral, para facilitar así la *ilusión mimética*, donde nace el *efecto dramático*, la cual pasará a convertirse en la principal regla que determinará las demás.

« Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite, car le principal effet de celle-ci consiste à proposer à l'esprit, pour le purger de ses passions déréglées, les objets comme vrais et comme présents ; chose qui, régnant par tous les genres de la poésie, semble particulièrement encore regarder la scénique en laquelle on se cache la personne du poète que pour mieux surprendre l'imagination du spectateur et pour le mieux conduire sans obstacle à la créance que l'on veut qu'il prenne en ce qui lui est représenté »²⁶⁴

²⁶² PASQUIER, Pierre. *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle*. Paris, Klincksieck, 1995.

²⁶³ CHAPELAIN, Jean. *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*. Citado en la edición de LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA. Corneille. *Trois discours sur le poème dramatique*. P. 278.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 216.

Este posicionamiento de Chapelain se verá radicalizado en D'Aubignac quien considera que la finalidad del teatro es hacer creíble al espectador lo representado, otorgando a la *vraisemblance* el lugar prioritario en las finalidades de la tragedia.

« *La Vraisemblance est [...] l'essence du Poème Dramatique, et sans laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la Scène. C'est une Maxime générale que le Vrai n'est pas le sujet du Théâtre, parce qu'il y a bien de choses véritables qui n'y doivent pas être vues, et beaucoup qui n'y peuvent pas être représentées [...] Le Possible n'en sera pas aussi le sujet, car il y a bien de choses qui se peuvent faire, ou par la rencontre des causes naturelles, ou par les aventures de la Morale [i.e. les lois des « caractères »], qui pourtant seraient ridicules et peu croyables si elles étaient représentées [...] Il n'y a donc que le Vraisemblable qui puisse raisonnablement fonder, soutenir et terminer un Poème Dramatique : ce n'est pas que les choses véritables et possibles soient bannies du Théâtre ; mais elles ne sont reçues qu'en tant qu'elles ont de la vraisemblance ; de sorte que pour les y faire entrer, il faut ôter ou changer toutes les circonstances qui n'ont point ce caractère, et l'imprimer à tout ce qu'on y veut représenter* »²⁶⁵

La *tragedia clásica* partía de la centralidad de la *recepción* y del *espectador*, y por tanto no buscando tanto una “conciencia” de público-espectador, sino precisamente de todo lo contrario. La dimensión principal que pondrá en juego y acentuará la tragedia clásica, en estrecha relación con la idea de *utilidad* horaciana, no es por tanto lo *particular*, esto es, una especie de conciencia individual construida a partir de una experiencia interior, sino el de lo *público* y la idea de *utilidad pública* o *bien común*. Todo el *efecto trágico* debe construirse, por tanto, sobre las reglas y el efecto ilusionista que las reglas generan, así como sobre la finalidad *pública*.

Si bien Aristóteles utiliza de forma constante la noción de *mimesis* en su *Poética*, el principio de que “el arte imita la naturaleza” no aparece desarrollado con claridad sino en el libro II de su *Física* (II 2, 194 a 21-22; 8, 199 a 15-17).

“*Pero si el arte imita a la naturaleza [...] En general, en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza. Por lo tanto, si las cosas producidas por el arte están hechas con vistas a un fin, es evidente que también lo están las producidas por la naturaleza*”²⁶⁶

En Aristóteles, por *imitación* no debe entenderse la capacidad del hombre para reproducir las cosas de la naturaleza -como en ocasiones se ha entendido- sino más bien para describir la capacidad del hombre para imitar a la naturaleza en su espontaneidad creadora, *rerum magna parens*. Sin embargo, es la primera acepción: la copia de la naturaleza, la que será predominante durante el siglo XVII, leyendo la obra aristotélica bajo las claves platónicas ofrecidas por el humanismo.

Junto a esta *mimesis-ilusión*, los otros principio de la *tragedia humanística* serán la búsqueda de claridad, la finalidad moral a través de la violencia, así como la conciencia de ser espectador -que determinarán también las búsquedas de la *tragedia clásica francesa*-, la cual, sin

²⁶⁵ AUBIGNAC, abbé de (François Hédelin). *La Pratique du Théâtre*. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA. *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. P. 49.

²⁶⁶ ARISTÓTELES. *Física*. Traducido por Guillermo R. de Echandía; Gredos, 1982, II 2, 194 a 21-22; 8, 199 a 15-17.

embargo, otorgará a la problemática de la *ilusión*²⁶⁷ un puesto principal en la búsqueda de esa *instrucción moral*, como seguía reconociendo a finales del siglo el padre Lamy en su *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, sin renunciar a los principios que desde Malherbe habían caracterizado el “proyecto clásico”, como son la claridad del lenguaje y las reglas.

« les poètes suivent leurs règles pour éblouir leurs lecteurs par la grandeur des choses qu'ils proposent, pour les enchanter par une image de la vérité, pour les gagner en ne disant rien qui soit opposé à leurs inclinations, et pour exciter dans leur coeur toutes les passions qu'ils sont bien aise d'y sentir »²⁶⁸

La tensión entre *docere* y *delectare*, así como la tensión consecuente entre *ilusión* y *conciencia ficcional*, determinarán que el concepto de *catarsis* aristotélico se transforme a los largo del siglo XVI y XVII, desarrollándose en Francia la particularidad de una tragedia que se centrará en el efecto de *ilusión* o *vraisemblance*. A través de éste se buscará romper con esa separación entre escena y público, propia de la tragedia antigua y del humanismo, sobre todo, a través del trabajo con las pasiones, tanto en la escena como en el espectador, buscando acciones mucho más orgánicas. Esta centralidad de la *ilusión* se deberá a diversos motivos. En primer lugar, a la centralidad de la *retórica* y de la *elocuencia ciceroniana*, en la cual se debe generar una credibilidad en el espectador a través de los “efectos” de palabras e imágenes. En segundo lugar, y como consecuencia del anterior, se debe a la herencia de los debates italianos y a la tensión que en ellos se da entre lo *verosímil* y lo *maravilloso*, como ha analizado A. Duprat. En tercer lugar, la lectura equívoca de la obra de Aristóteles, estudiada en profundidad por P. Pasquier, y, por tanto, de la comprensión de la *catarsis* desde los principios de las pasiones-placer y de la ilusión. De tal manera que la paradoja de la *tragedia clásica*, como veremos en la obra de Jean Chapelain, será buscar el efecto de ilusión y de verosimilitud a través de las reglas, mediante las cuales se buscará que el espectador olvide su estatuto como espectador, creando una ficción verosímil más natural que la propia naturaleza, imponiendo así a la *mimesis fidedigna* de los *irregulares* la *mimesis verosímil*, como señala D'Aubignac.

« On demande [...] jusqu'à quel point il est permis au Poète de changer une Histoire quand il la veut mettre sur le Théâtre. [...] Je tiens pour moi qu'il peut le faire non seulement aux circonstances, mais encore en la principale action, pourvu qu'il fasse un beau Poème : car comme il ne s'arrête pas au Temps, parce qu'il n'est pas Chronologue, il ne s'attachera point à la Vérité, non plus que le Poète Epique, parce que tous deux ne sont pas Historiens. Ils prennent de l'Histoire ce qui leur est propre, et y changent le reste pour en faire leurs Poèmes, et c'est une pensée bien ridicule d'aller au Théâtre pour apprendre l'Histoire. La Scène ne donne point les choses comme elles ont été, mais comme elles doivent être, et le Poète y doit rétablir dans le sujet tout ce qui ne s'accommodera pas aux règles de son Art, comme fait un Peintre quand il travaille sur un modèle défectueux. »²⁶⁹

²⁶⁷ *L'illusion au XVII^e siècle*. Revue Littératures classiques, N° 44, Hiver 2002, número dirigido por DANDREY, Patrick et Georges FORESTIER. Paris, Honoré Champion, 2002.

²⁶⁸ LAMY, Bernard. *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*. Paris, Honoré Champion, 1998, II parte, cap. 1, p. 190. (1ª edición, 1678).

²⁶⁹ AUBIGNAC, abbé de (François Hédelin). *La Pratique du Théâtre*. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. P. 249.

Frente a la *vraisemblance*, entendida como idealización de la historia, que observamos tanto en Jean Chapelain como en D'Aubignac, Corneille defenderá un posicionamiento más ambiguo, nacido sin duda de su lectura directa de Aristóteles, justificando, por un lado, la fidelidad a la historia, como ya había hecho con su obra *Le Cid* o en el *préface* de *Sophonisbe* (1663), aunque fuera contra la *vraisemblance*, y, por otro lado, defendiendo la necesidad de modificar la historia en beneficio de la eficacia de la acción y de la intriga, como señala en su opinión sobre *Héraclius* (1647). Una aparente paradoja que se comprenderá a partir de su noción de *croyable*, auténtica finalidad de la tragedia corneliana frente a la *vraisemblance* de Jean Chapelain.

« *La liberté qu'elle a de s'en écarter n'est pas une nécessité, et la vraisemblance n'est qu'une condition nécessaire à la disposition, et non pas au choix du sujet, ni des incidents qui sont appuyés de l'Histoire. Tout ce qui entre dans le poème doit être croyable, et il l'est selon Aristote par l'un de ces trois moyens, la vérité, la vraisemblance, ou l'opinion commune. J'irai plus outre, et quoique peut-être on voudra prendre cette proposition pour un paradoxe, je ne craindrai point d'avancer que le sujet d'une belle tragédie doit n'être point vraisemblable.* »²⁷⁰

Esta ambigüedad queda perfectamente delimitada en su segundo discurso, *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon el vraisemblable ou le nécessaire*, donde determina, a propósito de Aristóteles y de la libertad ofrecida al autor para embellecer las obras, la diferencia entre *vraisemblable* y *nécessaire*.

« *La première consiste en ces actions mêmes, accompagnées des inséparables circonstances du temps et du lieu, et l'autre en la liaison qu'elles ont ensemble, qui les fait naître l'une de l'autre. En la première, le vraisemblable est à préférer au nécessaire, et le nécessaire au vraisemblable dans la seconde* »²⁷¹

Corneille distinguía entre las circunstancias en las que se desarrollaban las acciones: el lugar, el tiempo, las situaciones, las historias, etc., que debían plegarse a lo *verosímil*, de otro tipo de acciones que en ocasiones debían alejarse de esta verosimilitud en beneficio, precisamente, de la verosimilitud de la acción y de la obra en su conjunto. Corneille parecía establecer como *necesarias* ciertas acciones que si bien se alejaban de las reglas establecidas como principios de la verosimilitud, sin embargo, lo hacían en función de una finalidad superior de *credibilidad*, que priorizaba la lógica y la racionalidad de la obra sobre la verosimilitud de las situaciones. Corneille distinguía así entre diferentes niveles de verosimilitud, en relación a la historia original, donde el problema parece dirimirse en torno a la verdad, y en relación a las *acciones* trágicas, donde el problema parece dirimirse en torno a la racionalidad y las *necesidades* inherentes al teatro.

« *Avant que d'en venir aux définitions et divisions du vraisemblable et du nécessaire, je fais encore une réflexion sur les actions qui composent la Tragédie, et trouve que nous pouvons y en faire entrer de trois sortes, selon que nous le jugeons à propos. Les unes suivent l'Histoire, les autres ajoutent à l'Histoire, les troisième falsifient l'Histoire. Les premières sont vraies, les*

²⁷⁰ CORNEILLE, Pierre. *Avis au lecteur d'Héraclius*. 1647. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. P. 252.

²⁷¹ CORNEILLE, Pierre. « *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon el vraisemblable ou le nécessaire* ». En *Trois discours sur le poème dramatique*. P. 120.

*secondes quelquefois vraisemblables, et quelquefois nécessaires, et les dernières doivent toujours être nécessaires »*²⁷²

Ello le llevará a distinguir -como hemos señalado- distintos niveles de verosimilitud, « *On en peut faire deux divisions, l'une en vraisemblable général et particulier, l'autre en ordinaire et extraordinaire* »²⁷³. La *vraisemblable général y particulier* alude al problema de la verdad de las historias, esto es, a si ciertas acciones de un rey o un general son propias de un rey o un general y si sucedieron o no de esta forma en la Historia. Igualmente se refiere a los nombres, a las circunstancias y las batallas en las que lucharon y los tiempos que vivieron, por ejemplo, César venció en las Galias, siendo imposible que participase Augusto o un Emperador muy posterior o anterior como Alejandro. En cuanto a la división siguiente, la diferencia está en la frecuencia de ciertos hechos que no responden a la verdad y que son difícilmente creíbles, distinguiendo uno del otro en que “*l'ordinaire est une action qui arrive plus souvent, ou du moins aussi souvent que sa contraire*”; siendo por tanto *l'extraordinaire* la definición principal.

*« L'extraordinaire est une action qui arrive à la vérité moins souvent que sa contraire, mais qui ne laisse pas d'avoir sa possibilité assez aisée, pour n'aller point jusqu'au miracle, ni jusqu'à ces événements singuliers qui servent de matière aux Tragédies sanglantes par l'appui qu'ils ont de l'Histoire, ou de l'opinion commune, et qui ne se peuvent tirer en exemple que pour les Épisodes de la Pièce dont ils font le corps, parce qu'ils ne sont pas croyables à moins que d'avoir cet appui. Aristote donne deux idées ou exemples généraux de ce vraisemblable extraordinaire. L'un d'un homme subtil et adroit qui se trouve trompé par un moins subtil que lui : l'autre d'un faible qui se bat contre un plus fort que lui, et en demeure victorieux »*²⁷⁴

Este *vraisemblable extraordinario* dónde « *il semble que la justice du Ciel ait présidé* » parece reintroducir los *maravilloso* en lo *verosímil*, pero al mismo tiempo señala que « *ces effets extraordinaires arrivent contre la vraisemblance* », es decir, que parecen ir contra lo *vraisemblable*. Corneille con su *vraisemblance extraordinaire* seguía la distinción establecida ya por Castelvetro entre *vraisemblable ordinaire* y *vraisemblable extraordinaire*²⁷⁵, que, a su vez, había determinado la definición de *merveilleux* en el prefacio a *Aldone* por parte de Chapelain y que recuerda a la noción de *vraisemblable extraordinario* en Corneille.

*« La nature du sujet produit le merveilleux lorsque par un enchaînement de causes non forcées ni appelées du dehors, on voit résulter des événements contre l'attente ou contre l'ordinaire »*²⁷⁶

Tal y como observamos en la definición dada por Furetière a propósito de la maravilla « *Une chose rare, extraordinaire, surprenante, qu'on ne peut guère voir ni comprendre* » y lo maravilloso « *qui est admirable, excellent, rare, surprenant* »²⁷⁷, tras la noción de *vraisemblable*

²⁷² *Ibid.*, p. 124.

²⁷³ *Ibid.*, p. 125.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 127.

²⁷⁵ PASQUIER, Pierre. “Le merveilleux peut-il être merveilleux?”. En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, p. 630.

²⁷⁶ CHAPELAIN, Jean. « Préface » *Aldone*. Citado en PASQUIER, Pierre. “Le merveilleux peut-il être merveilleux?”. P. 631.

²⁷⁷ FURETIÈRE. Citado en PASQUIER, Pierre. “Le merveilleux peut-il être merveilleux?”. P. 630.

extraordinaire se apuntaba el deseo de Corneille por reflexionar sobre lo *maravilloso* en el poema dramático, siguiendo la tradición italiana desde Tasso²⁷⁸, pero sin querer entrar en lo inverosímil buscando adscribirlo así –como veremos- a lo verosímil a través de lo creíble.

Este *maravilloso* o *vraisemblance extraordinaire*, que parece ir en contra de lo *vraisemblable*, obligará a Corneille a redefinirlo en torno a lo *croyables*, vinculándolos a lo *necesario*, « *et les ranger sous le nécessaire, attendu qu'on ne s'en doit jamais servir sans nécessité* », nunca debiendo ser empleados, por tanto, si no son necesarios para la historia, siguiendo así la tesis aristotélica de preferir lo imposible creíble que lo posible increíble. Todo ello situaba lo *creíble* dentro de los principios de la verosimilitud y en ocasiones, por las necesidades de la obra, por encima de él. Corneille entiende por *nécessaire* « *n'est autre chose que le besoin du Poète pour arriver à son but, ou pour y faire arriver ses Acteurs* »²⁷⁹.

El principio de la *vraisemblance* se transformaba en Corneille en el principio de la *croyance*, y de este modo el gustar, objetivo principal para Corneille, se inscribe del lado de la verosimilitud, admitiendo ciertas rupturas en éstas como lo *vraisemblable extraordinaire* que, sin embargo, responden a las *necesidades* de hacer *creíble* una historia y así *gustar* al espectador.

« *Le but du Poète est de plaire selon les Règles de son Art. Pour plaire, il a besoin quelquefois de rehausser l'éclat des belles actions, et d'exténuer l'horreur des funestes. Ce sont des nécessités d'embellissement, où il peut bien choquer la vraisemblance particulière par quelque altération de l'Histoire, mais non pas se dispenser de la générale, que rarement, et pour des choses qui soient de la dernière beauté, et si brillantes, qu'elles éblouissent. Surtout il ne doit jamais les pousser au-delà de la vraisemblance extraordinaire, parce que ces ornements qu'il ajoute de son invention ne sont pas d'une nécessité absolue, et qu'il fait mieux de s'en passer tout à fait, que d'en parer son Poème contre toute sorte de vraisemblance* »²⁸⁰

Corneille volvía a desestabilizar la *poética clásica* definida por Jean Chapelain y por D'Aubignac, partiendo de Aristóteles, cuestionando la observancia fidedigna de las reglas planteada por éstos, defendiendo la necesidad de ir más allá de éstas por las *necesidad* de *credibilidad* del poema dramático.

4.3.1. La tensión en la ilusión. Lo maravilloso y lo *vraisemblable extraordinaire*.

La categoría de la *vraisemblance* constituye el centro de la reflexión del teatro clásico, sin embargo, esta centralidad de la *vraisemblance* lleva también aparejada la existencia de lo *invraisemblable*, como acabamos de ver tanto en Chapelain como, sobre todo, en Corneille con su noción de *vraisemblable extraordinaire*. Un *invraisemblable* que delimita lo *vraisemblable*,

²⁷⁸ COTTAZ, Joseph. *Le Tasse et la conception épique*. Paris, Imprimerie R. Foulon, 1942 ; MAGNIEN, Catherine (Dir.). *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*. Volumen 20 de los Cahiers V.L. Saulnier. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 2003.

²⁷⁹ CORNEILLE, Pierre. « Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon el *vraisemblable* ou le *nécessaire* ». En *Trois discours sur le poème dramatique*. P. 129.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 130.

definiéndolo, y que acogerá todas aquellas formas que se consideran fuera del campo mimético, como lo *maravilloso*; esto es, todas aquellas cosas que son desaconsejables para la obtención de ese *poème dramatique* y para la consecución de la *vraisemblance*. De este modo, la teoría de la *vraisemblance* llevará adherido, una teorización no explícita sobre la *invraisemblable* así como, por ejemplo, sobre *le merveilleux*, tal y como observamos en Corneille. Lo que nos permitirá comprender, como señala P. Pasquier, qué se entendía por *maravilloso* en la época, y que oculto, debe ser descubierto a través de aquello que lo vela: la *vraisemblance*. Lo maravilloso puede ser entendido así como la otra cara de la *vraisemblance*, aquellos elementos que quedan fuera del clasicismo, pero que al mismo tiempo forman parte esencial de él.

La *ilusión*, así como lo *verosímil*, es aquello que está directamente vinculado a las reglas en Jean Chapelain o D'Aubignac, pudiéndose definir la tragedia clásica como una ilusión sustentada en la regla que tendrá por objetivo arrastrar al espectador al corazón de las pasiones desordenadas. Un concepto completamente alejado de la tragedia humanista anterior donde todavía lo maravilloso y la sorpresa ocupaban un lugar central en esa búsqueda de la purgación de las pasiones, como vemos en Tasso, así como completamente alejado del *drama* dieciochesco estudiado por Pierre Frantz²⁸¹, donde lo *verosímil* es precisamente lo que no crea una *ilusión*. Desde el humanismo observamos por tanto una tensión constante dentro de este principio *mimético* entre aquellos defensores de la verdad frente a la representación trágica, y entre aquellos que defienden la necesidad de lo maravilloso y la sorpresa para conmover al espectador y purgar así las pasiones. Este efecto de sorpresa y de maravilla había producido por tanto importantes debates en Italia²⁸², por ejemplo en Tasso²⁸³, en su *Discurso sobre el poema heróico* que rápidamente se incorporarán al mundo francés mediante los debates de los *irregulares*, quienes situarán la *sorpresa* y lo *maravilloso* en un lugar predominante de sus reflexiones así como en su práctica teatral, como luego hará Corneille. El propio Jean Chapelain también recurrirá a Tasso para reflexionar sobre este efecto de sorpresa y de maravilloso, pero siempre subordinándolo al efecto de *vraisemblance*, tal y como reflejan las críticas que lleva a cabo sobre la obra de Corneille, considerando que éste basaba su éxito en el efecto “maravilloso” que producían sus obras en el público y que afectaban de lleno al efecto de verosimilitud.

« Ce qui fait désirer une si exacte observation de ces lois [issues de la vraisemblance] est qu'il n'y a point d'autre voie pour produire le Merveilleux, qui ravit l'âme d'étonnement et de plaisir, et qui est le parfait moyen dont la bonne Poésie se sert pour être utile »²⁸⁴

²⁸¹ FRANTZ, Pierre. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 1998.

²⁸² WEINBERG, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago, University of Chicago Press, 1974 (1^a edición, 1961).

²⁸³ SELLSTROM, Donald A. *Corneille, Tasso and Modern Poetics*. Columbus, Ohio State University Press, 1986.

²⁸⁴ CHAPELAIN, citado por FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 149.

Observamos así como todavía en la *época clásica* las leyes de lo verosímil pasan por lo maravilloso. Una paradoja ya presente en Aristóteles que continuará en el siglo XVII²⁸⁵, tal y como hemos visto apuntado en Chapelain quien busca definir una poética de lo maravilloso sin maravilloso²⁸⁶.

*« La poésie représentative, aussi bien que la narrative, a pour objet l'imitation des actions humaines, pour condition nécessaire la vraisemblance, et pour perfection la merveille »*²⁸⁷

Aristóteles reconocía la importancia de introducir lo maravilloso no tanto para buscar el placer simple, como el de la comedia, sino para buscar la piedad y el temor con el que lograr el efecto trágico, el cual debía fundamentarse a su vez en lo racional y en lo verosímil, donde debía asentarse lo maravilloso. Un desafío que será heredado por los *regulares*.

*“Ciertamente, en las tragedias hay que introducir lo maravilloso, mientras que lo irracional, que es la causa principal de que nos maravillemos, tiene más cabida en la epopeya, debido a que no se ve a quien actúa [...] Por otra parte, lo maravilloso es agradable, y prueba de ello es que todo el mundo al contar las cosas exagera, en la idea de que así agradan”*²⁸⁸

De este modo, tanto unos como otros, Corneille como Chapelain, desde sus concepciones particulares trabajarán con estos efectos de sorpresa y maravilloso, pero siempre teniendo en cuenta lo señalado por Aristóteles: *“debe preferirse lo imposible verosímil antes que lo posible increíble. Y los argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino que en la medida de lo posible no deben tener nada irracional”*²⁸⁹. Misma idea que recogerá D'Aubignac²⁹⁰. Así que mientras Chapelain reflexionará sobre lo maravilloso reduciéndolo a lo verosímil y racional, Corneille lo hará desde los efectos de sorpresa de las acciones y de la *credibilidad*, en función de las *necesidades* del poema dramático. De este modo, a finales de siglo nos encontraremos con la definición dada por Furetière sobre la maravilla como *« une chose rare, extraordinaire, surprenante, qu'on ne peut guère voir ni comprendre »* y lo maravilloso como lo que *« qui est admirable, excellent, rare, surprenant »*. Por maravilloso se entendía entonces una cosa anormal que además produce un efecto de sorpresa o admiración, precisamente por lo anterior, su anormalidad. Además, se define también por ser contrario a los fenómenos de la comprensión y de

²⁸⁵ ZUBER, Roger. *Les émerveillements de la raison: classicismes littéraires du XVII^e siècle français*. Paris, Klincksieck, 1997.

²⁸⁶ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 152 y ss. ; FORESTIER, Georges. “Le merveilleux sans merveilleux, ou du sublime au théâtre”. En *Revue XVII^e siècle*, nº 182, 1994. Paris, PUF, pp. 95-103; SELLIER, Philippe. « Une catégorie-clé de l'esthétique classique : le “merveilleux vraisemblable” ». En SELLIER, Philippe. *Essai sur l'imaginaire classique. Pascal-Racine, Précieuses et Moralistes, Fénelon*. Paris, Honoré Champion, 2005, pp. 97-103.

²⁸⁷ CHAPELAIN, Jean. *De la poésie représentative*. 1635. Citado por en PASQUIER, Pierre. “Le merveilleux peut-il être merveilleux?”. P. 630.

²⁸⁸ ARISTÓTELES. *Poética*. 1460 a.

²⁸⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. 1460 a.

²⁹⁰ « le Possible n'est pas le sujet du Théâtre, car il y a bien de choses qui se peuvent faire, ou par la rencontre de causes naturelles, ou par les aventures de la Morale, qui pourtant seraient ridicules et peu croyables si elles étaient représentées [...] Il n'y a donc que le vraisemblable qui puisse raisonnablement fonder, soutenir et terminer un Poème Dramatique. Ce n'est pas que les choses véritables soient bannies du Théâtre ; mais elles n'y sont reçues qu'autant qu'elles ont de la vraisemblance ». AUBIGNAC, abbé de (François Hédelin). *La Pratique du Théâtre*. Tome II, cap. 2.

las vías de conocimiento mediante la razón, puesto que es, precisamente, lo que se resiste a ser comprendido. De este modo, este maravilloso se define por la resolución de la escena de una manera inesperada, como señala Chapelain en su prefacio a *Aldone* a propósito de la *inventio*, produciendo una reacción de sorpresa y admiración, como señala *De la poésie représentative*: « *Dans le cinquième, le désespoir continuant, le noeud se démêle par des voies inespérées et produit la merveille [...]* *Dans le cinquième, le noeud se démêle avec vraisemblance par des voies imprévues, d'où résulte la merveille.* »²⁹¹. Así para Chapelain la perfección del poema dramático pasa por un desarrollo y una resolución de las acciones tanto inesperadas, esto es, maravillosas, como verosímiles, mostrando que sus ideas no hacían incompatibles lo maravilloso y lo vraisemblable, aunque la primera debía supeditarse al efecto final de verosimilitud.

*« Ce qui fait désirer une si exacte observation de ces lois est qu'il n'y a pas d'autre voie pour produire le Merveilleux qui ravit l'âme d'étonnement et de plaisir, et qui est le parfait moyen dont la bonne Poésie se sert pour être utile »*²⁹²

Unas ideas que encontramos en Corneille en sus tesis sobre el “golpe” o “efecto”, buscando igualmente la sorpresa a través de lo extraordinario, esto es, lo maravilloso, pero, verosímil, o en su caso *creible*. Ambos autores se enfrentan al desafío de cómo conciliar la sorpresa y lo verosímil. La sorpresa, que podemos considera como una vía oblicua de acercamiento a la maravilla, se convertía pues en un lugar al mismo tiempo que fundamental en el poema dramático para alcanzar su perfección en un lugar de constante tensión. Un desequilibrio inherente a lo clásico que a partir de la década de los años 60 observaremos nuevamente en dos categorías propias de lo clásico como lo sublime o el je-ne-sais-quoi.

Recordemos que ya para Tasso la purgación de las pasiones en la tragedia se realizaba mediante el efecto de horror y de compasión, tal y como ha quedado apuntado en la propia obra de Aristóteles, pero también mediante la sorpresa, que parece ser la que mejor conduce a las dos emociones trágicas señaladas, convirtiéndose también en el camino más seguro para alcanzar la purgación de las pasiones. Sin embargo, toda la teoría clásica sobre la tragedia, posterior a Chapelain y sobre todo desde La Mesnardière y d'Aubignac, se construirá sobre la atemperación, cuando no negación, de este efecto de sorpresa o maravilloso, en tanto que se considera que pone en riesgo la *ilusión* y el efecto de *verosimilitud*, siguiendo la lectura de Aristóteles ofrecida por Heinsius²⁹³, dando prioridad a lo racional y a lo convincente, volviendo de forma constante a Aristóteles:

“Efectivamente, en relación con las exigencias de la poesía es preferible algo convincente aunque imposible a algo posible pero no convincente. Pues quizás sea imposible que haya

²⁹¹ CHAPELAIN, Jean. *De la poésie représentative*. Citado en PASQUIER, Pierre. “Le merveilleux peut-il être merveilleux?”. Pp. 630-631.

²⁹² *Ibid.*, p. 631-632.

²⁹³ PASQUIER, Pierre. “Le merveilleux peut-il être merveilleux?”. P. 632.

hombres tales como Zeuxis los pintó, pero es mejor así, ya que el artista debe superar al modelo [...] Pues es verosímil que también sucedan cosas al margen de los verosímil”²⁹⁴.

De este modo, cuando los autores posteriores a Chapelain se enfrentan al desafío de elaborar una *poética*, como La Mesnardière o d’Aubignac, optarán, al analizar la *vraisemblance*, por las posiciones más rigurosas, invitando, en el caso de La Mesnardière en su *poética* de 1639 a optar por los *vraisemblable ordinaire*, frente a lo *vraisemblable rare*: “*ce qui arrive peut et contre les apparences*”.

*« Puisque nous avons déjà dit que le Véritable étrange n’était pas propre au Théâtre, le poète doit bien juger que le Possible difficile ne pourrait pas y réussir. Qu’il regarde soigneusement à ne l’y employer jamais, et qu’il ait cette pensée que les plus excellents Sujets sont ceux qui contiennent des choses ni manifestement possibles, que personne n’ait la peine de chercher par quel moyen elles ont pu être faites comme l’Auteur les représente »*²⁹⁵

D’Aubignac, siguiendo a Chapelain, a Corneille o al propio La Mesnardière, señalará la importancia de la maravilla en el teatro, sin embargo, lo considerará fuera de sus reflexiones, priorizando así la escritura de una *poética* teatral centrada en la racionalidad de las reglas y en la verosimilitud.

*« Je ne m’étendrais pas ici sur la Vraisemblance ordinaire et extraordinaire, dont tous les Maîtres ont traité fort amplement, et personne n’ignore que les choses impossibles naturellement deviennent possibles et vraisemblables par puissance divine ou par magie et que la vraisemblance du Théâtre n’oblige pas à représenter seulement les choses qui arrivent selon le cours de la vie commune des hommes, mais qu’elle enveloppe en soi le Merveilleux, qui rend les événements d’autant plus noble qu’ils sont imprévus, quoique toutefois vraisemblables »*²⁹⁶

Observamos así que lo maravilloso pese a la imposición de la *vraisemblable* pervive en la teorización clásica, pero como un elemento accesorio, sin querer desarrollarse sus posibilidades, dejando en vía muerta las tesis de Chapelain, y la generación siguiente, como el padre Rapin, no se mostrará favorable a lo maravilloso:

*« Le merveilleux est tout ce qui est contre le cours ordinaire des choses de la nature. Le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l’opinion du public [...] Mais la plupart de ceux qui font des vers, par passion trop grande qu’ils ont de donner de l’admiration, n’ont pas assez de soin de ménager la vraisemblance : et ce ménagement est l’écueil le plus ordinaire des poètes qui s’emportent trop aisément à dire des choses incroyables, pour devenir admirables »*²⁹⁷

Por otro lado, estas reflexiones sobre la *ilusión* y lo *maravilloso*, tanto en Chapelain como d’Aubignac, mostrarán que la verosimilitud del clasicismo no debe interpretarse en un sentido de “realismo” o de “mímesis fidedigna”, como defienden algunos irregulares, sino en un claro sentido *idealizador*, pero sin que se pierda el efecto de credibilidad. De hecho, la *imitación excesiva* es

²⁹⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. 1461 b.

²⁹⁵ LA MESNARDIÈRE, Hippolyte-Jules Pilet de. *La poétique*. 1639. Citado en PASQUIER, Pierre. “Le merveilleux peut-il être merveilleux?”. P. 632.

²⁹⁶ AUBIGNAC, abbé de (François Hédelin). *La Pratique du Théâtre*. Citado en PASQUIER, Pierre. “Le merveilleux peut-il être merveilleux?”. P. 633.

²⁹⁷ RAPIN, René. *Réflexions sur la poétique de ce temps*. 1675. Citado en PASQUIER, Pierre. “Le merveilleux peut-il être merveilleux?”. P. 633.

descrita como vulgar, pues es necesaria la exageración para que el público comprenda mejor y se produzca el *efecto dramático*, de nuevo siguiendo a Aristóteles.

*“Pues si la mejor es la menos vulgar y tal es siempre aquella que se dirige a los mejores espectadores, es evidente que la que lo imita todo es demasiado vulgar. Porque, efectivamente, como su el público no entendiese su el actor no exagera”*²⁹⁸

Por todo ello, la sorpresa y lo maravilloso deberá quedar subsumidos en la regla y en el efecto de *vraisemblance*.

*« Dans la pensée de Chapelain, ce qui compte, ce n'est pas de savoir dans quelle mesure le merveilleux doit être vraisemblable, dans quelle mesure il faut tempérer le merveilleux par le vraisemblable, puisque pour lui le merveilleux n'existe pas en tant que tel s'il n'est pas vraisemblable. Bien plus, son raisonnement est inverse : c'est la vraisemblance qui est la condition même de la production du merveilleux [...] Nous possédons ainsi une première définition du merveilleux chapelainien : ce qui ravit l'âme d'étonnement et de plaisir [...] En fait, si Chapelain considère comme secondaire le merveilleux dans le discours, c'est qu'il se veut avant tout poéticien en non rhétoricien. C'est pourquoi le merveilleux auquel il ne cesse de s'attacher est le merveilleux dans la constitution de la fable »*²⁹⁹

Este fragmento de G. Forestier demuestra que lo maravilloso no es expulsado de la tragedia clásica sino que es repensado en función de las leyes de lo verosímil, tal y como lo entendió Chapelain como lo teorizó y practicó Corneille³⁰⁰ siguiendo a Aristóteles. Tanto *irregulares* como *regulares*, desde sus concepciones particulares, trabajarán por tanto con estos efectos de sorpresa-maravilloso, aunque siguiendo caminos diferentes.

En la poética de Chapelain lo maravilloso será pensado sobre todo desde el concepto de *thaumaston* de la *Poética* de Aristóteles, quien habla del *efecto de sorpresa* y de *admiración* que golpea de estupor propiciando el surgimiento de las dos pasiones básicas de la tragedia: la piedad y el terror. No habla, por tanto, de *maravilla* pues éste se trataría de un concepto desarrollado en Italia en época tardía. Aristóteles señala a propósito del *thaumaston* que el poeta trágico producirá un efecto de *sorpresa* mediante una peripecia final que conduce al héroe de la felicidad a la desgracia. Para que ésta sea sorprendente, Aristóteles señala que deberá estar regido por el principio de causalidad y conforme a la verosimilitud. *“En d'autres termes, le poème tragique produira l'effet de surprise requis si son intrigue se dénoue de façon à la fois parfaitement inattendue et absolument vraisemblable”*³⁰¹. Por sorpresa se entiende pues la acción fortuita o sorprendente que causa más asombro cuando parece que ha ocurrido de forma deliberada, esto es, cuando tiene una explicación o ha sucedido de forma deliberada.

“La imitación no lo es sólo de una acción completa, sino también de hechos que suscitan temor y compasión, y éstos se producen sobre todo y especialmente cuando tienen lugar de forma inopinada, sí, pero unos a causa de otros. Pues de este modo causarán mayor asombro que si se producen de forma casual o fortuita, ya que incluso de los sucesos fortuitos los que despiertan mayor asombro son aquellos que parecen haber sucedido de forma deliberada [...]”

²⁹⁸ ARISTÓTELES. *Poética*. 1461 b.

²⁹⁹ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. Pp. 153-154.

³⁰⁰ FORESTIER, Georges. « Imitation parfaite et vraisemblance absolue. Réflexions sur un paradoxe classique ». En *Poétique*, nº 82, 1990, pp. 187-202.

³⁰¹ PASQUIER, Pierre. “Le merveilleux peut-il être merveilleux?”. Pp. 634-635.

*Tales cosas no parecen que sucedan por azar. De modo que esta clase de argumentos serán necesariamente más bellos*³⁰²

Siguiendo a Aristóteles, el *efecto de sorpresa* parece estar producido por una especie “hecho probable”³⁰³ de los propios acontecimientos, una especie de *verosímil-extraordinario* que constituirá la base de las reflexiones de Jean Chapelain. Además, como se ha señalado más arriba, Aristóteles señala que la tragedia debe producir un efecto de sorpresa o maravilloso, debiendo ser creíble o racional, mientras que la epopeya admite lo irracional, que es, sin embargo, el medio más apropiado para generar sorpresa, pero que Aristóteles rechaza para el poema trágico, pues como señala en la Retórica (Libro II, 1385 b 13) la credibilidad de la fábula constituye la condición necesaria para que se produzca la catarsis. El tema de la credibilidad será por tanto central tanto en Chapelain, quien lo teoriza a través de lo *vraisemblable*, y en Corneille quien hablará, precisamente, de lo creíble.

*“Ciertamente, en las tragedias hay que introducir lo maravilloso, mientras que lo irracional, que es la causa principal de que nos maravillemos, tiene más cabida en la epopeya, debido a que no se ve a quien actúa [...] Por otra parte, lo maravilloso es agradable, y prueba de ello es que todo el mundo al contar las cosas exagera, en la idea de que así agradan”*³⁰⁴

Para J. Chapelain intentando una síntesis entre los poetas italianos de la maravilla como Cortese, Pellegrino o Patrizi y la tradición aristotélica de lo sorprendente y de forma semejante a Aristóteles planteará que el efecto de sorpresa (que oculta lo maravillo de los poetas italianos³⁰⁵) debe ser una de las búsquedas principales de la tragedia, aunque ésta deberá estar supeditado a lo *vraisemblable*, pues es éste la condición de posibilidad de lo maravilloso (mientras que en Aristóteles, como luego en Corneille será lo creíble) que determinará la ambigüedad con la que es recibido la teoría chapeliana de lo maravilloso dando lugar a diversos posicionamientos y a una especie de *vraisemblable extraordinaire*, como planteaba en el prefacio de *Aldone* y en su *Discours de la poésie représentative*, donde lo maravilloso era el resultado del *coup de théâtre* “*qui démêle l'action par une voie inattendue qui provoque la surprise, mais qui est explicable, après coup, de façon rationnelle*”³⁰⁶. Sin embargo, con Chapelain es la *sorpresa* lo que producía lo *maravilloso* y no al revés, como planteaban los *irregulares*. De este modo, la sorpresa no es maravillosa cuando no es explicable racionalmente, debiendo ser, por tanto, *vraisemblable*, que es, precisamente, la crítica de Chapelain hacia el personaje de Jimena de la obra de Corneille. Observamos así como el clasicismo « *n'y a jamais intégré le merveilleux en tant que tel, mais comme l'une des modalités du*

³⁰² ARISTÓTELES. *Poética*. 1452 a 3.

³⁰³ “El mejor reconocimiento de todos es el que nace de los propios hechos, cuando la sorpresa se produce por situaciones verosímiles a través de un hecho probable”. ARISTÓTELES. *Poética*. 1455 a.

³⁰⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. 1460 a.

³⁰⁵ PASQUIER, Pierre. “Le merveilleux peut-il être merveilleux?”. P. 637.

³⁰⁶ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 155.

vraisemblable »³⁰⁷, como bien señalará D'Aubignac para quien lo verosímil en el teatro envuelve en sí lo maravilloso, mostrando como lo maravilloso es pensado a partir de la sorpresa de Aristóteles y por tanto de la credibilidad y lo racional, como reconoce el propio Chapelain en su carta a Godeau, ya señalada.

Corneille, por el contrario, trabaja la sorpresa no tanto desde la *verosimilitud*, sino desde la *credibilidad* y la *necesidad* de las acciones, a través de lo que dicen los personajes para obtener esa sorpresa que permita construir el *efecto trágico* y la purgación de las pasiones, que culminará en su obra *Cinna* donde inventará el principio de lo *invraisemblable vraisemblable*, explorando nuevas vías de lo maravilloso hacia lo sublime y lo prodigioso. Chapelain, que es más un *poético* que un *retórico*, y, por tanto, da mayor importancia a las reglas que a los *efectos*, considerando que la maravilla es secundaria en el discurso, pues lo maravilloso nace de la estructura, es decir, de la *dispositio* de la historia, y no de la *elocutio* como plantea Corneille. La sorpresa, fundamento de lo maravilloso, está determinada para Chapelain por lo *vraisemblable* y, por tanto, no es posible cualquier tipo de sorpresa si ésta se aleja de esta verosimilitud primordial, aceptando así una *verosimilitud extraordinaria* que nacería, precisamente, de la verosimilitud y que finalmente sería razonable.

La tendencia a pensar la tragedia desde los efectos y a dar predominancia a la retórica sobre la poética y las reglas determinará el progresivo agotamiento de este *verosimilitud extraordinaria* de Chapelain, sobre todo, desde las décadas centrales del siglo, produciéndose una especie de reacción contra el efecto de *vraisemblance* al que se supeditaba lo maravilloso, dejando de ocupar éste un lugar central en la tragedia, sobre todo en el último tercio del siglo XVII, para pasar a constituir el centro de los debates en otros ámbitos de creación como la epopeya³⁰⁸, tal y como había señalado el propio Aristóteles (*Poética*. 1460 a), o la novela. Todo ello favorecerá un resurgir de lo maravilloso así como una nueva *querelle* entre lo maravilloso pagano y lo maravilloso cristiano ajena a los problemas del teatro, que ya nada tendrán que ver con el problema de las pasiones trágicas que desde Tasso habían centrado las discusiones anteriores sobre lo maravilloso. Ahora, lo maravilloso será pensado exclusivamente desde problemas del efecto y la persuasión, y sobre el tema de la *mimesis* épica. Desde mediados de siglo asistimos por tanto a la proliferación de la épica como refleja Saint-Amant con *Moyse sauvé* (1653), el padre Le Moyne con *Saint Louis* (1653), Godeau *Saint Paul* (1654) y Sucudéry *Alaric* (1654), Chapelain con *La Pucelle* (1657), Desmarets *Clovis* (1658) y Le Laboureur *Charlemagne* (1664). Asimismo surgirán importantes reflexiones teóricas sobre la epopeya no sólo en los prefacios de algunas de las obras mencionadas

³⁰⁷ PASQUIER, Pierre. "Le merveilleux peut-il être merveilleux?". P. 637.

³⁰⁸ MASKELL, David. *The Historical Epic in France 1500-1700*. Oxford, Oxford University Press, 1973.

como la de Scudéry o de Chapelain, sino tratados como el del padre Mambrun *De epico carmine* (1652), del padre Le Moyne *Du poème héroïque* (1654) o del padre Le Bossu *Traité du poème héroïque* (1675), donde lo esencial del debate girará en torno al problema de lo maravilloso tal y como había teorizado por los poetas italianos del siglo XVI, así como sobre la necesidad de recurrir al maravilloso pagano o al maravilloso cristiano. Muchos de ellos seguirán las ideas de Tasso quien había señalado que el acudir a las deidades de los paganos situaba el efecto del poema épico fuera de lo vraisemblable. Ideas que también había señalado en 1621 Théophile de Viau en su *épître* “À M. du Fargis”, quien defendiendo el racionalismo moderno señala la absurdidad de la mitología pagana, rechazando la interpretación alegórica de las fábulas extendida por el neoplatonismo cristiano del Renacimiento. Un posicionamiento radical que iba en contra de los posicionamientos de los antiguos y de los modernos que veían tras las fábulas paganas un sentido oculto, alegórico, de moral cristiana.

« La sottise antiquité nous a laissé des fables
Qu'un homme de bon sens ne croit pas recevables [...].
Le vulgaire qui n'est qu'erreur, qu'illusion,
Trouve du sens caché dans la confusion :
Même des plus savants, mais non pas de plus sages
Expliquent aujourd'hui ces fabuleux ombrages.
Autrefois les mortels parlaient avec dieux,
On en voyant pleuvoir à toute heure des cieux :
Quelquefois on a vu prophétiser des bêtes,
Les arbres de Dodone étaient aussi prophètes.
Ces contes sont fâcheux à des esprits hardis,
qu'on ne Qui sentent autrement faisait jadis »³⁰⁹

En una línea similar de rechazo de lo pagano, pero a favor de lo cristiano, nos encontramos a Desmarets en su *Discours pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poésie héroïque* (1673), que acompaña a la tercera edición de Clovis, donde se muestra claramente partidario de la epopeya cristiana³¹⁰.

« Dans les ouvrages sérieux de Poésie, rien ne peut plaire à un raisonnable jugement, que la vérité, ou bien ce qui lui ressemble, qui s'appelle le vraisemblable ; c'est-à-dire ce qui est fondé sur la vérité : et j'ai fait voir dans un traité que l'on verra à la fin de ce Poème, que les Païens n'ont pu avoir le vraisemblable, ne connaissant pas la haute et divine vérité, qui est l'unique fondement. Ainsi les Chrétiens, qui seuls ont la vérité, ont seuls le vraisemblable, et seuls peuvent faire un bon Poème Héroïque »³¹¹

De este modo los relatos épicos de la antigüedad no podían ser aceptados como verosímiles y por tanto válidos para la épica, puesto que los lectores cristianos sólo admitirían los relatos maravillosos cristianos, conforme a su propia fe. De este modo, el ataque a la fábula pagana obligará a que su defensa pasase por hacerla verosímil y ponerla al servicio de la instrucción moral, transformándola así en alegoría, como reflejaría el padre Le Bossu “réduisant les puissances de

³⁰⁹ VIAU, Théophile de. *Épître* « À M. du Fargis ». Citado por GÉNÉTIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 445.

³¹⁰ SAYCE, Richard A. *The French Biblical Epic in the XVIIth Century*. Oxford, Clarendon, 1955.

³¹¹ DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean. *Discours pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poésie héroïque*. 1673. Citado en PASQUIER, Pierre. “Le merveilleux peut-il être merveilleux?”. P. 639.

l'imaginaire à une pure convention abstraite”³¹². Es el mismo problema con el que se enfrentará Le Brun en Versalles a la hora de relatar las batallas de Louis XIV, donde debía compaginar verosimilitud y fábulas paganas, lo que le hace optar por las formas alegóricas, en la línea de Boileau, quien en su epíteto IV había recurrido a la mitología para narrar el paso del Rhin por parte de Louis XIV. Una solución profundamente atacada por Desmarets en su *Discours pour prouver que les suites chrétiens sont seuls propres à la poésie héroïque* (1673), al que contestará el propio Boileau, condenando el uso de la religión como si se tratase de fábulas paganas, degradando los sagrado y misterioso de la religión, que es así convertida en fábula mitológica.

« C'est donc bien vainement que nous auteurs déçus,
Bannissant de leurs vers ces ornements reçus,
Pensent faire agir Dieu, ses saints et ses prophètes,
Comme ces dieux éclos du cerveau des poètes ;
Mettent à chaque pas le lecteur en enfer ;
N'offrent rien qu'Astaroth, Belzébuth, Lucifer.
De la fois d'un chrétien les mystères terribles
D'ornements égayés ne sont point susceptibles :
L'Évangile à l'esprit n'offre de tous côtés
Que pénitence à faire, et tourments mérités ;
Et de vos fictions le mélange coupable
Même à ses vérités donne l'air de la fable. »³¹³

Algunos teóricos, como el padre Le Moyne, señalan que, incluso, habiéndose elegido un tema cristiano, lo maravilloso siempre deberá intentar adecuarse a lo verosímil.

« Que ce soit donc une des Maximes capitales de notre art, que la Vraisemblance est de plus grand usage dans le Poème, que la Vérité et que le Merveilleux, voire le Merveilleux véritable, est inutile à la structure de la fable, s'il n'est pris dans les bornes du Vraisemblable et du Possible, qui ne s'étendent point au-delà des raisons humaines, et où les forces humaines se peuvent étendre »³¹⁴

Autores como Chapelain, en el prefacio a *La Pucelle*, o Scudéry en *Alaric*, radicalizan este posicionamiento identificando maravilloso y verosimilitud, señalando este último que lo maravilloso y la verosimilitud son los fundamentos del poema épico, adscribiéndolos a una finalidad moral, como señala tanto el padre Le Bossu como el padre Le Moyne, quien señala que “*Il n'y a rien à faire, où il n'y a rien à coire*”³¹⁵. Para lograr esta credibilidad de lo maravilloso y alcanzar a su vez la ejemplaridad moral, el escritor podía acudir a la historia santa, como aconseja Le Laboureur en sus *Sentiments sur la poésie chrétienne et profane* (1643), o bien imputando a los héroes de la acción una influencia divina, siguiendo la opinión de Tasso sobre el tema en su *Discours sur le poème héroïque*, donde señala una tercera vía: la creencia en la eficiencia de la magia, como introducirá Scudéry en su *Alaric* recurriendo a demonios y magos que explicarían lo maravilloso sin chocar con lo verosímil, reconciliando así lo señalado más arriba a propósito de la

³¹² GÉNÉTIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 445.

³¹³ BOILEAU, Nicolás. *L'Art poétique*. Citado por GÉNÉTIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 444.

³¹⁴ LE MOYNE. *Du poème héroïque*. 1654. Citado en PASQUIER, Pierre. “Le merveilleux peut-il être merveilleux?”. P. 639.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 639.

tragedia: lo maravilloso y lo verosímil. Sin embargo diversos autores consideran que deberá limitarse este uso de lo mágico, como señala el padre Le Moyne, el propio Chapelain o Desmarests, defendiendo estos dos últimos que lo maravilloso tienda a encerrarse en lo natural y a identificarse con éste (como caracterizará al pensamiento de la segunda mitad del siglo XVII, donde lo natural se convierte en un principio rector esencial).

« *La Magie peut être employée, et contribuer au Merveilleux: mais elle a besoin d'être modérée, et il ne lui faut pas souffrir de mettre la main à tout, et de se mêler de toutes choses. Elle devient importune, quand elle se fait voir trop souvent : et qu'elle affecte d'être toujours sur la Scène* »³¹⁶

A finales del siglo XVII surgirá un nuevo maravilloso, más humilde que el heroísmo de lo maravilloso barroco, más encantador, centrándose así sobre el mundo de lo pequeño “*le plaisir de la fable, non pas au sens mythologique du terme, mais en celui d'affabulation conteuse. Le conte, écrit en style simple, badin et familier, éveille de façon moderne le merveilleux du quotidien par le plaisir de s'en entendre conter*”³¹⁷, tal y como representará La Fontaine³¹⁸.

Observamos así cómo la época clásica pensaba la ilusión desde la credibilidad y desde la verosimilitud, no preocupándose por el fenómeno de la creencia en la realidad de la ficción. Pasquier señala que quizás ello sea debido a que en la *Poética* de Aristóteles lo persuasivo oratorio y la credibilidad dramática tienden a identificarse bajo el término de *pithanon*, de este modo, lo creíble y la ilusión dramática correcta era aquello que persuadía al espectador, lo que ponía la ficción bajo la sombra de la retórica, tal y como se ha señalado, y como lo habían entendido los teóricos italianos del siglo XVI, siguiendo el *Ars poetica* de Horacio, lo que condujo a interpretar la poética en términos retóricos, como heredará J. Chapelain³¹⁹.

La comprensión retórica del arte que se acentuará a mediados de siglo devolverá al problema de la verosimilitud y de lo maravilloso un lugar central, sin embargo, el problema de la credibilidad comenzará a pensarse fuera de los problemas de la ilusión dramática, como había mostrado la *querelle* de lo maravilloso alrededor de la fábula y de la epopeya, y de este modo en esta nueva polémica de lo maravilloso, como observamos en el padre Rapin, éste es teorizado ya como un efecto propio de la épica y de lo “verosímil mitológico” y no de la tragedia clásica. Aunque, en sus reflexiones todavía podemos encontrar dos definiciones de maravilloso en relación a la tragedia. Por un lado, declara que el estilo maravilloso consiste en el *estilo patético*, lo que vincula lo maravillo a los efectos en general, alejando con ello la discusión de los problemas exclusivos de la tragedia

³¹⁶ *Ibid.*, p. 640.

³¹⁷ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 448.

³¹⁸ DANDREY, Patrick. *La fabrique des Fables : essai sur la poétique de La Fontaine*. Paris, Klincksieck, 1992 ; BOCH, Julie. *Les Dieux désenchantés. La fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680-1760)*. Paris, Honoré Champion, 2002.

³¹⁹ PASQUIER, Pierre. “Le merveilleux peut-il être merveilleux?”. Pp. 643-644.

(reflejando el proceso de retorización de la ilusión y de la vraisemblance). Por otro lado, establece que es el terror y la piedad las únicas que producen lo maravilloso del poema dramático, acercándose más a Aristóteles que a Tasso, quien había afirmado lo contrario, que son la sorpresa y la maravilla las que conducen al terror y a la piedad. Con su comprensión de la maravilla a partir de los efectos patéticos, Rapin parecía olvidar en sus reflexiones el efecto de sorpresa, determinando así que lo maravilloso, que para Chapelain residía en la *inventio* y en la *dispositio*, esto es, en las reglas y en lo verosímil, pasando a encontrarse ahora, exclusivamente, en lo patético de la situación, esto es, en los sentimientos y en los discursos³²⁰, derivando claramente hacia un maravilloso –y en general un arte– que es pensado desde la retórica y desde los efectos y pasiones en general, y no desde la poética, situando la *tragedia* en el mismo plano que la *epopeya*, dejando de tener el teatro el lugar privilegiado que había alcanzado desde los años 20 con el ascenso de Richelieu.

Rapin, distinguirá pues, por un lado, lo *patético*, y, por otro lado, la *admiración maravillosa* (fundada sobre lo vraisemblable mitológico), separando con ello los efectos patéticos de lo maravilloso, rompiendo así con una relación que parecía estable desde los debates italianos de Tasso y que, también, se encontraban unido tanto en Aristóteles como en Chapelain. Si lo maravilloso y lo patético, a través de lo verosímil, se daban de forma conjunta en Aristóteles, en Corneille o en Chapelain, sin embargo, en el padre Rapin aparecen separados, pues, frente a la reflexión poética de los anteriores, éste se interesa por los ornamentos de la acción y los ornamentos del discurso. Más que una poética, en Rapin asistiríamos a una *poética retorizada*. A través de él, observamos cómo a partir de la década de 1670 el concepto de maravilloso propuesto por Chapelain en 1623 estaba perdido al estar restringido a una serie de temáticas e historias, lo que hará necesario un nuevo desarrollo y evolución de lo maravilloso hacia otros ámbitos fuera de la piedad y el terror trágicos, que Fumaroli ha denominado como “le merveilleux dans le discours”. Como ratificará Boileau, siguiendo a Rapin, lo maravilloso en la tragedia en este último tercio del siglo XVII reside en el “estilo patético” y no en la sorpresa ni en la *dispositio* como en Chapelain. El triunfo de este *estilo patético*, olvidando la lección de Aristóteles, de Tasso y de Chapelain, se produce, en el mismo momento en que el defensor de la sorpresa y lo maravilloso durante la primera mitad del siglo: Corneille, prácticamente se retira de la escritura, y, de este modo, puede observarse la evolución del género trágico, desde finales del siglo XVII hasta el siglo XVIII, como la de la maestría de la palabra, deviniendo así lo *patético* virtuoso el lugar predominante en las búsquedas tanto teatrales como literarias en general, sobre el *efecto trágico* definido por Chapelain. Aunque hay que señalar que las tragedias de Racine, seguirán reflexionando sobre los principios de la poética de Corneille, Chapelain o d’Aubignac, siguiendo los principios aristotélicos; volviendo la

³²⁰ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 157.

tragedia, con él, a sus principios “pasionales”, alejándose de la deriva patética y retorizante propuesta por el padre Rapin.

5. Las querelles de los prefacios teatrales entre irregulares e irregulares. El triunfo de la poética clásica con Jean Chapelain y con el abbé d'Aubignac.

Adscrito a las *querelles des anciens et des modernes*, hacia 1628 se produce en Francia la defensa de un nuevo género: la *tragicomedia*, que será patrocinada por un buen número de autores que hablan de la muerte de la *tragedia clásica*, la cual es considerada definitivamente en declive³²¹. Frente a los *antiguos* y su modelo clásico, que tenía por objetivo la instrucción moral del espectador y la estrecha observancia de las reglas de tiempo y acción, y definiéndose a sí mismos como *modernos*, estos defensores de la *tragicomedia* buscarán la legitimidad para sus propuestas en torno a la emergencia de los nuevos públicos y gustos de la *sociedad mundana*, escudándose en la necesidad de conmover al espectador de forma diferente a como se hacía en el pasado, esto es, conforme a los nuevos principios de *elocuencia*, acentuando el valor de los *efectos* sobre el de las *reglas*. La unión de la tragedia y la comedia daba así lugar al nacimiento de la *tragicomedia*, la cual se consideraba como superior a las anteriores ya que recogía lo bueno de ambas, creando un género propiamente moderno que abandonaba la función de imitar parte de la vida de las hombres para ser un espejo de la complejidad de la condición humana, alternando, como en la vida, las risas y los lamentos, como reconoce el autor anónimo del prefacio de la obra *Tyr et Sidon* de Jean de Schélandre en 1628, probablemente François Ogier.

« Cette économie et disposition dont [les Anciens] se sont servi [en mêlant des drames satiriques aux représentations des tragédies] fait que nous ne sommes point en peine d'excuser l'invention des Tragi-comédies, qui a été introduite par les Italiens, vu qu'il est bien plus raisonnable de mêler les choses graves avec les moins sérieuses, en une même suite de discours et les faire rencontrer en un même sujet de fable ou d'histoire que de joindre hors d'oeuvre des Satyres avec des Tragédies, qui n'ont aucune connexité ensemble, et qui confondent et troublent la vue et la mémoire des auditeurs. Car de dire qu'il est malséant de faire paraître en une même pièce les mêmes personnes traitant tantôt d'affaires sérieuses, importantes et Tragiques, et incontinent après, de choses communes vaines et Comiques, c'est ignorer la condition de la vie des hommes, de qui les jours et les heures sont bien souvent entrecoupés de ris et de larmes, de contentement et d'affliction, selon qu'ils sont agités de la bonne ou de la mauvaise fortune .»³²²

La definición dada por F. Ogier sobre la *tragicomedia* será muy diferente de la señalada por Corneille años más tarde a propósito de su *Épître à Monsieur de Zuylichem*, en 1650, o por D'Aubignac para quien el término *tragi-comedia* designa simplemente una tragedia con final feliz, señalando a diferencia de lo establecido por los irregulares como F. Ogier que la única diferencia

³²¹ *Ibid.*, p. 14.

³²² OGIER, François. *Préface à Jean de Schélandre, Tyr et Sidon*. 1628. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. Pp. 241-242.

entre las tragicomedias y las tragedia se refería al desarrollo de las acciones, como bien había señalado Corneille, abogando por tanto por la desaparición del término.

« Or je ne veux pas absolument combattre ce nom, mais je prétends qu'il est inutile, puisque celui de Tragédie ne signifie pas moins les Poèmes qui finissent par la joie, quand on y décrit les fortunes des personnes illustres. Davantage, c'est que sa signification n'est pas véritable selon que nous l'appliquons ; car dans les Pièces que nous nommons de ce terme composé du mot de Tragédie et celui de Comédie, il n'y a rien qui ressente la Comédie : Tout y est grave et merveilleux, rien de populaire ni de bouffon. »³²³

Esta muerte de la tragedia anunciada en 1628 se trataría, sin embargo, de una muerte aparente, o más bien de una simple derrota, porque dos años más tarde, en 1630, Jean Chapelain se impondrá como el nuevo legislador de la “poesía representativa” o tragedia, recuperando muchas de las reglas del humanismo, como la temporal de las veinticuatro horas, defendiendo de nuevo la centralidad de las reglas como base del *efecto trágico*. Unas tesis que se asientan definitivamente dos años más tarde en 1632. Rápidamente nos surge la pregunta, siguiendo a G. Forestier, sobre qué ha sucedido entre 1628, cuando se anuncia la muerte de la tragedia, y 1632, cuando la tragedia clásica –definida en estos momentos como antigua– se ha impuesto definitivamente. En apenas cuatro años la tendencia clara de 1628 se invierte, instituyéndose la *tragedia clásica* con las obras de Corneille *Medée*; de Georges de Scudéry *La morte de Cesar*; Rotrou *Hercule mourant*; Mairet *La Sophonisbe*, etc. Todo parece desencadenarse en torno al año de 1632, con el ascenso de Richelieu, quien desea edificar unos modelos artísticos que permitiesen a Francia competir con Italia y con sus poemas dramáticos más admirados: la *Aminta* de Tasso, *Il Pastor Fido* de Guarini y *La Fillis de Scire* de Bonarelli.

Este corto lapso de tiempo, entre 1628 y la *querelle du Cid* (1637-1638), cuando se produce la derrota definitiva de la *tragicomedia*, estará determinado por dos obras. En primer lugar, la reescritura de la obra de Jean de Schélandre *Tyr et Sidon*, la cual había sido escrita originalmente en 1608, siguiendo las influencias de la tragedia humanista, y que, sin embargo, es reelaborada en 1628 conforme a esa “nueva modernidad” de la *tragicomedia* (reduciendo por ejemplo la obra de cinco actos a dos)³²⁴. En segundo lugar, la escritura de la *tragicomedia* de Corneille *Le Cid* en 1637, que, tras las polémicas suscitadas, modificará en 1648, apenas sin transformaciones, simplemente para denominarla como tragedia, mostrando un regreso a la observancia de las reglas clásicas. Este proceso de “muerte”, “renovación” y “nacimiento”, de la *tragedia clásica* se producirá definitivamente a partir de 1648, tras las fuertes polémicas suscitadas por la obra de Corneille que finalizarán con la formación de la Real Academia así como con la creación de una *cultura de Estado* que transformará por completo la *république des lettres* anterior. No obstante, esta *tragedia clásica* que teorizará Chapelain ya nada tendrá que ver con la *tragedia* del humanismo, siendo una

³²³ AUBIGNAC, abbé de (François Hédelin). Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. P. 242.

³²⁴ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P.17 y ss.

consecuencia tanto de la *tragicomedia* como de las *querelles* producidas por ésta a lo largo de la década de los años 20, así como de la centralidad de la elocuencia y de las pasiones dentro del “proyecto clásico”, pudiéndose señalar que el aparente triunfo de los *antiguos*, que representaría Chapelain, es en realidad el triunfo de los *modernos*, quienes determinan el *proyecto clásico* en Francia, como bien apuntó M. Fumaroli.

En apenas tres años, el debate en torno a las reglas “clásicas” de los antiguos, que caracterizaba el debate del final de la década de los años 20, será reformulado en clave moderna en la década de los 30, repensándose la antigüedad, ya no en relación a la necesidad de su copia, es decir, en función de su “modelidad”, sino en función de la “razón moderna”, es decir, en relación a las problemáticas derivadas de los debates modernos salidos de las guerras de religión entre *placer* y *razón*. La estética clásica se construye por tanto sobre la razón, sobre el juicio y sobre la crítica, que no debe confundirse con un principio “geométrico”, sino, al contrario, como un trabajo artístico que tomando como modelo la “idealidad” (y por la *imitación-emulación*) busca construir una creación artística iluminada por la razón. Esta dimensión “ideal” –neoplatónica- de la razón clásica, en ningún modo puede identificarse con la razón matemática de los modernos y de los geómetras derivados de la obra de Descartes que entienden la creación como la aplicación de reglas descubiertas de la deducción lógica y que son comprendidas como axiomas naturales (A. Génétiot). El concepto clásico es muy diferente. El racionalismo del clasicismo será, por tanto, deudor, sobre todo, del idealismo platónico, tal y como se puede observar desde Chapelain, pasando por d’Aubignac hasta Boileau, eso sí, filtrado por la *poética* de Aristóteles. Para Génétiot esta nueva comprensión de la razón se reflejará en la predominancia otorgada a la *dispositio*, sobre la *inventio*. De este modo, la defensa de las *reglas* ya no se hará en función de esta imitación de la antigüedad, ya sea el mundo clásico o el humanismo renacentista, y su supuesta modelidad, sino en función de la regla propiamente moderna y del efecto de *vraisemblance*, que es construido a partir de la recepción de los debates italianos, de la obra de Aristóteles, de las propias problemáticas francesas y de las *querelles* del mundo literario.

Pero este aparente cuestionamiento de la *modelidad* de los antiguos, será un lugar de discusión constante a lo largo de todo el siglo, entre, por un lado, los defensores de la copia de los antiguos y, por otro lado, los que defienden la racionalidad de la regla como un principio de verdad descubierto por los antiguos a partir de su estudio de la Naturaleza. Tensión con la que se inaugurará la relectura de las ideas y la pintura de Poussin por la Academia Real de Pintura con la que se dará nacimiento a la teoría del arte en Francia. De lo que se trataba en definitiva era de copiar a la Naturaleza y sus leyes³²⁵, para lo cual unos incidirán en la modelidad de los antiguos, tal y como defenderá el propio Bernini en su visita a Francia, y otros en la necesidad de acudir

³²⁵ TOCANNE, Bernard. *L’idée de Nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*. Paris, Klincksieck, 1978.

directamente a la Naturaleza, dejando a los modernos en un lugar secundario, como defenderán los *modernos*, retomando –en pintura- la línea poussiniana con la que se buscaba construir una tradición propiamente francesa para la pintura.

La *imitación* de la Naturaleza que sobre todo triunfará es aquella que defenderá la mediación a través de los *antiguos*, las obras de arte del pasado y los hallazgos de los antiguos, defendiendo su copia. De esta manera la *imitación* del *clasicismo* busca e imita la naturaleza, pero, a través de los modelos artísticos de los antiguos, los cuales ocupan un lugar central pese a las posturas más radicales de los modernos. La *imitación* artística debe comenzar pues por el *modelo* (de ahí que en el clasicismo se produzca siempre la pregunta sobre el *canon o modelo*), mediante su apropiación y su *emulación*. Observamos por tanto que junto a la defensa de la antigüedad, como principal modelo creativo (en tanto que formalizador de las verdades de la naturaleza), también ocupa un lugar destacado en Francia la defensa de la *naturaleza*, como fuente de inspiración del arte, puesto que es a través de ella que la Verdad de la creación divina se manifestaba. Sin embargo, esta Naturaleza manifestada en su complejidad no debía estudiarse directamente, como algunos autores defenderán (heredando las polémicas platónicas sobre la *mimesis fidedigna*), sino a través de los antiguos, quienes había logrado extraer de ella, mediante la selección, unos criterios básicos y verdaderos, legitimados por la historia, defendiendo finalmente una postura *idealizante* del arte que permitía trascender las variaciones de lo natural, para mostrar la belleza inmutable y eterna que debía tomar su forma en el *ideal* artístico, que inclinaba la *poética clásica* hacia la *idealización*. Se defendía pues el estudio de la Naturaleza a través del *ideal* de la tradición artística, mostrando que la Naturaleza no podía pensarse fuera de las idealizaciones, de la historia y de la evocación realizada a través de la literatura, siendo ajeno a la época la noción de *realismo*, que en ocasiones se ha empleado para el arte pictórico³²⁶.

Durante finales del siglo XVI y principios del siglo XVIII, la *Naturaleza* es ante todo la consecuencia de la proyección de un *ideal*. Frente a ello y tras las transformaciones de la *representación clásica* durante el siglo XVIII, con el triunfo progresivo de una verdad científica, la naturaleza será observada como un espacio distinto del hombre y de su lenguaje. Un “otro” con el que acceder al conocimiento histórico o científico. De modo que si durante el *clasicismo* la relación con la Naturaleza se trata de una ficción literaria, entretejida por la palabra y perteneciente a los mismos códigos que el hombre, inscrita por tanto en la *representación clásica*; sin embargo, en el siglo XVIII, la naturaleza será un otro con el que interactuar, pero ya no para leerla -como ocurría al convertirla en égloga o en pastoral-, sino para observarla y extraer un aprendizaje moral, como vemos claramente representada en la estética sentimental inglesa o en el propio Rousseau. Para el

³²⁶ CUZIN, Jean-Pierre. *Figures de la réalité. Caravagesques français, Georges de la Tour, les frères Le Nain...* Paris, Hazan, 2010.

poeta clásico la naturaleza no es simplemente un decorado, sino una proyección mental. Para La Pléiade, como observamos en Ronsard, la Naturaleza está poblada de fuerzas antropomórficas y divinidades mitológicas que constituyen la compañía del poeta, siguiendo la idea de *anima mundi* desarrollada desde Platón. Si con Malherbe la mitología es reducida a un elemento ornamental y alegórico, sin embargo, la naturaleza, gracias a la conversación, se rodea también de una dimensión mítica, constituyendo un sueño edénico de una especie de época pastoral. La naturaleza se recrea y nace en el ámbito de los sueños del poeta, valorada como un lugar de retiro y de meditación, cómplice de los amores felices que ella oculta o de las desgracias, tal y como podemos leer desde la pastoral de Honoré d'Urfée, pasando por la *galantería*, hasta las *fête galante* de Watteau -ya en el siglo XVIII. Se trata pues de un paisaje poético, construido por la convención y percibido a través de la égloga antigua de Ovidio y Virgilio, transformada por los géneros de la pastoral italiana de los inicios del siglo XVII, y ya en el siglo XVIII, por la elegía inglesa. La pastoral se convierte así en uno de los géneros frecuentes del siglo, donde la sociedad utilizará la naturaleza (que como tal realidad, construida por la ciencia, no existe) para proyectar sus anhelos o frustraciones, ocupando un lugar destacado de los imaginarios del clasicismo. De modo que la naturaleza es, ante todo, una construcción edificada a base de las proyecciones de diferente índole realizadas sobre ella: políticas, sexuales, pasionales, etc., de acuerdo con los “signos” codificados por toda la “representación” social y por la antigüedad. Sin duda, esta naturaleza poética seguirá perviviendo en el espíritu enciclopédico, donde se dotará, sin embargo, de un cierto “racionalismo”, creando un poema didáctico, en el cual la naturaleza es puesta al servicio de un ideal filosófico, moral y de conocimiento. Subyacente a la tensión entre los antiguos y los modernos, nos encontramos por tanto con la poetización de la naturaleza entrevista con los ojos de los antiguos, por lo que hablar de una ruptura con los modelos de la antigüedad, como la *tragi-comedia*, deberá ser matizada.

A finales de la década de los años 20 del siglo XVII, frente a los defensores de la “estética regular”, como Alexandre Hardy, quien mostraba una clara influencia de la tragedia humanística, se impone el deseo de crear un nuevo modelo trágico: la *tragicomedia*, principalmente entre los modernos admiradores de Théophile de Viau y los discípulos de Malherbe. Entre ellos, la obra de J. Schélandre, *Tyr et Sidon* –rescrita en 1628- se va a convertir en su manifiesto, principalmente gracias al *prefacio* escrito por François Ogier. El gran desafío que se plantea esta *tragicomedia* “moderna” es, precisamente, lograr un equilibrio entre la *tragedia* y la *comedia*, derivados de los modelos latinos e italianos, a través del cual se buscará cuestionar y reflexionar sobre si la *inventio* (el tema de una obra) debe quedar supeditada a las *reglas* (la *dispositio*) o, si, por el contrario, como defiende F. Ogier, debe darse una predominancia a la *inventio* sobre la *dispositio*. Problemática a la

que en estos momentos intenta dar una respuesta la obra *Tyr et Sidon*, mostrando una clara apuesta por la *liberalización* respecto de las reglas.

La rescritura de la obra *Tyr et Sidon* (1608) por parte del propio Schélandre en 1628, no tendrá sin embargo el reconocimiento y el éxito que obtuvo en 1608, tal y como podría esperarse de los nuevos postulados con los que es reformulada. Las causas debemos encontrarlas en tres fenómenos, tal y como indica G. Forestier³²⁷. En primer lugar, la aparición en el mismo año de 1628 de varias tragicomedias siguiendo la dulzura malherberiana, como las propuestas por Auvray y Du Ryer, mostraba que la tragicomedia debía alejarse de los presupuestos de Rosnard. En segundo lugar, porque la *elocutio* –el estilo de la escritura– de Schélandre recuerda en exceso al gran Ronsard. Un estilo pasado que no podía constituir la base de lo moderno, en opinión de muchos de los modernos herederos directos de Malherbe, quien –si recordamos– se presenta enfrentado precisamente a La Pléiade. En tercer lugar, se debe al hecho de que su obra utiliza una serie de “tópicos” humorístico: personajes ridículos, bufones, etc., para dar el tono de comedia, que de nuevo no se integran bien en los nuevos deseos de construir un nuevo estilo y una nueva comprensión de los personajes en torno a las pasiones, adscribiendo de nuevo la obra al tratamiento de personajes y *caracteres* propios de la tragedia humanística. Además, y en cuarto lugar, la *Mélite* de Corneille, estrenada en 1629, venía a mostrar la disposición de nuevas formas humorísticas que sin necesidad de recurrir a los recursos anteriores, se centraban en el humor de las conversaciones, favoreciendo la acción y los efectos ilusionísticos³²⁸. De este modo, la obra de Schélandre, tras su esfuerzo de rescritura para construir una tragedia moderna, puede ser vista como el último ejemplo de la tragedia clásica humanista, pues, al fin y al cabo, se construye sobre la base del éxito de una tragedia de 1608, basada en los cánones del modelo trágico anterior. Aunque, al mismo tiempo, muestra que en estos años se produce un deseo de renovar la tragedia clásica y construir un nuevo género; lo que se ve acompañado por la multiplicación de *tragicomedias* en esos años.

La aparente derrota de la *tragedia humanista* ante la *tragicomedia* de los modernos, no se producirá sin sobresaltos, pues el género trágico conservaba importantes partidarios. Precisamente, en 1628 resurge una fuerte polémica a raíz de la publicación del quinto y último volumen del teatro de Alexandre Hardy, el cual se inicia con un *prefacio* contra las pretensiones modernistas de la tragicomedia y, especialmente, contra los herederos de Malherbe: Du Ryer y Auvray, que venían de desarrollar los nuevos principios de la nueva estética tragicómica. A. Hardy, era uno de los jefes de fila, junto con Mlle de Gournay y Claude Garnier, de los partidarios de Rosnard, postulándose además en su escritura como el heredero mismo del lenguaje y de la concepción poética de Rosnard

³²⁷ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. Pp. 25 y 26.

³²⁸ CONESA, Gabriel. *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1639)*. Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1989.

y de la Pléiade, así como de los antiguos, frente a los defensores de lo moderno y de la *tragicomedia*. Si las obras de teatro de Hardy sólo representan un tercio del total de su obra (no pudiéndose considerar como un escritor de teatro propiamente dicho), sin embargo, llama la atención que su texto en defensa de los antiguos, frente al gusto de los modernos, se centre en el ámbito de la tragedia y de su definición. Un género donde él todavía no ha triunfado, pero donde pretende hacerlo. Lo que muestra, como señala G. Forestier³²⁹, que es precisamente en este ámbito teatral donde Hardy se siente amenazado por el nuevo teatro, pues, siendo el género en donde hasta ahora estaba excluido, era su aspiración entrar en él por la puerta grande y conseguir así triunfar, finalmente, en todos los ámbitos literarios. Viendo amenazado el monopolio teatral que pretendía consumir con la publicación de sus obras completas teatrales, así como con el control del teatro del Hôtel Bourgogne, A. Hardy ve amenazado también sus propuestas estéticas. Con el *prefacio* de A. Hardy, da comienzo por tanto una nueva *querelle* entre *antiguos* y *modernos*, en la que subyacerá el problema del tragedia y de la tragicomedia, y en la que se darán cita las principales tensiones de la época entre partidarios de Malherbe y partidarios de la Pléiade; entre la *inventio* y la *dispositio*; entre *docere* y *delectare*, entre la *ilusión* o la *vraisemblance* o lo maravilloso, etc. Sin embargo, tanto en A. Hardy como en los defensores de la tragicomedia, encontramos constantes paradojas en sus planteamientos, defendiendo en un momento unos principios y a continuación señalando todo lo contrario.

« D'autre part, Hardy lui-même, après avoir dénoncé la « tyrannie de nos derniers censeurs », au nom du principe de la libre inspiration hérité de la Pléiade, fait l'apologie de « l'ordre » dans la dispositio de la tragédie. Certes, on peut voir des paradoxes partout, comme au cœur même de la doctrine de la Pléiade, qui préconise en même temps soumission au principe de l'imitation des Anciens et liberté de l'inspiration ; et, par contrecoup au cœur même de la doctrine malherbienne qui rejette la servitude de l'imitation et décide de discipliner l'inspiration et la langue. »³³⁰

En líneas generales A. Hardy defendía la finalidad moral propia de la tragedia clásica y del espíritu humanista, rechazando las “extravagancias fabulosas” (*merveilleux*) supeditadas a una finalidad placentera, que achacará al espíritu de los modernos: « *faisant comme l'âme de ce corps, doit fuir des extravagances fabuleuses, qui ne disent rien, et détruisent plutôt qu'elles n'édifient les bonnes moeurs* »³³¹. Asimismo, criticará a aquellos que cuestionan la modelidad de la antigüedad y defenderá una *bienséance* de los personajes, frente a los rasgos trágicos y cómicos con los que era definido un mismo personaje en las tragicomedias. Sin embargo, lo más relevante es su defensa de la “dispositio” frente a la libertad de las reglas, que, como hemos estudiado, constituye el centro de los debates entre 1628 y 1631³³²: « *la dispositio ignorée de tous nos rimailleurs règles l'ordre de ce*

³²⁹ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 29 y ss.

³³⁰ *Ibid.*, p. 35.

³³¹ Citado en FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 33-34.

³³² FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 51.

superbe Palais, qui n'est autrement qu'un labyrinthe de confusion »³³³. Observamos pues en los argumentos de A. Hardy muchos de los principios que continuarán defendiendo los regulares como Chapelain unos años después. Sin embargo, estas tensiones no nacen ahora, sino que estas mismas contradicciones caracterizan la reflexión sobre la tragedia desde la Pléiade, de la que Hardy se siente heredero.

En líneas generales en torno a estas polémicas teatrales -entre los defensores de la tragedia y los defensores de la tragicomedia-, parece escenificarse dos posturas. Por un lado, aquellos que abogan por la acumulación de hechos maravillosos en beneficio del placer del espectador, y, por otro lado, aquellas posturas que defienden la importancia del orden en la composición y que, por tanto, defienden la unidad entre *inventio* y *dispositio*. Esta *querelle de lo maravilloso* se mantendrá a lo largo del siglo XVII, definiendo una tensión profunda dentro del concepto de *vraisemblance* que volverá a reproducirse en el último tercio del siglo XVII a propósito de lo *maravilloso pagano* y de lo *maravilloso cristiano*, en lo que se conoce como *querelle de lo maravilloso*, aunque ya de forma exterior a la tragedia.

Desde La Pléiade la escritura francesa estaba atravesada por la *querelle des anciens et des modernes*, en la que no sólo subyacerá el problema de la defensa de la imitación de los antiguos frente a la exacerbación de la *inventio* de los modernos, sino que tras ella se vehiculizan los principales debates en torno a la *elocutio* (la forma de la palabra) en relación con la *dispositio* (las reglas), sobre el *delectare* y el *docere*, etc. En relación a los *antiguos* y a los *modernos*, en La Pléiade asistimos a un deseo claro por formalizar un “estilo” propio (*elocutio*) a través de una defensa de la *libertad* de los modernos respecto a los antiguos y sus reglas (*dispositio*), estableciendo que las reglas de éstos no deben servir para los artistas actuales, aunque sí defienden la necesidad de una reglas para el arte; lo que demuestra que el “proyecto clásico”, y pese a escudarse bajo el conflicto entre *antiguos* y *modernos*, es claramente un proyecto de los *modernos*, y por tanto, tanto La Pléiade como Malherbe, aparentemente en conflicto, son defensores de lo *moderno* y, como tales, defenderán el concepto de *mímesis-emulación*. Una *mímesis liberal* respecto a los férreos modelos de los *antiguos*, identificados con los italianos. La *imitación* revela por parte del que imita una capacidad donde se descubre, a su vez, su propia naturaleza, esto es, el *genio* propio de cada uno. Se trata de imitar de acuerdo a la adecuación de estilo, de género, el tema y conforme al propio talento de cada uno, esto es, conforme al principio retórico de la *conveniencia*. Esta idea de *mimesis liberal* derivará sobre todo del neoplatonismo ficiniano así como del humanismo renacentista, y no tanto de la idea de *mímesis* aristotélica. La reflexión de Aristóteles estaba determinada, sobre todo, por la idea de “técnica de reproducción”, frente al concepto de

³³³ Citado en FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 34.

“esencia de la reproducción” del idealismo platonizante. Allí donde Aristóteles piensa la mimesis (la representación de lo real) como una técnica de reproducción de lo idéntico, el humanismo piensa la imitación como *diseño*, como alusión a la idea, esto es, como una idealización de las cosas del mundo, así como una compilación de esencias del mundo inteligible³³⁴. La *imitación liberal* se entiende como enriquecimiento del modelo y de su sustancia, que aporta el artista y la historia, como hace la abeja respecto a las flores. Metáfora ya presente en el *Ion* de Platón³³⁵, que retomará Montaigne en un sentido distinto en sus *Essais*, y retoma La Fontaine en su segundo *Discours à Mme de La Sablière* (1684). Por lo que no será extraño que la *imitación liberal* afiance los posicionamientos de los “modernos” y coloque las bases, también, de la futura *querelle entre les anciens et les modernes*. Sin embargo, este ideal platonizante se verá redefinido por la necesidad de construir un *modelo* a partir de los años 30 del siglo XVII, en cierta medida provocado por la actitud excesivamente moderna de los irregulares. Una situación extrema que determinará la recuperación y predominancia del pensamiento aristotélico y de su ideal de *mimesis* como “técnica de reproducción”. En definitiva, lo antiguo, más allá de ser una tiranía para la renovación, se muestra como un *modelo* generador de renovadas formas. Esta *imitación-emulación* de los antiguos dará como resultado que el humanismo francés finalmente considere que ha renovado profundamente los modelos de los antiguos para llevarlos a la *perfección*, planteando la *perfección* de lo francés respecto y por encima del humanismo italiano. Frente a la idea de *genio* creador y de *furor* neoplatónico, que lo definen en sus inicios, heredado del humanismo italiano, el proyecto clásico atempera poco a poco estos principios y los sustituye por un ideal de *trabajo* y de *técnica*, es decir, por los objetivos y finalidades que definen la *poética*: la aplicación de unas reglas sobre el principio de la creación, que marcan la irrupción del pensamiento de Aristóteles. La *naturaleza* y el *genio* creador, característicos del platonismo, se ven “sometidos” a las reglas y a la técnica, de ahí la predominancia de textos *poéticos* a lo largo del siglo XVII como ha recogido Bernard Beugnot³³⁶.

Tanto la *tragicomedia* como la posterior *tragedia clásica*, nacerían del “proyecto clásico” iniciado por la propia Pléiade, pese a que la Pléiade es considerada en oposición a los modernos de la *tragicomedia*, como vemos en A. Hardy. El conflicto surgirá principalmente cuando esta defensa de la *imitación liberal* de los modernos, se considere excesiva al poner en peligro el *proyecto clásico*, al alejarse de la norma y las reglas, hacia una defensa de la libertad de la *dispositio*. La diferencia entre las posturas a favor de los modernos de La Pléiade o de Malherbe frente a los modernos posteriores, de la década de finales de los 20 que se colocan bajo su sombra, responde al hecho de que mientras los primeros parecen defender la libertad de la *elocutio* (la renovación del

³³⁴ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 228 y ss.

³³⁵ PLATÓN. *Diálogos I. Ion*. Traducido por E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 2000, 534 b.

³³⁶ BEUGNOT, Bernard. *Les muses classiques, essai de bibliographie rhétorique et poétique*. Paris, Klincksieck, 1996.

estilo de la lengua), estos modernos de los años 20 quieren ir más allá, también hacia una libertad de la *dispositio* (de las reglas)³³⁷. Un deseo que tras las guerras de religión no será posible transitar ante un mundo que mira con recelo hacia las pasiones desenfrenadas. Todo ello demuestra que las tensiones en el ámbito de las letras a propósito de la imitación o no de los antiguos; la libertad o no de lo moderno; la reglamentación de la *elocutio* sobre una libertad de la *dispositio*, etc., marca los límites del teatro clásico, donde este se gestará, pudiéndose resumir todas estas problemáticas en torno al peso que deberán tener las “reglas” en la *inventio*.

La *tragicomedia* se presentaba, por tanto, como el género que permitirá romper definitivamente con las formas del humanismo italiano, reformulando los estilos a favor de la *modernidad*, mostrándose como un caballo de Troya que utilizarán los modernistas para expulsar definitivamente del campo poético la tradición humanística, que es valorada como una servidumbre hacia los antiguos. Sin embargo, esta deriva crítica con la antigüedad, rápidamente se mostrará peligrosa a ojos de muchos, pues este ataque hacia los antiguos, la tragedia y sus reglas, etc., pronto podría convertirse en un cuestionamiento de toda la antigüedad y de las tradiciones heredadas en su conjunto (recordemos que se trataba de un régimen de historicidad construido en torno al *parallèle*), conduciendo, finalmente, al cuestionamiento del principio mismo de la imitación, entendiéndolo también como imitación servil. Una tradición, no lo olvidemos, donde se legitima el poder del soberano, como ha señalado Max Weber. No es de extrañar, por tanto, que pronto surjan voces en contra de esa pretensión de algunos modernos, incluso, desde los propios defensores de la tragicomedia, como se observa en el prefacio de F. Ogier, quien señala que no se trata de rechazar todo el humanismo, sino el humanismo pedante de los *ronsardiens* y de los profesores de la universidad. También los propios *malherbiens* (partidarios de los modernos) se darán cuenta de los riesgos que puede entrañar los principios de los modernos si son llevados al extremo, pues puede dejar el campo abierto a la libre inspiración en el dominio de la *dispositio*. Por todo ello, no es de extrañar que ciertos posicionamientos “libertinos”, asociados a los modernos, pronto sean criticados, debiendo reposicionarse las *lettres* en torno al orden, tal y como ejemplificará el proceso contra Théophile de Viau. Momento en que los modernos partidarios de la libertad deberán asumir la simulación, frente a la *razón de Estado*.

5.1. La tragicomedia y el problema de la ilusión. Imitación verdadera e imitación relativa.

La defensa de libertad y de la búsqueda de efectos y pasiones de los *modernos irregulares*, contra las reglas y la razón de los humanistas, las cuales se consideran que deforman la verdad,

³³⁷ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 36.

muestra un claro deseo de presentar a la *tragicomedia* como una obra “verdadera”, situando a la “imitación” en el centro de sus discursos. Esta centralidad de la *imitación* puede leerse en *Le Discours à Cliton* (1637), en plena *querelle du Cid*, donde se defenderá que las reglas deberán adaptarse a la historia imitada y no a la inversa, tal y como defenderá J. Chapelain o el abbé d’Aubigac, esto es, a favor de la *vraisemblance*. Un principio que es definido por el autor de este discours irregular como *fidelidad absoluta* con la verdad y a la naturaleza, y que buscará, nuevamente, distanciarse de aquellos que defienden el sometimiento a las reglas.

« L’objet de la Poésie Dramatique est d’imiter toute action, tout lieu et tout temps, de façon qu’il n’arrive rien au monde par quelque cause que ce soit, il ne s’y fait rien par aucun espace de temps, et il n’est point de pays de si grande étendue, ou si éloigné que le Théâtre ne puisse représenter. Ceux qui ne veulent qu’une action, un temps précis de vingt-quatre heures, et une Scène en un seul lieu, n’embrassent qu’une petite partie de l’objet de leur art, et ne sont pas meilleurs Poètes que ceux-là sont philosophes [...] La nature ne fait rien que l’Art ne puisse imiter. Toute action en tout effet possible et naturel peut être imitée par l’Art de Poésie »³³⁸

Observamos pues cómo la *tragicomedia*, en su afirmación frente a la *tragedia humanística*, defenderá la *imitación verdadera o fidedigna*, la cual deberá primar sobre la *imitación-emulación* de los antiguos, puesto que consideran que las tragedias antiguas no tienen nada de “verosímil” (una postura que será retomada por Jean Chapelain, pese a oponerse a la *tragicomedia*, pero en un sentido *idealizador*, esto es, de *vraisemblance*, y no de *mimesis fidedigna*). Junto al problema de las reglas en el horizonte de la *querelle* aparecía otro de los grandes temas: el problema de la *imitación*. Dos de los principios fundamentales de los debates donde se asentará la *poética clásica* posterior. Otro teórico de la época, André Mareschal apuntaba con claridad en su prefacio a *La Génèreuse allemande* (1630) los dos conceptos fundamentales que aparecían ya esbozados en la obra de F. Ogier: *imitación y vraisemblance*³³⁹, los cuales retomaría Chapelain cuando escribe su letra a Godeau, y que, sin embargo, se encontraba ausente en su prefacio a *Aldone*, donde todavía señala que « l’imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu’il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite »³⁴⁰. Unas ideas y unas tesis que la obra de Hardy y la polémica generada por él ignoraba completamente, demostrando con ello cómo los *irregulares* aportaron importantísimas reflexiones para comprender la evolución de la tragedia posterior al centrar el debate sobre las reglas y sobre la imitación. Por otro lado, esta centralidad de la *ilusión* situaba en el horizonte una nueva *querelle* en torno al problema de la *ilusión trágica*.

Hacia el otoño de 1630, comenzará a gestarse una nueva discusión entre Mareschal y Chapelain a propósito de las reglas, pero, en este caso, sobre la idea de que las reglas deforman la realidad. Mareschal defiende la idea de la unidad de tiempo, de lugar y de acción, así como la

³³⁸ *Le Discours à Cliton*. Citado en la edición de LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA. *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. P. 220.

³³⁹ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 42.

³⁴⁰ CHAPELAIN, Jean. *Lettres*. Paris, Imprimerie Nationale, 1880-1883, 2. Vol. Edición a cargo de Ph. Tamizey de Larroque.

imitación, pero no de los antiguos, puesto que defendía la libertad de imaginación, señalando que en las tragedias de los antiguos no había nada *vraisemblable*, defendiendo la *imitación verdadera*. Esta distinción entre diferentes tipos de *mímesis* que pone encima de la mesa la *tragicomedia*, proviene, a su vez, de los dos tipos de *imitación* que encontramos en la obra de Platón y de Aristóteles, y cuyas diferentes tradiciones vuelven a entrecruzarse en estos momentos.

La polémica entre Mareschal y Chapelain, a propósito de la *vraisemblance* y de la *mímesis*, traía al primer plano de las discusiones uno de los principios que serán básicos de la *tragedia clásica* como es la tensión entre la “ilusión” y lo “verosímil”. Mareschal defiende lo *verosímil* (*vraisemblance*) contra las *reglas*, pues para él es la *imitación verdadera* la que produce el efecto de *verosimilitud*, donde se asienta la capacidad de la tragedia para conmover y producir efectos, y no las reglas, tales como la unidad de espacio o de tiempo, que, por el contrario rompen el efecto de verosimilitud. Frente a él, Jean Chapelain, parte del mismo principio platónico de que la imitación debe ser tan perfecta que no sea posible establecer diferencia alguna entre lo que se imita y lo imitado, tal y como leemos en su prefacio a *Aldone*; situándose –sólo aparentemente- con aquellos partidarios de la imitación total o de la ilusión mimética como Mareschal. Sin embargo, en la *ilusión mimética* de Jean Chapelain, la *imitación*, en lugar de ser comprendida como una relación de *fidelidad* entre la historia a imitar y la obra que la imita (que ya había sido cuestionada por el propio Aristóteles), tal y como como defiende Mareschal (*fidelidad* que por las irregularidades produce el efecto de *vraisemblance*), la *imitación* es enfocada sobre el plano de la *representación*, esto es, del *efecto producido* entre obra y espectador, acercándose a los problemas de la retórica. Para Chapelain lo importante no es la verdad, sino la apariencia de verdad, esto es, que el espectador se crea que lo ve es real, para lo cual el dramaturgo debe ser consciente de los límites del teatro y por tanto seguir unas reglas que le permitirán alcanzar ese efecto de verosimilitud donde Chapelain situará el efecto trágico; de tal manera que el *efecto dramático* dependerá para él de las reglas, esto es, de la *poética*, y no de la adecuación entre imitación y objeto como en Mareschal. El efecto de *vraisemblance* nace en Chapelain no de la *representatividad*, esto es, de la adecuación entre obra y objeto imitado, sino de la *representación*, esto es, del *efecto perceptivo*, como se apuntaba en la *poética* de Aristóteles, para quien la tragedia no debía contar lo sucedido, sino aquellas cosas que podrían suceder, de acuerdo a la verosimilitud y a la necesidad.

“no es misión del poeta el contar las cosas que han sucedido, sino aquellas que podrían suceder, es decir, las que son posibles según lo verosímil o lo necesario”³⁴¹

Con esta postura Jean Chapelain introducía al espectador y a sus emociones en el centro del efecto artístico de la *vraisemblance* y de la *ilusión mimética*, pensando el arte a partir de los problemas de la *representación teatral*, siguiendo las pautas establecidas por la *retórica elocuente*,

³⁴¹ ARISTÓTELES. *Poética*. 1451 a-b.

aunque, como veremos, no le interesará tanto los problemas de la *percepción sensible*, como sí observaremos en D'Aubignac, sino que afrontará estos problemas desde la construcción y desde las reglas.

5.2. Jean Chapelain y el “hacer creer”. La *vraisemblance*.

Detrás del concepto de *imitatio* se encuentra una de las principales tensiones de la *época clásica* derivada de la contradicción entre, por un lado, la defensa de la *imitación* de la realidad y, por otro lado, la defensa de la *idealización* de esa realidad. Una contradicción que se buscará superar, aunando las dos, bajo la noción de *vraisemblance*. La primera respuesta al problema de la *imitatio* en relación a la modelidad de los antiguos y en favor de la *inventio* moderna, la establecieron los “irregulares” a través de sus principales manifiestos la *Préface de Tyre et Sidon* por F. Ogier (1628), y la *Préface de la Génèreuse Allemande* de Mareschal (1630). Estos defenderán la *imitatio* –en el sentido de *mimesis verdadera*– como argumento principal para refutar la regla de las veinticuatro horas, así como para rebatir la finalidad moralizadora o educadora de la tragedia humanística. Observamos pues como ambos “bandos”, “regulares” e “irregulares”, construirán sus teorías sobre la misma base: el problema de la *imitation perfecta*, pero con ciertos matices³⁴², pues mientras los « irregulares » defienden una *imitación verdadera*, proponiendo casi un sistema “realista”; Jean Chapelain reivindicará una imitación corregida por lo “verosímil”, esto es, por las reglas. Una *imitación relativa* fundada en una concepción puramente idealista (platonizante). De este modo, la *imitación perfecta* defendida por Chapelain en el *Aldone* conlleva una imitación idealizada, la cual será fundamental en la poética clásica y provendrá, en gran medida, de la recepción equivocada de la obra de Aristóteles, quien es recuperado a través de los neoplatónicos, inscribiendo así el concepto de imitación de éste dentro de una concepción idealizante.

Chapelain intentará unir de nuevo ambas concepciones de imitación, *perfecta* y *verdadera*, bajo su teoría de la *vraisemblance* o del “hacer creer”, en la que se inscribirá también Corneille. Para Chapelain el fundamento de la representación teatral, siguiendo las discusiones sobre Aristóteles, girará en torno a la idea de “hacer creer”. Para él, hay que conducir al público a ver la acción teatral no como una ficción, sino como una *verdad*, es decir, hay que crear *una ficción de verdad*, para lo cual el público debe olvidar que está en el teatro y, derivado de ello, hacerle olvidar que es un espectador.

« Chapelain écrit qu'il faut “obliger l'esprit” du spectateur “à se croire présent à un véritable événement », et non lui donner à voir l'imitation parfaite d'un véritable événement. C'est dans ce faire croire que réside le point de fuite du paradoxe [...] il faut amener le public à prendre

³⁴² FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 74 y ss.

*l'action théâtrale non pour une fiction, mais pour la vérité ; il faut créer une illusion de vérité.
Or pour qu'il y ait illusion de vérité, le public doit oublier qu'il est au théâtre »*³⁴³

Esa necesidad de crear una ficción verdadera o una “imitación perfecta” determina, en primer lugar, la necesidad de observar una serie de normas tales como la unidad de tiempo, de acción y de espacio (tal y como habían propuesto los antiguos y recogido, también, la tragedia humanista); y, en segundo lugar, determinará la incorporación de la *bienséance* (término que se refiere a la adecuación de los personajes a su situación). A diferencia de lo señalado por Habermas, el teatro clásico tiene por principal función la “representación”, esto es, la creación de una ficción que parezca tan real y verdadera que el espectador se olvide del marco teatral y penetre en la obra, sin buscar ningún tipo de “conciencia” o de reflexión. La finalidad perseguida no es tanto de carácter racional como en el humanismo, sino pasional-emocional, generar la conmoción del espectador para que éste purgue sus pasiones, de ahí la necesidad de la *imitación perfecta*. Pero, y puesto que ésta no es posible sin la estricta observancia de unas reglas, la imitación no puede ser realista (en el sentido platónico) sino que debe estar idealizada, aunque, estas reglas no deben hacerse explícitas. De todo ello se deduce que la imitación propuesta por Chapelain no es un *artefacto*, como propugnaba Aristóteles en la *catarsis*, sino una “representación”, en el sentido de traer a la presencia algo que está fuera o ausente, pero que en tanto que *representado* hacer creer en su presencia.

Forestier establece que ante la *imitation parfaite* de Chapelain y la “imitación total o verdadera” de los *irregulares*, nos encontramos frente a dos modelos y formas de comprender la “representación” completamente diferentes³⁴⁴. Para los “irregulares” es la relación entre *historia* y *acción* la base sobre la cual se asienta el concepto teatral. La obra debe intentar captar la historia lo más fidedignamente posible, con sus cambios de tiempos y espacio, si fueran necesario. Prima por tanto la *inventio* del autor sobre las reglas de la *dispositio*, tal y como defenderá Corneille con su tragicomedia *El Cid*, siguiendo, nuevamente a Aristóteles: “*de esto se desprende que el poeta debe ser creador de argumentos más que de versos, por cuanto es poeta en virtud de la imitación, y lo que imita son acciones*”³⁴⁵. Observamos cómo la noción de *imitación* en Aristóteles se refiere a capacidad creativa, semejante a la de la naturaleza, y por tanto la mimesis no está reñida con la inventio, sino que, al contrario, la mimesis obliga a crear en la tragedia nuevos argumentos, tal y como señala Corneille. Chapelain comprende por mimesis, por el contrario, la copia o la recreación verosímil de algo, en la línea platónica, y no la simple capacidad creativa.

³⁴³ *Ibid.*, pp. 77-78.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 87.

³⁴⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. 1451 b.

La “imitación perfecta” de Chapelain tendrá como base la “representación” y la acción; es decir, que debe primar las finalidades intrínsecas a la *representación* como son la *catarsis*, buscando que el espectador quede absorbido por la representación, y por el efecto de verosimilitud. Para lo cual la acción debe observar con cuidado las reglas de la representación que -como los clásicos descubrieron- se refiere a cuestiones tales como la regla de las veinticuatro horas o la unidad de espacio; y, de este modo, mientras los irregulares defienden una retorización de la obra, al anteponer el placer y la “libertad” de la *inventio* a las reglas, los regulares como Chapelain defienden la poetización. La necesaria arquitectura de las pasiones a través de la representación pero supeditando el placer y las emociones a las reglas, dando prioridad a la verosimilitud sobre lo real.

« C'est pourquoi en 1637 l'Académie française –c'est-à-dire Chapelain- condamnera Corneille pour être resté obstinément fidèle à l'imitation de la vérité dans *Le Cid* [...] Affirmations capitales : la vraisemblance est toujours préférable à la vérité ; une « matière historique » doit être changée tout entière si elle apparaît incompatible avec les règles de l'art. »³⁴⁶

Jean Chapelain defiende la construcción de un *artefacto* (lo que hemos denominado como *representación*) que tendrá por finalidad crear la ilusión de una imitación perfecta construida sobre las reglas. De este modo, la relación entre autor, obra y espectador, se desarrolla de forma diferente dentro de cada una de estas dos concepciones de la imitación de “regulares” e “irregulares”. Dos formas de comprensión de la “representación” que en tensión entre sí culminarán con la famosa *querelle du Cid*. Una polémica que ya provendría de la época de *L'Astrée* de Honoré d'Urfé, y que atraviesa este primer tercio del siglo, adquiriendo la imagen de *querelle* entre los clásicos y los modernos. Tensión que en un primer momento se materializa a favor de una propuesta estética vinculada al “roman”, propia de los “irregulares”, esto es, a las formas noveladas y fantasiosas que buscan ofrecer una imagen del mundo diferente, como *L'Astrée*, favoreciendo con ello lo *maravilloso* frente a la *vraisemblance*. Sin embargo, esta propuesta de los irregulares terminará por desaparecer frente a un clasicismo que se impondrá a partir de la década de los años 30 y que buscará proponer un mundo de apariencia “verdadero”, de historias solamente posibles o *vraisemblables*, frente a las ensoñaciones pastoriles de antaño.

5.3. La teoría poética de Jean Chapelain. Las reglas y la vraisemblance.

Jean Chapelain, representante de los *regulares*, será también el representante de los principios defendidos por el mundo oficial, especialmente, a partir de la fundación de la Real Academia de Letras. El objetivo de Jean Chapelain es convertir las reglas, consideradas por los

³⁴⁶ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 88.

irregulares como simple tiranía o pura imitación de los antiguos, en una “racionalidad” al servicio de los modernos, pero, a través de los hallazgos de los antiguos. Las reglas para él no “reprimen” la libertad, ni son tiránicas, sino que permiten la racionalidad de la creación artística y, por tanto, están en estrecha relación con las búsquedas modernas como la “verosimilitud”, los efectos, las pasiones, etc. El final de las guerras de religión hasta la consolidación de la monarquía de Louis XIII, supone una época convulsa, donde el discurso y la lucha contra la tiranía y el establecimiento de determinadas leyes, consideradas injustas, es constante, favoreciendo el surgimiento de los espíritus fuertes. Frente a la defensa de la *libertad* de los *irregulares* llama la atención el giro dado por Chapelain, buscando presentar las reglas como exclusivamente racionales, sin apelar, como hacía el humanismo y los defensores de los antiguos, a la tradición y a la autoridad de la antigüedad. Quizás, con ello, buscaba desactivar las críticas de los modernos hacia los que defienden las reglas exclusivamente por tratarse de reglas “descubiertas” por los antiguos, por lo que Chapelain hacer depender las reglas no de la autoridad de la tradición, sino de la razón, intentando desautorizar las críticas de los modernos, reinscribiéndolas precisamente en el proyecto de los modernos contra aquellos que defienden de forma radical la *libertad* de la *inventio*. Estas reglas basadas en Aristóteles hacían alusión a la regla de la unidad de acción, de tiempo y de lugar, las cuales se asientan como principios indiscutibles aunque autores como Corneille, señalando su importancia, afirman interpretarlas a su manera, siempre en beneficio de la acción y del efecto dramático.

« Pour l'unité de lieu et d'action ce sont deux règles que j'observe inviolablement, mais l'interprète la dernière à ma mode, et la première tantôt je la resserre à la seule grandeur du théâtre, et tantôt je l'étends jusqu'à toute une ville, comme en cette Pièce. »³⁴⁷

Además del problema de las reglas, Jean Chapelain también afrontará la cuestión del *docere* y del *delectare*, y nuevamente, frente a la defensa del *placer* (entendido como conmoción del espectador en función de las pasiones) que caracteriza el posicionamiento de los “irregulares”, defenderá la centralidad de la *instrucción moral*, retomando uno de los principios de la tragedia humanística. Para lo cual, y como en el caso de las reglas, deberá dar la vuelta a los conceptos tradicionales, combinándolos con los presupuestos de los “irregulares”. El rechazo de éstos a la dimensión educativa del teatro, inicialmente se encontraba vinculado al rechazo generalizado a la poética rosardiana, considerada como pedante, geométrica, científica, etc., por parte de Malherbe y sus discípulos. El *didactismo* es, por tanto, el pecado que atribuyen los modernos al teatro humanista y a sus herederos del siglo XVII. De ahí que Chapelain buscará, a partir de 1623, la manera de hacer pasar la instrucción, que él considera como la finalidad principal de la poesía, sin caer en el defecto del *didactismo* y, por tanto, en la pedantería del estilo humanista tan criticado por los modernos, que además iba en contra de la representación y del principio de *verosimilitud*. De

³⁴⁷ CORNEILLE, Pierre. *Avis au lecteur de La Veuve*. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA. *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. P. 276.

este modo, Chapelain va a recentrar el debate entre el *deleitar* y el *educar* en torno al problema de la perfección de la imitación, esto es, de la *vraisemblance*; intentando resolver las discusiones que caracterizan la reflexión poética desde finales del siglo XVI, mediante el concepto de *vraisemblance*, adscribiendo la catarsis aristotélica al problema de la imitación y de la ilusión dramática.

Jean Chapelain consideraba que para que la imitación de aspecto de verosimilitud al espectador y, de este modo, le instruya y le de placer al mismo tiempo, el autor debía diluirse o desaparecer en la representación (en tanto que el autor se consideraba como instancia productora sensible)³⁴⁸, logrando hacer desaparecer con él el didactismo moral de las tragedias del humanismo. Chapelain además de evitar las máximas con las que el autor se introducía en la representación para adoctrinar al espectador, lo que rompía el efecto de credibilidad, intenta con ello controlar mediante este efecto de verosimilitud, la *invención* del propio autor (*inventio*), esto es, ese impulso de “libertad” que parecen reivindicar algunos “modernos”; considerando que con ello se evitaba que el efecto de verosimilitud se viese afectado y con él la dimensión placentera y educativa, de la tragedia.

La *poética* de Chapelain buscará dos objetivos claros a través de su reivindicación de la *vraisemblance*. En primer lugar, consigue desvincular la obra de las sentencias y digresiones habituales de los autores humanistas, normalmente determinadas por la búsqueda del didactismo, tal y como siguen apareciendo en las obras de A. Hardy. Sentencias y didactismo que constituirán uno de los centros de las críticas de los modernos y razón por la cual éstos defienden el *placer* y la *imitatio verdadera*. La “prohibición” de que el autor intercale sentencias, que rompen la acción y el efecto de verosimilitud, viene justificado así en Chapelain a través de su cuestionamiento del arte como manifestación sensible, esto es, como producto de una *inventio* del autor, defendiendo la postura ya señalada de que el arte debía nacer de las reglas y no de la creatividad del autor, permitiendo diluir al autor y favoreciendo la verosimilitud. En segundo lugar, buscará purgar las obras teatrales de los efectos sorprendidos y maravilloso, consecuencia de la búsqueda de las pasiones, favoreciendo nuevamente la *imitatio verdadera*, de modo que las obras deben deshacerse también de las pasiones desordenadas, donde el autor también se manifiesta y se deja entrever, y que rompía la *bienséance* de determinados personajes.

Para Chapelain son las reglas las que permitirán cumplir esta finalidad de ocultar al autor y controlar su *inventio*, permitiendo dar un aspecto de verosimilitud a la obra, en la que, al mismo tiempo, las propias reglas también desaparecen y ocultan tras la propia regla. De este modo, es a través de la *vraisemblance* para Chapelain se lograría un placer que permite la instrucción del

³⁴⁸ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 50.

espectador, tal y como se había atribuido a Aristóteles, evitando recurrir al didactismo característico de una obra donde el autor emerge para introducir sentencias o sus pensamiento.

Si el debate sobre el *educar* y el *deleitar* se circunscribía exclusivamente a la *dispositio*, es decir, dejando cierta libertad en las temáticas, esto es, a la *inventio*, determinando así el problema de la *dispositio* las discusiones entre 1628 y 1631, sin embargo, a partir de la *querelle du Cid* y de las *Observations* de G. de Sucudéry, el debate se desplazará a la propia *inventio* y hacia el problema de la *bienséance*.

« le débat se déplacera vers l'inventio, avec la mise au premier plan du concept de bienséance, qui n'est autre que la vraisemblance appliquée à l'élection du sujet et au comportement des personnages. D'ailleurs, en 1630, Chapelain estimait déjà que la fin morale de la poésie impliquait de choisir des sujets qui puissent obtenir créance chez le public, c'est-à-dire qui obéissent aux lois de la bienséance : ce point avait fait l'objet d'un développement dans son discours sur l'Adone³⁴⁹. »

Puede observarse cómo el tema de la obra, las pasiones de los personajes, etc., que forman parte de la *inventio* del autor, se convierte en un ámbito fundamental para la consecución de esa *vraisemblance* donde se dirime el *efecto trágico* sobre el público, debiendo estar también fuertemente regladas. De tal manera que a partir de la *querelle du Cid*, con el apoyo y supervisión de Richelieu, los temas -propios del ámbito de la *inventio*- comenzarán a quedar también supeditados a la *vraisemblance*, descartándose aquellas temáticas, aquellos acontecimientos maravillosos o aquellos personajes, que ponen en riesgo el efecto de verosimilitud. Esta atención a la *inventio* la encontramos ya en las reflexiones de Jean Chapelain sobre l'*Adone*. Para él, la elección de los temas debe regirse por la *vraisemblance* y, por tanto, por esa dimensión moral propia de la regla, que nada tendrá que ver con el didactismo anterior. La disolución de las pasiones en las *reglas* y en la *dispositio*, y todo ello recogido en torno a la idea de *vraisemblance*, va a determinar que entre 1628 y 1630, como muestra la *querelle du Cid*, los problemas de la literatura queden firmemente asentados en un sistema de *representación* definidos por la poética, esto es, por las reglas, especialmente, por la *vraisemblance* y por la *bienséance*, mediante los cuales se buscará dar una respuesta unificada a los debates de carácter formal, pero también de carácter representativo y político.

El debate sobre si la obra nace del placer causado en los espectadores y por tanto del público, gracias a la *inventio* del autor, o por el contrario de un *placer* controlado y definido por las reglas, buscando la transformación moral del espectador, será otro de los aspectos de la poética de Chapelain. La cuestión principal que se dirime es sobre si el autor debe crear conforme a una regla, como defiende Chapelain, o conforme a la búsqueda del placer y de la conmoción en el público, a

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 51.

las que debe adaptarse las reglas, como defenderá Corneille. Un placer y una conmoción que deben ser entendidos en función de las interpretaciones ofrecidas por la retórica aristotélica, por la *elocuencia ciceroniana* y por el *art poétique* de Horacio, y, de este modo, entendiendo por placer las pasiones causadas en los espectadores como consecuencia del *efecto trágico*. Respecto al placer Chapelain establecerá la existencia de dos tipos y, vinculado a ello, de dos tipos de *públicos*. Por un lado, un *placer* que busca la confusión, vinculado al *placer* de los idiotas; y, por otro lado, un *placer* dirigido a los entendidos, educados en la *civilité* y en la *politesse*. Para Chapelain, como también para Scudéry, el *público* se refiere a un grupo reducido de personas que por su “civilidad”, su conocimiento y observación de las reglas, disfruta y se conmueve con las formas artísticas que se le presentan de forma reglada.

« Quel plaisir? demande Chapelain. Car il est deux types de plaisirs, les faux et les véritables. Les premiers, fondés sur la recherche de la « confusion », sont réservés aux amateurs de la farce tabarinique, et sont destinés à « complaire aux idiots et à cette racaille qui passe en apparence pour le vrai peuple et qui n'est en effet que sa lie et son rebut » : voilà pour ceux qui voudraient s'appuyer sur Castelvetro, qui fondait son principe de plaisir sur l'approbation du peuple. À l'inverse, il est de vrais plaisirs, ceux que savent reconnaître « les esprits nés à la politesse et à la civilité » -et voilà pour les hôtes du salon de Madame de Rambouillet-, et ces vrais plaisirs, connus des « sages anciens », exigent « l'ordre [dans la dispositio] et la vraisemblance » [...] En somme, pour les bons esprits, il n'y a de vrai plaisir que dans une dispositio bien réglée [...] la dispositio est l'unique voie qui permet de réaliser une « impression » sur les esprits, qui seule entraîne « l'émotion », laquelle produit la « purgation »³⁵⁰

De este modo, Chapelain, como había hecho los modernos defensores de la tragicomedia frente a la tragedia humanística, sitúa también al placer y a las pasiones en el centro de sus reflexiones, frente al didactismo defendido por el humanismo, pero estas pasiones deberán supeditarse a su concepto representativo, estando determinadas por las reglas, no dejando al público y al aplauso la legitimidad de la representación, como hará Corneille. Con las reflexiones de Chapelain y con el prefacio de Jean Mairet a *La Silvanire ou la Morte vive, Tragi-comédie pastorale* de 1631, donde vinculaba el *placer* a la *regla*, parecían cerrarse los debates de los irregulares en torno al placer, colocando éstos en el lugar central de la *representación* teatral a través de la regla. Después de tres años y de haberse iniciado los debates de los irregulares en torno al placer contra la regla, observamos cómo entre unos y otros la centralidad de las reglas dejan de ser cuestionadas. Un principio de placer a través de la regla que se perpetuará en los años siguientes. Sin embargo, la tesis de J. Mairet mostraba una tercera posibilidad, respecto a los “irregulares” y respecto al propio Chapelain, quien sigue considerando que el principio del efecto trágico no puede ser el placer como parece indicar Mairet. Para Chapelain, por tanto, la obra no puede ser juzgada en exclusividad por el placer producido en el espectador (como parece reivindicar también Corneille), defendiendo de este modo la necesidad de un grupo o institución, que es lo que comprenderá como *público* (en el sentido de *honnetes hommes* civilizados y con conocimiento de

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 53.

las reglas) que sea capaz de discernir tras el placer las reglas. Lo que determinará de forma inmediata la creación de la Academia Real, apelándose a la *utilidad* (el bien público de Horacio) por encima de la delectación.

5.4. La teoría de la tragedia en d'Aubignac. La persuasión y el paradigma pictórico.

L'abbé d'Aubignac continua la línea abierta por la poética de Jean Chapelain sobre la centralidad de la *vraisemblance*, pero radicalizando sus principios y, en cierta medida, simplificándolos, situando así a la razón frente al placer trágico, en el centro de su poética publicada en 1657. D'Aubignac, continuando el ideal de Chapelain y de Corneille, buscaba crear un *artefacto* teatral que lograra un aspecto de verosimilitud, de ilusión mimética, construido sobre las reglas y la razón, pero radicalizándolo hasta tal extremo que llega a negar el lugar del espectador, principio sobre el cual se asentaba la *poética teatral* desde Aristóteles en tanto que finalidad de la catarsis y del efecto trágico. Para él todo debía ser razonable, siguiendo a Aristóteles: “*Pero en los hechos no debe haber nada irracional, y si lo hay, que sea fuera de la tragedia*”³⁵¹. Todo debe suceder de acuerdo a como sucedería en la realidad, con lo que buscaba impedir que el espectador tuviera que utilizar su propia razón para confrontar lo sucedido con su propia experiencia y, por tanto, que tuviera que interrogarse sobre los acontecimientos sucedidos en la escena, como ya había señalado J. Chapelain. De hecho, en *La pratique du théâtre* (1657) llega a señalar, alejándose de Aristóteles, que las tragedias debían desarrollarse como si el espectador no existiera, lo que nos recordaría las teorías de la expulsión del espectador del drama y de la pintura de mediados del siglo XVIII analizadas por Michel Fried.

« *Quand [le poète] considère en sa Tragédie l'Histoire véritable ou qu'il suppose être véritable, il n'a soin que de garder la vraisemblance des choses, et d'en composer les Actions, les Discours, et les Incidents, comme s'ils étaient véritablement arrivés. Il accorde les pensées avec les personnes, les temps avec les lieux, les suites avec les principes. Enfin il s'attache tellement à la Nature des choses, qu'il n'en veut contredire ni l'état, ni l'ordre, ni les effets, ni les convenances ; et en un mot il n'a point d'autre guide que la vraisemblance, et rejette tout ce qui n'en porte point les caractères. Il fait tout comme s'il n'y avait point de Spectateurs, c'est-à-dire tous les personnages doivent agir et parler comme s'ils étaient véritablement Roi* »³⁵²

D'Aubignac se alejaba así de Corneille quien concebía el teatro como una convención, en la que participaba el autor y el espectador aceptando la ficción, y que era inherente e insuperable al teatro. Una conciencia ficcional insuperable que nacía de los espacios y el tiempo en el que se desarrollaban las acciones, razón por la cual Corneille defendía la necesidad de adecuar las reglas a las necesidades de la obra y al público. Un aspecto negado por D'Aubignac, quien buscaba una máquina de representación perfecta. Sin embargo, no busca tanto una transposición fidedigna de la

³⁵¹ ARISTÓTELES. *Poética*. 1454 b.

³⁵² AUBIGNAC, abbé de (François Hédelin). *La Pratique du Théâtre*. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA. Corneille. *Trois discours sur le poème dramatique*. P. 218.

realidad, ni crear una ficción más perfecta que la real, posición que será la del padre Rapin o Nicolás Boileau, sino, más bien, crear un *artefacto* que obligue al espectador a olvidarse que se encuentra ante una *representación*, trasportando así a éste a una “acción verdadera”³⁵³. Como es propio de un modelo construido en Aristóteles y en la *elocuencia*, en D’Aubignac toda esta *racionalidad* de la representación está puesta al servicio de la *persuasión* del espectador y de las pasiones, tratándose su obra teórica más que de un texto *poético*, como todavía observamos en Jean Chapelain en la que establece las reglas que debe observar toda tragedia, de un texto *retórico*, donde se intenta teorizar sobre la *representación* desde la *elocuencia* y los *sentimientos* producidos³⁵⁴ así como desde la percepción. No son las reglas las que interesan a D’Aubignac, como observamos en Jean Chapelain, quien reflexiona sobre las reglas de tiempo, espacio, personajes, etc., sino, más bien, reflexionar sobre los procesos de *recepción*, mostrando así una deriva de la poética de mediados del siglo XVII hacia los principios que impone la *mundanidad*: la recepción y los placeres-conmoción, elaborando una teoría de la recepción poética.

La poética clásica, tal y como hemos visto en la teoría de la tragedia, tiene por objetivo la “representación”, esto es, presentar una ausencia o algo que no está a través de un *signo*, en este caso mediante *cosas*, esto es, las reglas teatrales y los recursos propios del teatro, buscando con ello una ilusión verdadera a través de la cual se trae a la presencia una Verdad y unos valores trascendentes. Esta Verdad -objetivo de toda representación- se representará mediante los recursos de la ilusión-verosímil que se desencadenan en el *acto perceptivo*, esto es, en el acto de *recepción*, donde esa cosa o *regla* es percibida por el espectador como un *signo* de otra cosa, una la Verdad cuyo conocimiento no sólo le conmueve sino que le transforma moralmente, finalidad última de la tragedia clásica y del *proyecto clásico*. De este modo, la “representación clásica” sitúa en un lugar privilegiado de sus reflexiones tanto al *espectador* como al acto de *recepción*, otorgando con ello una progresiva predominancia a los valores *receptivos*, *persuasivos* y del *espectáculo*, que refleja, a su vez, la importancia alcanzada por la *imagen* sobre el *texto*. Este peso de los *valores representativos*, que reivindicaba Corneille a propósito de la necesidad de que las obras fueran representadas y no solamente leídas, dará como consecuencia una cada vez mayor importancia de los valores expresivos de la imagen, estrechamente vinculados a la evolución de la retórica elocuente, como observamos en ciertas corrientes de la retórica jesuita y cómo podemos observar también en la reflexión que llevará a cabo el propio d’Aubignac a propósito del teatro y los valores de la imagen –como también realizará unos años más tarde Arnauld y Nicole en su *Lógica*. No es de extrañar por tanto que en D’Aubignac observemos un deseo de pensar la representación teatral

³⁵³ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. Pp. 92-93.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 96.

desde las claves del *tableau*, en tanto que *cosa* y en tanto que *signo*, comprendiéndolo así como una organización de *signos*, tal y como ha estudiado H. Emmanuelle en *Ut pictura theatrum*³⁵⁵.

Esta constante alusión a la pintura la encontramos por ejemplo al tratar los problemas de la unidad de acción, que se había convertido en un tema polémico desde la *querelle du Cid*, en la que defiende la necesidad de que haya en las tragedias una acción principal y acciones secundarias que deben estar supeditadas a la primera, estableciendo un paralelo entre pintura y teatro que será fundamental para comprender las reflexiones de la Academia de Pintura sobre la obra de Poussin hechas por Le Brun.

« Il est certain que le Théâtre n'est rien qu'une Image, et partant comme il est impossible de faire une seule image accomplie de deux originaux différents, il est impossible que deux Actions (j'entends principales) soient représentées raisonnablement par une seule Pièce de Théâtre. En effet le Peintre qui veut faire un tableau de quelque histoire n'a point d'autre dessein que de donner l'image de quelque action, et cette Image est tellement limitée, qu'elle ne peut représenter deux parties de l'histoire qu'il aura choisie, et moins encore l'histoire tout entière ; parce qu'il faudrait qu'un même Personnage fût plusieurs fois dépeint [...] ; mais de toutes les actions qui composeraient cette histoire, le peintre choisirait la plus importante, la plus convenable à l'excellence de son art, et qui contiendrait en quelque façon toutes les autres, afin que d'un seul regard ou pût avoir une suffisante connaissance de tout ce qu'il aurait voulu dépeindre [...] Nous avons dit qu'un Tableau ne peut représenter qu'une action, mais il faut entendre une action principale, car dans le même tableau le Peintre peut mettre plusieurs actions dépendantes de celle qu'il entend principalement représenter. »³⁵⁶

Este peso otorgado a los valores expresivos de la imagen en relación a la reflexión sobre las pasiones, lo veremos también en Descartes, para quien las imágenes ocupan un lugar esencial en la comprensión de los “movimientos del alma”. Tanto la obra poética de Chapelain como la D'Aubignac se centran en esta doble dimensión del *tableau* en tanto que *cosa* y en tanto que *signo*, en este caso aplicándolo al teatro, en tanto que reglas o técnicas (cosa), y en tanto que representación (signo), donde se busca borrar toda referencia a la regla y a la técnica³⁵⁷. Sin embargo, la obra de D'Aubignac no es tanto una *poética*, como la de aquél, pues no le interesa tanto establecer las reglas de organización, ni las formas de construcción de las obras, es decir, no le interesa el teatro en tanto que “cosa” (como regla), sino más bien en tanto que “signo” y, por tanto, como sistema “representativo”, buscando esa ilusión razonable señalada más arriba. A D'Aubignac lo que más le preocupa es enunciar una serie de principios sobre el teatro en el ámbito de la representación, de la percepción y de los efectos dramáticos. Una característica que acerca sus reflexiones más a la *retórica* que a la *poética*, pues, sus búsquedas van en la línea de crear un *artefacto* o *representación* para seducir a los espectadores y lograr los fines establecidos: el acceso a una verdad trascendente, a través de los signos y de la representación persuasiva, que transforme moralmente al espectador. Su tratado no busca definir unas “reglas” sino que se centra en la

³⁵⁵ HÉNIN, Emmanuelle. *"Ut pictura theatrum". Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. Genève, Droz, 2003.

³⁵⁶ AUBIGNAC, abbé de (François Hédelin). *La Pratique du Théâtre*. Citado en LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA. *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. Pp. 260-261.

³⁵⁷ FORESTIER, Georges. *La tragédie française*. P. 94.

búsqueda de la *persuasión* y, por ello, señala Forestier, que se trataría de una *teoría de la recepción*, puesto que él siempre reflexiona sobre la *poética* en términos del efecto producido en el espectador.

Todo ello mostraría que desde mediados de siglo XVII el problema de los efectos y de la persuasión predomina sobre las búsquedas poéticas y la dimensión moral y educativa de la primera mitad, todavía influída por los debates italianos y el humanismo. Y, de este modo, la obra D'Aubignac profundizará sobre los aspectos “representativos” y racionales de la obra, en un momento en que las ideas de Descartes y cierta mecánica, están reflexionando también sobre los funcionamientos de las imágenes y las “pasiones del alma”. Momento también en que surge la *querelle de la couleur* en la Academia de Pintura y Escultura, que supondrá una ruptura contra los principios “reglados” anteriores a favor de las “sensaciones perceptivas” y el *gusto*, esto es, de la *recepción*; coincidiendo su escritura también con el triunfo definitivo de la *elocuencia persuasiva* sobre la *elocuencia cívica* anterior, favoreciendo así los valores *placenteros* y de la *persuasión*.

Frente a lo defendido por Corneille, para quien la verosimilitud o *vraisemblance* se logrará apelando a las pasiones de la obra y a las pasiones del espectador, quien se ve conmovido por tal representación de las pasiones en la escena, identificándose con ellas, tanto Jean Chapelain como d'Aubignac defenderán una *vraisemblance* construida en la regla y en la *vraisemblance*, frente a esta defensa de la inventio y de la sorpresa de Corneille, quien se pasará los veinticinco años siguientes a la *querelle du Cid* defendiendo que el autor debe ir más allá de lo verosímil, de las reglas y de lo racional. Un posicionamiento que terminará por imponerse en el último tercio del siglo XVII, en un contexto completamente diferente donde la búsqueda de la conmoción del espectador y de lo patético se ha impuesto sobre las reglas de la poética y donde el arte es pensado desde la retórica elocuente persuasiva y no desde la poética. Esta *retorización* de la tragedia conducirá progresivamente a valorar ésta desde los efectos causados en el espectador. Tendencia que se irá acentuando a lo largo del siglo determinando una reflexión más centrada en los aspectos receptivos-retóricos del espectador que no los aspectos poéticos, esto es, en las reglas, tal y como había señalado Aristóteles y continuado Jean Chapelain o P. Corneille, lo que situarán paulatinamente a los *efectos sobre el espectador* y a lo *patético* en un lugar preferente desde los cuales se pensará el teatro así como el resto de las artes, como había señalado el padre Rapin o como podemos observar en los *Caractères* de La Bruyère, en el capítulo titulado “Des Ouvrages de l'esprit”, donde éste piensa ya el teatro desde sus efectos específicos y no desde las teorías poetológicas derivadas de Aristóteles. Más allá de las teorías y de los géneros establecidos desde Aristóteles, La Bruyère busca definir las pasiones causadas por el teatro, anunciando la reflexión de la *Lettre à d'Alembert* de Rousseau de 1758, ampliando el efecto teatral a diversas pasiones en el espectador, más allá de la piedad y el terror, lo que coloca al espectador y a sus emociones ante la

obra en un lugar prioritario desde la cual pensar el arte y definir sus finalidades, abriendo una vía hacia la comprensión estética de la obra.

6. La creación de la Academia y el mecenazgo real.

El *mundo oficial*, habitualmente identificado con el triunfo de la Razón de Estado y con el consolidamiento del poder monárquico, sancionará la alianza entre el poder político y las letras con la firma en 1635 de las *lettres patentes*, entre Louis XIII y Richelieu, con las que se daba nacimiento a la *Academia Real de Letras*, bajo protección del cardenal; y que, como han señalado diversos autores, “*semble signer la mainmise de l’État sur la langue et la littérature française*”³⁵⁸. Sin embargo, esta imagen del dominio académico imponiéndose sobre las individualidades artísticas; sobre la libertad del mundo de las letras (un espacio identificado con la cordialidad de los valores humanistas y contestatarias al poder, como deja entreverse tras la noción de *république des lettres* de M. Fumaroli); así como sobre los usos de la lengua; será una construcción deudora en gran medida del imaginario del siglo XIX, donde la Academia es valorada en función de las claves interpretativas del propio siglo, esto es, como un lugar de institucionalización de la literatura y de sometimiento al poder que buscaría imponer el *clasicismo*.

Quizás debamos volver a pensar estas tesis y complejizar la imagen de la Academia que tenemos, como propone H. Merlin, y ver tras su nacimiento el reflejo de una profunda transformación del poder, no tanto adscrita al poder *absolu* ni al poder político, sino, más bien, vinculado a una reorganización profunda de los intereses sociales y a un cambio en los modos de dominación de las élites, tal y como ha planteado A. Viala³⁵⁹. El nacimiento de la Academia sería el reflejo, por tanto, de una nueva alianza entre los hombres de letras en su búsqueda de autonomía; la sociedad mundana emergente, que sustituirá a la justicia y a la religión como ámbitos de sanción de la producción literaria; y, finalmente, el poder político, que busca sacar las letras del mundo privado y del mecenazgo particular de los nobles para transformarlas en ornamento de la nación y encarnación de lo público (en su dimensión trascendente). Todo ello define –como hemos visto hasta aquí– un nuevo panorama cultural delimitado por las diferentes instituciones literarias –especialmente la *sociedad mundana*– estrechamente interconectadas entre sí, donde las letras comienzan un proceso de autonomía respecto a los modelos de clientelismo anterior, que impediría, finalmente, hablar de una *dominación* del poder monárquico sobre la Academia, y a través de ella sobre las letras, sino, más bien, de una *alianza*. Para A. Viala asistimos a “*un complexe historique*

³⁵⁸ MERLIN-KAJMAN, Hélène. *L'excentricité académique. Littérature, institution, société*. Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 13.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 20.

où la littérature acquiert une valeur autonome dans le mouvement qui fait naître ou se renforcer a part instituée de sa pratique”³⁶⁰; es decir, que el proceso de autonomía de las literatura, desvinculada de las claves humanistas de la *république des lettres* y del ideal de *elocuencia cívica* a favor de las *belles-lettres*, se ve acompañado del necesario proceso de *institucionalización* de las mismas, buscando así la regulación de esa emergencia de lo particular: el autor-escritor.

A. Viala vinculaba el nacimiento del estatuto del *autor-escritor* en la época clásica, a las medidas jurídicas que nacen para regular el mercado del libro impreso, a medida que la publicación centrará las estrategias de búsqueda de gloria de los hombres de letras. Sería sobre estas tensiones que genera la publicación, como observamos en Théophile de Viau o en Guez de Balzac, que se concita la necesidad de elaborar una regulación, de la cual emergerá, poco a poco, la conciencia de escritor o de autor, tal y como se apunta en el propio diccionario de Furetière: “*Autheur, en fait de Littérature se dit de tous ceux qui ont mis en lumière quelque livre. Maintenant, on ne le dit que de ceux qui en ont fait imprimer*”. De esta definición se deduce que la reflexión sobre el autor y el autor de libros en particular, es pensado no desde categorías estéticas o creativas, sino desde categorías materiales: impresión, objeto libro, etc., así como desde categorías jurídicas, vinculadas al objeto libro, en la que intervendrán la Academia, la sociedad mundana, los mecenas, los impresores, los libreros, etc. Todo ello define así el nacimiento del autor; impidiendo hablar de la noción de *autor* en un sentido moderno, estetizante, como el desarrollado a finales del siglo XVIII. El autor en estos momentos no puede comprenderse como la conciencia de un escritor sobre el poder de la literatura sobre el público y su capacidad para crear un público, sino que es aquél que depende de las redes clientelares que se entretajan en la sociedad mundana. Lo que determina el poder del *autor* es el texto impreso, es decir, el que puede ser leído, no la genialidad o los valores estéticos que se desprenden del mismo³⁶¹. Es por ello que la Academia en tanto que lugar de institucionalización y regulación ocupará un lugar esencial para que el hombre de letras se defina como un autor y adquiera conciencia de su autonomía. Es sobre esta paradoja de la institucionalización académica como camino de construcción de una conciencia autónoma del campo literario la línea principal del trabajo de A. Viala.

La Academia más que ser el reflejo de una dominación y el resultado del poder *absolu*, aparece como la consecuencia de un proceso lógico de *institucionalización* que acompañaría a un cambio profundo y previo en las relaciones de poder en el mundo de las letras y, en general, en el conjunto de la sociedad (que hemos estudiado a propósito de la *razón de Estado*). En el mundo de las letras, este cambio se manifestaría con el nacimiento del autor así como de la literatura,

³⁶⁰ VIALA, Alain. *Naissance de l'écrivain*. P. 10.

³⁶¹ VIALA, Alain. « Le statut de l'écrivain à l'âge classique ». En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 79-87.

mostrando un proceso de paulatina autonomía de las letras a través de la alianza con el poder político, el cual vivirá un proceso de *literaturización*, certificando así esta nueva asociación entre la escritura y el poder. El nacimiento de la Academia no sería la consecuencia directa del poder absoluto, ni tampoco éste sería el creador del espacio literario, sino, al contrario, la Academia sería una consecuencia y reflejo de este espacio literario nuevo que está emergiendo auspiciado por la *sociedad mundana* y que a su vez muestra una transformación de la *representación* tras las guerras de religión. A. Viala, siguiendo la teoría de los campos literarios de P. Bourdieu, atempera así el papel desempeñado por Richelieu en el nacimiento de la Academia a favor de los movimientos previos acontecidos en el seno de las pequeñas academias de las repúblicas de las letras, como la academia creada en torno a la figura de Conrart, que estará –como relata P. Pellisson- en el núcleo formativo de la Academia Real. Sin embargo, como veremos a continuación, la Academia no es tanto la consecuencia y la evolución en el seno de las letras, sino una transformación de las relaciones entre el poder y la literatura.

En una línea semejante a la de A. Viala, Ch. Jouhaud señala en *Les pouvoirs de la Littérature*, que la Academia sería también el resultado de un proceso de paulatina autonomización del campo literario, pero a través de la aparente paradoja de una nueva alianza de las letras con el poder, en este caso con Richelieu, para obtener mediante su reconocimiento su autonomía (como más tarde analizaremos respecto a la estrategia de Le Brun respecto a la pintura y respecto a la creación de la Academia Real de Pintura y de Escultura).

« La littérature au XVIIIe siècle se construit comme entité autonome et dépendante à la fois. Elle prospère, sur la scène et aussi dans les coulisses du pouvoir politique. Ceux qui en aussi dans les coulisses du pouvoir politique. Ceux qui en tirent « l'honneur et le pain », comme l'écrivait Chapelain à un importun, savent quel jeu ils doivent jouer. S'ils gagnent –mais beaucoup perdent- la dépendance acceptée finit par les rendre plus libres dans la société de leur temps. D'une absence utile de statut, ils en sont ainsi venus à toucher les dividendes d'un statut à forte valeur ajoutée. Tellement bien qu'au bout du chemin la littérature deviendra, comme on sait, ce refuge et ce tribunal moral, cet espace critique qui s'impose au XVIIIe siècle avec l'opinion publique. Le service loyal, et parfois le mime du pouvoir, a conduit à la floraison d'un contre-pouvoir. Un long processus d'autonomisation a commencé par un temps de dépendance renforcée et de renoncement à des formes anciennes d'autonomie. C'est là le premier paradoxe, surtout surprenant et « difficile à croire » pour ceux qui projettent sur le passé une vision sacralisée et fixiste de la littérature comme spontanément vouée à la liberté et à la contestation »³⁶²

La Academia se nos descubre así como un conglomerado de diversos intereses y personalidades que finalmente desdibujan la imagen de una Academia como manifestación del poder absoluto. Por el contrario, ésta se constituirá a base de diferentes grupos sociales y de poderes encontrados, siendo imposible definirla como una institución perfectamente delimitada en sus objetivos: el control de la producción simbólica y de la lengua por parte del poder absoluto, como habitualmente se ha planteado desde el siglo XIX. Si bien A. Viala, otorgaba un gran peso a las

³⁶² JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la Littérature*. P. 367.

pequeñas academias como la Conrart para comprender el nacimiento de la Academia, sin embargo, Ch. Jouhaud otorga un lugar preponderante a Richelieu, al dirigir éste la memoria sobre el nacimiento de la Academia realizada por Pellisson -en época tardía, veinte años después de su creación-, y al ser él el centro del sistema de mecenazgo ejercido desde ella, del que dependerán los hombres de letras³⁶³. Más allá de describir un poder absoluto, la Academia, con Richelieu a la cabeza, permitiría comprender las redes clientelares y de amistad que definen la sociedad de Antiguo Régimen, utilizándolas el propio Richelieu, como tantos otros, en su beneficio y sin duda también en el de la monarquía, buscando transformar las relaciones entre *particulares*, hasta ahora anudadas en las academias, a favor de una comprensión pública del arte. Una publicitación que irá acompañada de nuevas estrategias por parte de los escritores para dar a conocer su obra, así como a una proliferación de las publicaciones, que obligará a su regulación institucional y jurídica, que propiciará el nacimiento del escritor, poniendo las bases para la institucionalización de las letras.

El fenómeno académico se viene desarrollando en Francia desde el siglo XVI. Momento en el que asistimos a los primeros impulsos por crear una Academia en torno a la corte de Carlos IX y Enrique III³⁶⁴. Un ejemplo de ello lo encontramos en la *Academia de poesía y de música* fundada por Jean-Antoine de Baïf o la *Académie du Palais* dirigida por Huy de Pibrac, las cuales manifiestan ya un claro deseo de centralizar y unificar las artes en torno a la corte³⁶⁵, encontrando importantes oposiciones por parte del Parlamento. Estos primeros impulsos académicos se inscriben todavía dentro de la tradición enciclopedista neoplatónica, propio del humanismo italiano que en Italia fundara Marcilio Ficino en la corte de Lorenzo el Magnífico. No obstante, la recuperación del ideal ficiniano, en un marco social y político marcado por las guerras de religión, estará determinado por el ideal sincrético y armónico del neoplatonismo así como por la idea de amistad y de humanidad como fundamento de las letras, que es lo que estas primeras aproximaciones académicas intentarán recuperar. De este modo, no es tanto el *neoplatonismo* como filosofía lo que atraerá a los franceses, sino el ideal sincrético y aglutinador de ideas y de personas que parece encerrarse tras la noción de Academia. Un ideal pacificador mediante las letras que recuperará el “proyecto clásico”, como veremos, antes del desarrollo de la Academia Real en 1635, pues ésta vendrá a romper, precisamente, con este ideal humanista de las letras como espacio de amistad. De este modo, durante el siglo XVII, a la sombra de la *razón de Estado*, las academias comenzarán a comprenderse de forma diferente respecto al papel desempeñado durante el humanismo, aunque heredarán la imagen de la paz, así como de su reverso, la guerra; comprendiendo la Academia como

³⁶³ JOUHAUD, Christian. *La main de Richelieu ou le pouvoir cardinal*. Paris, Gallimard, 1991.

³⁶⁴ YATES, Frances. *The French Academies of the Sixteenth Century*. Traducido por Thierry Chaucheyras; PUF, 1996 (1ª edición, London, Warburg Institute-University of London, 1947).

³⁶⁵ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 79.

un espacio de guerra mediante otros medios a los políticos. En estos momentos, por tanto, el ideal académico representa un poder “simbólico” cuyo objetivo es el engrandecimiento y gloria de la monarquía a través de las letras, tal y como refleja en 1612 David Flurance Rivault, quien presenta al Rey el deseo de crear una Academia al estilo italiano, evocando la fundación de Roma por Rómulo, buscando, mediante las letras, construir una serie de normas para la lengua y para las artes, sobre las cuales el monarca francés erigirá su poder. Este ideal se atemperará en los años siguientes a medida que la soberanía se consolida y se van olvidando los disturbios de las guerras de religión, y a medida que triunfa el ideal elocuente que pronto encarnará el Soberano y la Academia, alejándose con ello de las ideas de *dominación* y *sometimiento*, por la *persuasión*.

Como señala H. Merlin a propósito de las *lettres patentes* con las que se da inicio a la Academia, éstas pueden considerarse como el auténtico hito fundacional donde se refleja “*la singularité de l’Académie française*”, encaminada a remediar los desórdenes de las guerras civiles y enriquecer el Estado “*de tous les ornements convenables à la plus illustre et la plus ancienne de toutes les monarchies qui soient aujourd’hui dans le monde*”³⁶⁶. Las *lettres patentes* muestran un poder que no desea someter o dominar, sino convencer y persuadir de forma elocuente, llamando a la alianza de las armas y de las letras, pero concibiendo ambos ámbitos como separados, alejándose, por tanto, del ideal humanista donde las letras se valoraban como un reverso de la guerra y de la paz. Ahora, mientras el rey se ocupa de la pacificación del reino por la fuerza de sus armas, las letras se ocuparán de la gloria y el engrandecimiento de Francia, mostrando un discurso característico de la retórica de la *razón de Estado* donde el centro de la acción política es el *bien público*, el cual pasará a encarnar la Academia. La función de Richelieu será por tanto articular estas dos finalidades, sin relación entre sí, animando a las letras a participar de esta *cosa pública*. Insistimos, esta relación no podrá valorarse como una relación de dominio, pues la lengua no constituye parte de la función real ni asunto del Estado, como reconoce las *lettres patentes*, lo que permitirá a éstas buscar su autonomía (de ahí la adhesión de las letras); no obstante, sí podrán ayudar al ornamento del reino.

« Autrement dit, contrairement aux interprétations les plus communes de la création de l’Académie, c’est parce que la langue n’est pas affaire d’État qu’elle peut ainsi se détacher de la souveraineté royale »³⁶⁷

De este modo, y respecto a las academias del siglo XVI, la creación de la Academia en 1635 refleja una nueva forma de comprender las letras y de relación del poder con ellas, no como un arma, sino más bien como un ornamento. Alejada de esa comprensión belicista de las letras que todavía defendía Flurance Rivault en 1612, abandonaba también la comprensión “pacificadora” de las letras, heredada del humanismo neoplatónico (razón por la cual Fumaroli valorará la función

³⁶⁶ MERLIN-KAJMAN, Hélène. *L’excentricité académique*. P. 30.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 34.

académica en Francia en *Les lieux de mémoire*, como un lugar de hermanamiento y de reunificación, tal y como desempeñaron su papel la *république des lettres* a lo largo del siglo XVI).

La fundación de la Academia coincide con unos instantes en los que se está produciendo una transformación profunda en el seno de las *letras*. Éstas comienzan a salir de los círculos cerrados de las pequeñas academias humanísticas, de las relaciones de amistad y de su adscripción a lo *particular*, esto es, de espaldas a lo público: respecto a la sociedad mundana y respecto a lo político, para volcarse hacia ambos. Sin embargo, esta ruptura con las redes de mecenazgo anteriores y su giro hacia el espacio público situará a los hombres de letras, antes de la creación de la Academia, en un lugar precario como se mostrará de forma clara con la persecución y condena de Théophile de Viau. Por lo que no es de extrañar que el proceso de afirmación del escritor respecto a los círculos y redes de protección anteriores (en gran parte en crisis tras las guerras de religión) les conduzca a buscar establecer una nueva alianza con el poder, ayudando a la creación de la Academia. Dirigiéndose hacia la soberanía monárquica y a sus necesidades “representativas”, buscan, paradójicamente y al mismo tiempo, su cobijo en ella y su independencia y autonomía, en el nuevo marco de lo *público* auspiciado por la propia *razón de Estado*. A partir de este momento, el proyecto de las letras queda vinculado e identificado a los objetivos de la dinastía gobernante, obligando a éstas a redefinir su relación con el poder, especialmente tras la condena de Théophile de Viau en 1623 y las *querelles* de Guez de Balzac o *Le Cid* de Corneille, que redefinen por completo el mundo de las letras.

Señala H. Merlin que la condena de Théophile de Viau, dirigida por el padre Garasse y apoyada por ciertos círculos devotos, va a demostrar a ciertos escritores la precariedad de su situación y la ausencia de un poder que les ampare y defienda ante el surgimiento de nuevos conflictos entre el particular del escritor y lo público. No es de extrañar por ello que Richelieu y la fundación de la Academia se produzca en un momento de precariedad del mundo de las letras.

*« Il semble que le nom de Richelieu ait constitué, pour Balzac et pour un grand nombre d'autres écrivains, le rempart qui avait manqué à Théophile. Sa figure, sinon son pouvoir, constitue l'étape intermédiaire entre le procès de Théophile devant le Parlement et la querelle du Cid devant l'Académie, le jalon qui permet de comprendre le jeu de forces contradictoires qui aboutit à la création d'une nouvelle institution, excroissance dans le corps politique monarchique, excentricité par rapport à un modèle théologico-politique en vain mobilisé pendant le procès de Théophile. Car Richelieu est lui-même un détour, la première excroissance dans ce paysage »*³⁶⁸

Las transformaciones del poder que están aconteciendo en esos años 20, como consecuencia de las guerras de religión, determinarán este desplazamiento, desde los círculos humanistas hacia el poder soberano, que se producirá en el mundo de las letras, auspiciando con ello la creación de la Academia y la progresiva vinculación de los hombres de letras al poder de Richelieu. Ante la

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 90.

precariedad demostrada por el asunto de Viau, los tiempos mostraban la necesidad de vincularse al poder, para mediante su protección y apoyo, alcanzar la gloria, tal y como reflejan las *lettres patentes* y como señalaba Guez de Balzac en un comentario sobre Mecenas, quien dedicará sus *Lettres* al ensalzamiento de la figura de Richelieu:

« Ce fut Mécénas qui dora un Siècle de fer ; qui rendit supportable la Monarchie à des âmes passionnées pour la liberté ; qui répandit son bonheur de tous côtés ; qui mit l'amitié d'Auguste en commun ; qui ne demanda que pour donner »³⁶⁹

Algunas de las críticas que hará Guez de Balzac hacia su antiguo amigo Théophile de Viau se referirán a la búsqueda constante de éste de un patronazgo cortesano, yendo de un poder a otro, poniendo su pluma al servicio de estas finalidades, sin preocuparse por la propiedad de sus propios escritos. Le criticará pues el confundir la publicación con los escritos destinados a las fiestas y lo efímero, donde se permiten cosas que en la *publicación* no están permitidas. Además su conversión al catolicismo, siendo protestante, hacía aún más grave determinadas libertades tomadas en relación con el dogma así como determinadas interpretaciones filosóficas que hará. Balzac critica por tanto su falta de prudencia, lo que demuestra cómo Guez de Balzac concibe ya de una manera muy distinta la función y finalidad del escritor, quien en su búsqueda de gloria y autonomía debe hacer determinadas concesiones al poder y cuidar las estrategias de publicación. Guez de Balzac representa para Ch. Jouhaud el ejemplo más claro del cambio operado en el mundo de las letras en contraste con la figura de Théophile de Viau³⁷⁰. Balzac representa el uso de la escritura como promoción del lugar del escritor mediante la celebración de la literatura como una actividad estética y social³⁷¹, rompiendo con el ideal de la *elocuencia cívica* a favor de la *literatura*.

Este espacio intermedio entre el poder monárquico -el espacio público- y lo privado -esto es, el autor-, será ocupado por Richelieu y por la Academia, por lo que no es de extrañar que su fundación coincida con el fin de la *querelle du Cid* y con la redacción de los *Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*. En esta nueva relación entre las letras y el poder soberano, sin duda, los nuevos símbolos monárquicos deberán ser asumidos y consolidados por la Academia, pero el engrandecimiento del Soberano es sobre todo producto de una *alianza* que beneficia a ambos, y por derivación al *bien público* y a Francia, tal y como muestra la figura de Balzac, como se reflejará en la asociación de la figura del monarca con la antigüedad y con la imagen de Augusto y Mecenas.

« Richelieu propose –en réalité impose- la puissance de son patronage qui supplante alors d'autres patronages aristocratiques. Mais la spécificité et la force de la nouvelle institution tiennent à la jonction de ce lien de dépendance particulière fort de la promesse d'une

³⁶⁹ GUEZ DE BALZAC. *Les Entretiens*. 1657. Paris, Didier, 1972, « Entretien XXI », pp. 317-318. Citado por MERLIN-KAJMAN, Hélène. *L'excentricité académique*. P. 93.

³⁷⁰ JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la Littérature*. P. 43 y ss.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 62.

autonomie garantie [...] L'exercice de ce que nous nommons aujourd'hui les libertés publiques ne s'accomplit sous l'Ancien Régime que par le droit et la capacité de « faire corps » (c'est d'ailleurs en ce sens que l'on peut parler d'une société « corporative »). L'autorité publique qu'incarne le roi est la source de ce droit. Proposer à un groupe de gens de lettres de « faire corps » revenait donc à les faire entrer dans le système de l'État monarchique en assurant par là à leur compagnie une pérennité (et donc une autonomie) que le pouvoir d'un ministre- serait il « le plus puissant du monde »- ne saurait que fort difficilement remettre en cause. »³⁷²

Es por tanto Richelieu, principal ministro de Louis XIII desde 1624, preocupado por el prestigio y consolidamiento de la monarquía francesa en guerra con España, y no los hombres de letras, quien movilizará, mediante el mecenazgo estatal, pero también mediante el control y la censura, a las letras, poniéndolas al servicio del Estado y de su propaganda política, vinculando así el proceso de politización a un proceso de “literaturización”³⁷³. Es en este espacio ambiguo que define la Academia, dentro del Estado en tanto que cuerpo del mismo y, al mismo tiempo y en tanto que cuerpo del Estado, con cierta independencia dentro de éste –definido por Jouhaud- donde se gestará la independencia de los hombres de letras respecto al mecenazgo anterior y respecto al propio poder soberano. Sin embargo, la Academia tendrá como uno de sus objetivos no tanto las cuestiones que atañen a lo político, que forma parte del Estado, sino la promoción de las *belles-lettres*, que son adscritas al servicio y a la grandeza de un reino francés que buscar erigirse en la “nueva Roma”, tal y como veremos en la antigüedad romana idealizada de Guez de Balzac o en la *Cinna* de Corneille. Su ámbito de gobierno será por tanto el de las palabras, creada para “*donner des règles certaines à notre langue et la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences*”³⁷⁴, prolongando los diversos debates sobre el *purismo* de la lengua. Aunque nunca cumplirá finalmente este propósito regulador, lo que pondrá en duda su definición como institución³⁷⁵.

El proyecto lingüístico que encarna la Academia Real, heredero del ideal humanístico italiano, buscaba igualmente la construcción de una nueva representación del mundo asentada sobre la renovación de la lengua y la retórica, tal y como es perceptible desde Dante y Petrarca. Por lo que no es de extrañar que Richelieu convierta una de éstas reuniones literarias privadas –o academias-, en torno a las cual se solían reunir los hombres de letras, en Academia Real. Una institución desde la cual edificará su proyecto cultural para mayor gloria de la monarquía, que se asentará sobre los principios y discusiones de las letras, las cuales, también estarían buscando su gloria y autonomía a través del amparo del poder, que dará como resultado un proceso de *literaturización* del poder en los años siguientes. Paul Pellisson, en su *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*

³⁷² *Ibid.*, p. 13-14.

³⁷³ *Ibid.*, p. 21.

³⁷⁴ Citado por MERLIN-KAJMAN, Hélène. *L'excentricité académique*. P. 169.

³⁷⁵ MERLIN-KAJMAN, Hélène. *L'excentricité académique*. P. 194

(1652)³⁷⁶, quien construirá el relato fundacional de la Academia poniéndolo al servicio de los distintos intereses que se concitan en la Academia³⁷⁷, describirá cómo Richelieu tomó como núcleo principal para su Academia las reuniones que tenían lugar en torno a Valentin Conrart, compuesta por poetas mundanos como el joven Godeau, Gombault, Habert, Malleville, Cerisay, Giry, así como el crítico Jean Chapelain, quien se había convertido en un teórico de renombre desde que propusiera en su prefacio al *Aldone* de Marino (1623) una reflexión sobre la ficción poética. Una teoría sobre la ilusión que también se desarrollaría en su *Lettre sur les vingt-quatre heures* enviada a Godeau en 1630, donde teoriza sobre la *vraisemblance* en el teatro a través de la unidad de tiempo.

Jean Chapelain, tras sus inicios como secretario al servicio de Sébastien Le Hardy, marqués de La Trousse, y gracias al prólogo escrito para un libro de Marino, una de las *belles-lettres* de l'Hôtel Rambouillet³⁷⁸, entrará en el nuevo espacio de la literatura gracias a las estrategias definidas por la *querelle* de Guez de Balzac. El lugar ocupado por Chapelain en el mundo de las letras se definirá en gran parte más que por haber escrito alguna obra o por sus afiliaciones a determinados hombres, por su relación con el escritor Guez de Balzac, con el que mantiene una estrecha correspondencia de cartas tras el retiro de éste último de la sociedad. Retiro –recordemos- con el que Balzac quiere seguir desempeñando ese espacio de autonomía que la publicación de las *Lettres* le había otorgado. La posibilidad de leer en público las cartas enviadas por Guez de Balzac desde su exilio hace que Jean Chapelain ocupe un lugar privilegiado en el mundo de las letras y de la sociedad mundana del momento. Con ambos escritores podemos observar no sólo la transformación del mundo de las letras, sino dos estrategias diferentes de definir el espacio literario: Balzac mediante la estrategia de la *retrait*, con la que busca afirmar su *moi*, esto es, su independencia como autor respecto a la mundanidad y el poder; y J. Chapelain, mediante la función intermediaria entre la sociedad mundana y la autonomía del autor, que pronto reflejará la Academia. Lo que le preocupa a Balzac no es tanto construir un espacio fijo, una academia al estilo del humanismo, sino asegurarse una cierta independencia y movilidad social, que le permita, a su vez, ostentar y construir ese espacio de mirada a vista de pájaro sobre lo que ocurre en el mundo de la sociedad mundana. Chapelain construye un espacio de las letras vinculado al mundo, pero al mismo tiempo distanciado de él, es decir, construido sobre la “independencia”, que refleja el camino abierto por Guez de Balzac a la hora de definir ese nuevo espacio literario en gestación. Por ello puede decirse que el nuevo espacio literario en construcción que había comenzado Balzac, continuará con Chapelain, que dará lugar a la Academia, de ahí el papel destacado que desempeñará en ella, mostrando como la Academia debe ser comprendida como una respuesta a las transformaciones que

³⁷⁶ PELLISSON, Paul. *Relation contenant l'Histoire de l'Academie Française*. Paris, Pierre Le Petit, 1653.

³⁷⁷ JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la Littérature*. P. 11.

³⁷⁸ COLLAS, Georges. *Un poète protecteur des Lettres au XVII^e siècle. Jean Chapelain (1595-1674)*. Paris, Perrin, 1912.

están aconteciendo en el mundo de las letras. Esta independencia y autonomía reivindicada por Guez de Balzac le permitirá -y se cimentará- sobre la capacidad de juzgar³⁷⁹ que le permite su independencia. La “crisis” de la *république des lettres* del humanismo tiende a definir, por tanto, dos nuevos modos de habitar lo social. Por un lado, el que buscan representar Balzac y Chapelain, autónomo y libre de movimientos, y, por otro lado, aquellos que ocupan una posición no elegida que viven al albur de los vaivenes de las fuerzas antagonistas. El lugar ocupado por Chapelain, y aunque pudiera parece lo contrario, se trataría de una posición conscientemente buscada y que se habría permitido gracias a la complicidad con Balzac. Sin embargo, la independencia del “*leadership*” *littéraire*, como lo denominad Ch. Jouhaud, es tremendamente frágil, pese a la amplia de rede de relaciones que pudiera tener, tal y como se revelará en la *Querelle du Cid*, al demandar Richelieu a Chapelain su intervención enérgica, poniendo en peligro su independencia, donde residía su legitimidad como autor (tal y como había mostrado Guez de Balzac). De ahí, las tensiones dentro de la Academia y que ésta realmente nunca funcione como un brazo ejecutor del poder, cuestionando en estos momentos el poder hablar de una *institución*. Como ha intentado reflejar Jouhaud la vinculación entre literatura y poder es muy estrecha, sin embargo, y a diferencia de la *république des lettres* anterior, ésta no está marcada por la dependencia del escritor respecto al hombre de poder, sino que por el contrario el escritor busca una independencia y una autonomía, la cual se construirá sobre el innegable juego político, ni sobre la calidad de lo escrito, ni sobre la adecuación a unas reglas, ni sobre el conocimiento, simplemente, sobre el saber jugar la compleja “ficción” que Guez de Balzac ya había comenzado a desempañar. La inclusión de Chapelain en la Academia³⁸⁰ mostraba así con claridad cómo la Academia ocupaba un espacio intermediario dentro del poder político y, a su vez, dentro de las estrategias de autonomía y búsqueda de independencia que definen a las letras a lo largo de la primera mitad del siglo XVII.

Este papel intermediario que desempeña la Academia Real le hará asumir también las formas sociales que parecen triunfar en la *sociedad mundana* así como en los círculos de la *république des lettres*, presididos por la *politesse* y la reciprocidad amigable, sin polémica o disputas, que son conducidas a través de la *diplomacia del espíritu*, girando las discusiones en torno a las letras. El propio relato tardío de P. Pellisson mostraba un deseo de reinscribir la fundación de la academia, cuyos objetivos ya se habían delineado a través de las *lettres patentes*, en un marco determinado por los desafíos alumbrados por la *querelle du Cid* y las *lettres* de de Guez de Balzac, por lo que no es de extrañar que Richelieu edificará la Academia Real sobre la erudición y el

³⁷⁹ JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la Littérature*. P. 101 y ss.

³⁸⁰ RANUM, Orest. *Artisans of Glory. Writers and Historical Thought in Seventeenth-Century France*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1980, pp. 169 y ss.

conocimiento de la *république des lettres* y sobre la urbanidad ligera de los salones de la aristocracia. Se abandonaba así la erudición enciclopédica de las academias del humanismo, incorporando las formas mundanas, como reflejará la transformación de la academia inicial en torno a la figura de Valentin Conrart en una Academia Real dirigida por Richelieu. Esta transformación comenzará -tal y como señala P. Pellisson-, cuando Nicolas Faret, quien venía de presentar su libro *L'Honnête homme ou l'art de plaire à la cour* (1630), revela su existencia a dos hombres de confianza de Richelieu, Desmarets de Saint-Sorlin y Boisrobert, en febrero de 1634. Con estos nombres nos hacemos una idea los hombres principales que van a marcar, en distintos ámbitos, los destinos de las letras franceses en los años siguientes: Jean Chapelain, definiendo la poética clásica que determinará no sólo el teatro sino también otros ámbitos artísticos como la pintura; Nicolas Faret, cuya obra muestra el camino a los *honnêtes hommes* de cómo deben comportarse para triunfar en la Corte; o Desmarets, quien, junto al propio Pellisson, se erigirá con Louis XIV en el principal responsable de edificar un nuevo programa simbólico para la monarquía, iniciando una empresa de escritura de su historia. Frente a la resistencia de algunos escritores a servir a Richelieu y someterse al “control” académico, pues muchos de ellos eran hombres de confianza de importantes señores a los a su vez servían como Cerisay, intendente del duque de La Rochefoucauld, o Malleville, secretario del mariscal de Bassompierre (dentro de la relación de mecenazgo propia de la *république des lettres*), será Jean Chapelain quien conseguirá finalmente la aprobación de esta “compañía”³⁸¹; en gran parte por interés personal ya que había pasado a trabajar para Richelieu, buscando esa gloria personal, ajena a la *republica de las letras*, que en cierta medida también demandaba Balzac o Corneille, pues « *l'histoire de l'Académie sera donc une histoire d'affaires particulières et non d'affaires d'État. Et pourtant, suggère Pellisson, elle se rattacha à “Auguste” et à “Mécénas”* »³⁸². Con el paso de la pequeña academia a Academia Real se inaugura, de forma simbólica, el abandono de las formas de mecenazgo anteriores, dando inicio a una nueva forma de relación oficializada entre el poder y la literatura. A partir de estos instantes, la Academia va a dar cabida a numerosos escritores y a otros tantos que no lo son, como nobles, cortesanos, eclesiásticos, etc., apostando claramente por lo *mundano*, frente a la erudición de antaño. Un rasgo que explica la exclusión de los jesuitas del proyecto al vincularse a problemas de índole religioso ajenos a la Academia (especialmente tras los acontecimientos de Théophile de Viau), así como de importantes escritores que muestran un cierto desafío hacia las formas de integración familiar que patrocina la institución y que sólo en un momento tardío lograrán entrar como Corneille, Boileau o La Fontaine, o que nunca lo harán como Descartes, Molière o Nicole.

³⁸¹ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 81.

³⁸² MERLIN-KAJMAN, Hélène. *L'excentricité académique*. P. 51.

Entre los objetivos principales de esta nueva academia se encontrará la “nacionalización de las letras”, que buscará poner a buen recaudo la lengua y la literatura francesa. Se buscará con ello reformular la lengua francesa en función de criterios de *elocuencia* y *transparencia*, como había caracterizado el movimiento iniciado por Malherbe y continuado por Guez de Balzac, que permitirá a Francia alcanzar un lugar de preminencia cultural en Europa, así como a sus escritores y a su monarca. Un objetivo que se refleja también en el deseo de la Academia de elaborar una gramática, un diccionario, etc., tal y como representará la obra de Vaugelas, el gramático más activo de la academia. Sin embargo, esta apuesta por las *reglas* ha creado la falsa apariencia de un *clasicismo* homogéneo definido exclusivamente por las reglas lingüísticas. Es importante señalar que muchas de las empresas de diccionarios³⁸³ iniciados por la Academia sólo tendrán su desarrollo a finales del siglo XVII, como el diccionario de Richelet (1680) o de Furetière (1690)³⁸⁴, mostrando con ello, tal y como se quejaba Sorel, de la inutilidad de la academia, demostrando asimismo que su función en modo alguno será la de regular y controlar el espacio de la lengua, la cual pertenece más a los ámbitos de la sociedad mundana, esto es, al público. Por otro lado, recurriendo a la pequeña academia de Valentin Conrart, Richelieu era consciente que inscribía su proyecto académico dentro de la línea más purista de las que componían la *république des lettres*, centrados en la clarificación de la lengua, en la línea de Malherbe, quien, a su vez, era deudor de la academia purista de la Crusca de Florencia³⁸⁵, como reconocerá el propio J. Chapelain, quien establece la tarea de “*travailler à la pureté de notre langue et de la rendre capable de la plus haute éloquence*”³⁸⁶. La Academia Real buscaba así “la inmoralidad” mediante la conversión de las letras en un *monumento* que escapase a los avatares del tiempo, definiendo, por otro lado, una de las ambiciones del “clasicismo”, que heredarán los siglos siguientes, para definir uno de los rasgos del clasicismo: la eternidad de lo clásico.

La función reguladora de la lengua de la Academia no se producirá hasta la finalización de la *querelle du Cid* en la cual se consolida esta reforma académica con el triunfo de los posicionamientos de Jean Chapelain. Pero, como se ha señalado numerosas veces, estas reformas no parten sólo de la Academia, sino y en gran medida, de la propia *sociedad mundana*, a la cual la propia Academia toma como modelo. Estos *hôtels* mundanos, también estarán preocupados por elaborar un estilo refinado alejado de la rudeza de la corte, como se queja la marquesa de Rambouillet respecto a la corte de Louis XIII. En sus salones acontecerán muchas de las polémicas lingüísticas, como la *querelle* en torno al “car” (*pues*) en 1637, entre Gomberville y Voiture, que

³⁸³ NÉGRONI, Barbara de. « Le genre du dictionnaire ». En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 793-822.

³⁸⁴ ROY-GARIBAL, Marine. *Le Parnasse et le Palais. L'œuvre de Furetière et la genèse du premier dictionnaire encyclopédique en langue française (1649-1690)*. Paris, Honoré Champion, 2006.

³⁸⁵ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 82.

³⁸⁶ CHAPELAIN, Jean. Citado en GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 82.

muestran el deseo de ir transformando la lengua a favor del proyecto malherberiano de la claridad y pureza. Del contacto entre los medios académicos y mundanos, en la que participarán la mayor parte de hombre de letras como Vaugelas, surgirá en 1647 las *Remarques sur la langue française*³⁸⁷, donde se afrontará la síntesis y reforma de la lengua, en un sentido claro de elegancia y distinción, destinado a ser imitado, heredero sin duda de Du Perron y de Coëffeteau, así como fruto de la frecuentación del hôtel Rambouillet y del encuentro con Conrart, Chaleoain o Balzac. Un modelo que al estar dirigido al *honnête homme* busca, al mismo tiempo, alejarse de las gramáticas formalistas y pedantes anteriores, tomando como ideal el “buen uso” de *Il Cortegiano* de Castiglione. Tal y como señala Vaugelas en el *préface* a su obra, el buen uso de la lengua se definía como:

« C'est la façon de parler de la plus saine partie de la cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des auteurs du temps. Quand dis la cour, j'y comprends les femmes comme les hommes, et plusieurs personnes de la ville où le prince réside, qui par la communication qu'elles ont avec les gens de la cour participent à sa politesse »³⁸⁸

Frente al triunfo de los « regulares » y del estilo depurado de los *honnêtes hommes*, donde Vaugelas parecía excluir a los doctos y a los miembros del parlamento, representantes del humanismo anterior, surgirán grupos de resistencia, principalmente entre aquellos que defienden los modos de la *république des lettres* del humanismo galicano anterior y del ideal de elocuencia cívica, afines sobre todo al parlamento, quien seguirán participando en los grupos alternativos al salón y a las instituciones oficiales. En ellos encontramos posturas *libertinas*, saberes “epicúreos” y convicciones políticas “republicanas”, como es el caso de La Mothe Le Vayer, quien escribe sus *Considérations sur la langue française* (1637), donde denuncia el haber dejado a los ignorantes modernistas decidir sobre el uso de la lengua. La Mothe Le Vayer se quejaba pues de haber dejado la regulación sobre el uso de la lengua en manos del gusto y de la moda, en vez de en los eruditos, como se reafirmaba el propio Vaugelas al preferir el juicio de los ignorantes mundanos así como el vocabulario espontáneo de éstos que el saber latino y griego de los pedantes.

« Quand je parle icy des femmes, et de ceux qui n'ont point étudié, ie n'entens pas parler de la lie du peuple, quoy qu'en certaines rencontres il se pourroit faire qu'il ne le faudroit pas exclurre; et qu'on en pourroit tirer l'esclaircissement de l'Vsage, non pas qu'il faille en cela tant deferer à la populace, que l'a creu vn de nos plus celebres Escriptuains, qui vouloit que l'on escriuist en prose, comme parlent les crocheteurs et les harangeres. I'entens donc parler seulement des personnes de la Cour ou de celles qui la hantent, et dans le mot de personnes, ie comprends les hommes et les femmes qui n'ont point étudié, et crois que pour l'ordinaire, il vaut mieux les consulter dans les doutes de la langue, que ceux qui sçauent la langue Grecque et la Latine. La raison en est euidente; c'est que douter d'un mot ou d'une phrase dans la langue, n'est autre chose que douter de l'Vsage de ce mot ou de cette phrase, tellement que ceux qui nous peuuent mieux esclarir de cet Vsage, sont ceux que nous deuons plustost consulter dans cette sorte de doutes. Or est-il que les personnes qui parlent bien François et qui n'ont point étudié, seront des tesmoins de l'Vsage beaucoup plus fidelles et plus croyables,

³⁸⁷ VAUGELAS, Claude Favre (baron de Pérouges, seigneur de Vaugelas). *Remarques sur la langue française. Utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*. Edición por A. Chassang. Paris, J. Baudry, 1880, 2 Vol. (1ª edición, 1647).

³⁸⁸ VAUGELAS, Claude Favre (baron de Pérouges, seigneur de Vaugelas). « Préface ». En VAUGELAS, Claude Favre (baron de Pérouges, seigneur de Vaugelas). *Remarques sur la langue française*. Tome I, p. 13.

que ceux qui sçauent la langue Grecque, et la Latine, parce que les premiers ne connoissant point d'autre langue -que la leur, quand on vient à leur proposer quelque doute de la langue, vont tout droit à ce qu'ils ont accoustumé de dire ou d'entendre dire, qui est proprement l'Vsage, c'est à dire ce que l'on cherche et dont on veut estre esclaircy. »³⁸⁹.

Nos encontramos así entre estos *libertinos*, numerosos defensores de la antigüedad y de la erudición de antaño, frente a una cultura mundana que parece construirse en el *gusto* del *público*, de los *honnêt hommes*, y en las *belles-infidèles* de los *modernos*. Frente a la resistencia de los anteriores, vinculados todavía al ideal de la *république des lettres*, nos encontramos también con otros erudito que llevan el purismo y el refinamiento al extremo, también como una forma de resistencia al “clasicismo”, tal y como serán criticados por Molière en su obra *les Précieuses ridicules* (1659). Una crítica hacia el purismo que también observaremos a finales del siglo en La Bruyère, quien se quejaba de la desaparición de las viejas palabras, borradas de la lengua, cuestionando la noción de *uso* sobre la cual había erigido Vaugelas sus *Remarques*, alertando de la esterilidad del purismo.

« Est-ce donc faire pour le progrès d'une langue, que déferer à l'usage ? Serait-il mieux de secouer le joug de son empire si despotique ? [...] Si nos ancêtres ont mieux écrit que nous, ou si nous l'emportons sur eux par le choix des mots, par le tour et l'expression, par la clarté et la brièveté du discours, c'est une question souvent agitée, toujours indécise »³⁹⁰.

El paulatino triunfo de los valores de la *actio* y de la *persuasión*, otorgan preponderancia a la *recepción* y a un *público* que, sin duda la Real Academia intentará confiscar, erigiéndose en garante de la *res-pública*, a través de sus doctos como ha señalado H. Merlin. La Academia Real no se opone pues a los derroteros de las *belles-lettres*, centradas en la *recepción* y en el *gusto*, en el *placer* y en el *conmover*, mientras controle las *reglas* donde ese *gusto* se asiente, como se reflejará tras la *querelle du Cid*, cuando la autoridad académica se consolidará. Sin embargo, este monopolio académico se irá perdiendo lentamente, a medida que la Academia se debilita con las guerras de la Fronda y a medida que las nuevas *poéticas* en el seno del *clasicismo* surgen para cuestionar ese carácter rector que parece querer encarnar la Academia, y, sobre todo, a medida que la propia monarquía apuesta por la *imagen* en detrimento del texto, así como por la nuevas estéticas expresivas como la *galantería*, dando predominancia a lo *patético* sobre la *poética*.

Será con la obra del jesuita Dominique Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), cuando la “lengua francesa” se consolidará como el modelo europeo de la *perfección* lingüística, culminando así las búsquedas, no sólo del *proyecto clásico* iniciado en el siglo XVI, sino, también, las propias búsquedas de las Academia Real. El francés se erige por tanto en un modelo para sus otros competidores: el italiano y el español, en el momento en el que se producirá el consolidamiento de la monarquía de Louis XIV. Para Bouhours los responsables de esta perfección

³⁸⁹ VAUGELAS, Claude Favre (baron de Pérouges, seigneur de Vaugelas). *Remarques sur la langue françoise*. Tome II, p. 284.

³⁹⁰ LA BRUYÈRE, Jean de. *Les Caractères*. Citado por GÉNÉTIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 220.

del francés y de su triunfo serán Guez de Balzac y Vaugelas, los cuales habrían alcanzado el ideal de *transparencia* entre la *palabra* y la *cosa* designada, que se constituirá en uno de los ideales del *clasicismo*. En esta década de los 70 cuando el “proyecto clásico” no sólo encuentra su definitivo asiento, sino que reconstruye su propio origen e historia, esto es, los grandes hitos y personajes que la definen y la legitiman, estableciendo un *cánon*. Este momento de *perfección* por fin alcanzado, pasará a identificarse con el siglo de Louis XIV, así como con la propia figura del Rey, quien es considerado el “primer” *orador* del reino, como pronto señalará también Perrault en *El siglo de Louis XIV*, dando inicio a otra etapa de la *querelle des anciens et des modernes*. D. Bouhours, dentro de esta búsqueda de la perfección, llegará a plantear la idea de que un error o equívoco lingüístico equivale a una falta teológica, casi como había establecido D’Aubignac en el teatro respecto al efecto de *vraisemblance*, estableciendo una relación de perfecta correspondencia entre verbo y Verdad, dentro de unas claves de pensamiento semejantes a las que por esas mismas fechas está teorizando Port-Royal a propósito de su *gramática* y de su idea de *signo*. Ello mostraría cómo, en general, la “representación clásica” se construye sobre el ideal gramático, y éste sobre la identificación con el ideal de una perfecta adecuación entre el signo y el mundo, entre las palabras y las cosas, convirtiendo a la gramática en el ejemplo perfecto y reflejo del funcionamiento de la *representación*. Pero al mismo tiempo que el *clasicismo* considera que ha alcanzado su *perfección*, autores como el padre Lamy, comenzarán a establecer, la tesis contraria, la irregularidad de la lengua como fuente de perfección. Una idea que Boileau va a recuperar con su traducción del tratado de lo Sublime de Longino, o el propio Bouhours con sus teorizaciones sobre el *je ne sais quoi*, mostrando la diversas posturas que conviven en el clasicismo francés.

A la muerte de Richelieu, en 1642, será el Canciller Séguier quien recoge el testigo de proseguir con el camino marcado por Richelieu. Sin embargo, la muerte de Louis XIII, la Regencia de Ana de Austria y la asistencia de Mazarino, así como los disturbios de la Fronda, junto a las revueltas de los parlamentos, determinarán una crisis de la monarquía que afectará a la propia estructura académica que se ve debilitada, favoreciendo el regreso de las pequeñas academias de antaño. Sin embargo, este proceso señalado de autonomía del escritor seguirá avanzando, como reflejaría para Ch. Jouhaud los libelos y panfletos de la Fronda. Éstos muestran la importancia adquirida por el escritor para desarrollar las complejas y diversas estrategias puestas en juego por los distintos grupos enfrentados a través de los textos, que en modo alguno pueden ser valorados como la manifestación de la emergencia de una opinión pública.

En el complejo mundo de los textos, especialmente de los panfletos y libelos, no es posible establecer ya una conexión clara entre autor, mensaje y receptor, sino que las complejas redes de intereses hacen que la escritura esté condicionada por estas mismas redes clientelares y de

mecenazgo, determinando tanto la escritura del texto como su publicación así como su recepción; existiendo múltiples niveles de lectura y, por tanto, de recepción y de públicos. Lo que no permite establecer tampoco una relación clara entre literatura y poder, esto es, comprender una acción política a partir de los textos producidos en su momento (como pretenderá R. Darnton en el siglo XVIII al estudiar la situación política e histórica a través de los panfletos y libelos, obviando la recepción³⁹¹), sino que las *intenciones* depende de la capacidad del historiador para analizar y comprender estas redes complejas y situar el testimonio dentro de ellas³⁹². No existe pues un público ideal homogéneo sobre el que se quiere actuar y generar una opinión, sino una compleja de diversos grupos que se mueven en otras claves que no son la *opinión*. Es por ello que para Ch. Jouhaud el texto en el siglo XVII no busca tanto crear opiniones, sino efectos retóricos de lectura, persuasión, etc.; no describiendo una realidad histórica; siendo por ello difícil tomar al texto, en estos momentos, como un *testimonio* o como la manifestación real de una *opinión*. Los textos –y específicamente los textos de libelos- no pueden valorarse como una correlación directa con los acontecimientos políticos ni como una intención clara de manipular y crear una opinión, sino que la producción viene determinada por las complejas estructuras de recepción que condicionan la forma de lo escrito.

El libelo refleja asimismo las nuevas relaciones tejidas entre escritores y señores, y la conciencia que tiene el autor sobre su papel destacado en las luchas políticas, lo que ayudará al desarrollo y consolidación del espacio literario naciente.

« En ce sens, ce qui compte d'abord, c'est la logique de service dans laquelle il inscrit son action d'écriture, une logique qui doit évidemment se comprendre dans son propre contexte social. Il faut ainsi admettre qu'il n'y a pas de raison de projeter sur le passé une vision qui considérerait comme allant de soi l'hypothèse d'une tension entre le patron grand seigneur et son écrivain, le premier visant à l'asservissement du second et celui-ci cherchant, comme naturellement, à s'émanciper de cette tutelle. Pendant la Fronde, les chefs de faction ont le pouvoir et l'argent. Ils offrent des rétributions matérielles et symboliques à ceux qui écrivent des rétributions [...] Dans le cas de Dubosc-Montandré, il y a donc un lien très solide entre conscience (et revendication) d'une identité d'auteur et affirmation de l'appartenance à un réseau clientélaire dans une position de pleine loyauté. On peut dire que c'est son succès d'écrivain polémiste qui se construit dans le cadre de la relation, même si la réussite comme auteur, et non seulement comme serviteur d'une cause (je n'ose pas dire comme militant), suppose la reconnaissance d'une efficacité de son écriture –et donc de son talent- qui dépasse le cadre de l'engagement partisan. »³⁹³

La caída de Fouquet en 1661, acusado por Colbert de malversación de la hacienda, determinará el desarrollo de una nueva política artística y de una nueva concepción de la Academia, la cual intentará captar y reunir a los grandes artistas del momento, a imagen y semejanza de *Vaux-*

³⁹¹ DARNTON, Robert. *The Literary Underground of the Old Regime*. Traducido por Laura Vidal, *Edición y Subversión. Literatura clandestina en el Antiguo Régimen*, Turner-FCE, 2003 (1ª edición, Cambridge, Harvard University Press, 1982).

³⁹² JOUHAUD, Christian, Dinah RIBARD et Nicolas SCHAPIRA. *Histoire, Littérature, Témoignage*. Paris, Gallimard, 2009.

³⁹³ JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la Littérature*. Pp. 257-258.

le-Vicomte, donde Fouquet había intentado erigir su propio Parnasse³⁹⁴, heredero sin duda de los grandes salones de la regencia y del periodo de la Fronda como el Hôtel Rambouillet o el de Mlle de Scudéry. Desde su fulgurante ascenso en 1653, había logrado reunir en Vaux a lo más elevado y variado de Francia en todas las disciplinas y en todos los horizontes de pensamiento: eruditos venidos de gabinete Dupuy como el filólogo Tanneguy Lefebvre o el historiador Du Ryer; jansenistas como Arnauld d'Andilly; libertinos como Bussy-Rabutin, Saint-Évremond o los filósofos escépticos La Mothe Le Vayer o Samuel Sorbière; sabios como Cureau de la Chambre, así como hugonotes y católicos. De hecho, la mayor parte de los artistas reunidos en Vaux pasarán a la nómina de la monarquía y a estar bajo supervisión directa de Colbert como Le Brun, Le Nôtre, Molière, La Fontaine, Pellisson, etc. Otros, en cambio, tendrán que emigrar, como será el caso de Saint-Évremond, por querer seguir siendo fiel a Fouquet, mientras que algunos de ellos, tras pasar por La Bastilla, se convertirán en los historiógrafos de Louis XIV como será el caso de Pellisson, quien había ocupado ya un lugar importante en la Academia Real en tiempos de Richelieu. Con Louis XIV la monarquía retomaba el mecenazgo real que había quedado muy reducido tras la muerte de Richelieu y Louis XIII. La dirección de Colbert buscará, de nuevo, un engrandecimiento de la monarquía mediante una política de la gloria, para lo cual el veterano Jean Chapelain propondrá no sólo la construcción de nuevos monumentos textuales que encumbren sus logros, buscando la gloria de su majestad, sino toda una nueva estrategia representativa a través de monedas, inscripciones, etc.; para lo cual Chapelain ideará una lista con los nombres de aquellos hombres de letras de valía a los cuales la monarquía debería gratificar por sus favores puntuales al engrandecimiento del monarca. De nuevo los artistas buscaban su gloria y dependencia a través de la alianza con el poder para ensalzar su gloria. Se construye así una amplia y compleja red de *subvenciones* mediante la cual las letras van quedando adscritas, de una u otra manera, al poder estatal; aunque hay algunos escritores como N. Boileau que criticarán a Chapelain por ello. Siguiendo los consejos de éste, Colbert funda la “Academia de Inscripciones”, llamada también “pequeña academia”, porque estaba compuesta originalmente de cuatro miembros: Chapelain, Bourzeis, Cassagnes y Charles Perrault; que tendrá por misión elaborar las inscripciones que aparecerán en los edificios, para mayor gloria del monarca. Asimismo, en estos momentos asistimos al desarrollo de los grandes ciclos pictóricos en las grandes salas del Louvre, que son ahora recuperadas por el monarca, y posteriormente del nuevo palacio de Versalles, donde participarán Charles Errard y Charles Le Brun; así como a la proliferación de importantes estrategias visuales a través de los grabados donde se ensalzará la figura del monarca. Como ha señalado Fumaroli, la retórica, en gran parte introducida y consolidada por los jesuitas, permitirá en su *vía sincrética* el consolidamiento y perfeccionamiento de la *representación clásica*, centrada ahora en un nuevo uso

³⁹⁴ FUMAROLI, Marc. *Le Poète et le Roi. Jean de La Fontaine en son siècle*. Paris, Fallois, 1997.

de los símbolos y de las imágenes, como refleja el Padre Ménestrier quien escribirá en la década de los años 60 y 80 diversas obras sobre imágenes, emblemas³⁹⁵, etc., como *L'Art des emblèmes* (1662) o *La Philosophie des images* (1682), destinadas a servir a la grandeza del rey, así como a los ballets y fiestas de la corte, manteniendo vivo el discurso humanista a lo largo del reinado de Louis XIV.

Todas estas manifestaciones culturales quedaban al servicio de una sola empresa: la grandeza del rey y de su gloria³⁹⁶, a través de la cual los artistas buscarán también su gloria particular, determinando, asimismo, las finalidades del resto de las Academias que comienzan a fundarse, como la Real Academia de Pintura y de Escultura, que buscará igualmente el control y dirección de las manifestaciones visuales, poniéndose en manos de Le Brun, gracias al apoyo de Seguier. Si las palabras se habían puesto al servicio del monarca, las imágenes son igualmente puestas al servicio del mismo fin, mediante la creación de un nuevo discurso alegórico y simbólico que culminará en el emblema del rey sol en Versalles. En esta nueva empresa representativa auspiciada por Colbert y Louis XIV las artes más patrocinadas serán, sobre todo, las artes del espectáculo: teatro, danza, pintura, etc., beneficiadas por un discurso retórico y elocuente que favorece la *persuasión* y la *imagen*, en detrimento del *texto*. Una búsqueda de la *persuasión* teatral y de lo *patético*, sobre los principios *poéticos*, que se reflejará con claridad hacia la mitad del siglo, cuando comienzan a penetrar en los espectáculos teatrales las maquinarias, gracias a los desarrollos efectuados por Torelli y luego por Vigarani, que obtendrán un gran éxito en París. Lo que nos lleva a preguntarnos hasta qué punto este triunfo de las máquinas tendrá que ver, de alguna manera, con el lento, pero progresivo triunfo del mecanicismo cartesiano, especialmente, desde la década de los años 60, así como una progresiva tecnificación de la acción de gobierno que refleja la *gubernamentalidad*. Un proceso de “mecanización” que además de imponerse en la medicina, como estudiamos más atrás, también afectará a la propia monarquía, tal y como señalara Apotolidès³⁹⁷ y Louis Marin³⁹⁸. Todos ellos han señalado la progresiva deriva *burocrática* y *racionalista* de la monarquía, como la ha definido Roland Mousnier y Michel Antoine, que termina por inscribir el cuerpo del monarca dentro de una etiqueta cortesana y representativa en el que éste deja de tener control alguno sobre sí, identificando *Estado* y *Monarca*, destruyéndose así la doble corporeidad del rey.

³⁹⁵ SPICA, Anne-Elisabeth. *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution des genres (1580-1700)*. Paris, Honoré Champion, 2000.

³⁹⁶ BURKE, Peter. *The Fabrication of Louis XIV*. Traducido por Paul Chemla; Seuil, 1995 (1ª edición, New Haven-London, Yale University Press, 1992).

³⁹⁷ APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris, Minuit, 1981.

³⁹⁸ MARIN, Louis. *Le portrait du roi*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

Junto al triunfo de las máquinas, también se produce una recuperación y redefinición de las mitologías³⁹⁹ y de las fábulas épicas, ya presentes en las odas de Ronsard o Malherbe, que se adueñan de esta nueva cultura de la representación y la galantería, donde el espectáculo real es llevado al extremo⁴⁰⁰. La sutil mitología ovidiana, de inspiración humanista y manierista, presente en los años 1660 y 1670, se abandonan a favor de una “lisibilidad” inmediata. Se impone así un discurso claro y fácilmente comprensible por el espectador (como es característico del proyecto clásico), que sea elocuente y que conmocione de forma intensa. Tal y como señalamos a propósito de la obra de Apostolidés, Marin o Ch. Grell, a partir de la década de los 80, con la terminación y traslado definitivo al Palacio de Versalles, se observa también una transformación de la simbología y de la mitología real. Se pasará de un humanismo de inspiración manierista, mitológico y alegórico, a una *personalización*. En las nuevas imágenes es el propio cuerpo del monarca el que ocupa el centro, ya no como “representación” de otra cosa, como ocurría con la alegoría y mitologías anteriores, sino de sí mismo. El rey se hacía de esta forma presente, tal y como en cierta medida definirá Perrault con su defensa de *El siglo de Luis XIV*. El rey ya no representa ni es representativo más que de sí mismo. Ya no es una *parallèle* respecto a los antiguos, sino que se *compara* con ellos, siendo, de este modo, un moderno, un símbolo del *progreso* y de la *perfección*. La rígida etiqueta a la española, que codifica y protocoliza las presencias del monarca, permitiendo señalar las distinciones según una jerarquía estricta, que Colbert y Louis XIV adoptarán a las particularidades francesas, ritualizará la vida cotidiana del Rey, como un mecanismo perfecto. El ritual de épocas pasadas se transformará, convirtiendo las ceremonias del monarca en una puesta en escena grandiosa y simbólica, donde el levantar del rey y el acostarse quedará regulado. Una etiqueta que, como señalara Norbert Elias, se cimenta sobre el control y la vigilancia de esas redes clientelares que definen la sociedad de Antiguo Régimen. Vemos de este modo cómo, poco a poco, la mitología en la que el rey se inscribía como nuevo Augusto, por ejemplo en Guez de Balzac⁴⁰¹, o Alejandro, va dando lugar a una resemantización y a unos nuevos códigos, donde el centro será el Rey y sus propio tiempo, o más bien su siglo, como señalara Perrault.

Por otro lado, la política de apoyo a las artes, a través de las Academias, continua, construyendo a partir de ella, tanto por parte de los artistas como del propio poder político, las estrategias publicitarias que permitirá la gloria de ambos, sin que debamos hablar del ejercitamiento del poder absoluto desde la Academia, aunque, sin duda, algunos de sus miembros fundadores pudieran controlar y delimitar los fundamentos del arte, especialmente en la Academia Real de

³⁹⁹ NÉRAUDAU, Jean-Pierre. *L'Olympe du roi soleil. Mythologie et idéologie royale au grand siècle*. Paris, Les Belles Lettres, 1986.

⁴⁰⁰ SABATIER, Gérard. *Versailles ou la figure du roi*. Paris, Albin Michel, 1999.

⁴⁰¹ JEHASSE, Jean. *Guez de Balzac et le génie romain 1597-1654*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1977.

pintura a través de las conferencias instituidas por Le Brun. Pero en modo alguno estas pautas, que generarán conflictos en su seno, y que culminarán con la *querelle du colori* muestran un deseo de imponer desde el poder político un modelo artístico, y sí las estrategias personales y las ambiciones de algunos pintores, como el propio Le Brun. De hecho, la crisis que afecta a la Academia de pintura sobre el *color*, que culminará con el triunfo de los posicionamientos de Roger de Piles, muestra que en modo alguna la Academia se comportaba como un instrumento más del Estado absoluto, sino que se definía por sus amplias cotas de libertad respecto a éste.

Por otro lado, la proliferación de publicaciones y la mayor difusión del libro (característico de las estrategias de la literatura), obligará al poder político a crear un marco jurídico para su control, favoreciendo el nacimiento de una censura estatal que se ve progresivamente desvincula de la Iglesia y de la facultad de teología de la Sorbona, para circunscribirse al ámbito real, y que nada tendrá que ver con las atribuciones de la Academia. La creación del puesto de *lieutenant général de police* de París en 1667, puesto que ocupará La Reynie hasta 1697, marca un hito en este campo. Desde 1673, podemos ver cómo la censura literaria quedará en manos de la monarquía, produciéndose, al mismo tiempo, un fenómeno de “huida” de muchos hombres de letras, que publicarán sus obras en Holanda, la cual se convierte en uno de los principales centros de acogida para los “espíritus libres”. La progresiva acentuación del control de las letras, se enfatizará con Louis XIV tras la Fronda. Un fenómeno que se reflejará en el ostracismo de autores como La Fontaine o el exilio de Saint-Évremond, quienes habían mostrado un fuerte vínculo con el depuesto Fouquet, quedando fuera del mecenazgo del Estado.

A medida que la imagen va cobrando mayor relieve en las estrategias políticas de la monarquía, como desarrollaremos en la siguiente parte al estudiar la pintura, y la *sociedad mundana* parece ejercer el principal lugar de control y censura de las manifestaciones artísticas, favoreciendo las querelles y las nuevas búsquedas de formas expresivas, la capacidad de la Academia de Letras se ve debilitada en su función rectora, como lugar de preservación de las *reglas*. Un proceso que culminará con la *querelle du colori* o con la *querelles des anciens et des modernes*, entre Perrault y Fontenelle, donde comienza a cuestionarse la primacía textual del proyecto clásico como principal estrategia para el engrandecimiento de Francia y de su poder sobre las otras potencias. Se tratará de un momento en el que asistimos a una progresiva tecnificación de la acción política, observable en el desarrollo de la gubernamental, que hará retroceder a las letras en favor de las ciencias como constructoras de ese mundo que la representación clásica había auspiciado a lo largo del siglo XVI como contestación a los desafíos de las guerras de religión. Sin embargo, no por ello las artes dejarán de ocupar un lugar central en el proyecto clásico, pero es indudable que cada vez más deberán compartir éste lugar privilegiado con otros saberes, como el científico, produciéndose

paulatinamente, a lo largo del siglo XVIII, una diferenciación entre la Verdad de la ciencia y la Verdad del arte, que condicionará la deriva del clasicismo hacia la estética.

7. El triunfo de la mundanidad, del gusto y de la persuasión. Hacia una nueva elocuencia persuasiva.

Las *querelles* de la primera mitad del siglo XVII entre Guez de Balzac y Voiture, y la muerte de ambos, el primero en 1648 y el segundo en 1654, dando lugar a nuevas *querelles* entre sus partidarios, como Girac o Costar, como refleja las *Entretiens de M. de Voiture et de M. Costar* (1654), dan lugar para E. Bury a la construcción de una *doctrina clásica* propiamente dicha, entre 1660 y 1680⁴⁰², que se inicia con la denominada por Antoine Adam como *L'école de 1650*⁴⁰³, inaugurada simbólicamente con la publicación de Valentin Conrart de las *Oeuvres* de Guez de Balzac en 1665. A partir de este momento y partiendo de la obra de Guez de Balzac se van a desarrollar –para E. Bury- las diferentes vías estéticas que triunfarán en las décadas siguientes y que tendrán como denominador común el ser una literatura propiamente mundana que –en palabra del propio Guez de Balzac en una carta dirigida en 1630 a Richelieu- busca “civilizar la doctrina”, que aspira además a la transparencia y a la naturalidad de la lengua.

« Ils essayent de civiliser la doctrine en la dépaysant du collège et la délivrant des mains des pédants qui la gâtent et la salissent en la maniant »⁴⁰⁴

No obstante, su obra marca también el final de un ideal elocuente y de un *estilo elevado* que había predominado en el segundo tercio del siglo XVII, el cual se ve sustituido por un nuevo ideal mundano que no sólo encarnará la obra de Voiture sino la de su émulo, Sarasin, en cuyas *Oeuvres* (1656) P. Pellisson escribirá su famoso prefacio donde teorizará sobre la estética galante donde declaraba como obsoleta la obra de Guez de Balzac “*face à la nouvelle vivacité du ton de la négligence savante et du style enjoué, que théorise, à l'âge de la galanterie et de la préciosité, Madeleine de Scudéry*”⁴⁰⁵.

A partir de estos instantes asistimos a la búsqueda y defensa de una *elocuencia* propiamente francesa, como observamos en D. Bouhours, que se construirá sobre el ideal de la *sencillez*, la *claridad*, la *transparencia* y, sobre todo, la *naturalidad*; principios heredados sin duda del *aticismo* de la primera mitad del siglo XVII y del propio Balzac, pero que se acentúa a partir de la polémica póstuma en torno a las *Lettres* de Guez de Balzac y de Voiture, cuando triunfará –gracias al propio

⁴⁰² ZUBER, Roger et Micheline CUÉNIN. *Histoire de la littérature française. Le Classicisme*. Paris, Flammarion, 1998.

⁴⁰³ ADAM, Antoine. "L'École de 1650". En *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation*, N^o 10, 1942, 1^a parte, janvier-mars, pp. 23-53 ; 2^a parte, avril-juin 1942, pp. 134-152.

⁴⁰⁴ JEHASSE, Jean. *Guez de Balzac et le génie romain 1597-1654*. P. 262.

⁴⁰⁵ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 69.

Voiture y a Pascal- lo *natural* en el francés⁴⁰⁶. Esta obsesión por *lo natural* deberá ser adscrita al triunfo de la *conversación* como modelo para las letras, así como a la reevaluación de las pasiones⁴⁰⁷ que está teniendo lugar contra el *ideal elocuente* de la primera mitad del siglo XVII, centrado en la *regla* y en la *razón*, a favor de lo que G. Declercq ha denominado como una *elocuencia persuasiva*. Esta nueva elocuencia se construirá, además de en el *ideal natural* de la lengua francesa, en torno a la nueva valoración de la *persuasión* del espectador y del efecto *patético* como principio de juicio sobre la obra de arte, que hemos estudiado a propósito de la tragedia y que denominamos como *retorización* o *estetización*.

Todo ello va a determinar, finalmente, las reflexiones tanto estéticas como gramaticales de la época, instituyéndose *lo natural* en uno de los ideales principales de renovación de la lengua, sobre el cual Francia habría construido su grandeza, como señalará Dominique Bouhours: « *la langue Française est peut-être la seule, qui suit exactement l'ordre naturel, & qui exprime les pensées en la manière qu'elle naissent dans l'esprit.* »⁴⁰⁸ Con Bouhours tomaba forma una doctrina sobre la naturalidad de la lengua francesa a partir de la cual se redefinirá la elocuencia y se repensará la retórica –cuestionándose incluso esta última–, así como la relación entre lenguaje y mundo que había definido la retórica desde el siglo XVI.

« *Ce glissement modal au demeurant n'est pas une rupture, mais une inflexion qui accentue l'identification de l'éloquence mondaine à un atticisme fondé sur la simplicité (style), la sobriété (figures), la transparence (langue), et la facilité (conversation). Tel est le nouvel impératif de l'éloquence dans la seconde moitié du siècle : art de plaire (Molière, Racine), conjonction du naturel et de la délicatesse (Bouhours), recherche de la grâce (La Fontaine) ou de la douceur (Fénelon). La « pompe » balzacienne n'est plus de mode, l'heure est à la nonchalance étudiée, à la société de bon goût, à la familiarité honnête qui ouvre les Entretiens d'Ariste et Eugène (1671) du jésuite gallican Dominique Bouhours, maître ès grammaire et esthétique aux yeux mêmes de Racine.* »⁴⁰⁹

La crisis del *ideal elocuente* a partir mediados de siglo se vio acompañado por una defensa de la *naïveté*, esto es, de un nuevo ideal de *naturalidad*. Una especie de puesta en valor de la *claridad* y la *transparencia* que en el ámbito de la literatura dará lugar a experiencias literarias nuevas como la *galantería*, el *roman*, ciertos géneros adscritos a los llamados *moralistas*, así como en el género teatral a las obras de Molière, quien renovará la dicción y el arte del comediante precisamente en un sentido de naturalidad. Pero que también tendrá su repercusión en otros ámbitos como en el saber fisiognómico⁴¹⁰, donde se reivindicará una gestualidad natural o en la pintura con la *querelle du colori* defendida por Roger de Piles, identificando naturalidad y color. Sin embargo,

⁴⁰⁶ RICKEN, Ulrich. *Grammaire et philosophie au siècle des lumières : controverses sur l'ordre naturel et la clarté du français*. Lille, Publications de l'Université de Lille III, 1978.

⁴⁰⁷ DECLERCQ, Gilles. « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) ». En FUMAROLI, Marc (Dir.). *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*. Paris, PUF, 1999, p. 683.

⁴⁰⁸ BOUHOURS, Dominique. Citado por DECLERCQ, Gilles. « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) ». P. 677.

⁴⁰⁹ DECLERCQ, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». P. 466.

⁴¹⁰ BARIDON, Laurent et Martial GUÉDROM. *Corps et Arts. Physionomie et physiologies dans les arts visuels*. Paris, L'Harmattan, 1999.

es importante recordar que ya el propio *proyecto clásico* se construye desde Malherbe o Guez de Balzac sobre el ideal de claridad *aticista*, frente al *asianismo* de españoles e italianos, del que es deudor –sin duda– este ideal natural. Por tanto, ya desde los inicios del clasicismo existe una defensa de la claridad y de la simplicidad, reflejada en el proyecto de renovación lingüística que culminará en las *Lettres* de Guez de Balzac, quien inaugura una nueva prosa construida sobre esta dimensión *aticista* de claridad elocuente. Una *vía media* entre los ideales cívicos y persuasivos que había propuesto Malherbe en poesía y que busca el efecto de heroísmo cívico y la dimensión ética del estilo ideal. Sin embargo, lo que distinguirá a Guez de Balzac de la generación siguiente, por ejemplo de Voiture con quien se inaugura la época galante, será el paso del ideal de *urbanité* al de *honnêteté*, como ha señalado R. Zuber, esto es, “*du estyle moyen au style simple: grandeur, noblesse et héroïsme font place à agrément, délicatesse et grâce*”⁴¹¹; imponiéndose con ello un *estilo simple* favorable a la *persuasión*. De este modo, en esta segunda mitad del siglo XVII, el ideal *elocuente* del que todavía es deudor Guez de Balzac se ve transformado, por un lado, al cuestionarse, este ideal de elocuencia media, principalmente por parte de los defensores de la transparencia del lenguaje como Nicole, Pascal, etc; y por otro lado, al defenderse un abandono del ideal heroico y elevado en favor de la *elocuencia persuasiva*, que se asociará a estos nuevos ideales de la simplicidad y la transparencia defendidos tanto por el estilo galante como por las corrientes cristianas y moralistas. Podemos señalar así que tanto entre los detractores de la retórica elocuente a favor de una pureza de la palabra, como podemos observar en Fénelon en sus *Dialogues sur l'éloquence* (1680, publicada en 1718)⁴¹², en Port-Royal o entre los defensores del regreso a una elocuencia cristiana; como entre los defensores de la elocuencia balzaquiana, acentuando la pureza estilística y preciosa como observamos en la galantería, existirá un claro impulso hacia la defensa de valores de sencillez y transparencia que transforman la *elocuencia cívica* anterior hacia una *elocuencia persuasiva*.

Por todo ello E. Bury consideraba que fue a través del triunfo de las obras póstumas de Balzac y de las polémicas que suscitará en Voiture o en Pascal, que se logrará difundir ante un público amplio, no erudito y que no lee el latín, las nuevas vías estéticas y los nuevos usos de la lengua, definidos por la búsqueda de la sencillez, la transparencia y la naturalidad. De modo que con él se daba continuidad al camino iniciado por La Pléiade y Malherbe de adaptar las formas latinas y los hallazgos lingüísticos del mundo italiano al francés, en un sentido de claridad y

⁴¹¹ DECLERCO, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». P. 466.

⁴¹² “Ils parelent en orateurs brillants, plutôt qu’en ministres de Jésus-Christ et en dispensateurs de ses mystères. Ce n’est point avec cette ostentation de paroles, que saint Pierre annonçait Jésus crucifié, dans ces sermons qui convertissaient tant de milliers d’hommes ». FÉNELON, François (François de Salignac de la Mothe). *Lettre à l’Académie*. Citado en GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 422.

naturalidad. Principios que igualmente habrían sido asumidas por la Academia Real y por la propia monarquía y que hereda la escuela de 1650, determinando también la segunda mitad del siglo XVII.

Este replanteamiento de la relación entre lenguaje y mundo que observamos ya en la ciencia cartesiana, enfrentado a la Retórica como ámbito posible de conocimiento, o en la lógica y gramática de Port-Royal, auspiciará a partir de los años 60, junto a las propias influencias de las letras ya señaladas, el alumbramiento de una nueva elocuencia que se redefinirá en torno a la *comunicación* y a la *conversación* mundana, buscando agradar y persuadir a los nuevos públicos de *honnêtes hommes*, desplazando la *elocuencia cívica* anterior hacia una nueva *elocuencia persuasiva* que se desarrolla en estrecho diálogo con los lógicos de la lengua como Arnauld, Nicole o Lamy⁴¹³, que defienden una nueva relación entre las palabras y el mundo que pondrá en cuestión a la larga el modelo retórico alumbrado en Roma en el siglo XVI. Ambos, Nicole y Lamy, cuestionarán también el lugar ocupado por las *letras* en la sociedad francesa del momento, siendo uno de los principales autores que criticarán el papel desempeñado hasta ahora por el teatro o la poesía, especialmente aquella destinada al placer, representando la reacción moral religiosa contra las letras de la segunda mitad del siglo XVII.

« Quand je blâme la poésie, on voit bien que je ne condamne que l'usage qu'on en fait, pour augmenter et autoriser en nous le désordre de la concupiscence. L'on trouve dans les anciens poètes de fort belles réflexions morales, des sentences très judicieuses : l'on y apprend l'antiquité, dont la connaissance est nécessaire. Outre cela il faut attirer la jeunesse par le plaisir »⁴¹⁴

Recordemos que el conocimiento de las *reglas* había guiado la creación así como la *recepción* de las obras durante la primera mitad del siglo XVII, tal y como había defendido Georges de Scudéry a propósito de la *querelle du Cid*, identificando el *público* con el *honnête homme* - quienes conocen y juzgan mediante su capacidad *racional* cómo se han seguido las *reglas* que fundamentan lo artístico-, oponiéndose así a la noción de *público* defendida por Corneille -que sin embargo se impondrá en la segunda mitad a través de la noción de *gusto*. Esta centralidad de la *regla* y de la *razón* había determinado también la proliferación de diversas *poéticas* en la primera mitad de siglo, así como el desarrollo de una *elocuencia cívica* que desde los inicios del proyecto clásico había defendido la utilidad moral así como el principio reglado del arte. A mediados de siglo esta *poética* y esta *elocuencia*, fundamentada en la centralidad de las *reglas* y de la *razón*, comienza a transformarse, auspiciada por las nuevas concepciones sobre el *arte de pensar* y el *arte de hablar* que hasta ahora se habían identificado con el *arte oratorio* y con la retórica, y que en estos instantes

⁴¹³ FRANÇOIS, Alexis. "Précurseurs français de la grammaire affective". En *Mélanges de linguistique offerts à Charles Bally* (Université de Genève. Faculté des Lettres). Genève, Georg et cie, 1939, pp. 369-377.

⁴¹⁴ LAMY, Bernard. *Nouvelles Réflexions sur l'art poétique*. Paris, André Pralard, 1668. Citado en GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 268.

tanto la ciencia como la filosofía comenzarán a cuestionar; y, de este modo, frente al principio de las *reglas* y de la *razón*, comienzan a tener un peso preponderante las *pasiones* y el *gusto* (que, como se ha visto, eran la consecuencia inherente de la propia elocuencia ciceroniana), que determinarán finalmente la transformación de la propia elocuencia: “*l’affaiblissement du logos rhétorique a pour corollaire une inéluctable valorisation des preuves subjectives, ethos et pathos*”⁴¹⁵. La retórica anterior daba paso a una poética que buscará el descuido respecto a las reglas así como a una *elocuencia persuasiva* donde prima las estrategias de persuasión, el efecto patético y la búsqueda del placer en el espectador, tal y como reconocerá el propio Molière en su *Critique l’École des femmes*.

« *Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n’est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n’a pas suivi un bon chemin [...] Moquons-nous donc de cette chicane où ils veulent assujettir le goût du public, et ne consultons dans une comédie que l’effet qu’elle fait sur nous. Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d’avoir du plaisir* »⁴¹⁶

En este sentido G. Declercq señala que « *l’éloquence littéraire de l’époque reflète cette esthétisation de la rhétorique, dans le cadre d’une topique de l’ineffable* »⁴¹⁷. La nueva elocuencia pensada a partir de las pasiones y de la búsqueda de lo patético en el espectador, así como de la búsqueda de lo inefable en el arte, como representará las nuevas reflexiones sobre el gusto, el “je-ne-sais-quoi” o lo sublime, se encaminaba hacia una “estetización de la retórica”, favorecida por la centralidad ocupada por la *sociedad mundana* y por el *gusto*, que situarán al *placer* en el elemento fundamental al cual se subordinará ahora la utilidad moral del arte, como señalará en los años 60 Corneille con sus *Trois discours sur le poème dramatique*.

Todo ello mostraba asimismo que el principio dinámico que permite comprender las diferentes ideas y su transformación en el ámbito de la creación artística, será la *recepción*; y con ella el *público* y el *gusto* adquirirán cada vez mayor peso en las reflexiones críticas de los autores de esta segunda mitad, como observamos en Dominique Bouhours, en Bussy-Rabutin o en el padre Rapin. En ellos el *gusto* adquiere un lugar prioritario a la hora de reflexionar sobre el arte, interesándose cada vez más por esa parte del alma que hace que las cosas gusten de forma inmediata, que es para los teóricos del tiempo el gran secreto del arte, allí donde éste parece unirse a la naturaleza, alejándose así de las reglas y la razón como fundamento del mismo. Debemos valorar así este triunfo del *gusto* como la consecuencia del progresivo triunfo de la *sociedad mundana* y del ideal del *honnête homme*, que en esta segunda mitad de siglo dará lugar a importantes teorizaciones como las aportadas por Antoine Gombaud “Le Chevalier de Méré”, siguiendo las lecciones de

⁴¹⁵ DECLERCQ, Gilles. « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) ». P. 701.

⁴¹⁶ MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin). « Critiques de l’École des femmes ». En *Oeuvres complètes*. Edición Georges Couton. Paris, Gallimard, 1971, 2 Vol., I, p. 663. Citado por GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 253.

⁴¹⁷ DECLERCQ, Gilles. « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) ». P. 692.

Nicolas Farent, escribiendo diversas obras esenciales a partir de 1668: *Conversations* (1668) o les *Discours* (1677), donde se identifica ya entre mundanidad, arte y conversación, como principios estrechamente interrelacionados.

« La conversation veut être pure, libre, honnête et le plus souvent enjouée [...], et celui qui parle [...] ne doit guère songer, du moins autant que cela dépend de lui qu'à rendre heureux ceux qui l'écoutent »⁴¹⁸

Amigo de Pascal y frecuentador del círculo de Ninon de Lenclos, *Le chevalier de Méré* refleja una edad de oro de la cultura de los salones en torno a la conversación⁴¹⁹, que abarcará desde los años 20 -con el impase de la Academia- hasta el reinado de Louis XIV, renaciendo sobre todo con la regencia de Ana de Austria y durante las guerras de la Fronda. La conversación mundana, como modelo de naturalidad y sencillez, frente a la elocuencia del estilo elevado anterior, pasaba a convertirse en uno de los núcleos principales de las elaboraciones formales de las letras, determinando así la poesía, la prosa, el teatro, etc., buscando gustar y agradar, adaptándose a los auditorios, como reconocía el propio Pascal, pese a representar una corriente diferente a la que ejemplificará la galantería. Pascal demostraba así como el deseo de alejarse de la retórica y de elaborar una nueva elocuencia, ante las críticas de la nueva ciencia, se realizará sobre el triunfo definitivo de la mundanidad, con la que se buscará elaborar una retórica persuasiva, en su caso al servicio de la palabra divina.

« Quoi que ce soit qu'on veuille persuader, il faut avoir égard à la personne à qui on en veut, dont il faut connaître l'esprit et le coeur, quels principes il accorde, quelles choses il aime ; et ensuite remarquer, dans la chose dont il s'agit, quels rapports elle a avec les principes avoués, ou avec les objets délicieux par les charmes qu'on lui donne. De sorte que l'art de persuader consiste autant en celui d'agréer qu'en celui de convaincre, tant les hommes se gouvernent plus par caprice que par raison »⁴²⁰

Los valores *cívicos* de la elocuencia anterior daban paso, a partir de la *querelle* de Guez de Balzac, a los valores *estéticos* o *placenteros*. Ahora, se pensaba los valores del discurso o de la obra a partir, precisamente, de estos efectos causados en el auditorio o en el espectador, ocultando la técnica discursiva y favoreciendo la persuasión a través de lo gracioso imperceptible, de lo descuidado y de lo aparentemente natural, como reflejan las *Entretiens* de D. Bouhours sobre la *gracia* o el *je-ne-sais-quoi*⁴²¹, o como señala el propio La Fontaine en *Psyché*, donde rechaza la *regla* a favor de una idea de *bon goût* y de delicadeza: “La première chose qu'ils firent ce fut de

⁴¹⁸ MÉRÉ, Antoine Gombaud chevalier de. *Discours*. 1677. Citado en GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 396.

⁴¹⁹ STROSETZKI, Christoph. *Konversation: Ein Kapitel gesellschaftlicher und literarischer Pragmatik im Frankreich des 17. Jahrhunderts (Studia romanica et linguistica)*. Traducido por Sabine Seubert ; *Rhétorique de la conversation, sa dimension littéraire et linguistique dans la société française du XVII^e siècle*. Paris-Seattle-Tübingen, PFSCL, 1984 (1ª edición, Peter Lang International Academic Publishers, 1978); DENIS, Delphine. *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'oeuvre de Madeleine de Scudéry*. Paris, Honoré Champion, 1997.

⁴²⁰ PASCAL, Blaise. *Art de persuader*. Citado por DECLERCQ, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». P. 461.

⁴²¹ SCHOLAR, Richard. *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe : Encounters with a Certain Something*. Traducido por Thomas Constantinesco, *Le Je-ne-sais-quoi. Enquête sur une énigme*. Paris, PUF, 2010 (1ª edición, Oxford, Oxford University Press, 2005).

bannir d'entre eux les conversations réglées, et tout ce qui sent sa conférence Académique"⁴²².

Asistimos así a una de las principales contradicciones de la *época clásica* que se define a la vez por las reglas y contra las reglas, y quizás por ello el propio La Fontaine se guarda de definir técnicamente su estilo, sustituyendo las normas de los estilos y de los géneros por una referencia al *gusto* del público, que favorecerá una *estética* de la variedad que rompe con el principio de la unidad estilística anterior.

*« Mon principal but est toujours de plaire: pour en venir là je considère le goût du siècle : or après plusieurs expériences, il m'a semblé que ce goût se porte au galant et à la plaisanterie : non que je méprise les passions ; [...] mais dans un conte comme celui-ci, qui est plein de merveilleux à la vérité, mais d'un merveilleux accompagné de badineries, et propre à amuser des enfants, il a fallu badiner depuis le commencement jusqu'à la fin ; quand il ne l'aurait pas fallu, mon inclination m'y portait, et peut-être y suis-je tombé en beaucoup d'endroits contre la raison et la bienséance »*⁴²³

Los nuevos principios sobre los que se reflexionará en estos momentos contra las *reglas*, la *razón* y la *bienséance*, serán la *gracia*, lo *sublime*, el *gusto*, el *je-ne-sais-quoi*, etc.

*« Il y a encore dans la poésie comme dans les autres arts de certaines choses qu'on ne peut expliquer : ces choses en sont comme les mystères. Il n'y a point de préceptes pour enseigner ces grâces secrètes, ces charmes imperceptibles de la poésie, et tous ces agréments cachés qui vont au coeur. Il n'y a pas de méthode pour enseigner à plaire : c'est un pur effet du naturel »*⁴²⁴

Todas estas nuevas categorías reflejan, como señalaba el padre Rapin, el desarrollo de una *elocuencia mundana*, adaptada al gusto del público y que asentada sobre las reglas busca sin embargo ir más allá de las mismas, buscando gustar, lo inefable y el poder de lo misterioso. Nace pues una *elocuencia fascinante*⁴²⁵ que dará lugar, entre otros fenómenos, a una redefinición de lo *sublime*, que abrirá nuevas sendas de reflexión artística más allá de las reglas y del texto, permitiendo –como veremos– la emergencia de las imágenes.

*« Facilité contre épines, douceur contre rudesse, imagination contre réflexion : autant d'éléments définissant un style et un art ; style de la douceur et art de plaire, esquivant l'aride leçon de l'intruire et les passions trop véhémentes de l'émouvoir. Nous avons vu la science mettre la rhétorique à distance ; nous voyons l'éloquence mondaine se démarquer d'un art oratoire trop réglé. La conversation s'édifie contre le modèle scolaire et érudit du Traité, et à l'écart des grandes genres »*⁴²⁶

7.1. La renovación de la elocuencia : Port-Royal y la ciencia cartesiana.

Esta transformación de la *poética clásica* en un sentido de perfección y transparencia lingüística, estará caracterizada, a su vez, por dos hitos previos que condicionarán este cambio a partir de los años 60, en un sentido de pureza de la lengua, de claridad, de sencillez y de

⁴²² DECLERCQ, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». P. 466.

⁴²³ LA FONTAINE, Jean de. « Préface ». En *Psyché*. 1669. Citado por DECLERCQ, Gilles. « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) ». P. 670.

⁴²⁴ RAPIN, René. *Réflexions sur la poétique de ce temps*. 1675. Citado por GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 407.

⁴²⁵ DECLERCQ, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». P. 467.

⁴²⁶ DECLERCQ, Gilles. « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) ». P. 667.

naturalidad. Por un lado, la obra de Antoine Arnauld, vinculado a la herejía jansenista y, por otro lado, la obra de Descartes. Ambos fenómenos se encuentran estrechamente relacionados entre sí pues los textos de Descartes, donde defiende una nueva forma de pensar, son distribuidos de forma clandestina entre los círculos de Port-Royal, determinando a la larga una transformación profunda en la comprensión de la relación entre el lenguaje y el mundo, atacando el modelo retórico anterior⁴²⁷, trastocando el fundamento de la retórica romana ciceroniana que había ayudado a erigir la *representación clásica* en sus comienzos.

Las ideas desarrolladas en Port-Royal sobre el *arte de pensar*, la lógica, y el *arte decir*, la gramática, son la consecuencia de las guerras de los Treinta Años entre España y Francia, que conducirán al posicionamiento de Jansenius contra Richelieu y su *razón de Estado*, cuestionando la lógica de las ideas y de los discursos empleados por éste para justificar su política. Jansenius critica que Richelieu se aliase con los protestantes por interés políticos, contra la otra gran potencia católica como era España. Una actuación que rechaza Jansenius a través de la publicación de su panfleto *Mars Gallicus* (1635), oponiéndose al maquiavelismo de la diplomacia francesa. Cornelius Jansen había escrito también una obra teológica sobre la figura de San Agustín *Augustinus de gratia* en 1640 que constituirá la base de las ideas religiosas de Port-Royal y que había producido una fuerte polémica con los jesuitas partidarios de la doctrina de Louis de Moilan *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis* (1588), y razón por la cual serán conocidos como “molinistas”, quienes defendían sobre el libre albedrío del hombre dotado por Dios de una “gracia suficiente”. Frente a esta moral optimista, el augustinianismo insiste sobre la naturaleza pecaminosa del hombre, dominado por el amor de sí y de la concupiscencia, por lo que sólo podía ser salvado por la gracia de Dios en función de una predestinación, que obligaba a un esfuerzo de conversión por parte del pecador hacia el amor de Dios; siendo acusados de eliminar el libre arbitrio en favor de la predestinación. Una idea que será divulgada por Antoine Arnauld en su *De la fréquente communion* (1643), produciendo una polarización y escisión en la sociedad francesa que alcanzará al siglo XVIII.

Sain-Cyran, líder del partido devoto, cercano también del galicanismo francés, simpatizará con estas ideas de Jansenius y de Bérulle, lo que le llevará a acercarse a Port-Royal, situado en el faubourg Saint-Jacques de París desde 1633, llegando incluso a dirigir la congregación; lo que le llevará a ser encarcelarlo en 1638 por Richelieu. Año en que Antoine Le Maître se retira de sus puestos políticos para vivir una vida devota al lado de Port-Royal, causando una gran conmoción en la *sociedad mundana*, siguiéndole otros hombres ilustres como sus hermanos Simón y Louis-Isaac, conocido como el gran Arnauld, teólogo y uno de los principales renovadores de la lengua. A partir

⁴²⁷ CARR, Thomas M. *Descartes and the Resilience of Rhetoric. Varieties of Cartesian Rhetorical Theory*. Southern Illinois University Press, 2009.

de estos instantes comienza a construirse en torno a Port-Royal des Champs un centro no sólo de renovación teológica sino de los modelos educativos, donde se pondrá especial atención en los problemas del lenguaje, especialmente a partir de 1646, momento en el que tras ser dispersados por Richelieu el grupo pasa de cuatro a doce miembros, produciéndose la llegada de otro gran teórico de la lengua como fue Pierre Nicole con su *Logique ou l'art de penser* (1662) o Claude Lancelot quien escribe un *Nouvelle méthode pour apprendre facilement et en peu de temps la langue latine* (1644), quien, además, junto a Arnauld escribirán una *Grammaire générale raisonnée* (1660), subordinando el uso de la lengua a la razón. Port-Royal influirá profundamente en la renovación de los principios de la elocuencia acontecidos a partir de los años 60 del siglo XVII, sobre todo a través de sus escuelas donde estudiarán autores como Racine, fomentando la renovación de las letras, pese a la condena de P. Nicole, en sus *Visionnaires*, de la novela y el teatro, apostando por un aticismo grave en la línea de San Agustín frente al asianismo florido de los jesuitas.

Desde el punto de vista de la retórica -comprendida desde sus posicionamientos augustinianos- se opondrán al *asianismo* florido de los jesuitas, a favor de la gravedad del *aticismo* augustiniano, menos centrado en la abundancia verbal y alejada de las falsas ilusiones y seducciones mundanas. Si bien sus posicionamientos irán en la misma línea del *proyecto clásico*: la claridad y sobriedad de las letras, sin embargo, su *retrait mística*, así como los excesos de devoción que defienden, les conducirá a ser observados con recelo por parte de un poder que se ha aliado con la Iglesia romana y que, además, busca cimentar su retórica simbólica sobre su *remistificación*; posibilidad que será atacada severamente por autores como Pascal vinculados a Port-Royal. Al igual que otras formas de la religiosidad como las vinculadas a la mística que caerán bajo sospecha, cuando no acusadas de brujería, igualmente Port-Royal se encontrará con su persecución, especialmente a finales del siglo XVII. Paralelamente a este tipo de posturas religiosas que defienden una experiencia interior, tanto por parte del augustinianismo de Port-Royal como de algunas posturas místicas de influencia española, desde la década de los años 70 se producirá una reacción en la propia sociedad y en las propias letras hacia la elocuencia anterior, observándose una defensa de la transparencia, del sentimiento y de la *gracia* interior, del furor, etc., que pueden relacionarse, sin duda, con estas nuevas vías de devoción de la segunda mitad del siglo XVII, que también se manifestará con el auge del partido devoto, de la Compañía del Santo Sacramento o de la Compañía de la propagación de la fe.

Si bien es posible establecer vías claras de comunicación entre las reacciones religiosas de mediados de siglo, que defienden una renovación del lenguaje, y las polémicas literarias que defienden un uso de la lengua en un sentido de claridad y transparencia, asimismo, también es posible establecer un punto de unión entre estas transformaciones de la *representación clásica*, del ámbito religioso y literario, y las transformaciones que están teniendo lugar en el ámbito político

con el ascenso de Louis XIV, que se reflejarían, a su vez, en el lento paso de la Soberanía a la Gubernamentalidad. De este modo, las transformaciones en el ámbito religioso y literario, desde mediados de siglo, caracterizadas por un regreso a las posturas iniciales de la contrarreforma, especialmente hacia las posturas augustinianas⁴²⁸ y neoplatónicas⁴²⁹, reflejan una inclinación hacia lo no formalizable, lo inefable, lo fascinante, etc. Estas posturas conducirán, en el ámbito de las letras, a la reivindicación de lo *maravilloso cristiano* contra la *elocuencia asianista*, tal y como veremos en las polémicas sobre el *poema dramático* o sobre lo *sublime*, y que ya podemos observar de forma temprana en Godeau en su *Discours sur la poésie chrétienne* (1533) o en su *Discours contre l'éloquence*, pronunciado en la Academia, en 1635, a favor de un sublime bíblico, quintaesenciado, reflejo de la Verdad.

« La poésie a je ne sais quels attraits, je ne sais quelle hardiesse, je ne sais quel rapport secret avec l'âme. Elle trouble ses passions par des moyens invisibles. C'est un furieux torrent qui emporte tout ce qui se trouve à sa rencontre, un éclair qui éblouit tous les yeux qui le regardent, et une foudre qui abat tout se qui lui résiste. Quand elle tend quelque piège, elle le couvre de fleurs si agréables et si éclatantes, qu'on ne le voit pas, ou qu'on est bien aise d'y être pris. Le venin qu'elle présente est si bien préparé, elle le donne dans un vase si précieux qu'on a de la peine à le refuser »⁴³⁰

Igualmente, estas búsquedas reflejan una exploración de los límites del modelo clásico, como demostraría lo *sublime*, que indican cómo lo “no formalizable” atrae en todos los ámbitos de saber. Recordemos asimismo cómo esta preocupación por lo no formalizable determina también el paso a la gubernamentalidad y el nacimiento de nuevos saberes como la economía y los estudios sociales preocupado por el interés, los deseos y las necesidades de la población, es decir, por principio en principio no formalizables; observable también en el ámbito médico donde cada vez cobra mayor interés la fuerza interior de los cuerpos que determinará las posturas del animismo francés y el vitalismo inglés; notorio asimismo en el interés de la pintura por encontrar el principio que la define como disciplina autónoma y que le lleva a encontrar en el *color* esa especie de *je-ne-sai-quoi* del arte, así como un principio natural de lo pictórico que abrirá las puertas a las experiencias estéticas del siglo XVIII.

Las tensiones en el seno de la Iglesia francesa y romana y el reposicionamiento de la monarquía a favor de Roma a partir de la década de los años 80 (que culminará con la revocación de la libertad religiosa promulgada por el Edicto de Nantes en 1598, con el que se pretendió dar fin a las guerras de religión, a través de edicto de Fontainebleau de 1685) se reflejará en la persecución de los protestantes así como de ciertos grupos religiosos, acusados de heterodoxia. Sin embargo estas persecuciones mostraban al mismo tiempo el peso que tendrán sus ideas -no sólo de carácter

⁴²⁸ SELLIER, Philippe. *Pascal et Saint Agustin*. Paris, Albin Michel, 1995 (1ª edición, Paris, Armand Colin, 1970).

⁴²⁹ LAFOND, Jean. “La beauté et la grâce. L'esthétique «platonicienne» des Amours de Psyché ». En *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 69^e année, n° 3-4, mayo-agosto, 1969, pp. 470-490.

⁴³⁰ GODEAU, Antoine. “Discours de la poésie chrétienne ». En *Oeuvres chrétiennes*. Paris, Jean Camusat, 1633, pp. 23-24. Citado por GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 421.

teológico- en la sociedad del momento, tal y como hemos señalado a propósito de Port-Royal y la difusión de las ideas de Descartes así como de su demanda e influencia en la renovación de la lengua. Un claro ejemplo de todo ello será Port-Royal que se ve perseguido por parte del poder monárquico. Más que presentar posturas opuestas y excluyentes a la sociedad de su época, aunque bien es verdad que cuestionaban determinados posicionamientos de la Iglesia romana o de la propia monarquía, estos grupos, como el de Port-Royal, debemos valorarlos como la otra cara de la misma moneda; siendo precisamente su triunfo entre destacados miembros de la sociedad mundana y de la aristocracia francesa lo que determinará en gran medida las reticencias por parte del poder. Además, a medida que se vuelven a cruzar los intereses del papado y de la monarquía francesa, Port-Royal irá perdiendo cualquier tipo de apoyo en Roma, siendo condenados principalmente por su defensa de la libre interpretación de la doctrina romana. Otros grupos que también se ven perseguidos son el *quietismo* de François Malaval y de Mme Guyon, autora de obras como *Torrents spirituels*, *Commentaire au Cantique des cantiques* (1683). Ambos estarán influenciados por las corrientes italianas, especialmente por *La Guide spirituelle* du P. Miguel de Molinos (1675), quien defendía la pasividad del alma y un abandono absoluto ante Dios durante la oración, un estado de reposo y de contemplación que le dará el nombre de *quietismo*, que buscaba la unidad mística con la divinidad. Asimismo, se encontrarán influenciados por la mística española. Finalmente, Mme Guyon junto al P. de La Combe (quien escribe en 1686 sus *Analyse de l'oraison mentale* defendiendo las tesis de Guyon), serán también detenidos en 1687. En esos mismos años, en 1688, el obispo de Cambrai, Fénelon defenderá los posicionamientos *quietistas* en su tratado de mística *Explication des maximes des saints su la vie intérieure* (1696), inspirado en el *Amor de Dios* de San Francisco de Sales. La *querelle du quiétisme*, como se la conoce, resurge en este caso entre Fénelon y Bossuet, quien combatirá las ideas del “puro amor” en sus *Instruction pastorale sur les états de l'oraison* (1697), que terminará con la intervención del papado, con la condena de ciertos pasajes de la obra de Fénelon, quien se retira a su diócesis, escribiendo un libro ambiguo *Les Aventures de Télémaque* (1699) y con el triunfo de los posicionamientos de Bossuet a favor de un racionalismo religioso que hará recular el sentimentalismo religioso en Francia, declinando con ello los posicionamientos a favor de los estados interiores. Observamos pues cómo desde la década de los años 80 y hasta el final del reinado (recordemos que Louis XIV consigue finalmente en 1713 la condena por parte del Papa de las tesis de Port-Royal con la bula *Unigenitus*), la monarquía se muestra muy reacia hacia las formas religiosas fuera del estado y de la propia iglesia, reaccionando hacia todas aquellas formas de religiosidad que buscan elaborar formas individuales y de *retrait*. Por otro lado, si bien algunos autores han observado una progresiva preocupación de Louis XIV hacia las cuestiones religiosas y espirituales, lo que le llevó en estos años de ser acusado de austero, al mismo tiempo sigue fomentando y defendiendo la *galantería*, propia del ideario mundano y del honnête homme, a

través de sus fiestas en Versalles, lo que demostraría que estas actitudes no eran vividas como antagónicas por parte de la sociedad mundana, reflejando, también, que no se trataba tanto de un problema de religiosidad, como de religiosidad de Estado.

Junto a la reacción religiosa y la demanda de renovación de la lengua que viene con ella, el otro lugar destacado para comprender las transformaciones acontecidas en esta mitad de siglo serán las ideas cartesianas contra la retórica, formuladas en sus *Regulae ad directionem ingenii*, en 1628, las cuales volverán a aparecer en *Logique* de Arnauld y Nicole de 1662, en Bernard Lamy en *L'Art de parler* (1675), en Malebranche, en Pierre-Daniel Huet, etc, retomando el viejo conflicto platónica entre filosofía y retórica, especialmente a partir del desarrollo de la nueva ciencia. Junto a esa vía retórica subjetiva o *elocuencia persuasiva*, que desarrollará fenómenos como lo *sublime*, la crisis retórica conducirá también hacia una comprensión racional del lenguaje que determinará que en estos momentos se recuperen los escritos de Descartes, quien desde comienzos del siglo XVII y frente al triunfo de la elocuencia romana, introdujo una nueva forma de comprensión del lenguaje adscrito a la filosofía y a la ciencia que cuestionará directamente la retórica y su capacidad para acceder a la Verdad. Un debate contra la retórica que se acentuará en las dos últimas décadas del siglo XVII con la lenta emergencia de la *république des sciences*.

« Je désirais au plus haut point m'abreuver aux grands fleuves de l'éloquence. Cependant, ils attisent plus la soif de connaissance qu'ils ne l'étanchent ; aussi ne m'ont-ils nullement satisfait. »⁴³¹

La *retórica elocuente* vivirá su lento declinar ante la progresiva imposición de una nueva *lógica* de pensar vinculado al “espíritu científico” y analítico de Descartes y *experimental* de Bacon:

« Il faut remarquer que les dialecticiens ne peuvent former aucun syllogisme en règle qui aboutisse à une conclusion vraie, s'ils n'en ont pas et d'abord la matière même, c'est-à-dire s'ils n'ont pas auparavant connu la vérité même qu'ils déduisent dans leur syllogisme. D'où il ressort qu'eux-mêmes n'apprennent rien de nouveau d'une telle forme ; que, par suite, la dialectique ordinaire est tout à fait inutile pour ceux qui veulent chercher la vérité, et ne peut servir qu'à pouvoir quelquefois exposer plus facilement à d'autres des raisons déjà connues ; et que par conséquent il faut la faire passer de la philosophie dans la rhétorique »⁴³².

A partir de 1660 la cosmología de Descartes domina el pensamiento científico, buscando claridad y sencillez en el lenguaje filosófico, lo que permitirá extender su pensamiento a amplios grupos de la sociedad, que era su objetivo. Sin embargo, ante el éxito despertado en la *sociedad mundana* así como en ciertos círculos de letras, su obra provocará también las sospechas de las autoridades eclesiásticas que ven en él un ejemplo de anti-religiosidad. La obra de Descartes terminará así por ser incluída en el índice de lecturas prohibidas en 1663, y por ser expulsadas sus ideas de cualquier enseñanza en 1667, por orden de Louis XIV, generando una fuerte polémica

⁴³¹ DESCARTES, René. *Dédicace de la thèse de droit*. Poitiers, 1616. Citado en DECLERCQ, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». P. 456.

⁴³² DESCARTES, René. *Règles X*. Citado por DECLERCQ, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». P. 456.

entre sus adversarios como P. Gabriel Daniel o Pierre-Daniel Huet. No obstante, sus textos continúan difundiéndose⁴³³, especialmente a través de la obra de Jacques Rohault *Traité de physique et Entretiens sur la philosophie* (1671), así como de Pierre-Sylvain Regis *Cours entier de philosophie* (1681). Observamos con ello como pese a ser uno de los principales responsables del ataque hacia la retórica en defensa de un lenguaje claro y sencillo, no se puede hablar de un siglo marcado por el cartesianismo, pues su desarrollo es tardío y conflictivo, no imponiéndose hasta finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII.

« En effet, une tendance de la critique traditionnelle a été d'associer classicisme et cartésianisme : cela n'est pas entièrement faux, mais correspond sans doute plus à une coïncidence de la quête intellectuelle (Descartes est de la même génération que Guez de Balzac) qu'à un rapport de cause à effet [...] Descartes fait table rase de la culture antique. Il serait donc plu judicieux de dire que le cartésianisme, tout de suite reçu par les milieux philosophiques, a préparé l'évolution des esprits dans les ultimes décennies du siècle : c'est dans les débats de la Querelle des Anciens et des Modernes que s'affirmera son influence. »⁴³⁴

Igualmente, tampoco puede establecerse que las ideas científicas y geométricas determinan el pensamiento de la época. De hecho, la mayor difusión de la obra de Descartes entre la *sociedad mundana* no se producirá hasta la obra de Fontenelle *Entretiens sur la pluralité des mondes*, publicado por vez primera de forma anónima en 1686. El diccionario de *Trévoux* de 1705 muestra ya, en los inicios del siglo XVIII, su amplia extensión entre la población, en un momento en que continua la *querelle* entre las letras y la ciencias. Instantes en los que realmente se construirá una alianza entre razón cartesiana y *clasicismo*⁴³⁵. Una asociación entre *clasicismo* y *cartesianismo* que permitirá en el siglo XIX a Mme de Staël identificar ambos fenómenos, constituyendo así uno de los imaginarios constantes sobre el *clasicismo* que desde G. Lanson⁴³⁶ llega hasta hoy en día.

En el siglo XVII la alternativa al sistema cartesiano entre los ámbitos eruditos y científicos será el atomismo de Gassendi⁴³⁷. Al igual que el anterior, su obra desafía los métodos de la escolástica aristotélica, radicalizando su postura escéptica, estableciendo que sólo puede otorgarse valor al conocimiento fundado sobre el saber científico, la evidencia sensible y la *inducción*, que opone a la *deducción* y a la *evidencia racional* de Descartes. Unos trabajos que tendrán influencia en algunos teóricos, así como en algunos miembros de esa *république libertin des lettres*, ayudando a redefinir una nueva relación entre hombre y mundo que cuestionará el papel intermediario del lenguaje.

⁴³³ LENNON, Thomas M. *The Battle of the Gods and Giants. The Legacies of Descartes and Gassendi, 1655-1715*. Princeton University Press, 1993.

⁴³⁴ BURY, Emmanuel. *Le Classicisme. L'avènement du modèle littéraire français 1660-1680*. Paris, Nathan Université, 1993, p. 15.

⁴³⁵ BECQ, Annie. *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice, 1680-1814*. Paris, Albin Michel, 1994 (1ª edición, Ospedaletto, Pacini Editore, 1984).

⁴³⁶ LANSON, Gustave. "L'influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française". *Revue de métaphysique et de morale*. 1896.

⁴³⁷ BLOCH, Olivier. *La philosophie de Gassendi*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1971.

En un contexto donde progresivamente emerge la razón científica, recuperándose la obra de Descartes, unido a una debilitamiento de la moral cristiana, hombres como Pascal se opondrán a este ataque de Descartes y de los cartesianos hacia la antigua dialéctica y contra la descalificación *analogique* de la retórica, oponiéndose con ello al imperialismo de la todopoderosa razón. Pascal buscará renovar por tanto las prácticas de la retórica, reforzando la evolución hacia una *elocuencia persuasiva*, llevando el problema del debate teológico al centro de la cuestión para combatir así el escepticismo. La crisis de la retórica de los años 60, conduce también en Pascal a una reformulación de la elocuencia y de las técnicas persuasivas de ésta, tal y como se refleja en las *Provinciales*. La *retórica pascaliana* se inclinaba -como su siglo- hacia el *arte de gustar* y el *arte de persuadir*, característica de la *elocuencia mundana*. Su deseo era, igualmente, llegar a amplios sectores de la población, mostrando una desconfianza hacia el optimismo científico del pensamiento lógico. Para él es en esta *elocuencia persuasiva* donde se encontraría la posibilidad de hacer comprender los problemas de la religión y de Dios a la sociedad, su principal preocupación. Frente a las críticas hacia la retórica a favor de la razón, observamos cómo Pascal seguía otorgándole una función fundamental a la palabra a la hora de poder transmitir la verdad, siendo consciente de la necesidad de acentuar los valores expresivos de la elocuencia, lo que refleja, asimismo, la transformación y crisis de la retórica cívica y el triunfo de la nueva *elocuencia persuasiva*.

7.2. La mundanización de la elocuencia.

Si bien en el último tercio del siglo XVII las ideas científicas tienen cada vez mayor penetración en la *sociedad mundana*, auspiciada por movimientos como el de Port-Royal, que ayudan a la difusión de las ideas cartesianas -que a la larga pondrán en cuestión la *representación clásica* y el principio retórico que la fundamenta-, sin embargo, durante esta segunda mitad del siglo, las transformaciones seguirán produciéndose del lado de las letras así como del lado de la retórica, heredando las problemáticas y propuestas de la primera mitad del siglo XVII. No obstante, las ideas cartesianas en defensa de un nuevo arte de pensar y de hablar, abogando por establecer una nueva relación entre lenguaje y mundo -que recogían ciertas reflexiones del nominalismo occamista-, serán determinantes en el pensamiento de algunos teóricos del momento como el padre Bernard Lamy, quien realizará fuertes críticas hacia el modelo aristotélico y hacia los *lugares comunes* del modelo oratorio anterior, defendiendo una reforma del arte de hablar y de pensar que cuestionaba profundamente la retórica precedente a favor de una nueva elocuencia.

« La problématique d'Aristote est oratoire: soucieux de donner une méthode au discours public, il considère que l'usage de lieux communs, schèmes argumentatifs universels, est la manifestation d'une véritable maîtrise oratoire. Pour Lamy, soucieux de voir coïncider prise de parole et connaissance de l'objet, l'usage des lieux communs est, à l'inverse, non la preuve

*d'un savoir oratoire, mais le signe d'une ignorance scientifique. Là où Aristote voit une ressource oratoire, Lamy voit un obstacle à la connaissance »*⁴³⁸

Es por tanto en el seno de la reflexión retórica y de las letras donde encontraremos las tensiones y debates teóricos que nos permitirán comprender las manifestaciones artísticas en estos instantes. Unos debates que darán paso a una *poética* que comprenderá el fenómeno artístico desde la *recepción*, poniendo el acento sobre las pasiones y las emociones, los efectos y lo patético, así como sobre la pureza de la lengua, la transparencia y la naturalidad. A medida que la *sociedad mundana* ocupa un lugar central, la “tiranía” de la *recepción*, del *público* y del *gusto*, va redefiniendo una nueva comprensión del fenómeno artístico alejado progresivamente de la *poética* y de la estricta observancia de las *reglas*, dando lugar a fenómenos como la *galantería*, amparada por la propia monarquía como forma de “civilización” de las costumbres y de consolidación de su poder. Todos estos cambios a favor de la *mundanidad*, de la predominancia del *gusto*, de la defensa de un ideal de *transparencia* y *naturalidad* de la lengua, y en contra del estilo elevado de la elocuencia anterior, se observa en la propia crítica artística del momento, como en el padre D. Bouhours, quien señalaba que pensar bien era ante todo una cuestión de *elegancia*, un reflejo del “bel esprit”, tal y como desarrolla en sus *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671). Su obra se mostraba así como heredera del ideal de la *honêteté*, a partir de la cual desarrolla su teoría sobre el *je-ne-sais-quoi*, principal instrumento en defensa del *gusto* contra la *poética* y las *reglas* anteriores, defendiendo, asimismo, la claridad y pureza como rasgos de la lengua francesa, que llevará al extremo el *purismo* lingüístico de las décadas pasadas.

*« Le secret de plaire ne consiste pas toujours en l'ajustement; ni même en la régularité : il faut du piquant et de l'agréable, si l'on veut toucher. Combien voyons-nous de ces beautés régulières qui ne touchent point, et dont personne n'est amoureux ? »*⁴³⁹

Esta transformación de la *elocuencia* hacia lo agradable y hacia la persuasión coincidirá también con el ascenso de Louis XIV al trono, que se enfrentaba al debilitamiento de su figura tras la Regencia y, sobre todo, tras los desafíos nacidos en la Fronda. Todo ello hacía necesario una transformación en el arte de persuadir y de convencer, como había ocurrido a finales del siglo XVI tras las guerras de religión, sin embargo, ahora, Louis XIV no se enfrentaba tanto a una nobleza guerrera sino a una *sociedad mundana* que debía volver a ser “civilizada”. Junto a otros fenómenos, como el desarrollo de la ciencia o el regreso a una elocuencia sagrada, la nueva redefinición del poder monárquico favorecerá una transformación de las letras a favor de los principios placenteros, desarrollándose en paralelo una elocuencia centrada en la persuasión de las pasiones, que continuaba el proyecto clásico de la búsqueda de la obediencia, como señalaba B. Lamy.

*« Il faut toujours dédommager l'amour-propre; c'est-à-dire désintéresser ceux que l'on veut faire renoncer à quelque intérêt. [...] On le gagne, et on se sert de la passion qui l'a porté à la révolte pour le ramener à l'obéissance »*⁴⁴⁰

⁴³⁸ DECLERCQ, Gilles. « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) ». P. 637.

⁴³⁹ LA FONTAINE, Jean de. *Contes*. 1666. Citado por BURY, Emmanuel. *Le Classicisme*. P. 50.

En este sentido, la nueva elocuencia puede ser definida también como *elocuencia monárquica*, ya que se encontrará al servicio de Louis XIV, cuyo *gusto y palabra* encarnaban el *bien público* y la propia Francia. El reinado de Louis XIV daba continuidad con ello a las ideas que habían caracterizado la fundación de la Academia en los años 30. Una institución enfocada hacia la defensa de la lengua francesa, que buscaba la transparencia y la perfección lingüística para mayor gloria de Francia, del monarca y de sus propias letras. Estas finalidades académicas inauguradas por Richelieu tendrán por tanto su continuidad con Louis XIV, quien auspiciará la creación de una extensa red de mecenazgos entre los hombres de letras (que se incrementarán tras los disturbios de la Fronda, en cierta medida para minimizar sus efectos pues en ella se había demostrado la eficacia de la palabra y la pluma en los conflictos). Por otro lado, esta red de mecenazgos ayudará a extender por las principales regiones de Francia las ideas académicas, favoreciendo una nueva concepción de las letras como *literatura*, centrada en la defensa del francés como soporte de la palabra del Rey – siguiendo el proyecto de elocuencia real del reinado de Enrique III y Enrique IV. Esta defensa de la lengua francesa se prolongará en diversos autores como Louis Le Laboureur, *Avantages de la langue française* (1667), en el *abbé* de Marolles *Cosidérations en faveur de la langue française* o en François Charpentier *Défense de l'excellence de la langue française* (1683). Estas obras muestran cómo la segunda mitad del siglo XVII estará caracterizada por la búsqueda de la perfección formal y lingüística del francés, identificada a su vez con la *naturalidad*, como ámbito donde se cimentará la grandeza de Francia y de su dinastía reinante. En Inglaterra sucederá una transformación paralela a partir del ascenso de la dinastía de los Stuarts⁴⁴¹. Estos principios de grandeza y perfección de la lengua francesa, ya definidos por la Academia desde su fundación, serán asumidos tanto por la monarquía como por los hombres de letras, convirtiéndose así en uno de los principios fundamentales de la segunda mitad del siglo XVII como observamos en D. Bouhours.

« C'est une chose fort glorieuse à notre nation que la langue Française soit en vogue dans la capitale des Pays-Bas, avant que la domination française y soit établie. La langue latine a suivi les conquêtes des Romains ; mais je ne vois pas qu'elle les ait jamais précédées. Les nations que ces conquérants avaient vaincues apprenaient le Latin malgré elles : au lieu que les peuples, qui ne sont pas encore soumis à la France, apprennent volontairement le Français »⁴⁴²

Sin duda, la lengua francesa se convertirá en una herramienta y en un arma de conquista a partir del reinado de Louis XIV, como reconoce el padre D. Bouhours, pero también en un lugar de construcción de la independencia y autonomía del escritor, del filósofo, del científico, etc., quienes también buscarán la perfección de la lengua y del pensamiento, cuestionando a la larga el papel desempeñado hasta ahora por la Retórica. Sobre estos principios de claridad y naturalidad del

⁴⁴⁰ LAMY, Bernard. *L'Art de parler*. 1675. Citado en DECLERCQ, Gilles. « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) ». P. 684.

⁴⁴¹ DECLERCQ, Gilles. « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) ». P. 631.

⁴⁴² BOUHOURS, Dominique. *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Paris, Mabre-Cramoisy, 1671, II, pp. 38-39. Citado en DECLERCQ, Gilles. « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) ». P. 630.

francés, y sobre la influencia del nuevo lenguaje reivindicado por la filosofía científica, como representa Descartes, se definirá una nueva *elocuencia* que parece poner distancia con la *retórica*, como reflejará Port-Royal, quien elabora una *gramática* y una *lógica*, pero no una retórica. Para Hugh Davidson la retórica clásica concebida como disciplina arquitectónica de las artes de la palabra se confrontaba en estos instantes a un doble desafío. Por un lado, planteado por la nueva ciencia de Descartes, quien había desarrollado nuevas formas de razonamiento que cuestionan el arte de la persuasión y de los lugares comunes del arte retórico, que desde Aristóteles se habían mantenido hasta la primera mitad del siglo XVII, en beneficio de la ciencia de la demostración. Por otro lado, planteado por la reforma augustiniana⁴⁴³, que defendía la subordinación de la literatura a la verdad religiosa y la simplicidad evangélica, como también observamos en Bossuet, quien señalará la simplicidad paulina como ejemplo anti-retórico.

*« N'attendez pas de l'Apôtre, ni qu'il vienne falter les oreilles par des cadences harmonieuses, ni qu'il veuille charmer les esprits par des vaines curiosités. Écoutez ce qu'il dit lui-même : Nous prêchons une sagesse cachée ; nous prêchons un Dieu crucifié [...] Nous admirons dans ces admirables Épîtres une certaine vertu plus qu'humaine qui persuade contre les règles, ou plutôt qui ne persuade pas tant, qu'elle captive les entendements ; qui ne flatte par les oreilles, mais qui porte ses coups droit au cœur. »*⁴⁴⁴

El clasicismo debía buscar así, de nuevo, un camino intermedio entre la nueva elocuencia profana, adscrita a la mundanidad y a la búsqueda del placer, y la elocuencia sagrada, como ya había realizado a finales del siglo XVI, lo cual favorecerá en ambas el desarrollo de una *elocuencia pasional*⁴⁴⁵, tanto en el ámbito mundano como sagrado, donde triunfan los principios de simplicidad, naturalidad y conmoción del espectador.

7.3. Lo Sublime y la renovación de la elocuencia ciceroniana.

Para E. Bury, Guez de Balzac además de haber sido uno de los principales inspiradores de esta corriente *aticista* y *placentera* de las *belles-lettres*, que triunfará en la segunda mitad del siglo XVII en la *galantería*, construida sobre la conversación sencilla y natural, será también el inspirador de esa otra dimensión profunda de la palabra, seria y elocuente, que estudiamos ya a propósito de la elocuencia sagrada de la primera edad de la elocuencia y que ahora observaremos en Port-Royal o en Bossuet. Port-Royal apostaba, igualmente, por la naturalidad, la sinceridad y la simplicidad de la palabra, pero en una línea diferente a la galantería y la oratoria, aunque ambos caminos partían de los mismos principios de búsqueda de la transparencia y la naturalidad lingüística. Esta demanda de una nueva elocuencia, redefinida en torno a lo religioso y a la

⁴⁴³ DAVIDSON, Hugh. *Audience, Words and Art, Studies in Seventeenth century French rhetoric*. Columbus, Ohio University State Press, 1965, p. 3.

⁴⁴⁴ BOSSUET, Jacobo Benigno. *Panégyrique de l'Apôtre Saint Paul*. 1657. Citado en DECLERCQ, Gilles. « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) ». P. 698.

⁴⁴⁵ DECLERCQ, Gilles. « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) ». P. 633.

recuperación de San Agustín, como vemos en B. Pascal, debía partir del placer y de la persuasión del auditorio, lo que reflejaba la definitiva mundanización de las letras.

« Il ne faut pas guinder l'esprit; les manières tendues et pénibles le remplissent d'une sottise présomption par une élévation étrangère et par une enflure vaine et ridicule au lieu d'une nourriture solide et vigoureuse.

Et l'une des raisons principales qui éloignent autant ceux qui entrent dans ces connaissances du véritable chemin qu'ils doivent suivre est l'imagination qu'on prend d'abord que les bonnes choses sont inaccessibles, en leur donnant le nom de grandes, hautes, élevées, sublimes. Cela perd tout. Je voudrai les nommer basses, communes, familières : ces noms-là conviennent mieux ; je hais ces mots d'enflure »⁴⁴⁶

Esta reivindicación de lo grande, lo elevado, lo natural, etc., partía, a su vez, de ese ideal estudiado en la primera edad de la elocuencia del *poder de la palabra*, el cual se remontaba a los textos de una tradición antigua vinculada a la figura de Longino, autor al que se le atribuye un *Tratado de lo Sublime*, que se opondrá a la *elocuencia* y a la retórica, que será una de las razones por la cual lo sublime parece recuperarse desde mediados del siglo XVII. Como ha señalado Baldine Saint-Girons⁴⁴⁷, la categoría de lo sublime si bien sufre una inflación en época romántica⁴⁴⁸ pertenece al clasicismo, donde se encontrará ampliamente desarrollado⁴⁴⁹, poniendo las bases que luego se desarrollarán en el siglo XIX. Th. Litman señala que el gran desarrollo de esta categoría durante el clasicismo se producirá bajo el reinado de Louis XIV, aunque será atacada desde los posicionamientos de los “modernos”, lo que impediría su desarrollo pues consideraban que cuestionaba el fundamento del clasicismo, cuando más bien constituirá su “hogar verdadero”⁴⁵⁰. Por otro lado, esta recuperación de lo sublime se produce en un momento donde se está produciendo una “reacción” religiosa a favor de la interioridad augustiniana y hacia la sencillez, lo que favorecerá la distinción entre *estilo sublime* tal y como lo utilizaba la retórica, es decir, como adjetivo y adscrita a los discursos, y sublime tal y como lo emplea Longino, de forma sustantivada, haciendo referencia a la esencia de algo, tal y como es recogido por N. Boileau. Esta última acepción opuesta al uso retórico despertará las críticas entre aquellos que desde la retórica defienden el concepto de *orador* cristiano, como podemos ver en P.-D. Huet, identificándose por sublime un *estilo sublime* como el de Moisés o el de Dios:

⁴⁴⁶ PASCAL, Blaise. *L'esprit géométrique*. Citado en BURY, Emmanuel. *Le Classicisme*. P. 34.

⁴⁴⁷ SAINT GIRONS, Baldine. “Du beau au sublime”. En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, p. 546.

⁴⁴⁸ PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique. *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme : Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet*. Paris : Honoré Champion, 1997.

⁴⁴⁹ HIPPLE, Walter J. *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Carbondale, Southern Illinois Press, 1957; BRODY, Jules. *Boileau and Longinus*. Genève, Droz, 1958; MONK, Samuel Holt. *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-century England*. University of Michigan Press, 1960; LITMAN, Theodore A. *Le sublime en France (1660-1714)*. Paris, 1971; Wood, Th. E. B. *The Word "sublime" and Its Context*. La Haya, Mouton, 1972; WEISKEL, Thomas. *The romantic sublime*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1986; CARCHIA, Gianni. *Retorica del sublime*. Traducido por Mar García Lozano; Tecnos, 1994 (1ª edición, Roma-Bari, Laterza & Figli Spa); SAINT GIRONS, Baldine. *Fiat lux. Une philosophie du sublime*. Paris, Quai Voltaire, 1993 ; HACHE, Sophie. *La langue du ciel. Le sublime en France au XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2001 ; SAINT GIRONS, Baldine. *Il sublime*. Traducido por Juan Antonio Méndez; A. Machado Libros, 2008 (1ª edición, Società editrice Il Mulino, 2006).

⁴⁵⁰ SAINT GIRONS, Baldine. “Du beau au sublime”. P. 548.

« Le souverain Arbitre de la Nature d'une seule parole forma la lumière, insiste Boileau. Voilà qui est dans le style sublime. Cela n'est pas néanmoins sublime, parce qu'il n'y a rien là de fort merveilleux, et qu'on ne pût aisément trouver. Mais Dieu dit : Que la lumière se fasse, et la lumière se fit : ce tour extraordinaire d'expression, qui marque si bien l'obéissance de la créature aux ordres du Créateur, est véritablement sublime, et a quelque chose de divin. »⁴⁵¹

Dentro del término sublime es necesario distinguir por tanto dos tradiciones. Una vinculada a la retórica, que entiende lo sublime como un adjetivo, sinónimo de grave, elevado, fuertemente pensado, impresionante, etc., como es el caso de la tragedia clásica, habitualmente definida como *estilo sublime* frente a la *tragicomedia*. Otra, vinculada a la tradición filosófica-literaria, donde lo sublime tendrá una significación diferente, designando una categoría diferente de lo bello u opuesta a ello. Estas concepciones tan distintas provenían por tanto de que históricamente lo sublime se ha desarrollado a partir de dos etimologías diferentes, una griega y otra romana, que poseían sentidos diferentes. Mientras Longino utilizará el sustantivo griego *ypsos* (altura, dignidad), « *il désigne couramment la hauteur, conçue comme dimension de l'espace opposé à la largeur et à la longueur, et prend ensuite le sens de sommet ou comble* »⁴⁵². *Sublimis* se empleará como un adjetivo, y determina el desplazamiento hacia lo alto, pero no directa sino de forma oblicua, que Quintiliano consagrará con la expresión *genus sublime dicendi* o estilo sublime, y que no puede comprenderse como una trasposición ni traducción del sustantivo griego *ypsos*. No obstante, entre ambas tradiciones y tradiciones, *ypsos* y *sublimis*, el clasicismo establecerá una vinculación, especialmente a partir de la lectura de Longino por parte de Boileau, fijando y codificando un sentido de sublime adscrito a los discursos, tal y como quedará reflejado en el título de su obra *Traité du sublime ou de merveilleux dans le discours* (1674).

Longino mostraba con claridad su deseo de salirse de la tradición retórica, intentando suprimir la triada de Quintiliano: “estilo propio y conciso”, “estilo dulce y florido” y “estilo vehemente y sublime”, fusionando el primero y el tercero; es decir, uniendo lo simple y lo sublime, insistiendo, al mismo tiempo, sobre la importancia del empleo adecuado en función de las circunstancias⁴⁵³. Lo sublime, en Longino se distinguía así de lo grandilocuente del estilo retórico a favor de la simplicidad, determinando la lectura que del término sublime hará N. Boileau, quien comprende muy bien las ideas de Longino, alejándose de la definición de lo sublime realizado por la retórica, proponiendo un alejamiento respecto ésta:

« Il faut donc savoir que par sublime, Longin n'entend pas ce que les orateurs appellent le style sublime, mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Le style sublime veut toujours de grands mots ; mais le sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut être dans le style sublime et n'être pourtant pas sublime, c'est-à-dire n'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant »⁴⁵⁴.

⁴⁵¹ HUET. Citado en SAINT GIRONS, Baldine. “Du beau au sublime”. P. 570.

⁴⁵² SAINT GIRONS, Baldine. “Du beau au sublime”. P. 549.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 560.

⁴⁵⁴ BOILEAU, Nicolás. Citado en SAINT GIRONS, Baldine. “Du beau au sublime”. P. 560.

De modo que antes de N. Boileau, sublime parece esencialmente utilizado como adjetivo, *sublimis*, caracterizando más bien un *estilo* o una *manera* de decir, según la acepción dada por la retórica, como puede comprobarse en algunas obras del siglo XVI como la de Franceso Robortello *De grandi sive de sublimi orationis genere* (1554) o Paul Manuce *De sublimi genere discendi* (1555). La sustantivación del adjetivo de la que participa N. Boileau, siguiendo a Longino, se construye, a su vez, en una tradición anterior que podemos observar en Leone Allacci, Marc-Antoine Muret, Guillaume du Vair, Nicolas Caussin, Louis de Cressolles, etc.; quienes, como ha señalado Fumaroli, han utilizado a Longino en sus reformulaciones de la retórica. Sin embargo, es con N. Boileau, cuando el término sublime adopta la noción griega de *ypsos* empleada por Longino. Partidario de los antiguos, Boileau se inscribirá en una tradición que tenderá a sustantivar el uso del término sublime y a comprenderlo, por tanto, como una sustancia propia de las cosas. Una sustantivación que comenzará a gestarse en el momento en que se producirá su distanciación no sólo respecto a la retórica sino, también, respecto al concepto de lo bello, y a medida que se vincula al ámbito de los placeres y las pasiones, de la persuasión y de aquello que golpea y maravilla, como señalaba el propio N. Boileau: « *cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte.* ». Instantes en los que se asociará también la idea de simplicidad y de naturalidad, así como del predominio de lo visual, llegando Samuel Monk a hablar de un *sublime naturel*, frente al *sublime rhétorique* y *poétique*, que se extenderá sobre todo a lo largo del siglo XVIII. No obstante, todavía durante el *clasicismo* permanecerá como una categoría fuertemente vinculada a la idea de lo bello, siendo posteriormente, con Burke, cuando ambos se opongan definitivamente. Lo que reflejaría, a su vez, cómo en el clasicismo, a partir de los años 70, comienzan a operarse y a independizarse los valores estéticos que favorecerán el desarrollo de un discurso propiamente artístico que unido a la vinculación natural favorecerá el desarrollo del paisaje⁴⁵⁵.

En N. Boileau puede percibirse claramente esta asociación entre sublime y naturaleza, sobre todo inscrita dentro de esa defensa de lo “natural” que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVII.

« *Par une sorte de penchant naturel, notre admiration, par Zeus, ne va pas aux petits fleuves, en dépit de leur transparence et de leur utilité, mais au Nil, au Danube ou au Rhin, et bien plus encore à l'Océan ; la petite flamme allumée par nous, qui conserve la pureté de son éclat, nous frappe moins que les feux célestes, bien que souvent l'obscurité les atteigne, et elle mérite moins notre admiration que les cratères de l'Etna* »⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ BURNARD, Chrystèle; Baldine SAINT-GIRONS; Marie-Ceciello-Bachy. Catálogo de la exposición en el Musée de Valence del 1 de octubre al 30 de noviembre de 1997: Le paysage et la question du sublime. Lyon, Réunion des Musées Nationaux, 1997.

⁴⁵⁶ BOILEAU, Nicolás. Citado en SAINT GIRONS, Baldine. “Du beau au sublime”. P. 553.

Para Longino sublime “*c’est à la fois un discours dans le discours et le germe de tout discours, ce dans quoi se déploie la nature humaine, dans sa grandeur et sa puissance*”⁴⁵⁷. Longino, centrando en el hombre, lo sublime es “*la résonance d’un grand esprit*”, fortaleciendo ese sentido de *esencia* de las cosas, de sustantivo, que le otorga una carácter *natural*, propio de lo humano. Así, además de cuestionar la teoría de los géneros tal y como los definía Quintiliano, apuesta por un arte que parezca *natural*, donde el hombre expresa mediante su *entusiasmo* un “algo” extraño. Son estas ideas las que sobre todo atraerán al clasicismo en una época donde, en diferentes ámbitos, se incidía sobre este elemento profundo o interior o natural, atrayendo igualmente a N. Boileau. Sin embargo, frente al éxtasis de Longino, quien saca al hombre de sí mismo en la identificación con un gran espíritu, que busca constantemente trasgredir los límites del pensamiento, N. Boileau -que está escribiendo en ese momento su *Arte poética*-, prefiere la contención y el límites de las reglas y de la razón, sustituyendo el entusiasmo de Longino por el efecto de conocimiento, en los que las reglas siguen ocupando un lugar destacado. Por lo tanto, lo sublime en Boileau tendría una concepción propiamente clásica, en el sentido de “superlativo de la belleza”, encontrándose estrechamente vinculado a ella y no como su opuesto, aunque, al mismo tiempo, le permite desarrollar ciertos principios que parecen trasgredir los límites del clasicismo, como la imaginación y los estallidos del entusiasmo. Así, N. Boileau tomaba de Longino la idea de lo sublime como un “estilo medio” entre extremos, redefiniendo Boileau lo sublime en lo bello, definiéndose de forma dialéctica con los atributos de éste, entre lo bajo y lo precioso, lo burlesco y lo grandioso, lo racional y el “*je ne sais quoi*”, etc. Ello permitía al *clasicismo* incorporar dentro de sí -y al mismo tiempo controlar- las nuevas ideas y sentimientos, las nuevas experiencias y las búsquedas de lo ilimitado, así como estos horizontes de fractura que estaban abriéndose en su época. Se trata, en definitiva, de una categoría que permite a la elocuencia y al clasicismo seguir perfilando unos límites para el arte que en el fondo ya se están desdibujando, tal y como vemos en Lamy, para quien la irregularidad constituye parte del efecto de lo bello perfecto. Sin embargo diversos autores como La Bruyère se seguirán preguntando acerca de qué entender por sublime, identificando éste como la perfección de cada obra en su género.

« *Qu’est-ce que le sublime? Il ne paraît pas qu’on l’ait défini. Es-ce une figure? Naît-il des figures, ou du moins de quelques figures? Tout genre d’écrire reçoit-il le sublime, ou s’il n’y a que les grands sujets qui en soient capables? Peut-il briller autre chose dans l’épique qu’un beau naturel, et dans les lettres familières comme dans les conversations qu’une grande délicatesse? ou plutôt le naturel et le délicat ne sont-ils pas le sublime des ouvrages dont ils font la perfection? Qu’est-ce que le sublime? Où entre le sublime?* »⁴⁵⁸

Si bien lo sublime era comprendido dentro de la retórica como una palabra ampulosa, lleno de ornamentos, sin embargo, ahora, lo sublime será redefinido dentro de las claves expresivas de la

⁴⁵⁷ SAINT GIRONS, Baldine. “Du beau au sublime”. P. 553.

⁴⁵⁸ LA BRUYÈRE, Jean de. *Les Caractères*. Citado por GÉNÉTIOT, Alain. *Le classicisme*. Pp. 415-416.

elocuencia persuasiva, vinculándose así a los efectos y al choque emocional. Se situaba más allá de las reglas, estableciéndose como un espacio de no comprensión a través de la razón, lo que lo convertía en un desestabilizador de la *poética clásica*. Al señalar hacia un *más allá* indefinido, tanto el *je ne sais quoi* como lo *sublime* pondrán en su horizonte de búsqueda un mundo incomprensible a la razón pero perceptible a los sentidos, estableciendo la posibilidad de una intelección a través de éstos últimos (como estaba planteando la ciencia y que venía a cuestionar la relación entre mundo y hombre mediada por el lenguaje, propia de la Retórica). Un espacio de comprensión mediante los sentidos al que quedará paulatinamente reducido el arte, sobre todo a medida que la *querelles des anciens et des modernes* se va transformando en una *querelles* entre la *république des lettres* y la *république des sciences*. A través de categorías como lo *sublime* podemos observar que frente a las críticas de la ciencia, en estos momentos, las letras buscaban defender su lugar como espacio de Verdad, para lo cual el arte se irá replegando progresivamente hacia el ámbito de las sensaciones y las experiencias emocionales, esto es, hacia el choc, la expresividad, y los espacios de lo informalizable alternativos a la razón. No es por tanto casualidad que uno de los protagonistas de la *querelle*, N. Boileau, y defensor de la *poética clásica*, sea al mismo tiempo uno de los principales responsables de la recuperación de la noción de Sublime que, aparentemente, venía a distorsionar la pureza de las reglas, pero que permitía ampliar el horizonte del clasicismo que conseguía así mantener su predominancia frente a la presión de otros ámbitos de saber.

Si *sublime* y *je ne sais quoi* tienden a vincularse, como problemáticas de un mismo orden, sin embargo, si lo *sublime* se vincula al *conocimiento*, el segundo está vinculado a un punto ciego de la sensibilidad⁴⁵⁹, que no puede ser constitutivo de un posible análisis:

« Ce ne serait plus un je ne sais quoi, si l'on savait ce que c'est [...] C'est quelque chose de si délicat et de si imperceptible qu'il échappe à l'intelligence la plus pénétrante et la plus subtile : l'esprit humain, qui connaît ce qu'il y a de plus spirituel dans les anges et de plus divin en Dieu, pour parler ainsi, ne connaît pas ce qu'il y a de plus charmant dans un objet sensible qui touche le cœur »⁴⁶⁰.

Este *je ne sais quoi* se encuentra vinculado exclusivamente a lo sensible, estando al servicio de la crítica de lo bello, como lo sublime, pero más que constituir su límite, el *je-ne-sais-quoi* es un elemento constitutivo de lo bello sin lo cual la belleza aparece como muerta, sirviendo para animarla. Un concepto diferente al que determina lo sublime, que se define en paralelo a lo bello como límite, y que lejos de ser imposible de teorizar, como el *je ne sais quoi*, lleva tras de sí una larga tradición que lo intenta definir desde Longino.

Lo sublime, al vincularse a esa esencia de la palabra interior del hombre, no identificado con un estilo sino como una esencia natural, encontrará un desarrollo paralelo en diversos autores del

⁴⁵⁹ SAINT GIRONS, Baldine. "Du beau au sublime". P. 562.

⁴⁶⁰ BOUHOURS, Dominique. Citado por SAINT GIRONS, Baldine. "Du beau au sublime". P. 562.

momento como Pascal, quien busca igualmente un lugar de oposición a ese ideal elocuente que a través del simple ornamento del discurso buscaba la persuasión del espectador, reivindicando, por el contrario, su transformación en una “verdadera elocuencia”; es decir, que partiendo de la persuasión y de la seducción de los *honnêtes hommes*, se construya sobre la sencillez de la verdad de la palabra, abriéndose hacia lo ilimitado y el abismo; pudiéndose definir por tanto como una *elocuencia persuasiva*⁴⁶¹.

« L'essentiel de cette notion, du point de vue pratique, est qu'elle introduit dans le fait littéraire (et rhétorique en général), la conviction que la véritable éloquence –celle qui emporte l'adhésion et déchaîne les passions- se « moque de l'éloquence », selon le mot de Pascal »⁴⁶²

Este camino de nueva comprensión de la retórica y de la escritura opuesta a la *elocuencia* de estilo elevado que había representado Guez de Balzac, y que representará lo *Sublime*, considera que junto a las *reglas* y al saber *técnico*, que defenderán las poéticas clásicas a partir de la *querelle du Cid*, la creación literaria se fundamenta también en el *ingenium*, es decir, fuera de las *reglas*, como había propuesto el neoplatonismo humanista. Un *genio natural* de los grandes autores que consiguen provocar la *admiración* y el *entusiasmo* sin recurrir al estilo elevado, complejo y ornamental, y a las figuras violentas o sorprendentes. De este modo, tal y como lo traducirá N. Boileau, lo *sublime* no deberá ser entendido dentro de los estilos definidos por la tripartición de la retórica clásica: estilo elevado, medio y simple; sino como una cualidad del discurso que arrebató y emociona al lector y al auditor con las palabras más simples; adscribiéndose de nuevo del lado de la naturalidad, situando a lo sublime en el límite de la tradición retórica y elocuente. Lo *sublime* se presentaba así como una vía alternativa a la *elocuencia* y a las reflexiones que parecían haberse impuesto en la primera mitad del siglo XVII, volviendo a ciertas corrientes olvidadas o marginadas de la primera edad de la elocuencia que, como en Bossuet, buscan el repliegue y la *retrait* respecto al modelo de *vida urbano* que se impone en estos momentos. Este *sublime* se había manifestado desde los inicios del clasicismo a través de la influencia de los autores clásicos, como ha señalado por ejemplo G. Forestier a propósito de la obra de Corneille. No obstante, estas corrientes habían sobrevivido de forma subterránea, emergiendo por ejemplo en la tensión entre *dispositio* e *inventio* así como entre *asianismo* y *aticismo*. El redescubrimiento de este tratado atribuido a N. Boileau en 1674, marcará por tanto un momento de crisis dentro de la poética clásica asentada desde Chapelain sobre el fundamento de las reglas y la elocuencia; enfrentándose también al estilo galante, aunque compartiendo con él el ideal de transparencia y *naturalidad*, así como la búsqueda de las pasiones y su persuasión. Lo Sublime descubriría un mundo nuevo que se revela mediante el *choc* y el *golpe*, en el que parecían darse cita el neoplatonismo y los pensamientos cristianos: místicos y augustinianos,

⁴⁶¹ DECLERCO, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». P. 463.

⁴⁶² BURY, Emmanuel. *Le Classicisme*. P. 33.

tan boga en estos instantes. Una especie de *furor sagrado* que es compatible, sin embargo, con la *belleza formal*, aunque es el *sentimiento*, frente a la *regla*, el que parece explicar y definir este choque. Este afianzamiento de las categorías de *je ne sais quoi*, así como de lo *sublime*, ponen en el horizonte de la reflexión artística un espacio indefinido, incomprensible a la razón pero perceptible por los sentimientos, que muestra ya un giro de la representación hacia el mundo de los *sentimientos*.

Esta búsqueda de las pasiones y la conmoción en el espectador, como refleja lo sublime, no sólo pondrá en cuestión el papel desempeñado por la *regla*, sino también el papel central de la *razón*, y así dentro de esta nueva *elocuencia persuasiva* y en fenómenos como lo sublime la *imagen* comienza a adquirir un lugar predominante en la alteración de la razón del espectador, que permite alcanzar la conmoción emocional, la *admiración* y el *entusiasmo*, que busca la nueva *elocuencia*. Como ha señalado B. Saint-Girons el desarrollo de lo sublime se encontraba estrechamente vinculado, por tanto, a la cada vez mayor predominancia de la mirada y de lo visual.

« l'importance croissante qu'acquièrent des données visuelles d'un nouveau genre. Le paradigme du sublime tend à se déplacer dans la sphère du visible, sous l'effet conjugué de plusieurs facteurs : les découvertes scientifiques et technologiques, l'invention de nouveaux « paysages », la théologie naturelle, la littérature de voyage, le déclin de la rhétorique traditionnelle, mais aussi l'essor de ce qu'on appelle alors les « beaux arts », donnant par là une dignité accrue à des pratiques réputées salissantes, telles que la peinture ou la sculpture »⁴⁶³

La imagen adquiere así un papel relevante en el discurso, otorgando con ello a la *hypotypose* un lugar prioritario dentro de esta retórica emocional como vía para alcanzar el *entusiasmo* (que pronto encontrará en Inglaterra una vía nueva para el desarrollo de una corriente de pensamiento estetizante).

« Ces Images, que d'autres appellent Peinture, ou Fictions, sont aussi d'un grand artifice pour donner du poids, de la magnificence, et de la force au discours. Ce mot d'Image se prend en général pour toute pensée propre à produire une expression, et qui fait une peinture à l'esprit de quelque manière que ce soit. Mais il se prend encore dans un sens plus particulier et plus resserré, pour ces discours que l'on fait, « Lorsque par un enthousiasme et un mouvement extraordinaire de l'âme, il semble que nous voyons les choses dont nous parlons, et quand nous les mettons devant les yeux de ceux qui écoutent »⁴⁶⁴

Esta centralidad de la imagen y del silencio⁴⁶⁵, muestra de nuevo una aparente paradoja de la retórica clásica, al defender por un lado la centralidad y fundamento de la palabra, y por otro lado separar aparentemente los caminos de la palabra y la imagen, que se encontraban hasta ahora estrechamente vinculados entre sí, tal y como había defendido la Retórica y como reflejan las primeras teorías artísticas desarrolladas en la Academia a propósito de la obra de Poussin. Una

⁴⁶³ SAINT GIRONS, Baldine. "Du beau au sublime". P. 551.

⁴⁶⁴ BOILEAU, Nicolás. Citado en DECLERCQ, Gilles. « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) ». P. 691.

⁴⁶⁵ FUMAROLI, Marc. *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*. Paris, Flammarion, 1998 (1ª edición, 1994) ; SURGERS, Anne. *Et que dit ce silence ? La Rhétorique du visible*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

relación entre palabra e imagen que, precisamente, cuestionará la *querelle du coloris*, hacia una defensa de la independencia de la imagen respecto de la palabra, semejante a la tensión que se producirá con lo sublime, donde G. Declercq señala “*le divorce irrémédiable entre la séduction fascinante de l’image et la persuasion raisonnée des mots*”⁴⁶⁶, y que situará este sublime, ya en el siglo XVIII, con Diderot, por encima de la claridad oratoria clásica.

7.4. La renovación del arte de pensar y de hablar. El cuestionamiento de la retórica en La Grammaire de Arnauld y en La recherche de la vérité de Malabranche.

En todo este proceso de renovación de la elocuencia y de la retórica la obra de Arnauld y Nicole *Grammaire générale et raisonnée ou art de parler* (1660) o *Logique ou l’art de penser* (1662), ocuparán un lugar destacado. Unas ideas que serán continuadas por Bernard Lamy con su obra *Rhétorique ou art de parler* (1670). En estas obras se establece ya, en una audaz y original síntesis, un nuevo marco de reflexión y de pensamiento alejado del humanismo católico y romano, donde las meditaciones retóricas son sacrificadas en beneficio de una división entre fondo y contenido, entre invención lógica y elocución gramatical⁴⁶⁷. La abundancia, la memoria y los lugares comunes, propios de la retórica, parecen quedar devaluados a favor de un ideal de *transparencia lingüística* como señalara Dominique Bouhours, uno de los principales teóricos de la *poética clásica* del último tercio del siglo XVII, donde se plantean una serie de principios semejantes a los que están defendiendo otros grupos de la época como la *gramática* de Port-Royal.

« Le beau langage ressemble à une eau pure & nette qui n’a point de goût ; qui coule de source ; qui va où sa pente naturelle la porte : & non pas à ces eaux artificielles qu’on fait venir avec violence dans les jardins des grands ; & qui y font mille différentes figures. Car la langue Française hait encore tous les ornements excessifs : elle voudrait presque que ses paroles fussent toutes nues, pour s’exprimer plus simplement ; elle ne se pare qu’autant que la nécessité & la bienséance le demandent »⁴⁶⁸.

Asimismo, Arnauld y Lancelot, en su obra fundamental *Grammaire*, definen el propio orden de la frase como *l’ordre naturel* de la lengua y, además, como reticente al desvío al que conduce la *figura*:

« Il n’y a guère de langue qui use moins de ces figures que la nôtre, parce qu’elle aime particulièrement la netteté, et à exprimer les choses autant qu’il se peut, dans l’ordre le plus naturel et le plus débarrassé, quoiqu’en même temps elle ne cède à aucune en beauté ni en élégance. »⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ DECLERCQ, Gilles. « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) ». P. 693.

⁴⁶⁷ FUMAROLI, Marc. *L’âge de l’éloquence*. P. XIII.

⁴⁶⁸ BOUHOURS, Dominique. *Doutes sur la langue française, proposés à Messieurs de l’Académie française par un gentilhomme de province*. 1674. Citado en DECLERCQ, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». P. 468.

⁴⁶⁹ ARNAULD y LANCELOT. *Grammaire*. P. 108. Citado en DECLERCQ, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». P. 468.

Esta conclusión común a la que llegan en un mismo momento tanto la reflexión estética de D. Bouhours como la reflexión lógica-sintáctica de Arnauld, donde el “genio” reside en la lengua “natural” (propia de la lengua francesa por encima del latín y del italiano), y donde se produce la coincidencia “natural” entre el orden del pensamiento y el orden de la lengua y del estilo (claridad, simplicidad y sobriedad), constituiría la culminación propiamente del *clasicismo*, donde se definen las aspiraciones propias de *lo clásico*:

« Il est évident que comme le discours n'est qu'une image de nos pensées, afin que le discours soit naturel, il doit avoir des signes pour tous les traits de nos pensées, et représenter toutes nos pensées comme elles sont rangées dans notre esprit »⁴⁷⁰

Como puede comprobarse en la *Grammaire* de Arnauld y Lancelot, éstos hablan directamente de una *grammaire des passions*⁴⁷¹, donde las irregularidades sintácticas contribuyen paradójicamente a la perfección y a la estética de la lengua. Así como lo *Sublime* en Boileau se vinculaba al defecto, el *orden natural* de la lengua admite también por vez primera las infracciones. Idea claramente desarrollada en Lamy en su *Art de parler*, quien lo define como una *rhétorique d'insinuation*. Una característica nueva que debe verse como el resultado generado por esta centralidad progresiva de las pasiones encamina a emocionar al alma:

« Lorsqu'on propose des choses contraires aux inclinations de ceux à qui l'on parle, l'adresse est nécessaire. L'on ne peut s'insinuer dans leur esprit que par des chemins écartés et secrets ; c'est pourquoi il faut faire en sorte qu'ils n'aperçoivent point la vérité dont on veut les persuader qu'après qu'elle sera maîtresse de leur cœur »⁴⁷²

Observamos así como será desde la propia racionalidad de la retórica, y no tanto desde la ciencia, que se fomentarán nuevas vías de reflexión sobre el lenguaje, en gran medida críticas con la elocuencia anterior, y que a la larga pondrán en cuestión la propia retórica, como se refleja en la valoración de las pasiones, de lo natural, etc. Todo ello muestra, asimismo, una derivación hacia una hermenéutica de las pasiones, observable en el *je ne sais quoi*, que a la larga permitirá comprender la apertura a una comprensión sensualista, subjetivista y esteticista del arte:

« Lors-que je parle de ce qui plaît dans le discours, je ne dis pas que c'est un je ne sais quoi, qui n'a point de nom ; je le nomme, et conduisant jusques à la source de ce plaisir, je fais apercevoir le principe des règles que suivent ceux qui sont agréables. Ce qui doit donner plus de satisfaction que les Ouvrages mêmes de ceux qui plaisent en pratiquant ces règles. »⁴⁷³

Como ha señalado también Michel Delon « *cette valorisation des preuves subjectives au sein du processus persuasif nourrit une conception sensualiste de l'art oratoire qui se développera*

⁴⁷⁰ LAMY, Bernard. *Art de parler*. p. 43. Citado en DECLERCQ, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». P. 468.

⁴⁷¹ DECLERCQ, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». P. 469.

⁴⁷² LAMY, Bernard. *Art de parler*. P. 335. Citado en DECLERCQ, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». P. 469.

⁴⁷³ LAMY, Bernard. *Art de parler*. Préface. Citado en DECLERCQ, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». P. 469.

dans l'Europe du XVIII^e siècle autour des notions d'enthousiasme et de génie »⁴⁷⁴. Este progresivo fuera de juego de la retórica, a favor de una elocuencia persuasiva, esto es, de las pasiones, se ve favorecido por la propia evolución de la filosofía y de la teología racionalista formuladas por Malebranche en *La Recherche de la vérité* (1674), donde, y frente a Descartes, rechaza las pasiones y afirma a la razón como el único proceso de conocimiento:

*« On doit donc regarder la géométrie comme une espèce de science universelle qui ouvre l'esprit, qui le rend attentif, et qui lui donne l'adresse de régler son imagination, et d'en tirer tout le secours qu'il en peut recevoir : car par le secours de la géométrie l'esprit règle le mouvement de l'imagination et l'imagination réglée soutien la vue et l'application de l'esprit »*⁴⁷⁵.

Aunque Malebranche no niega la utilidad de la elocuencia, como refleja en IX^e *Éclaircissement*, respecto a la instrucción moral, pues « *Les figures oratoires sont des ornements indispensables parce qu'elles rendent la vérité plus attrayante et inspirent des actions vertueuses. Leur nécessité ne se situe pourtant pas sur le plan de l'énonciation mais sur celui de la persuasion* »⁴⁷⁶. No obstante, si para Malebranche los movimientos de las pasiones que inspira el arte oratorio ayudan a alcanzar la Verdad, sin embargo, ésta no está necesitada de aquella, por lo que Malebranche sitúa la elocuencia en un lugar secundario, valorándola como un instrumento para aquellos espíritus incapaces de un razonamiento abstracto.

*« Les figures qui expriment nos sentiments et nos mouvements, à l'égard des vérités que nous exposons aux autres, sont absolument nécessaires. Et je crois que principalement dans les discours de religion et de morale, l'on doit servir d'ornements qui fassent rendre à la vérité tout le respect qui lui est dû, et de mouvements qui agitent l'âme et la portent à des actions vertueuses »*⁴⁷⁷

Durante los últimos decenios del siglo XVII, como ha señalado V. Kapp, el debate sobre la verdadera elocuencia alimenta una hostilidad hacia el artificio oratorio, y de este modo las pretensiones universales de la retórica devienen sospechosas, perdiendo su crédito⁴⁷⁸ y quedando relegada al ámbito de la educación, donde pervivirá su estudio. Observamos así como los retóricos de finales del siglo XVII buscan elaborar teorías que asimilen el arte a la naturaleza, como si la retórica pudiera desembarazarse del arte, permitiendo así que sus adversarios sacasen unas conclusiones semejantes, planteando que la verdad era ajena al arte y que por tanto la verdad se sostenía por sí misma, siendo el arte oratorio un elemento que simplemente la acompañaba. La defensa de una retórica natural pondrá así las bases para la crisis de la retórica como fundamento de la cultura y su sustitución por otros principios, como el de la naturaleza. Éste comenzará así a ser

⁴⁷⁴ DECLERCQ, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». P. 469 DECLERCQ, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». P. 470.

⁴⁷⁵ MALEBRANCHE, Nicolas. *Recherche*, VI, I, 4. Citado en DECLERCQ, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». P. 470.

⁴⁷⁶ KAPP, Volker. « L'apogée de l'atticisme français ou l'éloquence qui se moque de la rhétorique ». En FUMAROLI, Marc (Dir.). *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*. Paris, PUF, 1999, p. 709.

⁴⁷⁷ MALEBRANCHE, Nicolas. IX^e *Éclaircissement*. Citado en KAPP, Volker. « L'apogée de l'atticisme français ou l'éloquence qui se moque de la rhétorique ». P. 708.

⁴⁷⁸ KAPP, Volker. « L'apogée de l'atticisme français ou l'éloquence qui se moque de la rhétorique ». P. 767.

defendido como el principio del arte, siendo una constante de discurso artístico y pictórico de finales del siglo XVII y del siglo XVIII, donde se defiende, a través del color, un fundamento natural y no reglado del arte, y donde, como hemos señalado a propósito de lo Sublime, la imagen comienza a separarse de la palabra para definirse en torno a otros principios no retóricos.

« La vision d'une éloquence naturelle favorise le déclin de la rhétorique humaniste qui figurait comme centre auquel se référait tout l'édifice culturel, et cette vision doit autant aux rhétoriciens qu'à leurs ennemis »⁴⁷⁹

La retórica se ve, por tanto, rodeada. Por un lado, por un racionalismo y un espíritu geométrico como el de Malebranche, donde poco a poco la retórica dejará de ser un arte de pensar, y la palabra será considerada como vehículo de la verdad pero sin que en ella resida la verdad⁴⁸⁰. Por otro lado, por un sensualismo que defiende la naturalidad y el principio expresivo del arte y que, por tanto, se aleja de la concepción retórica del mismo. Dos vías que definirán los caminos principales por donde transitará el pensamiento clásico en las primeras décadas del siglo XVIII, tal y como comprobaremos con la obra de A. Becq.

Todo ello conducirá, finalmente a su vez, a la propia retórica hacia dos caminos diferentes. En primer lugar, la retórica es conducida al ámbito exclusivo de la razón por parte de una disciplina filosófica cada vez más preocupada por la dimensión cognitiva del hombre, que va separándose de las artes de la elocuencia y que la conduce hacia una especie de ciencia del lenguaje como veremos en Condillac y que se apunta con claridad en Malebranche. Una derivación que lleva, progresivamente, a la escisión entre la retórica y arte de pensar; cuestionando así, precisamente, el elemento principal que define su nacimiento por parte del humanismo italiano. En segundo lugar, la elocuencia aticista, caracterizada por las reflexiones de lo *sublime*, va derivando hacia una elocuencia de las pasiones que conducen al ciceronianismo hacia una retórica del genio y de la subjetividad. Frente al concepto de *sublime* empleado por la retórica, entendido como estilo sublime y marcado por las grandes palabras y lo recargado de los ornamentos, en estos instantes de crisis del modelo retórico y de reposicionamiento sobre la función del lenguaje y del arte, Boileau habla de sublime como un *golpe* o de un *choc* sobre el público, caracterizado por la estupefacción y el éxtasis que produce; precisamente, por lo simple y desornamentado con que se presenta, vinculándolo, de nuevo, al ideal *natural* que parece desarrollarse en este último tercio del siglo XVII. Esta vinculación entre sublime y *golpe*, *fogonazo*, *rayo*, etc., vincula lo sublime más que al neoplatonismo pagano, que desde la Pléiade se encuentra en el centro de la teorización clásica (como pudimos comprobar a propósito de Chapelain), a lo misterioso y lo sagrado; es decir, a las nociones de estupefacción; al éxtasis y a la elevación del alma; etc., todos ellos propios de la

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 767.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 718.

mística, cuya recuperación se produce en estos momentos tal y como reflejaría la *querelle* de lo maravilloso cristiano, frente a lo maravilloso pagano.

7.5. El desarrollo de nuevos géneros.

El paso de una *elocuencia cívica* a una *elocuencia persuasiva*, al poner el acento sobre el *gusto* y los efectos de la *recepción* así como sobre la dimensión formal del arte, favorecerá no sólo la continuidad de las reflexiones sobre la forma literaria ya establecidas, sino, también, el surgimiento de nuevos géneros, que pondrán las bases para un cambio en las letras en múltiples direcciones: la poesía galante, las novela, las fábulas, las cartas, las memorias, etc. Aunque, sin duda, el teatro seguirá ocupando un lugar destacado produciéndose en estos instantes uno de los textos claves del mismo: los *Trois discours sur le poème dramatique* de Corneille. Asimismo asistiremos al triunfo de las obras de Racine, quien presenta unas obras teatrales en un sentido de claridad y sencillez característica de la segunda mitad del siglo XVII, así como al triunfo de Molière, quien busca igualmente la *naturalidad*, abriendo nuevas vías para la dramaturgia del siglo XVIII.

Ejemplo en esta mitad de siglo del resurgir, de la renovación o del nacimiento de ciertos géneros nuevos, será la poesía⁴⁸¹, frente a una tradición historiográfica que ha querido colocar el clasicismo y el reinado de Louis XIV bajo el signo de las artes del espectáculo, como el teatro, la ópera, etc. En estos instantes asistimos, por tanto, a la continuidad de los géneros poéticos de la primera mitad del siglo, como la poesía sagrada o espiritual, de tipo contemplativa y penitencial⁴⁸², así como las epopeyas bíblicas deudoras del mundo italiano de Tasso⁴⁸³. También tendrán continuidad aquellos géneros encomiásticos que ensalzan la figura del soberano, como señalamos a propósito de la poesía de Malherbe, y que se desarrolla en ocasiones a través de las epopeyas⁴⁸⁴; así como a formulaciones poéticas que satiriza al propio poder⁴⁸⁵. Igualmente, al calor del desarrollo de la sociedad mundana, asistimos al desarrollo de una poesía de las costumbres, que más que vincularse a cuestiones morales o normativas se vincula a las nuevas formas de la *honnêteté*.

⁴⁸¹ GÉNETIOT, Alain. "La Poésie (XVII^e-XVIII^e siècle). En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 587-628; JARRETY, Michel (Dir.). *La poésie française du Moyen Age au XX^e siècle*. Paris. PUF, 1997.

⁴⁸² CLÉMENT, Michèle. *Une poétique de crise: Poètes baroques et mystiques (1570-1660)*. Paris, Honoré Champion, 1996.

⁴⁸³ COTTAZ, Joseph. *L'influence des théories du Tasse sur l'épopée en France*. Paris, Imprimerie R. Foulon, 1942.

⁴⁸⁴ HIMMELSBACH, Siegbert. *L'Épopée ou la case vide. La réflexion poétologique sur l'épopée national en France*. Tübingen, Niemeyer, 1988.

⁴⁸⁵ BAR, Francis. *Le genre burlesque en France au XVII^e siècle. Étude de style*. Paris, D'Artrey, 1960.

Observamos también una continuidad de la poesía pastoral⁴⁸⁶. No obstante, desde mediados de siglo se desarrolla una poesía nueva, galante, que heredera muchas de las formas y de las temáticas anteriores y que desde Voiture nos lleva hasta Voltaire, pasando por La Fontaine, sin interrupciones. Ésta se construirá sobre el modelo de la *conversación* y de las formas galantes y de comportamiento de la *société mondaine*, retomando el ideal de reposo, de amistad y de amor del mundo clásico, buscando la recreación de una Arcadia feliz que en los comienzos de siglo representara la obra de Honoré d'Urfé *L'Astrée* y que, en cierto modo, parecerá adquirir forma en esta mitad de siglo en el *parnasse* que se concita en torno a Vaux, alrededor de Fouquet, que culminarán, sin duda, en las *fêtes galantes* de la pintura de Watteau.

« Considérée enfin dans son rapport à la sociabilité mondaine, cette poésie galante, qui parle d'amour sur un mode enjoué et vise à séduire son auditoire, majoritairement féminin, est une poésie de conversation, non seulement inspirée par les multiples circonstances de la sociabilité mondaine, mais plus encore destinée à prendre place au sein des entretiens oraux des honnêtes gens. Poésie adressée à un destinataire familial, elle assure donc des fonctions sociales au même titre que la prose de la conversation orale, qu'elle cherche cependant à hausser au niveau du langage des dieux, notamment par l'à-propos de ses improvisations véritablement inspirées. L'esthétique négligemment savante de l'art caché convient en effet merveilleusement à la pratique des petits genres et autres pièces fugitives accordées à l'événement, voire à la confidence indiscreète, telle qu'elle apparaît dans les entretiens des honnêtes gens. La conversation en effet apparaît non seulement comme la matrice, le lieu d'invention voire d'improvisation des petits genres en vers ou en prose, mais aussi, par son propre goût du style coupé, de la souplesse, de la variété et de l'enjouement, comme leur modèle esthétique. Aussi, du point de vue d'une anthropologie de la mondanité, observe-t-on que la conversation, comme les poèmes qui en procèdent, participe de l'idéal d'une harmonie sociale propre à une petite société à la fois choisie et mêlée. Dès lors on pourra se demander si cette poésie du loisir, en référence à la représentation antique de l'otium literatum, ne serait pas à son tour à la recherche du secret qui a présidé à l'élaboration des chefs-d'œuvre du classicisme romain, celui d'un idéal de repos lettré entre quelques amis, et du refuge dans une nouvelle Arcadie telle qu'avant eux l'ont rêvé Honoré d'Urfé et ses bergers du Forez - mythe d'un nouvel âge d'or créateur d'un perpétuel enchantement. »⁴⁸⁷

Otro de los géneros nuevos que van a desarrollarse a partir de los años 60 será la novela⁴⁸⁸, donde parece romperse con los modelos e influencias del *roman* anterior, gracias al esfuerzo profundo por teorizar y elaborar una poética propia de la novela moderna. Asistimos, por tanto, a una ruptura con los modelos griegos, especialmente con la obra que es considerada por muchos como el modelo principal: las *Éthiopes* de Heliodoro, la cual había determinado, a su vez, la recuperación de la novela desde mediados del siglo XVI hasta principios del siglo XVII⁴⁸⁹; siendo

⁴⁸⁶ MACÉ, Stéphane. *L'Éden perdu. La pastorale dans la poésie française de l'âge baroque*. Paris, Honoré Champion, 2002.

⁴⁸⁷ GÉNETIOT, Alain. *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*. Paris, Honoré Champion, 1997, p. 22.

⁴⁸⁸ COULET, Henri. *Le Roman jusqu'à la Révolution*. Paris, Armand Colin, 1967; LEVER, Maurice. *Le Roman française au XVII^e siècle*. Paris, PUF, 1981; GRANDE, Nathalie. *Stratégies de romancières. De Clélie à La Princesse de Clèves (1654-1678)*. Paris, Honoré Champion, 1999; SGARD, Jean. *Le Roman française à l'âge classique 1600-1800*. Paris, Librairie Générale Française, 2000; ESMEIN, Camille (Ed.). *Poétiques du roman: Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*. Paris, Honoré Champion, 2004.

⁴⁸⁹ MOLINIÉ, Georges. *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995 (1^a edición 1982).

traducida por vez primera al francés por J. Amyot en 1547. Heliodoro era reconocido por parte de los principales teóricos de la novela del siglo XVII, como M. de Scudéry o Huet, como el antecedente del género. Junto al antecedente griego, otra de las referencias que se señalarán es la del *poema heroico*, estableciéndose un paralelismo entre algunos autores entre la novela y la epopeya en prosa, que serán vinculadas entre sí, sobre todo, durante la primera mitad del siglo XVII. Diversos autores se sentirán así atraídos por la poesía heroica, como el propio La Fontaine, quien en su prefacio a *Adonis*, escrito en 1658 y publicado en 1669, señalaba:

« *Je m'étais toute ma vie exercé en ce genre de poésie que nous nommons héroïque : c'est assurément le plus beau de tous, le plus fleuri, le plus susceptible d'ornements et de ces figures nobles et hardies qui font une langue à part, une langue assez charmante pour mériter qu'on l'appelle la langue des dieux* »⁴⁹⁰

Una línea que retomará en su poema cristiano la *Captivité de Saint-Malc* (1673), que cuenta una historia sobre las vidas de los padres del desierto, y que refleja la emergencia de la epopeya de temas cristianos en estos instantes.

Este paralelismo entre *poema épico* y *roman* permitía a algunos teóricos establecer una poética regular para la novela, prescribiendo para ésta los principios de la vraisemblance, la bienséance, la unidad de acción, etc.

« *J'ai donc vu dans ces fameux romans de l'Antiquité, qu'à l'imitation du poème épique, il y a une action principale, où toutes les autres sont attachées, qui règne par tout l'ouvrage, et qui fait qu'elles n'y sont employées, que pour la conduire à sa perfection.* »⁴⁹¹

Lo que provocará, a su vez, la reacción de otros teóricos de la novela, especialmente desde mediados del siglo XVII, que consideran que el román no debe tomar por modelo la epopeya ni el poema épico.

« *les Romans sont plus simples, moins élevés, [et] moins figurés dans l'invention et dans l'expression. Les Poèmes ont plus du merveilleux, quoique toujours vraisemblables: les Romans ont plus du vraisemblable, quoiqu'ils aient quelquefois du merveilleux. Les Poèmes sont plus réglés, et plus châtiés dans l'ordonnance, et reçoivent moins de matière, d'événements, et d'Épisodes: les Romans en reçoivent davantage, parce qu'étant moins élevés et moins figurés, ils ne tendent pas tant l'esprit, et le laissent en état de se charger d'un plus grand nombre de différentes idées. Enfin les Poèmes ont pour sujet une action militaire ou politique, et ne traitent l'amour que par occasion: les Romans au contraire ont l'amour pour sujet principal, et ne traitent la politique et la guerre que par incident.* »⁴⁹²

Nos encontramos así con una seria dificultad a la hora de poder dar una definición y poder establecer una *poética del román*, ya que bajo este término se denominará una gran cantidad y variedad de pequeños textos y géneros, a su vez, provenientes de distintas tradiciones.

« *La difficulté à définir le roman comme genre, à lui conférer unité et caractéristiques, tient au constant renouvellement des formes narratives au cours du siècle. Le roman du XVIIe siècle rassemble en effet un ensemble de sous-genres qui se succèdent dans le temps et se définissent par rapport et souvent par opposition au type majoritaire qui les précède chronologiquement*

⁴⁹⁰ BURY, Emmanuel. *Le Classicisme*. P. 78.

⁴⁹¹ SUCUDÉRY, Georges de. "Préface" d'*Ibrahim*. 1641. Citado en ESMEIN, Camille (Ed.). *Poétiques du roman*. Pp. 137-138.

⁴⁹² HUET, Pierre-Daniel (évêque d'Avranches). *Traité de l'origine des romans*. 1669. En ESMEIN, Camille (Ed.). *Poétiques du roman*. Pp. 443-444.

et qu'ils prétendent remplacer (roman pastoral / roman héroïque, roman héroïque / roman historique; roman historique / nouvelle). »⁴⁹³

Como ha señalado E. Bury, el surgimiento de la novela se inscribe dentro de las claves del *proyecto clásico*, siendo un laboratorio para el desarrollo del *honnête homme*, estrechamente vinculado, por tanto, a la evolución de la *sociedad mundana*, pudiéndose comprenderse su desarrollo a partir de mediados del siglo XVII como « *celle d'une double libération, de la poétique épique au nom de la vraisemblance, puis de la vraisemblance au nom du vrai* »⁴⁹⁴. Frente a la *novela heroica* así como la novela de caballería o “vieux román”, que había recibido críticas por su inverosimilitud, por parte de Sorel, Scarron o Furetière -especialmente a partir de la introducción de lo maravilloso por parte de la epopeya-, a mediados del siglo XVII observamos una clara búsqueda de realismo por parte de la novela⁴⁹⁵, que parece vincularse a la eclosión de la Historia, favoreciendo el desarrollo de las novelas cortas o “nouvelles”. Este abandono de lo épico y heroico, parecen continuar, por otro lado, el deseo de Louis XIV de distanciarse de aquellos géneros épicos que ensalzaban el heroísmo; pudiéndose valorar como el reflejo por parte de la nueva dinastía por combatir la herencia nobiliarias de la Fronda, como ha estudiado P. Bénichou. Asimismo, esta búsqueda de la credibilidad y de la verosimilitud refleja el deseo de alejarse de las dimensiones didácticas del román anterior a favor de una dimensión placentera⁴⁹⁶, tal y como es característica de las *belles-lettres* desde mediados de siglo. Aunque algunos teóricos como Huet en su *Lettre-traité sur l'origine des romans* (1699), defenderán el fundamento instructivo y moral del román.

« Mais aujourd'hui l'usage contraire a prévalu, et ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en Prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des Lecteurs. Je dis des fictions, pour les distinguer des Histoires véritables. J'ajoute, d'aventures amoureuses, parce que l'amour doit être le principal sujet du Roman [...] La fin principale des Romans, ou du moins celle qui le doit être, et que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des Lecteurs, à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée; et le vice châtié. Mais se comme l'esprit de l'homme est naturellement ennemi des enseignements, et que son amour-propre le révolte contre les instructions, il faut tromper par l'appât du plaisir, et adoucir la sévérité des préceptes par l'agrément des exemples, et corriger ses défauts en les condamnant dans un autre. Ainsi le divertissement du Lecteur, que le Romancier habile semble se proposer pour but, n'est qu'une fin subordonnée à la principale, qui est l'instruction de l'esprit, et la correction des mœurs; et les Romans sont plus ou moins réguliers, selon qu'ils s'éloignent plus ou moins de cette définition et de cette fin. »⁴⁹⁷

⁴⁹³ ESMEIN, Camille (Ed.). *Poétiques du roman*. P. 16.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁹⁵ REYNIER, Gustave. *Le Roman Réaliste au XVII^e siècle*. Paris, Hachette, 1914.

⁴⁹⁶ ESMEIN, Camille (Ed.). *Poétiques du roman*. P. 23.

⁴⁹⁷ HUET, Pierre-Daniel (évêque d'Avranches). *Traité de l'origine des romans*. 1669. En ESMEIN, Camille (Ed.). *Poétiques du roman*. Pp. 441-443.

Frente a la identificación entre realismo y comedia, que desde Aristóteles había definido las escenas realistas durante la primera mitad del siglo XVII, en estos instantes lo real deviene serio, favoreciendo las búsquedas de la novela que tiende hacia las narraciones verdaderas, que, al mismo tiempo, intentaban alejarse de las estrategias de la ilusión teatral y de las discusiones sobre la vraisemblance y la croyance, como señalamos a propósito de la epopeya. Así el *roman* prefería acercarse a las estrategias de la escritura de la Historia, próximas a la simplicidad y a la naturalidad, frente a la sospechas de artificiosidad que acompañan la ilusión dramática.

« *Modèle d'une écriture narrative de la sincérité, l'histoire véritable apparaît aux romanciers comme le garant de l'authenticité de leurs récits et souvent même comme une forme qu'il est possible d'annexer au genre romanesque pour conférer à celui-ci la valeur de témoignage véritable qui caractérise celle-là. Ainsi, tandis que la critique oppose au mensonge romanesque la vérité de l'histoire, théoriciens et romanciers tentent-ils de persuader les lecteurs de romans de l'équivalence des deux genres quand ils n'identifient pas autoritairement leur roman à un ouvrage d'histoire. La tentation de faire du roman une histoire ou une chronique est un phénomène qui s'observe durant tout le siècle* »⁴⁹⁸

Uno de los acontecimientos centrales en el desarrollo de esta nueva novela será la reflexión teórica realizada por G. de Scudéry sobre la ficción narrativa en el prefacio a la obra M. de Scudéry *Ibrahim* (1641), que puede considerarse la primera reflexión teórica sobre la novela moderna. Luego vendrán las reflexiones de Ch. Sorel y d Pierre-Daniel Huet, en la década de los 70, culminando este proceso de reflexión teórica sobre la novela con los debates sobre *La Princesse de Clèves* hacia 1678. El desarrollo teórico va a desarrollarse sobre todo a partir de los debates acontecidos a raíz del éxito de *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette, quien ofrecía una historia de amor que se desarrolla en un contexto histórico muy preciso y reconocible. Esta obra hacia resurgir las discusiones sobre la verosimilitud, la ilusión, la creencia, la historia fidedigna, etc., favoreciendo las reflexiones sobre si la novela podía ser infiel a la verdad histórica, como había defendido el poema trágico, o si, por el contrario, su fundamento se basaba, precisamente, en ser fiel a la historia. La obra de Madame de La Fayette recogía diversas tradiciones como *L'Astrée*⁴⁹⁹, pero su novedad radicaba en su sobriedad de estilo, heredera de la preciosidad de entonces, buscando la expresividad sin excesos -como hemos estudiado a propósito del nuevo aticismo de la segunda mitad del siglo XVII-, centrándose, como el teatro de su época, en el problema de las pasiones y en el aprendizaje de su control. Por otro lado, el otro elemento de novedad que aportaba era su elección de un tema y una intriga simples, que se desarrolla de forma directa alrededor de una trama central que nunca es perdida de vista por el lector, siguiendo algunos de los principios que se habían propuesto en las discusiones teatrales de la primera mitad de siglo. Posterior a estos debates será la teorización sobre la novela llevada a cabo por Du Plaisir en sus *Sentiments sur les Lettres et sur l'Histoire* (1683), donde se observa ya con claridad un gusto por la verdad, que favorecerá

⁴⁹⁸ ESMEIN, Camille (Ed.). *Poétiques du roman*. Pp. 32-33.

⁴⁹⁹ REYNIER, Gustave. *Le Roman Sentimental avant l'Astrée*. Paris. Armand Colin, 1908.

dentro del roman el desarrollo y utilización de lo histórico, de las memorias y de las letras, como material principal donde se deberá asentarse la novela. De este modo, al presentar la ficción como un documento en bruto, sin tratar, como si hubiera sido recién descubierto, y que así, simplemente, era publicado, el novelista juega con la ficción de lo real, pero desde unas estrategias completamente diferentes al teatro, tal y como se puede observar en las *Lettres portugaises* (1669) de Guilleragues.

Por otro lado, estas discusiones que afectan al ámbito de la narración entre epopeya y novela, a propósito de la historia, afectarán de lleno, también, al ámbito de la pintura donde Le Brun frente a los grandes ciclos de Versalles se debate entre qué modelo narrativo afrontar para ensalzar los triunfos históricos de Louis XIV, si elegir un modelo histórico, como el que finalmente asumirá Parrocel en otros ciclos de Versalles, o un modelo heroico y épico, basado en la epopeya, recuperando con ello los debates italianos así como los debates literarios de su época.

A partir de mediados de siglo nos encontraremos adscritas al desarrollo de la sociedad mundana la proliferación de otros géneros que podríamos denominar como formas breves⁵⁰⁰; como los cuentos y las fábulas⁵⁰¹, las cartas⁵⁰², las memorias⁵⁰³, las sátiras, los pensamientos, las máximas o los caracteres; que muestran, en definitiva, la imposibilidad de establecer una *poética clásica* estilísticamente unitaria. Asimismo, y como consecuencia de la preocupación moral por el hombre despertada durante las guerras de religión así como por la reacción religiosa de los años centrales del siglo XVII, asistimos ahora a la proliferación de una nueva literatura moral, heredera no obstante de la literatura moral de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Ésta reflejaría un renovado interés por el hombre desde el punto de vista moral, que L. Van Delft ha denominado como *anatomía moral*, y que se desarrolla en paralelo -y en ocasiones en confrontación-, con la civilización del hombre y la visión de éste propuesta por la galantería y el mundo de la conversación. Esta preocupación moral se vincularía asimismo a un renovado interés por la palabra, en tanto que vinculada a la transparencia, a la claridad y a la naturalidad, comprendiéndola así como un camino de expresión de una gracia interior, de clara influencia augustiniana; y que buscará expresarse a través de nuevas formas literarias que desde el siglo XIX -a través del mito construido por Saint-Beuve sobre Port-Royal-, se ha puesto en estrecho diálogo precisamente con Port-

⁵⁰⁰ VAN DELFT, Louis. « Le fragment et les formes brèves ». En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 762-792.

⁵⁰¹ GAILLARD, Aurélia. *Fables, Mythes, Contes. L'Esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*. Paris, Honoré Champion, 1996.

⁵⁰² MELANÇON, Benoît. "Diversité de l'épistolaire". En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 823-837 ; DUCHÊNE, Roger. *Madame de Sévigné et la lettre d'amour*. Paris, Klincksieck, 1992 (1^a edición, 1970).

⁵⁰³ LESNE, Emmanuèle. *La Poétique des Mémoires (1650-1685)*. Paris, Honoré Champion, 1996.

Royal⁵⁰⁴ y su deseo de renovación de la palabra pero también del hombre. Algunos de sus miembros, como P. Nicole, cuestionarán no sólo la finalidad placentera del arte, sino la propia función que el arte ocupa en la *époque classique*, cuestionando con ello su utilidad, que determinará el distanciamiento respecto a algunos artistas como Racine, que había sido educado entre sus muros. La reacción de ciertos grupos religiosos como Port-Royal hacia las artes, reflejará por un lado un cuestionamiento de la defensa placentera del arte y, por otro lado, un regreso a aquellos discursos que defienden la finalidad moral del mismo, como observamos en el *Traité du poème épique* (1675) del padre Le Bossu, quien señala:

« L'épopée est un discours inventé avec art, pour former les mœurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action importante, qui est racontée en vers d'une manière vraisemblable, divertissante, et merveilleux »⁵⁰⁵

Una defensa de la utilidad de las letras que encontraremos en otro teórico importante como el padre Rapin en sus *Réflexions sur la poétique de ce temps* (1675).

« Il est vrai que la poésie a pour but de plaire : mais ce n'est pas son principal but, Car la poésie, étant un art, doit être utile par la qualité de sa nature, et par la subordination essentielle que tout art doit avoir à la politique, dont la fin générale est le bien public [...] Toutefois la fin principale de la poésie est de profiter, non seulement en délassant l'esprit pour le rendre plus capable de ses fonctions ordinaires, et en charmant les chagrins de l'âme par son harmonie et par toutes les grâces de l'expression : mais bien davantage encore en purifiant les mœurs, par les instructions salutaires qu'elle fait profession de donner à l'homme [...] C'est par elle, que pour guérir les maladies des hommes, la morale se sert du même artifice, dont se sert la médecine pour guérir les maladies des enfants, en mêlant des douceurs dans les remèdes qu'elle leur donne, pour en ôter l'amertume. L'intention principale de cet art est donc de rendre agréable, ce qui est salutaire, en quoi il est plus sage que les autres arts, lesquels cherchent à profiter sans se soucier de plaire. »⁵⁰⁶

Más allá de aquellos que cuestionaban la creación artística como Nicole, se observa en este último tercio del siglo una cierta reacción frente al ideal placentero, devolviendo al primer plano de las discusiones el problema de la utilidad moral, lo que reflejaba una preocupación profunda por los problemas morales. A través de esta nueva *anatomía moral* parece perfilarse la definición de una nueva antropología o comprensión del hombre a mediados del siglo XVII, ya planteada por P. Bénichou, que se vincula, sin duda, a la recuperación del pensamiento clásico antiguo, de obras como los caracteres de Teofastro, los cuales, a través del *moi* de Montaigne, van ofreciendo una comprensión del hombre cada vez menos fijista y perfilada –como era característico en los *caracteres* de antaño– a favor de una renovada visión moral, cada vez más difusa, ambigua y fragmentaria; dando lugar a un tipo nuevo de escritura característica que se ha denominado como *moralista*⁵⁰⁷. Una fragmentación moral del hombre, que coincidirá con la visión fragmentaria

⁵⁰⁴ SELLIER, Philippe. *Port-Royal et la littérature, Tome 1. Pascal*. Paris, Honoré Champion, 2010 (1ª edición, 1999) ; SELLIER, Philippe. *Port-Royal et la littérature, Tome 2. Le siècle de saint Augustin, La Rochefoucauld, Mme de Lafayette, Mme de Sévigné, Sacy, Racine*. Paris, Honoré Champion, 2012 (1ª edición, 2000).

⁵⁰⁵ LE BOSSU, René. *Traité du poème épique*. 1675. Citado por GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 271.

⁵⁰⁶ RAPIN, René. *Réflexions sur la poétique de ce temps*. 1675. Citado por GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. Pp. 271-272.

⁵⁰⁷ VAN DELFT, Louis. *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*. Genève, Droz, 1982 ; *Les moralistes. Nouvelles tendances de la recherche*. Revue XVII^e Siècle. Société d'Études du XVII^e siècle, N° 202, Janvier-Mars, 1999,

aportada por la anatomía médica y que se manifestará a través de un estilo literario también fragmentario⁵⁰⁸, como observamos en las *máximas*, en los *pensamientos* o en los *caracteres*; los cuales muestran un esfuerzo por repensar moralmente al hombre desde las nuevas claves socio-históricas.

A la hora de afrontar esta *literatura moralista* hay que tener en cuenta que se trataría de un término tardíamente desarrollado, no apareciendo hasta finales del siglo XVII, en un diccionario de 1690 que lo define como “*acteur qui enseigne à conduire sa vie, ses actions*”⁵⁰⁹, siendo ya en el siglo XVIII, en el *Dictionnaire de l'Académie* de 1762, cuando se refiere a un escritor que trata de las costumbres. Si bien no existiría la conciencia de que existiera una literatura moral unitaria y delimitada, sin embargo puede señalarse que entre finales del siglo XVI, con Montaigne, y a lo largo del siglo XVII, vemos surgir una serie de obras inclasificables, desarrolladas a la sombra de la crisis espiritual producida por las guerras de religión, ajenas a la filosofía y a la literatura, pero a medio camino entre ambas, que de forma tardía recibirán el nombre de *moralistas*, aunque carezcan de un estilo unitario. Centradas en las cuestiones morales pero ajenas a los tratados de civilidad, e inscritas sin duda dentro del *proceso de civilización* del clasicismo, esta reflexión moral intenta pensar sobre la posibilidad de enunciar un discurso moral ante las insuficiencias que sienten y observan en su época, precisamente, en los tratados de civilidad y costumbres que se desarrollan desde Castiglione a N. Faret; lo que convierte el discurso de los llamados moralistas más que en una prescripción de normas en una crítica hacia el mundo⁵¹⁰ y hacia la sociedad mundana, a la cual, precisamente, se dirigen. Se tratará de una literatura que si bien no prescribe ni ordena normas de conducta, sí busca la transformación del hombre, pero, mediante la persuasión y la seducción, como es característico del proyecto clásico; por lo que apuestan por el gusto y lo placentero, así como por la claridad y simplicidad que impone la conversación mundana –aunque sea en ocasiones para cuestionarla-, alejándose con ello del tratado filosófico al uso. Todo ello les hará concentrarse en la elaboración de un nuevo *estilo* acorde a sus finalidades, trabajando sobre la palabra y explorando nuevas formas como los pensamientos, las máximas, los caracteres, etc., que se alejan de la totalidad y el fijismo de la mirada clásica para revelar lo fragmentario de la condición humana.

« D'une manière générale, la pensée morale se recentre au XVII^e siècle sur « le monde » humain et séculier. Le discrédit des croyances traditionnelles impose de chercher des morales possibles dans un univers où l'instance du bien et du mal se décroche des injonctions de la parole divine [...] Ces « morales » nouvelles, qui se substituent ou se combinent aux morales antiques et aux morales chrétiennes, sont mondaines en un double sens ; elles se concentrent

número dirigido por Louis Van Delft. Paris, PUF, 1999 ; DAGEN, Jean (Ed.). *La morale des moralistes*. Paris, Honoré Champion, 1999 ; VAN DELFT, Louis Van. *Les Moralistes. Une apologie*. Paris, Gallimard-Folio Essais, 2008 ; PARMENTIER, Bérengère. *Le siècle des moralistes. De Montaigne à La Bruyère*. Paris, Seuil, 2000.

⁵⁰⁸ VAN DELFT, Louis. *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*. Paris, PUF, 1993, pp. 12-13.

⁵⁰⁹ Citado por PARMENTIER, Bérengère. *Le siècle des moralistes*. P. 8.

⁵¹⁰ BEUGNOT, Bernard. *La notion de "monde" au XVII^e siècle*. Paris, Klincksieck, 1994.

sur « le monde », sur l'espace humain et terrestre où il s'agit de vivre ; mais elles sont encore « mondaines » parce qu'elles s'intéressent à la « mondanité » civile et élégante.»⁵¹¹

Todo el siglo XVII, como se ha visto, ha tenido como una de sus principales preocupaciones las costumbres, encontrando en todos los géneros una evolución y una preocupación constante por las costumbres cotidianas. Quizás el caso más conocido sean las obras de Molière a partir de 1660, que se alejan de la comedia entendida como una farsa –como ya había hecho Corneille- para desarrollar una comedia *savante*, apoyada sobre la observación de las costumbres del hombre mundano. Una transformación semejante se puede observar en la novela que progresivamente va centrando su interés también en las costumbres cotidianas, cuestionando la *maravilla* y lo extraordinario, propio del poema épico y heroico, que es criticado por ser inverosímil. Un proceso que culminará en *La Princesse de Clèves*, novela que se concentrará sobre las realidades psicológicas, como señala Du Plaisir.

« On ne cherche point aujourd'hui des incidents sur les mers ou dans la cour d'un tyran. L'action la plus légère peut former une action admirable ; et tout l'art de faire ainsi valoir une petite circonstance est de caractériser fortement et d'une manière sensible les personnes de qui on parle [...] ces peintures naturelles et familières conviennent à tout le monde ; on s'y retrouve, on se les applique, et parce que tout ce qui nous est propre nous est précieux, on ne peut douter que les incidents ne nous attachent d'autant plus qu'ils ont quelque rapport avec nous...»⁵¹²

Podemos observar como la reivindicación de la comedia en el teatro, fuera de la farsa, sobre todo a partir de la década de los años 60; el desarrollo de una tragedia como la de Racine donde progresivamente se acentúan las pasiones de los personajes; así como el triunfo de una novela construida en torno a los comportamientos de los hombres; situará lo cotidiano en un lugar central en el último tercio del siglo XVII, que será favorecido por el progresivo interés sobre las costumbres cotidianas –desde el punto de vista moral- que mostrará la escritura moralista. Un interés por lo cotidiano que en el ámbito pictórico se observa en la proliferación de grabados de *tipos* de la vida cotidiana –en gran parte extraídos del teatro italiano- y que por tanto más que estar adscritos a un “realismo” caravaggiesgo u de género holandés, refleja la trasposición de los *tipos* *fijos* del teatro.

« On peut donc parler en plusieurs sens d'un tropisme moral généralisé dans la littérature du XVIIe siècle : l'intérêt croissant pour « les mœurs », la condition présente de l'homme psychologique et social, s'appuie sur un principe « moral » : le refus de projeter la figure de l'homme hors des limites de sa condition ; il conduit à l'investigation des nuances, des subtilités, des contradictions morales en l'homme. Ces tendances sont liées au souci de se faire comprendre par l'élite mondaine des « honnêtes gens », ni spécialisés ni érudits, et de s'adapter à leurs centres d'intérêt, de se plier à leur conception de la vie humaine. Cet homme « tel qu'il est » n'est pas une créature intemporelle ; l'homme social contemporain est au centre de l'intérêt pour « les mœurs ». »⁵¹³

⁵¹¹ PARMENTIER, Bérengère. *Le siècle des moralistes*. P. 10.

⁵¹² DU PLAISIR. *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire*. Genève, Droz, 1975, p. 49. (1ª edición 1683). Citado por PARMENTIER, Bérengère. *Le siècle des moralistes*. P. 173.

⁵¹³ PARMENTIER, Bérengère. *Le siècle des moralistes*. P. 175.

Esta renovada visión sobre el hombre y sus pasiones, a favor de la introspección y la intimidad, que ponen las bases de una nueva antropología a finales del siglo XVII, que parte de la tradición antropológica clásica, pondrá los mimbres de un cambio profundo, donde la palabra y los rasgos físicos dejan progresivamente de estar adscritos a un texto previo, para pasar a comprenderse como expresión de unas emociones y un interiores⁵¹⁴, favorecidas por la *elocuencia persuasiva*. Sin embargo, esta nueva antropología de los moralistas debe comprenderse desde los problemas del clasicismo y desde la recuperación y relectura de las fuentes clásicas, de Aristóteles y Teofastro, y de ningún modo debe valorarse como el antecedente del yo sentimental inglés o del yo romántico, o valorarlo como un antecedente de la *opinión* individual.

« La “morale” des “moralistes” n’est pas une morale de l’individu; mais un effort constant pour réinsérer l’individu dans le réseau de ces contraintes arbitraires que Pascal appelle « l’imagination » et « la force ». C’est pas non plus une morale collective : les « moralistes » se refusent à idéaliser aussi bien la société des honnêtes gens que la société politique, et même l’Église, communauté des chrétiens. Leur « morale » joue dans l’espace qui s’étend entre un individu sans identité stable et une collectivité sans contours »⁵¹⁵

Para que estas manifestaciones del individualismo se desarrollen es necesario que previamente los fundamentos de la *representación clásica* sean cuestionados y se alumbré una nueva *representación* que Foucault denominó en *Las palabras y las cosas* como *ideología*, donde el *hombre* sustituye a la palabra como centro de la *representación*, y donde el mundo es pensado a través del hombre, de sus facultades y sentidos, y no ya de una gramática y una retórica. Acontecimiento que se producirá a lo largo del siglo XVIII momento en que la *representación clásica* será cuestionada desde diversos flancos.

8. El ideal galante.

Tal y como hemos estudiado en el capítulo anterior, el ideal galante se desarrolla a partir de las polémicas entre las *lettres* de Guez de Balzac y las *lettres* de Voiture, debiéndose inscribir, por tanto, dentro de ese cambio de mediado del siglo XVII donde se pasa de la *elocuencia cívica* anterior al alumbramiento de lo que G. Declercq ha denominado como *elocuencia persuasiva*. Una nueva comprensión de la elocuencia que se redefinirá en torno al ideal de naturalidad, transparencia, sencillez y claridad de la lengua francesa, así como en torno a la predominancia de los valores receptivos y placenteros del arte, que favorecerá una comprensión persuasiva y patética de la creación artística, determinada, a su vez, por la predominancia del *gusto* de la sociedad mundana, la cual se impondrá de forma definitiva. En estos cambios se cuestionarán ciertos principios que

⁵¹⁴ PAPASOGLI, Benedetta. *Il fondo del cuore*. Traducido por Claire Silbermann et Marie-Pierre Benveniste ; *Le “Fond du coeur”. Figures de l’espace intérieur au XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2001 (1ª edición, Pise, Goliardica, 1991).

⁵¹⁵ PARMENTIER, Bérengère. *Le siècle des moralistes*. P. 309.

habían constituido la base de la *poética clásica* a partir de la polémica sobre la obra *Le Cid* de Corneille, como serán las *reglas*, la *razón*, la *utilidad moral* del arte, etc.; alumbrándose así nuevas formas estilísticas como las señaladas más arriba, entre las cuales destacará lo que se ha denominado como *literatura galante*. Ésta representaría las tensiones y las nuevas búsquedas formales de estos momentos, constituyéndose como un ideal que -como como la lengua francesa para D. Bouhours-, se convertirá también en el *emblema de lo francés*, siendo apoyada de este modo desde la monarquía, como un instrumento de conquista cultural de Europa, desbordando su carácter literario para convertirse en un ideal social de comportamiento.

A medida que la *sociedad mundana* se impone mediante los salones de Rambouillet o de Mlle de Scudéry o del *parnasse* reunido en torno a Vaux por Fouquet, convirtiéndose en la clave para comprender las estrategias de conformación social y política en esta segunda mitad de siglo, se impondrá con ella un nuevo modelo socio-estético de comportamiento, evolucionado de la *honnêteté*, que definimos como *galantería*⁵¹⁶. Este nuevo ideal estético y ético, determinará, por un lado, los comportamientos tanto de la *sociedad mundana* como de los medios oficiales cortesanos; y, por otro lado, los modelos artísticos, anteponiendo el placer y el deleitar sobre la educación, aunque siempre al servicio de los principios del clasicismo: el control y el trabajo con las pasiones. La *Galantería* parecía definirse por tanto en torno al reconocimiento del *público* mundano, alrededor del gusto y a la búsqueda de efectos dramáticos, así como de nuevas formas expresivas centradas en la persuasión del espectador. Recordemos que esta evolución de la *elocuencia* coincidirá también con un cambio en la orientación política de la soberanía, que desde la *razón de Estado* irá evolucionando en favor de la *gubernamentalidad*, esto es, hacia una nueva concepción política que piensa la *acción de gobierno* a partir de las *necesidades*, *intereses* y *deseos*, de la sociedad, permitiendo la creación de nuevos *saberes* como la economía, la salud pública, etc. Como se ha señalado en capítulos anteriores, establecemos así una conexión directa entre esta evolución de las letras francesas hacia el predominio de las *emociones* y de los *efectos dramáticos*, que desdibujan la poética clásica hacia la búsqueda de lo insondable con la irrupción en la política de nuevos principios de comprensión a partir de las *necesidades* y los *intereses* de los gobernados. En el momento en que son los *efectos dramáticos* los que pasan a determinar la creación artística, al mismo tiempo son los *intereses* y los *deseos* los que comienzan a priorizar los nuevos saberes en política, mostrando un interés por lo no formalizable, que de igual manera encontramos en el interés por reflexionar sobre el impulso artístico que intentará reflexionar la pintura o los impulsos que desequilibran la sociedad.

⁵¹⁶ VIALA, Alain. *La France galante*. Paris, PUF, 2008 ; DENIS, Delphine. *Le parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2001 ; DENIS, Delphine. « Classicisme, préciosité et galanterie ». En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 117-130.

8.1. En torno al término galante.

El surgimiento de una *elocuencia monárquica* heredera de los principios académicos de Richelieu, que sitúan a la lengua francesa en el centro de la grandeza nacional, auspiciará el desarrollo de los *diccionarios* a finales de siglo, permitiendo no sólo el asentamiento de determinados términos como *galante*, sino que, también, nos permitirán comprender el uso corriente de un término en una época y en una sociedad determinada. De este modo, tanto el diccionario de Furetière como el de Richelet coinciden en la definición de *galantería*, aunque cada uno vehiculizarán su propia “ideología”; sin embargo, ambos vincularán el término a una forma de comportamiento y de la *honnêteté*, como ya se apuntaba -aunque vagamente- en la propia obra de Montaigne. La *galantería* se asociaba pues a la compañía, al saber estar, a la relación con las damas, etc; y *galante* aparecía estrechamente unido a las formas cortesanas de comportamiento.

« GALANT. Amant. Celui qui aime une Dame.
Celui qui desire ardenment quelque chose.
Eveillé. Beau. Agréable. Enjoüé. Charmant, Amoureux
GALANT-GALANTE. Qui a de la bonne grace, de l'esprit, du jugement, de la civilité.
GALANTERIE. Douceurs amoureuse. Manière civile & agréable de dire, ou de faire
les choses.
Amour. Amoureuse, Chose galante. »⁵¹⁷

Antes de la aparición del *Diccionario de la Academia*, tenemos a mediados de siglo los trabajos preparatorios de Vaugelas, donde ya de forma clara se vincula *galant* a la gracia, a la corte, a la civilidad y al *honnête homme*:

« composé où il entre du je-ne-sais-quoi, ou de la bonne grâce, de l'air de la Cour, de l'esprit, du jugement, de la civilité, de la courtoisie et de la gaieté, le tout sans contrainte, sans affectation et sans vice. Avec cela, il y a de quoi faire un honnête homme à la mode de la Cour »⁵¹⁸.

A estos nuevos usos y definiciones de mediados del siglo XVII se unen las definiciones del término que encontramos por ejemplo en Rabelais, donde también se hacía mención mediante el término galante a las reuniones agradables o divertidas, a la juventud y a la fuerza característica de ésta última, así como a la predisposición para hacer el amor. Sin embargo, frente a la centralidad de la idea de “fuerza” que vemos en Rabelais, característica del paso del medievo al Renacimiento, ahora la *galantería* estará sobre todo vinculada con la claridad y la civilité. Por lo que no es de extrañar que aparezca también el tema de lo femenino, tal y como vemos en el *diccionario* de Richelet, junto a la figura del *honnête homme*. Se define así por *galant homme* y *galanterie*, una serie de palabras vinculadas al diseño de un modelo de comportamiento. La relación entre *galantería* e *ideal de honnêteté*, fomentado por el desarrollo cortesano auspiciado por la monarquía de Louis XIV, vinculaba lo *galante* a uno de los principios fundamentales del *proyecto clásico*,

⁵¹⁷ RICHELET, Pierre. *Nouveau Dictionnaire François*. Cologne, Jean François Gaillard, 1694 (1ª edición, 1680).

⁵¹⁸ VAUGELAS, Claude Favre (baron de Pérouges, seigneur de Vaugelas). *Remarques sur la langue française*. Paris, Camusat et Le petit, 1647, pp. 476-479. Citado en VIALA, Alain. *La France galante*. P. 33.

donde Francia había construido su particularidad frente a otras potencias de su entorno. Además, la *galantería* se encontraba estrechamente unida al *aticismo* y a la defensa de una lengua francesa vinculada a la simplicidad, a la transparencia y a la naturalidad, que pasarán a convertirse -junto a la *honnêteté*-, en el fundamento de lo *galante*. Estos dos hechos, estrechamente unidos a la construcción nacional francesa, permitirán comprender cómo la *galantería* terminará por encarnar también lo francés⁵¹⁹, siendo defendido desde la monarquía, convirtiéndose en un ideal de conquista, determinando -entre otros fenómenos- el triunfo -entre las cortes europeas- de las conocidas como *fêtes galantes* en el siglo XVIII. Esta asociación entre *galantería* y lo francés que se construye en estos momentos y que no se abandonará hasta hoy en día, configurándose como uno de los *mitos* del siglo XVII y del siglo XVIII, a ojos de los hombres y estudiosos del *clasicismo francés* del siglo XIX. *Galante* aparece así como un fenómeno estrechamente unido al *proyecto clásico* francés en tanto que se encuentra vinculado a un proyecto lingüístico de renovación de la lengua, puesta al servicio de una nueva representación nacional, así como al deseo de “civilizar” las costumbres de la sociedad.

En estos instantes de asentamiento de las definiciones, regresarán también las polémicas literarias generadas en gran parte por la irrupción en la *république des lettres* del “partido galante”; lo que coincidirá con la vinculación entre *galantería* y *seducción*, así como con el término *cortear*, especialmente en relación a las damas. Todo ello demostraría los diversos usos del término *galantería* en estos instantes, que no sólo heredan esa visión negativa de lo galante empleada desde el medievo, sino una connotación negativa del término gestada ahora en paralelo a las *querelles* y polémicas. En relación al término *galantería* nos encontramos, por un lado, una significación vinculada a la *civilidad* y a las nuevas formas de sociabilidad y, por otro lado, un uso peyorativo o crítico, específicamente relacionado con el juego de la seducción hacia las mujeres, definiendo así las artimañas tramposas. El diccionario de la Academia señala respecto al término *galante* aplicado a las mujeres un sentido claramente negativo, vinculado al comercio amoroso: « *On dit qu'une femme est galante, pour dire qu'elle est dans l'habitude d'avoir des commercer d'amour* ». Se recuperaba así un significado de *galante* que se remonta al medievo, vinculado también a la idea de engañoso, de exceso o desenfreno seductor, que permanece también vivo en esta época. Así, dependiendo de la colocación del adjetivo *galante*, detrás o antes del sustantivo, tendremos un significado diferente; y, de este modo, *galant homme* será un hombre educado, mientras que *homme galante* aludirá a un hombre licencioso⁵²⁰. Se observa por tanto una doble significación para el término *galantería* que ya no abandonará. Uno, vinculado a la *politesse* y a la *honnêteté*. Otro, vinculada a la *seducción*, siendo sinónimo de *libertino* o de *licencioso*. En muchas ocasiones, la

⁵¹⁹ VIALA, Alain. *La France galante*. P. 36.

⁵²⁰ *Ibid.*, pp. 36-38.

galantería será un término que nace de la crítica o de la descripción despectiva (tal y como ocurre con el término *libertino*) y, por ello, estaría lleno de connotaciones negativas, como también ocurre con el término *précieuse*; y, de este modo, dependiendo del *bando*, y en relación a la atención sobre las damas, mientras unos pondrán ver una prueba de *galantería*, otros, en cambio observaban sospechosas maniobras de seducción y de *galantería*.

Por otro lado, A. Viala⁵²¹ observa a partir de la republicación tardía, en torno a los años 60, de una obra de principios de siglo, bajo la nueva rúbrica *galant*, que este término se ha convertido en un reclamo publicitario a la hora de vender libros desde mediados de siglo. Un hecho que no sólo muestra el asentamiento en la sociedad del concepto, sino que reflejaría además que entre 1640 y 1650 se ha constituido en una especie de categoría literaria, incrementándose su presencia en los años 60⁵²², como ya podemos observar en el libro de Charles Sorel *Loix de la galanterie*, aparecido en 1644. Durante la primera mitad de siglo la literatura no estaba definida, ni fijada en sus contenidos, mostrando un nivel de mezcla bastante elevado entre los que hoy en día denominamos como *géneros*. El intento por codificarlos comenzará a vislumbrarse sobre todo a partir de la décadas de los 40, junto al proyecto académico. Un fenómeno que observamos en diversos fenómenos literarios como es la mencionada utilización por parte de algunos editores del término “galante” para favorecer las ventas y atraer la atención del público. Este hecho refleja, asimismo, la estrecha relación existente entre la consolidación de la Academia y de la monarquía con la proliferación de una *estética galante* o *sociedad galante*, aunque, pese al intento por su delimitación seguirá mostrando elevadas nociones de heterogeneidad, conforme a sus diversos orígenes y al marco de polémicas en el que se gesta su nacimiento.

8.2. Las lettres de Voiture y el salón de Mme de Scudéry. La construcción de un nuevo ideal moral de comportamiento: la galantería.

La publicación póstuma de las *cartas* de Voiture, por parte de sus amigos y de su sobrino, supondrán un suceso literario y social fundamental dentro de la *sociedad mundana*. Un hito clave para entender el inicio de la categoría literaria de la *galantería* y de su adscripción a una *manera* de comportarse en una sociedad marcada por las *belles-lettres*. Un auténtico fenómeno social y literario que se define con Ch. Sorel, que se afirma con Vaugelas, pero que termina por encontrar su forma literaria definitiva con la publicación póstuma de las *Lettres* de Voiture, donde la *galantería* se afirma como una *manière*⁵²³. Herederas de la obra de Guez de Balzac, que había marcado el

⁵²¹ *Ibid.*, p. 41.

⁵²² DENIS, Delphine. *Le parnasse galant*. P. 13.

⁵²³ VIALA, Alain. *La France galante*. P. 44.

nacimiento de la nueva relación entre hombre de letras y sociedad mundana en la década de los años 30, en esta segunda mitad de siglo serán las *lettres* de Voiture las que se convierten en un modelo de comportarse en sociedad a partir de la aparición en 1650 de sus obras completas. A partir de 1650, comienzan a aparecer numerosas obras que se definen a sí mismas como *galantes*, encontrándonos en el centro de tal acontecimiento una mujer: Melle de Scudéry, y un hombre: Paul Pellisson, quienes reunirán en torno al salón que dirige la primera a los llamados “partido galante”. P. Pellisson, quien venía de escribir una historia de la Academia y de ocupar un sillón en la misma, a propósito de las obras completas de Sarasin confeccionadas por Gilles Ménage en 1656, escribe su famoso prefacio donde teorizará sobre la noción de galantería, como un modelo ético y estético de vida, de las alegrías y de lo natural, defendiendo un estilo medio, natural y familiar, patrocinando la vocación de la poesía al placer y al divertimento⁵²⁴.

« Il présentait deux traits qui le distinguent de nombre d'autres sociétés lettrées. D'une part, il est mixte, alors que les sociétés intellectuelles du temps son en règle générale exclusivement masculines. D'autre part, les activités culturelles, le divertissement mondain et la sociabilité amicale y étaient étroitement mêlés. »⁵²⁵

La apertura del salón de Scudéry en 1653, con la protección de los frondistas Condé y la duquesa de Longueville, reflejaba por tanto los cambios acontecidos a mediados de siglo, tomando el relevo del salón del Hôtel Rambouillet⁵²⁶, adquiriendo en él predominancia dos nuevos autores: Sarasin y Chapelain, quienes toman el testigo de Voiture y Balzac; junto a otros ilustres nombres como Ysarn, Raincy, Doneville, el gramático Ménage o Conrart. Conforme a la regla del travestismo *pastoral* de moda tras *L'Astrée*, y conforme al nuevo gusto por las novelas heroicas, cada uno de los miembros que asisten a estas reuniones de los sábados recibirán un pseudónimo, como será el caso de la anfitriona: *Sapho*⁵²⁷. En los escritos de Mme Scudéry, en el primer tomo de su novela *Clélie, histoire romaine* (1654) aparecerá ya la famosa carta de *Tendre*, que a modo de las cartografías alegóricas del humanismo -como observamos en el Polifilo- y pastorales, como leemos en *L'Astrée*, toman como centro temático el problema del amor y de la amistad que se constituirá en el centro de las preocupaciones de la galantería; entremezclando un sentido ideal del amor, de carácter neoplatónico, y galante, como propondrá Mlle de Scudéry y Pellisson⁵²⁸. Observamos pues cómo estos juegos de la *mundanidad* desarrollados en los salones se convierten en auténticos laboratorios de la nueva sociabilidad, celebrando el espíritu de alegría, que, sin embargo, encontrará un rechazo entre ciertos miembros del partido devoto así como de Port Royal. Por otro lado, hacia 1654 y en reacción contra la *Carte de Tendre*, Maulévrier compondrá una *Carte de Royaume des*

⁵²⁴ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 136.

⁵²⁵ VIALA, Alain. *La France galante*. P. 283.

⁵²⁶ MAGNE, Émile. *Voiture et les années de gloire de l'Hôtel de Rambouillet 1635-1648*. Paris, Mercure de France, 1912.

⁵²⁷ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 136.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 137.

précieuses, definiendo como “*précieuses*” las mujeres remilgadas enemigas del amor, oponiéndolas así a la tendencia contemporánea a la galantería y la frivolidad⁵²⁹, irrumpiendo en un contexto de polémicas y querelles littéraires un nuevo término que acompañará largo tiempo a la galantería, como veremos más adelante.

A diferencia de algunas de las principales corrientes de esta segunda mitad del siglo, la galantería no tenía un sustrato teórico fundado en una doctrina; lo que determinará su fuerza y su amplia extensión por diversos y amplios sectores de la sociedad. Al no postularse como alternativa frente a otros discursos o doctrinas, no se mostraba en contradicción con otras posturas de la sociedad, pudiéndose ser un hombre galante en los ámbitos mundanos y, al mismo tiempo, profesar unos principios religiosos o de otro tipo, como los de Port-Royal. La *galantería* se construye así sobre el ideal de la *honnêteté*, que asume sin conflictividad alguna, y que, al mismo tiempo, subyace a todas las posturas de la *époque classique* de ahí que no pueda ser considerada como un cuestionador del modelo. No obstante, se presentaba también como una reinterpretación del *honnête homme* que en estos instantes de disturbios había salido de la corte para redefinirse en torno a la urbanidad de la sociedad mundana. Si la *honnêteté* se desarrolla desde principio de siglo como una forma de saber moverse y triunfar en la corte, como señala N. Faret, sin embargo la *galantería* se desarrolla más bien en la ciudad y en un mundo urbano; definiéndose ante todo como una ética y una estética de la *sociabilidad*, más que como un arte de la lucha cortesana. Para N. Faret el *honnête homme* -tal y como define en su obra de 1630- como arte de gustar en la corte se define en un medio dónde es necesario hacer carrera y en un asunto de signos exteriores, es decir, de apariencia (como los caracteres fijos que predominan en la fisonomía de la primera mitad de siglo). De este modo, el honor que se pone en juego se construye en el tradicional nacimiento. Sin embargo, a partir de 1650-1660, el ideal de honor ha cambiado, como ha señalado E. Schalk. Ahora reside sobre el juicio del otro, sobre los sentimientos de estima producida o sobre el amor despertado, y no tanto en el consumo de prestigio ni en el estatus. La galantería instituye así una nueva moral y un nuevo ideal de nobleza donde se busca integrar a la aristocracia beligerante de la Fronda bajo una aparente “igualdad” urbana, fundamentada en la conversación. Es esta igualdad de la *politesse*, característica de la galantería frente a la desigualdad de la *honnêteté* anterior, donde el nuevo ideal de comportamiento construirá su éxito social, tanto en la *société mondaine* como entre los medios oficiales.

« Le temps des galants, temps de la paix sociale reconquise, est nimbé d'un désir d'empathie et de fusion. Le rêve d'une élite nouvelle où la noblesse « du cœur et de l'esprit » s'affirmait en

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 137.

face des catégories dominantes anciennes [...] Illusion sans doute, mais qui ne sait la force des illusions ?. »⁵³⁰

La galantería nacía pues de un cambio profundo en la sociedad que rápidamente quedará simbolizado en una serie de escritos como el que escribiera Ch. Sorel en 1663 en *Oeuvres diverses, Le Nouveau parnasse galante ou les Muses Galantes*, que reflejaba, como ha señalado D. Denis, una mutación del gusto y de la creación literaria, que abandonaba la erudición del antiguo *parnasse littéraire* de la *république des lettres*⁵³¹, pero que, al mismo tiempo, no se materializa en un estilo o en un género bien delimitado, sino que se caracterizará por su diversidad así como por lo difuminado de los contornos, en unos instantes donde el *espacio literario* se encuentra todavía en formación.

*« Dans les années 1650, en combinaison avec les termes d'oeuvre, de style, de livre même, l'adjectif galant ou le substantif dérivé permirent en effet de désigner une catégorie spécifique. Or les «ouvrages de galanterie», écrits pour un public de gens du monde, et parfois par celui-ci, ne recourent que très imparfaitement nos classements traditionnels, soit qu'ils les débordent, soit qu'ils ne puissent entrer dans aucun cadre pré-établi: brèves poésies, mais aussi longs romans ou «nouvelles», énigmes, dialogues allégoriques, «métamorphoses» ou prosopopées, Songes et Pompes funèbres, sans compter les Almanachs, Edits d'Amour et autres Gazettes ... De cette vaste production, qui fit la fortune de libraires spécialisés (Barbin, Courbé, Ribou ...) et les délices d'un public de plus en plus large. »*⁵³²

Pero si a través de estas prácticas y juegos de los salones el ideal galante se va perfilando y extendiendo a la *sociedad mundana* en su conjunto, será principalmente a través de las publicaciones literarias -donde encontramos el uso frecuente del término galante para definir multitud de obras- cómo las formas galantes encontrarán su sentido definitivo. Un acontecimiento importante será nuevamente la publicación póstuma de las obras de Sarasin, para la cual Paul Pellison escribe un *prefacio* que muestra ya ciertos presupuestos del entorno del salón de Scudéry, que conducirán al triunfo final del término. Los rasgos que definen esta literatura llamada *galante* son muy heterogéneos, pero en líneas generales podrían inscribirse dentro de los ideales del “clasicismo” que se imponen en esta segunda mitad de siglo, vinculándose así a los valores de claridad, de fluidez, de medida y de razón, pero privilegiando la dulzura, la delicadez y la fineza. Si tenemos en cuenta los referentes con los que claramente buscan establecer sus vínculos: Balzac, Voitures, etc., parece claro que parten de principios semejantes a los que cimentan el proyecto clásico, de modo que en materia de vocabulario estos “galantes” son puristas, aunque menos dogmáticos que los presupuestos que definirán la Academia Real⁵³³. Si bien los nombres de Balzac, de Voiture o de Sarasin, aparecen de forma constante como referente de muchos de estos autores, sin embargo, la escritura de éstos no busca citarlos o imitarlos. Muy al contrario, las referencias están en el aire, pero nunca son citadas con claridad, inscribiéndose más bien en el marco de la

⁵³⁰ VIALA, Alain. *La France galante*. P. 191.

⁵³¹ DENIS, Delphine. *Le parnasse galant*. P. 9.

⁵³² *Ibid.*, p. 10.

⁵³³ VIALA, Alain. *La France galante*. P. 55.

imitatio liberal, buscando la elaboración de nuevos modelos originales. Más que ver a Balzac o Voiture como antecedentes o precursores, los *galantes* los ven como autores anteriores cuyas obras sirven para relaborar los nuevos caminos. Si hubiera que citar otra fuente próxima y emblemática de la *galantería*, probablemente habría que hablar de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé. No obstante, frente a la frecuente vinculación de la literatura galante con la literatura cortes o amorosa del pasado, ésta es ante todo una literatura urbana y en modo alguno cortés. Por otro lado, y pese a la estrecha relación que guardan con “lo moderno”, los representantes de esta literatura no dudan en acudir a la antigüedad en busca de inspiración, para encontrar modelos con los que elaborar sus nuevos temas. De modo que nos encontramos con una gran variedad de temas tratados, no sólo de temática amorosa, donde las genealogías se pierden en la libre utilización del material pasado, mostrando un alto grado de *hibridación*, siendo, por tanto, compleja la posibilidad de establecer demarcaciones claras entre los diferentes tipos de manifestaciones literarias⁵³⁴. Como ha señalado Viala, más que tratarse de un “género” perfectamente delimitable, se trataría de una *manera* de comportamiento, de un fenómeno, de una moda; lo que determinará que encontremos algunos de sus rasgos en el teatro trágico, en la novela, etc., pero sin que estos puedan definirse como propiamente “galantes”.

El apogeo de este « movimiento literario » se producirá entre 1650 y 1660, no sólo gracias al triunfo póstumo de las *lettres* de Voiture, sino, también, como consecuencia de los conflictos bélicos en los que por esas fechas se encuentra involucrada Francia, tanto externos contra España, como internos con las guerras de la Fronda. Tras la muerte de Richelieu en 1642 y de Louis XIII en 1643, que dan como resultado una Regencia, se producirán una serie de disturbios en Francia que culminará con las llamadas guerras de la Fronda (1648-1653), que determinarán literariamente el periodo. Los convulsos movimientos sociales, los posicionamientos de unos grupos y otros en torno a las fuerzas del momento, transforman constantemente la *sociedad mundana* y el mundo de los escritores, que ven cómo sus apoyos y sus filiaciones cambian, también, de forma constante⁵³⁵. Será por tanto sobre la debilidad del poder oficial y la eclosión de diferentes grupos con intereses contrapuestos y enfrentados, donde la “galantería” encontrará un marco idóneo para su floración. La “galantería” se configura así como un fenómeno literario y social, donde todo el mundo que quisiera triunfar en el ámbito de las letras debía iniciarse. De este modo, en los años 1650, el “partido galante” se beneficia de una situación histórica donde la crisis política de la Fronda permita una apertura de los espacios urbanos respecto a la Corte, así como una redefinición de los grupos de poder. A partir de estos momentos iniciales, el decenio 1654-1664 se define por ser un instante de

⁵³⁴ BABY, Hélène. *Fictions narratives et hybridation générique dans la littérature française*. Paris, L'Harmattan, 2006.

⁵³⁵ VIALA, Alain. *La France galante*. Pp.

ofensiva, seguida por una fase de estabilización y consolidamiento en la medida en que Louis XIV asume la “galantería” dentro de su nuevo modelo cortesano como estrategia de pacificación social.

« Bref, tous ceux qui veulent être dans le vent se tournent vers le galant [...] Aussi la floraison galante a-t-elle bénéficié du tropisme capital, qui a suscité un besoin d'urbanité, et du séisme de la guerre intestine qui a fait parvenir aux pouvoirs des catégories nouvelles et créé le besoin d'un modèle culturel approprié. Le galant homme a servi de fédérateur au parti loyaliste et de trait d'union entre les gouvernants et les élites qui les soutenaient [...] En effet, face à l'urbanisation croissante des nobles il existait plusieurs modèles possibles qui pouvaient la prendre en charge. Elle aurait pu se faire sur le mode dévot, ce fut le souhait de la Compagnie du Saint-Sacrement par exemple. Elle aurait pu être libertine, ce fut la pratique de certains aristocrates. Si le galant homme l'a emporté, c'est que ce choix répondait en fait à des raisons multiples, où le rôle de l'État se conjoint avec celui de courants idéologiques de fond »⁵³⁶

A partir de 1674 el nuevo giro dado en la política de Louis XIV, con el surgimiento de nuevos grupos que reivindican un mayor comedimiento, como Port-Royal, y con el auge del “partido devoto” en la corte, hacen que la “galantería” asuma posiciones defensivas frente a los ataques de éstos. Ataques que se continuarán hasta el final del siglo. En términos generales puede decirse que durante el reinado de Louis XIV la galantería tendrá una clara función de conquista⁵³⁷, esto es, de civilización y control sobre la sociedad, beneficiándose, además, del hecho de que los modelos con los que se encontrará en competición no ofrecían este diálogo entre ética y estética, sino que abogaban por una especie de sobriedad. A partir del giro de la política religiosa de la monarquía, en la década de los 70, momento de fuertes *querelles*, la galantería sufrirá un aparente retroceso institucional, pero, por el contrario, sufrirá una gran expansión entre un amplio público mundano, teniendo una gran difusión en la prensa, en las novelas, en las óperas, etc., extendiéndose por Europa como un modelo propiamente francés. Estos rasgos le hacen comportarse como un “fenómeno” de conquista y expansivo, que determinará en gran medida las numerosas *querelles* en las que participa, tanto en el marco de los Antiguos y Modernos, como en otros muchos de índole artístico, religioso, etc.

La galantería, en su dinámica de conquista y expansión, favorecía el pensamiento y los lugares de reunión bajo las claves de la *sociedad mundana*, convirtiéndose en un precedente fundamental de los salones dieciochescos. No es posible, por tanto, comprender la creación de un mundo de relaciones, de intercambio de ideas y de formas culturales, en la Francia del siglo XVII y principios del siglo XVIII, dejando de lado el fenómeno de la *galantería* y de lo que se ha denominado como *academias galantes*⁵³⁸. Éstas desborden la propia estructura académica monárquica, a través del diálogo entre sociedad de letras, prensa, etc., favoreciendo la expansión de las ideas gracias a los modelos sociales que la acompañan, huyendo de la erudición y favoreciendo el diálogo y la conversación, permitiendo que las nuevas ideas se difundiesen de forma amplia por

⁵³⁶ *Ibid.*, pp. 184-185.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 253.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 283.

toda Francia. Una expansión que contribuirá a la penetración en todos los ámbitos de la sociedad de los valores de la *galantería*, a través de los cuales se configura un imaginario compartido y unificado en toda Francia, tal y como buscaba la monarquía con el “proyecto clásico”, determinando que la *galantería* se constituya en una de las bases de la homogeneidad de la cultura francesa y uno de sus rasgos esenciales en esta segunda mitad del siglo XVII. Esta unidad en los usos culturales lograda a través de las sociedades de provincia refleja la importancia que las *fiestas galantes* desempeñarán también en ella, así como en la política civil, convirtiéndose en signos esenciales para el ejercicio del poder, como lo había sido en Versalles, en tanto que a través de ellas se asignaban los roles, las jerarquías y formulismos de toda índole. Si a partir de 1680 se observa un mayor comedimiento en las fiestas de la corte, quizás marcado por el giro de la política versallesca a favor de determinados posicionamientos de Roma, con la que sella ahora su alianza, sin embargo, la *galantería* no vive un retroceso generalizado, sino que se expanden con más vigor por muy amplias zonas de Francia, a través de la prensa, las academias, la literatura, etc.

El trasvase de lo galante hacia diversos ámbitos de la sociedad determinará que la *galantería* se apropie de múltiples ámbitos de creación y de espacios sociales, permitiendo que el término “galante” se vincule no sólo a la literatura, sino también a las formas de conducta o a las fiestas de la corte⁵³⁹, demostrando la estrecha alianza entre la *galantería* y el *proyecto clásico*.

« La première, déjà mais qu'il convient de redire plus fort maintenant, c'est que la galanterie et l'esthétique galante ne peuvent s'envisager comme un phénomène seulement littéraire mais bien comme un phénomène artistique d'ensemble, avec une mobilisation de tous les arts, musique, danse et arts d'ornement, et une fête est une œuvre aussi. »⁵⁴⁰

Si bien las fiestas galantes existían desde antes del siglo XVII, sin embargo la ofrecida el 3 de febrero de 1656 en el Louvre, titulada *Le Ballet de la galanterie*, muestra la utilización e irrupción del “estilo galante” en las prácticas oficiales. Estas fiestas se encontraban asociadas, a su vez, a los *ballets*, que se habían convertido en uno de los símbolos de la propaganda de la corte desde el siglo XVI, como representó el *Ballet comique de la reine* por Balthazar de Beaujoyeux (1581), quien en plena guerras de religión presentó en la corte de Enrique III un gran espectáculo de danza y música, donde el rey aparecía bajo el símbolo de Júpiter librándose de los encantamiento de Circe. Si bien es el teatro el que adquiere un lugar prioritario con Richelieu, Desmarets de Saint-Sorlin ofrece un *Ballet de la Félicité* en 1639 para conmemorar el nacimiento del delfín, futuro Louis XIV, haciendo alusión a los grandes conquistadores como Cyrus, Alexandre, César o Tamerlan. Después de la Fronda y al inicio del reinado de Louis XIV, es Isaac de Benserade, uno de los principales representantes de la estética galante, quien toma el testigo del *ballet de corte* para un

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 86 y ss.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 109.

rey que danzará los veintidós ballets que compone. El último ballet en el que participará el monarca será el *Ballet royal de Flore*, en 1669, donde se afrontará el mito del retorno de la edad de oro, ya utilizado por Malherber para celebrar a Enrique IV⁵⁴¹, poniendo en acción Benserade todos los símbolos mitológicos ovidianos que luego constituirán la base simbólica de Versalles, donde Louis XIV elegirá al Sol como símbolo del Rey.

En 1661, el *surintendant des finances* Fouquet, quien tenía por secretario a P. Pellisson y que protegía a los autores galantes, da una gran fiesta en *Vaux-le-Vicomte*, que creará un modelo de fiesta vinculado a numerosas divertimentos. Viajes, alegorías, cartografías de supuestos países o mundos galantes, etc.,⁵⁴², siguiendo la carta de *Tendre* de Mme. De Scudéry, darán lugar en los años siguientes a obra como los *Voyages de l'Isle d'Amour* de Paul Tallemant o de Louis Moreri el sueño del *Pays d'Amour*, que pronto se incorporarán a la nuevas formas artísticas y que veremos pervivir en la pintura llamada “galante” de Watteau, por ejemplo en *Peregrinación a la Isla de Citera*. En Vaux se mezclaban los géneros: la poesía, el teatro, la ópera, la danza, la música, etc., convirtiéndose en un modelo para Versalles. No olvidemos que Molière crea para la fiesta *Les Fâcheux*, su primera comedia-ballet. Fouquet instauro un nuevo modelo de *fiesta galante* donde se combina las artes de la palabra, la danza y la música, al servicio de la exhibición del poder y del prestigio del Rey y de los grandes del reino. Esta fiesta de *Vaux* crea el nexo de unión, así como la primera reivindicación abierta y explícita de la Corte y la galantería, que terminará, tal y como señalamos más arriba, con la identificación por parte de Vaugelas entre *galant* y *air de la Cour*. Entre 1660 y 1670, en la mayor parte de los castillos del monarca como Versailles, Saint-Germain o Chambord, las “fiestas galantes” se producen de forma constante, mostrando una alianza entre mundanidad, espectáculo, artes y letras; instituyéndose así la “fête galante” como un género que recorrerá el siglo XVII y que terminará por convertirse en un mito durante el siglo XVIII, reapareciendo bajo la reformulación pictórica y literaria que vemos en las obras de Watteau⁵⁴³. A partir de 1680 la galantería se expande hacia otros ámbitos artísticos como la pintura, la opera o el teatro, y así, convertida en un objeto identitario de lo francés irá banalizándose, sobre todo, a lo largo del siglo XVIII, convertido en un objeto de consumo que atraerá a diversos grupos enriquecidos que buscan a través de ella y de sus símbolos encontrar el reconocimiento de los demás a su nuevo estatus. Tal y como estudiaremos a propósito de la *fête galante* con la que suele identificarse Watteau, que terminará por convertirse en un género pictórico reconocido por la propia Academia, estas *fêtes galantes* presentan desde un claro origen literario un claro carácter híbrido,

⁵⁴¹ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 90.

⁵⁴² DENIS, Delphine. *Le parnasse galant*. P. 21 y ss.

⁵⁴³ TOMLISON, Robert. *La fête Galante: Watteau et Marivaux*. Genève, Droz, 1981; RAMADE, Patrick et Martin EIDELBERG. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, del 5 de marzo al 14 de junio de 2004: Watteau et la fête galante. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2004.

vinculado a los imaginarios puestos en juego por la escritura de la época. De este modo, en la *fête galante* se dan cita el mundo de la *sociabilidad mundana*, con sus fiestas, y el mundo de la literatura, construyendo un espacio íntimamente entretejido por ambas donde no es posible distinguir entre realidad y ficción, tal y como le ocurrirá a las obras de Watteau.

La *galantería* y la *estética galante* no pueden enfocarse, por tanto, como un fenómeno solamente literario, sino como un fenómeno artístico, que aglutina todas las artes, identificándola con la imagen de la *fête*, así como con lo político. Las obras literarias de los años 50 abrieron la vía y promovido el modelo, siendo en los años 60 cuando la Corte se apropia de éste, mediante unas fiestas que exhiben una conjunto social estructurado, jerárquico y estético, que desempeñaba una función política y social fundamental. Es necesario recordar, como hace Louis XIV en su *Mémoires*, que la “sociedad de los placeres” es la mejor forma de construir una unidad social, mediante la cual también se filtra y se ejerce el poder sobre los grupos discordantes. Vemos así como *galantería* participa de esta afirmación del orden social y de las jerarquías. La palabra *galantería*, a partir de ésta década de los años 60, en el momento que se introduce en las fiestas de la corte, pasará a cumplir una función esencial en la representación del poder y en la afirmación de la “nación francesa”, quedando la *Galantería* y la *fiesta cortesana* vinculadas entre sí a partir del reinado de Louis XIV. Aunque tal incorporación cultural no significa que la *galantería* deje de poseer una dimensión social más amplia, adscrita a la sociedad mundana. A pesar de lo cual se observa una tendencia a la confiscación de los símbolos culturales por parte de la monarquía que hará que a través de ella se escenifiquen algunas de las principales estructuras y discursos de poder monárquico. Se convierte así en un espacio donde se definen las maneras y las jerarquías, y donde se busca afianzar las “asimetrías” sociales, mediante las cuales el régimen se afirma sobre los demás.

Mediante las *fêtes gallantes* se ponía en acción todo el “teatro” representativo cortesano, los lugares de las diferencias y los repartos del poder, pero la *fête cortesana*, al incorporar la *galantería* y la *honnêteté*, se convierte no sólo en una representación del poder, sino también en la representación de lo francés y de la nación francesa. Ser un buen francés significaba ser galante. Esta connotación política que va a caracterizar a la *fête galante*, determinará en gran medida la animadversión suscitada hacia ella en el proceso de regeneración cultural de mediados del siglo XVIII, donde se busca la institución de una nueva sociedad, cultural y políticamente. En estos momentos la *galantería* será vista como el estandarte más claro de los valores del poder del Antiguo Régimen. Por otro lado, las *fêtes* de la Corte y los textos que se generan en ellas, narrando los acontecimientos y las anécdotas, se convierten en un marco de difusión de un imaginario sobre la fiesta y de lo francés que recorrerá Europa. Estos textos que surgían a propósito de las fiestas (como los informes de los embajadores) y que buscaban recoger lo acontecido y difundirlo por la

ciudad, actuaban como auténticas maquinarias de publicidad de la representación monárquica, poniéndose en acción en él todo el discurso retórico sobre el poder, puesto que la ciudad estaba ansiosa por conocer lo que la corte había aplaudido y qué luego se iba a convertir en moda en los salones.

La definición de *galante* poseía, como se ha señalado, una doble dimensión: negativa y positiva. Sin embargo, parece claro que la asunción del rey de la *galantería*, para sí y su mundo de las fêtes, hará que el término galante se configure como una manera y un modelo de *saber vivir*, alumbrando así un ideal ético y estético de vida que continuará a lo largo del siglo XVIII. Para A. Viala, el *galant homme* está estrechamente vinculado al ideal de la *honnêteté*, con la diferencia de que la galantería se caracterizará por ser más brillante, más agradable. De ello puede deducirse que si el *honnête homme* -un hombre que tiene honor- no tiene por qué conducir a la mundanidad, sin embargo, el *galant homme* está estrechamente vinculado a la *sociedad mundana* y al *comercio con el mundo*. Se puede ser *honnête homme* y no ser *galante*, pero no se puede ser *galante* sin ser *honnête homme*.

« Un galant homme est avant tout un honnête homme, c'est-à-dire un homme qui a de l'honneur, mais il a, en plus, du « brillant », du brio, de « l'enjouement », don des qualités qui lui permettent d'être particulièrement « agréable » dans la vie sociale. La nuance principale est que la galanterie suppose la vie mondaine, alors que l'honnêteté ne l'exige pas : le galant homme « s'empresse » dans le monde, l'honnête homme s'y empresse moins. »⁵⁴⁴

Si bien la *honnêteté* propone un código, sin embargo, la *galantería* pone en juego un *habitus*⁵⁴⁵. Al ideal de honor del primero, la galantería le añade un ideal espiritual y de amor al arte que vehicula una dimensión interior nueva; y, por ello, mientras la *honnêteté* está vinculada a las reglas y a los códigos, así como a los caracteres fijos propios de la *bienséance* –entre pathos y ethos-, la *galantería* se construye en una dimensión nueva, más allá de la norma y de las reglas de conducta, poniendo en juego un *espíritu* y un *je ne sais quoi*, en paralelo a las morales más difusas que plantea la llamada literatura moralista. Ya no se busca la adecuación conforme a unas reglas que es necesario imitar, sino el gustar y el ser amado, y por tanto se pone en juego y se demanda una dimensión “sentimental” y estética, donde la noción de *hombre galante* está vinculada a la *politesse* y a las buenas maneras. Precisamente, porque éstas últimas se entenderán dentro de un complejo proceso de construcción exterior, pero, sobre todo, interior, la *galantería* comenzará a

⁵⁴⁴ VIALA, Alain. *La France galante*. P. 113.

⁵⁴⁵ « Une génération plus tard, l'honneur repose davantage sur le jugement d'autrui, sur le sentiment d'estime, l'amour des arts en est devenu une source, l'esprit un pilier [...] Il n'est donc pas indispensable d'être galant pour être honnête homme mais bien d'être honnête pour être galant. La première propose un code, la seconde exige un habitus. La galanterie, honnêteté en quelque sorte au second degré, est plus riche. Elle affirme les valeurs de l'honneur et du respect mais y ajoute celles de l'esprit et de l'amour de l'art [...] Honnêteté et galanterie ont ainsi des histoires largement liées, mais leur dynamique diffère [...] De plus, leur degré de théorisation est inégal. L'honneur se définit assez bien tandis que l'esprit et l'art de plaire renvoient inéluctablement au je-ne-sais-quoi. » *Ibid.*, pp. 171-172.

asociarse a una noción nueva de *natural* y de *esencia* interior, frente a la falsa galantería, entendida como exterioridad y superficialidad, especialmente en el último tercio del siglo XVII.

« En effet, l'air galant, « ce je-ne-sais-quoi qui achève les honnêtes gens », est envisagé comme « ce qui les rend aimables et qui les fait aimer ». La finalité est bien d'être aimé ; pas seulement de plaire, pas seulement d'être agréable, mais aimé. Ce qui suppose à la fois un jugement, rationnel, et un sentiment, des affects. Il s'agit donc d'un art de plaire porté à son plus haut degré d'exigence. Un art de plaire, d'emporter l'adhésion par le sentiment et le goût autant que par raison, en un mot, c'est une visée esthétique, au sens où l'esthétique est le domaine du jugement subjectif. Ainsi, la galanterie, la vraie, est un soin non seulement des bonnes manières, mais des belles manières en ce que les manières manifestent extérieurement les qualités intérieures d'un esprit vraiment beau. C'est une esthétisation des comportements. »⁵⁴⁶

La galantería, en paralelo a las transformaciones *poéticas* y sociales del último tercio del siglo XVII que demandan una transparencia y una naturalidad, así como en la línea de aquellas posturas que demandan una nueva moral, sufrirá un proceso de evolución similar, aproximándose del lado de la verdad y de la ética del comportamiento, esto es, de la *bienséance*, y de la adecuación entre ethos y pathos, debiendo evitar el hombre galante los gestos que muestren una excesiva familiaridad, trivialidad o que son groseros. Es por ello que, como señala Pellisson, encontremos tras la definición de galantería una clara y constante referencia a Sócrates⁵⁴⁷, quien es a menudo citado en los ámbitos *galantes*, en tanto que se valora como un arte de vivir virtuoso, entendiendo por éste último, como un arte de vivir feliz. Así, a través de la preocupación por el lenguaje, se construye toda una forma de pensar que tendrá por objetivo desenmascarar los falsos espíritus de la galantería, como en la época se está demandando entre otros saberes del momento como la fisiognomía. De este modo, el tema del “espíritu natural” será esencial en la reflexión sobre el *hombre galante*⁵⁴⁸, convirtiendo la pregunta sobre lo *natural* y lo *artificial*, también, en una cuestión central de la galantería que define el término y marca su evolución en los diccionarios. La *galantería*, frente a lo que ha considerado una parte de la crítica, está estrechamente vinculada a la noción de “natural” del siglo XVII.

De este modo, al situar en el centro de sus reflexiones al hombre, buscando su esencia, la *galantería* se muestra en estrecho diálogo con el pensamiento de su época, tal y como también está planteando el purismo augustiniano o el moralismo. La galantería es presentada así como la quintaesencia y como el resultado de una destilación⁵⁴⁹. Como si el hombre se conformase como un alambique a partir de “Humores”, cuyo símbolo de este equilibrio y de esta quintaesencia, fuera, precisamente, el hombre galante. Por lo tanto si la *politesse* galante obliga a trabajar con la parte superficial, sin embargo el hombre galante no puede quedarse en las apariencias. Debe realizar un

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 130 y ss.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 133.

profundo proceso de construcción interior, sin dejarse seducir por las apariencias y los brillos. De modo que se construye en interacción con los demás, especialmente con el “juicio” privilegiado que constituyen las mujeres. Razón por la cual éstas ocuparán un lugar central y destacado en la *estética galante*, pues la *fêtes galante* tendrá como prioridad *gustar* a las damas. La mujer aparecerá en el centro simbólico de estas representaciones, pero ello no significa que posean realmente algún poder, sino que, por el contrario, estaban sometidas a un sufrimiento de tener que convertirse en un ideal simbólico de la *fête*.

« Là encore, la femme est certes la personne à qui il faut plaire, mais elle est perçue et présentée comme le vecteur des affaires, et non célébrée pour elle-même [...] Dès lors, toute une idéalisation des rapports entre les deux sexes se joue aussi dans cette symbolique. Les mémoires du temps ont assez dit la brutalité de fait des mœurs et comment les dames de la Cour souffraient le martyre pour tenir bon sous leurs guipures pendant ces fêtes sans fin en pour s'empiffrer à la mesure de ce que le roi goinfre trouvait bienséant. Mais même ainsi gravées de confitures, elles régnaient sur la symbolique de la fête, la galanterie trouvait là un de ses terrains de choix et une raison majeure d'être. On en verra les enjeux au-delà»⁵⁵⁰

El hombre galante es por encima de la construcción exterior, una construcción esencial del *espírit* y una verdad interior. Una elaboración, en profundidad, de la personalidad. De ahí la incorporación del lenguaje médico galénico, para su descripción: destilación, quintaesencia, etc. La “galantería” busca la conformación de un *ethos* y de una manera de ser auténtica, y no tanto la construcción simulada de un comportamiento. Al igual que está ocurriendo en diversos ámbitos de la sociedad, la preocupación moral es perceptible en la galantería ya desde la obra de Scudéry, quien, recordemos, hace evolucionar la novela heroica hacia la psicologización de personajes característica del *roman*.

La postura del hombre galante en modo alguno podrá calificarse de libertina, como en ocasiones se ha hecho, pues busca siempre un lugar de compromiso con la religión, la sociedad y las formas cortesanas que prescribe la *honnêteté*, teniendo como referencia el equilibrio interior así como la pacificación social (razón por la cual es incorporada por la monarquía tras los disturbios de la Fronda). Fuera de la idea de la *seducción* con la que es habitualmente identificada, en la *galantería* el amor puesto en juego se resumiría en la *Tendre* ya citada. Donde se asiste a una matizada y variada relación con el amor, presidida por el respeto, la ponderación y el deseo sublimado⁵⁵¹. La *Tendre* pondrá en juego -como es característica del “proceso de civilización”- toda una dialéctica de la mirada, donde se dirime el juego del amor, frente al deseo de tocar y el instante del acto amoroso. La justa distancia en donde va a construirse esta nueva cultura del deseo que expresa el hombre galante. Contra el lujo y el exceso, la *estética galante* propone una erótica y una “arquitectura de los placeres”, característica de la época clásica. Esta estetización y erotización de los cuerpos lleva consigo toda una construcción de las miradas y de los propios cuerpos en relación

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p p. 105-106.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 150 y ss.

con ellas que será característica de la literatura erótica, aunque, en ocasiones, la descripción alusiva dará lugar a una descripción explícita, reemplazando así lo erótico por lo obsceno. Para Alain Viala, esta cultura del *deseo respetuoso* funda una nueva moral amorosa⁵⁵², en un tiempo donde dominaban, como ha señalado Michel Foucault, los “dispositivos de alianza”, donde las parejas se juntaban según intereses familiares y las necesidades de la transmisión de herencias, según los cálculos de bienes y relaciones. El *hombre galante* se inscribe dentro de un dispositivo nuevo que A. Viala denominar como “dispositivo de elección”, donde los dos miembros de la pareja se eligen mutuamente respetándose el uno al otro, lo que favorecía, frente a los modelos de sometimiento masculino y del cálculo familiar anteriores, un diálogo de sexos donde la mujer adquiere un lugar fundamental.

*« Dans l'économie libidinale qui s'instaure ainsi, l'échange occupe une place essentielle. Le socle en est la considération réciproque, où l'homme regarde la femme avec respect pour qu'elle le regarde en retour avec estime. Et c'est cet échange qui importe plus que le partage [...] la symétrie n'est pas identité, la conscience de l'altérité subsiste. L'estime et le respect valent en ce qu'ils sont mutuels, réciproques, regards de l'un sur l'autre. C'est en cela que la galanterie est le plus éminemment une posture humaniste, celle où un être humain considère un autre être humain. Donc, en toute logique, une posture généreuse. Autre valeur majeure. »*⁵⁵³

La *galantería* inscribe así el amor en la *diplomacia del espíritu* y en la distancia de la palabra. Una transformación de lo femenino que idealmente vemos transformarse en la sociedad, aunque sólo estará reservada a determinados *espíritus fuertes*, que pertenecen a la *galantería*, y que en modo alguno debe comprenderse con mecanismos de igualdad, como han señalado algunos estudios feministas. Aunque la economía libidinal que propone, cuestionando el intercambio sexual, transformará las relaciones establecidas hasta entonces entre el hombre y la mujer, distorsionando quizás el orden establecido, razón por la cual recibirán diversas acusaciones de libertinaje, contra la cual la sociedad galante buscará defenderse de forma constante.

Estas dos acepciones de la *galantería* que conviven en estos momentos, parecerían vehicular, a su vez, los dos principales paradigmas políticos del momento. Por un lado, la *virilidad*, vinculada a la imagen del *roi de guerre*, característica de la soberanía, que daría lugar a las imágenes de la seducción y del libertino, poniendo en juego una noción negativa de galantería. Por otro lado, el *reconocimiento del otro*, vinculado a la imagen de la paz y del equilibrio entre naciones, que tanto la idea de economía, de historia, de biología y de progreso, están empezando a transformar tal y como reflejaría la gubernamentalidad; y que, a su vez, se vinculan a esta nueva dimensión del trato amoroso puesto en juego por la galantería. Tal y como muestra la predominancia de la imagen de Alejandro (Rey siempre vencedor y al mismo tiempo alumno de

⁵⁵² *Ibid.*, p. 155.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 157.

Aristóteles y, por tanto, conquistador de los corazones), Louis XIV ve la necesidad de imponer un sistema de equilibrio y de paz en el cual el sistema del *galant homme* se adecuaba mejor que el de *honnête homme*, apostando mejor por la deidad Apolo. La adopción del modelo de Apolo permite así, al igual que con Alejandro, incorporar la fuerza del Dios y su relación con el placer y las musas. Unas imágenes y unas búsquedas que quedarán materializadas en sus *fêtes galantes*. Este deseo de paz, este interés por el equilibrio y por una cierta igualdad, así como por una economía del intercambio representado por la galantería, representa a su vez la transformación de la voluntad de poder hacia 1680, dando paso la soberanía a la gubernamentalidad. De modo que siendo un modelo que se gesta con anterioridad a Louis XIV y a la Fronda, la *galantería* se adapta muy bien a las necesidades sociales, económicas, políticas y culturales del nuevo poder que está redefiniendo Louis XIV como “cálculos” y “economía del intercambio amoroso”.

8.3. Dos manifestaciones de las belles-lettres: Préciosité y Galantería.

El término *préciosité*⁵⁵⁴ y el fenómeno de la *galanterie* son habitualmente identificados entre sí, adscribiéndose, a su vez, a la emergencia de lo femenino; mediante lo cual se pretende explicar ambos fenómenos, como si fueran el reflejo de la progresiva centralidad que va a adquirir la mujer en los procesos de *civilización de las costumbres* a lo largo del siglo XVII y que se confirmaría por la centralidad que ocupan éstas en los *salones* de la *sociedad mundana*. Este papel preponderante culminaría un proceso previo de valoración paulatina de lo femenino en la sociedad que se habría iniciado con Erasmo⁵⁵⁵ y que alcanzará su apogeo en el siglo XVII en la *sociedad mundana*⁵⁵⁶. A través de ella la mujer habría logrado su integración en la sociedad, tal y como reflejarían las *précieuses*, como apuntaba el estudio de C. Lougee⁵⁵⁷, y como ha señalado, también, M. Dufour-Maître, a propósito de su irrupción en el mundo de las letras. Pero este lugar predominante de lo femenino no sólo se mostraría en los espacios de la *mundanidad*, sino, también, en lo político⁵⁵⁸,

⁵⁵⁴ LIVET, Charles-Louis. *Précieux et précieuses. Caractères et mœurs littéraires du XVII^e siècle*. Paris, 1893 (1^a edición, 1880, 2. Vol.) ; BRAY, René. *La préciosité et les précieux: de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*. Paris, Albin Michel, 1948; LATHUILLIÈRE, Roger. *La Préciosité*. Genève, Droz, 1966 ; PELOUS, Jean-Michel. *Amour Précieux, Amour Galant (1614-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*. Paris, Klincksieck, 1980 ; DUFOUR-MAÎTRE, Myriam. *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2000 ; MICHEL DE PURE. *La Précieuse ou Le mystère de la Ruelle*. Paris, Honoré Champion, 2010, edición a cargo de Myriam Dufour-Maître (1^a edición, *Le Roman de la précieuse, ou les Mystères de la ruelle*. Paris, G. de Luyne, 1658); SELIER, Philippe. *Essai sur l'imaginaire classique. Pascal-Racine, Précieuses et Moralistes, Fénelon*. Paris, Honoré Champion, 2005, cap. IV, pp. 195-246.

⁵⁵⁵ TIMMERMAN, Linda. *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*. Paris, Honoré Champion, 2005.

⁵⁵⁶ FUMAROLI, Marc. « L'empire des femmes, ou l'esprit de joie ». En FUMAROLI, Marc. *La diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*. Paris, Gallimard-Tel, 1998, pp. 321-339.

⁵⁵⁷ LOUGEE, Carolyn. *Le Paradis des femmes, Women Salons and Social Stratification in 17th-Century France*. Princeton, Princeton University Press, 1976.

⁵⁵⁸ HAASE-DUBOSC, Danielle et Eliane Viennot (Dir.). *Femmes et Pouvoirs sous l'Ancien Régime*. Paris, Rivages, 1991.

auspiciado sin duda por los periodos femeninos de Regencia. En primer lugar, el de María de Medicis, tras la muerte de Enrique IV en 1610; y en segundo lugar, el de la Regencia de Ana de Austria, a la muerte de Louis XIII en 1643. Asimismo, este papel político preponderante de la mujer se observará en los levantamientos de la Fronda⁵⁵⁹ y durante los acontecimientos revolucionarios del siglo XVIII, vinculándose a los fenómenos de *opini3n*⁵⁶⁰ (si bien durante la Revoluci3n asistimos a una reacci3n conservadora contra el papel de la mujer⁵⁶¹, redefiniéndose hacia la sentimentalidad y el hogar, como se observa en la obra de J-L. David). Como intentaremos poner de manifiesto la identificaci3n de la *civilidad* con lo *femenino* y con los *salones*, es un constructo que partiendo de una realidad compleja ha ido edificando un imaginario sobre el papel de la mujer en los salones, que se ha ido gestando, sobre todo, durante el siglo XIX y que en el siglo XX la cr3tica feminista anglosajona encontrar3 una especie de toma de *conciencia* sobre lo femenino en el siglo XVII.

Pr3ciosit3 y *galanteria* se han convertido por todo ello en dos conceptos muy problem3ticos de la cr3tica literaria francesa, al estar adheridos a otros debates y problem3ticas como el papel de la mujer en la sociedad del Antiguo R3gimen. Por otro lado, la curiosidad que han despertado en los 3ltimos tiempos, tras un largo ostracismo, ha ido en paralelo, sin duda, al despertar del inter3s por el *sal3n* del siglo XVII y XVIII⁵⁶², que han suscitado, a su vez, diferentes estudios sobre el papel de la mujer y de lo femenino en los salones⁵⁶³. De este modo, el t3rmino *galant* -empleado en el siglo XVII- se pondr3 de moda sobre todo a partir de la recuperaci3n de los estudios sobre el sal3n del siglo XVII a lo largo del siglo XIX, como reflejar3a el texto de Louis de Roederer sobre la marquesa de Rambouillet. En su obra el sal3n es comprendido bajo las claves del enfrentamiento con la Corte, lugar de corrupci3n y brutalidad, en contraste con la sociedad educada del sal3n. Heredero del esp3ritu filos3fico, buscaba identificar as3 *politesse* y *moral*, situando ambos en los salones, donde las mujeres habr3an ocupado un lugar destacado, frente a la depravaci3n cortesana; lo que le lleva a identificar el sal3n con el mundo galante y con lo femenino. Este inter3s por el *sal3n*, lo *femenino* y la *galanter3a*, se acentuar3 con los estudios pioneros del siglo XIX sobre el siglo XVIII, que ir3n ampliando la visi3n hasta el siglo XVII, como vemos desde los Goncourt hasta Saint-Beuve. Una visi3n que encontrar3 su continuidad en los estudios feministas del siglo XX, principalmente en el

⁵⁵⁹ VERGNES, Sophie. *Les Frondeuses: une r3volte au f3minin (1643-1661)*. Seyssel, Champ Vallon, 2013.

⁵⁶⁰ LANDES, Joan. *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca, New York, 1988.

⁵⁶¹ FRAISSE, Geneviève. *Muse de la raison. D3mocratie et exclusion des femmes en France*. Paris, Gallimard, 1995 ; SCOTT, Joan Wallach. *La Citoyenne paradoxale. Les f3ministes fran3aises et les droits de l'homme*. Paris, Albin Michel, 1996. Algunos autores mantienen una posici3n diferente como HESSE, Carla. *The Other Enlightenment: How French Women Became Modern*. Princeton, Princeton University Press, 2001.

⁵⁶² LILT, Antoine. *Le monde des salons. Sociabilit3 et mondanit3 à Paris au XVIII^e si3cle*. Paris, Fayard, 2005 ; CRAVERI, Benedetta. *La civilit3 della conversazione*. Traducido por C3sar Palma; Siruela, 2003 (1^a edici3n, Milan, Adelphi, 2001).

⁵⁶³ HEYDEN-RYNSCH, Verena von der. *Europ3ische Salons*. Traducido por Jos3 Luis Gil Aristu, *Los salones europeos. Las cimas de una cultura femenina desaparecida*. Barcelona, 1998 (1^a edici3n, D3sseldorf, Artemis & Winkler verlag, 1992).

mundo anglosajón, adscritos a la *historia cultural*⁵⁶⁴. Así, a medida que la imagen monolítica del *clasicismo* propuesta por G. Lanson se ha ido desmoronando, comenzarán a llamar la atención aquellos grupos o movimientos disgregadores o cuestionadores del racionalismo clásico, en la que la mujer ocuparía un lugar esencial⁵⁶⁵. Reflejo de esto será el clásico libro de René Bray sobre la *préciosité*, donde ésta es valorada como una manifestación *pre-clásica* o *barroca*. Sin embargo, el término *préciosité*, a diferencia del *barroco* o del *clasicismo*, era usado en su época, siendo el principal problema el cómo discernir qué designaba.

D. Denis inscribe ambos términos, *galantería* y *préciosité*, dentro del proceso de la *civilización de las costumbres*, pues ya en la propia época Charles Sorel empleaba el término *préciosité* para designar una especie de grupo de carácter sedicioso. Un “partido galante” opuesto al “partido serio” de los doctos, vinculando *préciosité* y *galantería*⁵⁶⁶. Este uso del término precioso y galante en dialéctica con la *seriedad*, se mantendrá en los imaginarios franceses hasta el siglo XVIII con Voltaire. Sin embargo, Ch. Sorel parecía vincular su nacimiento con las *querelles littéraires*, describiendo así un conflicto dentro de las letras que erróneamente –y posteriormente a la época- ha sido trasladado al plano socio-político, interpretándose como el reflejo de los distintos grupos enfrentados al monarca por el poder. Este modelo interpretativo recogía un largo imaginario *ilustrado*⁵⁶⁷ que pretendía situar en los salones y en las academias el nacimiento de un pensamiento libre y de opinión resistente al poder instituido. Inscritos, por Ch. Sorel dentro de las *querelles littéraires* de la *sociedad mundana*, parece que la *préciosité* era empleada como un término negativo y despectivo hacia ciertas posturas que el que lo empleaba consideraba equivocadas (como ocurre con el empleo del término *libertino*); generando con ello un empleo ambiguo del término que ha fundado la creencia de que existió un movimiento *précieuse*, precisamente, por la utilización frecuente del término por parte de algunos personajes del momento que parecen criticar los cambios que están aconteciendo a mediados de siglo en la *république des lettres*, donde A. Viala situaba el nacimiento del primer campo literario. Este término designaba pues más que una realidad un uso *retórico*, inscrito en las guerras de textos y palabras que caracterizaban esta *sociedad mundana*, especialmente durante la Fronda.

Delphine Denis señala que los dos términos: *galant* y *précieux*, aparecen en el mismo momento, entre 1650 y 1660, aunque, como ha señalado A. Viala, *galant* tiene un uso anterior.

⁵⁶⁴ GOODMAN, Dena. *The Republic of Letters. A Cultural History of French Enlightenment*. Ithaca, Cornell University Press, 1994; GOLDSMITH, Elisabeth C., and Dena GOODMAN (Dir.). *Going Public, Women and Publishing in Early-Modern France*. Ithaca, Cornelle University Press, 1995.

⁵⁶⁵ HARTH, Erica. *Cartesian Women. Versions and Subversions of Rational Discours in the Old Regime*. Cornelle University Press, 1992.

⁵⁶⁶ DENIS, Delphine. « Classicisme, préciosité et galanterie ». P. 118.

⁵⁶⁷ CHARTIER, Roger. *Les origines culturelles de la Révolution Française*. Traducido por Beatriz Lonné ; Gedisa, 1995 (1ª edición, Duke University Press, 1991).

Suelen aparecer, por tanto, combinados y utilizados indistintamente, como si en la propia época tuviesen un significado próximo cuando no ambivalente. Antoine Baudeau de Somaize, en su *Grand Dictionnaire des Précieuses* (1661), señalaba haber recorrido « *le país des ruelles et des alcôves* »⁵⁶⁸, aludiendo ambiguamente al término como si hubiera salido de los pasillos y de las habitaciones, esto es, de las discusiones y luchas en el seno de los espacios de la *sociedad mundana*. Por ello, tras ambos términos se manifiestan las tensiones del mundo literario vinculados sobre todo a la lenta disolución de la *république des lettres* en favor de los salones y de la literatura, de ahí la reacción de los *doctos* contra la emergencia del *gusto* de la sociedad mundana que representaría la galantería y la preciosidad. Asimismo, tras ambos términos, especialmente tras la utilización despectiva de *précieuse* encontramos también otro tipo de críticas vinculadas a la progresiva importancia adquirida por la mujer dentro del fenómeno de la galantería pero también de la *sociedad mundana*, no sólo como modelo del ideal galante o por su lugar destacado en los salones, sino, también, por haber comenzado a escribir. Una profesión hasta ahora prácticamente reservada a los hombres.

Frente a la actitud positiva sobre el ascenso de la mujer que defienden diversos escritores de la época, señalados por L. Timmermans, nos encontramos, por el contrario, una crítica negativa que tenderá a identificar ciertos fenómenos literarios nuevos con lo femenino, como si éstos fueran el resultado de una depravación causada por la centralidad del gusto femenino así como por la irrupción de las mujeres en la *République des Lettres* como escritoras. Situación que muchos rechazan dando lugar a la *querelles des femmes*, en cuyos libelos y panfletos aparecerá empleado el término galante y preciosa de forma ambivalente por parte de ambos bandos, pero con la diferencia que mientras galante y galantería poseen un uso ajeno a estas polémicas, la preciosidad sólo parece emplearse adscritos a las críticas.

« Reprenons donc. Si le mot a connu une vogue dans les années 1650, ce fut dans un usage éminemment polémique. Il y a eu alors une campagne misogyne qui visait les femmes à la mode, accusées d'être trop snobs [...] Pour les discréditer, l'appellation de « précieuse » était commode : « faire sa précieuse », c'est vouloir afficher que l'on a du prix et non se soumettre au jugement des autres. »⁵⁶⁹

Esta vinculación entre las emergencia de nuevos géneros y el ascenso de la mujer, así como el uso despectivo hacia tales fenómenos, descritos mediante los términos galantería o précieuses, van a conducir, finalmente, a la asociación de tales fenómenos; que se ve continuada por parte de la crítica decimonónica y del siglo XX, que adscribe *précieux* al mundo femenino, como si fuera una especie de grupo de mujeres -tildadas ya en su época de *précieux*-, que habrían creado una sociedad cerrada y propia, revelando con ello una especie de *conciencia* sobre la feminidad, semejante a lo que habría ocurrido con el *individuo*, con el *público*, con la *opinión* o con la *burguesía*. De este

⁵⁶⁸ DENIS, Delphine. « Classicisme, préciosité et galanterie ». P. 118.

⁵⁶⁹ VIALA, Alain. *La France galante*. P. 167.

modo, en el mundo francés, algunos autores han vinculado las *Précieuses* a la *querelle des femmes*, en las cuales se manifestaría una tensión entre una visión masculina y una visión positiva de lo femenino así como del papel de la mujer, como ha estudiado Marie Dufour-Maître, donde la mujer buscaría apartarse de la galantería, siendo por ello tildadas de mojigatas y de “*précieuses*”⁵⁷⁰, o de “falsas preciosas” como Molière cuando esa austeridad es impostada y falsa, como distinguía el propio diccionario de Furetière.

« *Précieuse, est aussi une épithète qu'on a donné ci-devant à des filles de grand mérite et de grande vertu, qui savaient bien le monde et la langue : mais parce que d'autres ont affecté et outré leurs manières, cela a décrié le mot, et on les a appelées fausses précieuses, ou précieuses ridicules, dont Molière a fait une comédie, et de Pure un roman. On a appelé aussi un mot précieux, un mot fatice et affecté, une manière extraordinaire de s'exprimer* »⁵⁷¹

La confusión sobre el término es constante en la época al ser empleado de forma indistinta en diversos contextos y conflictos para designar en ocasiones fenómenos opuestos. Pero más allá de esta confusión tras el empleo de este término *précieux* debemos observar, más que un grupo de mujeres, diversos autores y personajes de la *sociedad mundana* que cultivan una forma *précieux* o *galante*, en su acepción negativa, y que por tanto se alejarían del equilibrio que preside el clasicismo. De ahí el uso de estos términos de forma despectiva.

A medida que el *clasicismo* ofrece una imagen menos monolítica y más contrastada del siglo XVII, como ha señalado D. Denis⁵⁷², comienza a emerger una *sociedad galante*, como la definió A. Adam⁵⁷³, con sus modelos y géneros específicos, que habría causado una tensión dentro del modelo triunfante tras la *querelle du Cid*, en 1630. Estas nuevas corrientes y estos nuevos estudios como el de A. Adam, abrían la posibilidad de vincular la *galantería* y la *preciosidad* a las nuevas formas de la *civilité*, que están haciendo evolucionar la *honnêteté* hacia la *politesse*, pero, al mismo tiempo irán distinguiendo progresivamente entre la *galantería* y *précieuse*. Frente a la emergencia de una *sociedad galante*, hija de la centralidad de las *belles-lettres*, de la *sociedad mundana* y de la *elocuencia persuasiva*, la preciosidad pasa a configurarse, por el contrario, como un reverso en negativo de la *galantería*. Lo que conducirá a la identificación de la *préciosité* con las *précieuses*. Si la *préciosité* parece reflejar un fenómeno complejo de manifestaciones literarias desarrollado dentro de la mundanidad y de la galantería emergente, con el que se describía toda una serie de propuestas *irregulares* que parecían apartarse o interpretar de forma particular las *reglas* en favor de un uso depurado del francés, sin embargo, las *précieuses* reflejarán una actitud contestaria de ciertos grupos al poder y de ciertas mujeres derivadas de la Fronda, que en principio no tendrían un origen

⁵⁷⁰ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 138.

⁵⁷¹ FURETIÈRE, Antoine. *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*. 1690.

⁵⁷² DENIS, Delphine. « Classicisme, préciosité et galanterie ». P. 119 y ss.

⁵⁷³ ADAM, Antoine. *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*. Paris, Albin Michel, 1997, 3. Vol. (1^a edición, Paris, Domat, 5 Vol., 1948-1955).

literario sino político, pero que tenderán a confundirse. Tras unos años donde ambos fenómenos tienden a confundirse, sin embargo, progresivamente, *galantería* y *preciosidad* se van viendo enfrentadas en la historiografía literaria, y mientras la *preciosité* se ve como un desvío de ciertas formas de conducta de la propia *galantería*, ésta última es definida dentro de la *honnêteté* y de la evolución que sufren las letras desde mediados del siglo XVII. La *galantería* se encuentra así progresivamente inscrita en los estudios de géneros literarios, en los tratados de literatura, en las formas de comportamiento y de aquellos estudios centrados en cómo se va definiendo y constituyendo un nuevo lugar de la identidad cultural y nacional adscrita a la *galantería*, etc. Este deseo por distinguir y estudiar por separado la *galantería* respecto a la *preciosidad*, hará que ambos términos, sin embargo, remitan a un estudio conjunto y tiendan a interpelarse; y, de este modo, se va planteando una reinscripción de la *préciosité* dentro del marco donde se define, cada vez de forma más clara, la *galantería*, en los años más tormentosos que siguen la Regencia de Ana de Austria, entre los conflictos de la Fronda y los primeros años del reinado de Louis XIV. Momento en el que las distintas facciones creadas en los años anteriores pugnan por encontrar el favor del monarca. La *société mondaine* como lugar de alianzas, donde se cruzan los diferentes espacios de la sociedad y de las letras, se convierte en estos años en un lugar esencial en unos instantes donde la Academia Real de Letras apenas ocupa un papel relevante. De tal manera que a partir de la Regencia de la Reina Ana y de la importancia alcanzada por los *salons* de la *société mondaine* como espacio de alianzas (donde las mujeres ocupan cada vez más un lugar central para la construcción de las mismas), surgirán diferentes actitudes despectivas y críticas a esta preponderancia de lo femenino, no sólo desde el ámbito político sino también artístico. En un momento –no lo olvidemos– donde ciertas mujeres de la nobleza irrumpen en el *Parnasse des lettres*, gracias al apoyo del “partido galante”, quienes construirán además una imagen de lo femenino como “bello natural” y modelo de comportamiento a imitar en tanto que manifestación de lo natural.

Podemos concluir así que la *preciosité* se inscribe en un lugar políticamente complicado, durante la Regencia. La cual permitió, a su vez, una cierta “liberalización” artística respecto a las estructuras férreas creadas por Richelieu un años antes, favoreciendo la evolución hacia modelos creativos cada vez más centrados en lo placentero, como refleja el triunfo del estilo de Voiture sobre el de Guez de Balzac. Frente a ciertos grupos que utilizan el término galante para identificarse en estas nuevas búsquedas y para distanciarse de otras propuestas, asimismo surgirán múltiples crítica a muy diferentes niveles, hacia estos mismos fenómenos, designándose con términos como *galante* o *précieuse*, problemáticas diferentes: literarias, políticas, sociales, etc., que en ocasiones nacen de los *libelos* y los *panfletos*, propios de la *république des lettres*, y que más que designar una realidad histórica reflejan una realidad retórica, que no deben confundirse. Todo este cruce de textos

y críticas creará la imagen de la existencia real de un *partido précieux* y, de este modo, *précieuses* serían aquellas que han sido denominadas como tal durante el siglo, determinando así una existencia “nominal”, es decir, por alguien que lo ha empleado para designar algo. Un fenómeno que conducirá en un segundo momento a dar la impresión de una existencia fáctica e histórica. A partir de los diversos textos, de las críticas, de los libelos, de las polémicas, etc., parecía emerger y tomar forma un *partido precioso*, cuyos miembros serán definidas como *précieuses*. Paralelamente otra parte de la historiografía presentaba una visión diferente, que lejos de vincular *préciosité* a las *précieuses*, lo entendería como términos diferentes que remitían a aspectos distintos. Si bien, *précieuses* aludiría a estas mujeres con cada vez mayor peso en la sociedad del momento, sin embargo por *préciosité* se aludiría a una forma de comportamiento y a un estilo literario que no tiene porqué ser identificado con las *précieuses* y que se referirían -de forma ambigua- a formas afeminadas de comportamiento y a determinados usos o derivas de la galantería. Para esta corrientes interpretativa la *préciosité* no sería la cualidad que define a las *précieuses*. Mientras la *galantería* se iba definiendo como una categoría propia de la época, donde se inscribían determinados grupos o personas que se autoproclamaban como *galantes*, la *préciosité*, en cambio, se trataba de un término *externo* a este tipo de usos, normalmente utilizado por alguien que desde fuera describe a un grupo o a una persona de forma despectiva o crítica. De tal manera que nadie en la época se definía así mismo como *précieuse* mientras que sí como *galant*.

En resumen, podemos observar cómo la *préciosité* sería definida en función de dos posicionamientos principales. En primer lugar, estarán aquellos que la sitúan en el interior del amplio abanico de la *galantería*, identificada específicamente por lo femenino. A través de la *préciosité* se rechazarían determinados postulados de la galantería que someten a las mujeres a ser centro y objeto de seducción. Tal postura, buscaría presentar la *préciosité* como la emergencia de una *conciencia* femenina, la cual estaría profundamente influenciada por la redefinición y construcción de lo femenino llevada a cabo dentro de las órdenes religiosas (como ha estudiado Linda Timmermans), y que representaría un deseo de afirmarse socialmente, mediante la alianza entre reputación social y gloria interior. La feminidad se asociaría pues a un ideal de interioridad que vendría con esta renovación religiosa. Interioridad que se está construyendo esta segunda mitad del siglo XVII y en la que el pensamiento augustiniano ocupará un lugar destacado. De ahí que numerosas mujeres de la sociedad mundana, definidas como *précieuses* se terminen acercando y siendo simpatizantes de los *solitarios* de Port-Royal. Así, a través del término *précieuse* nos encontraríamos una redefinición de lo femenino en el ámbito de lo religioso pero en el plano de la sociedad mundana. En segundo lugar, inscrita también dentro de la galantería y de la “afirmación” de lo femenino, sin embargo se define, en comparación con la galantería como una categoría del exceso, de afeminización, que lleva a la sociedad galante a su expulsión. Todo aquello que excede

las reglas y los límites establecidos por la *honnêteté* y el nuevo ideal galante, serán tildados de *precieuse*, dando así la impresión de la existencia de un movimiento o grupo cohesionado.

Frente a la ambigüedad del término preciosidad, la *galantería* definía con cada vez mayor nitidez un nuevo modelo de comportamiento y una comunidad social, que en pocos años, desde mediados de siglo, permite que aparezca el término *galant* de forma constante para designar publicaciones (encabezando los títulos de muchas obras que buscan con ello designar una temática o un estilo de su interior) o para que determinados autores se definan como tal y se presenten ante los demás. Vinculada a la evolución de la *honnêteté*, en estos años convulsos de mediados de siglo, la *galantería* será asumida y confiscada posteriormente por Louis XIV y convertida en un emblema de su corte, de su política y de lo francés, desarrollándose el *ideal de la fête galant* que constituirá uno de los centros del aparato simbólico de Versalles. Sin embargo, y tras este apoyo institucional, el término no terminará de prender y fijarse, pues planeará siempre sobre él una cierta sombra, quizás la que le proyecta el término *précieuses*, así como una cierta noción negativa que lo acompaña desde bastante tiempo atrás, cuando fue empleado por vez primera. A esto habría que añadirle la oleada de críticas que recibirá esta nueva moral galante desde los medios religiosos de los años 60 y 70 del siglo XVII. Momento en el que asistimos al surgimiento de nuevos grupos religioso, dentro y fuera de la corte: oratorianos, devotos, jansenistas, etc., que reflejan la emergencia de una nueva moral así como un cambio en la política de la monarquía que buscará uniformar religiosamente el reino. La *galantería*, pese a esa aparente existencia bibliográfica, por ejemplo, en los títulos de los libros, siempre vivirá bajo la sospecha que proyecta sobre ella la *préciosité* y que conducía a la propia galantería hacia el *mito* y hacía el *ideal*. De este modo, tras la *galantería* parece concitarse un ideal de convivencia entre sexos, de experiencia femenina, de la sexualidad y del equilibrio, etc., que seducirá al siglo XVIII y que recuperará el siglo XIX, llegando hasta nuestros días.

9. Molière y el ideal natural.

Frente al concepto de ilusión propuesto por Jean Chapelain el teatro vivirá importantes cambios en la segunda mitad del siglo XVII, donde la tragedia clásica se enfrentará a la competencia de otros géneros, que cuestionarán el ideal de la *vraisemblance*, como vemos en la novela, en la epopeya o en la historia; a favor de una nueva forma de comprensión de lo *creíble*, donde la persuasión y el placer ocuparán un lugar cada vez más destacado, determinando así un cambio en los propios modelos trágicos, como hemos señalado a propósito de Racine, donde el trabajo con las pasiones y con los personajes -inscribiéndose dentro del pensamiento anterior- se ve

transformado conforme a los saberes de los nuevos tiempos⁵⁷⁴. Por otro lado, en esta segunda mitad de siglo asistimos al resurgimiento de la comedia, que ya había despuntado en los inicios de siglo con la *tragicomedia*⁵⁷⁵ y que se había topado con la reacción y triunfo de la tragedia. No obstante algunos de los principales dramaturgos del momento experimentarán también en este género como señalamos a propósito de Corneille⁵⁷⁶.

En esta segunda mitad de siglo destacará la figura de Molière quien renovará la comedia profundamente⁵⁷⁷, en estrecho diálogo con las corrientes estéticas de su época, buscando la claridad, la naturalidad, la transparencia, la pureza del lenguaje, etc.; e introduciendo nuevas influencias como el teatro italiano, que pondrán las bases para una nueva comprensión de la comedia, renovándose en profundidad la gestualidad del actor o la puesta en escena, pero, sobre todo, la declamación, conforme a las preocupaciones lingüísticas y gramaticales de la época, condicionando el teatro de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII⁵⁷⁸.

*« L'art du comédien à partir des années 1660 s'assouplit et s'enrichit d'une véritable théâtralité qui lui défaut, surtout dans le haut-comique. Grâce à Molière, le « jeu » peut désormais rivaliser avec « l'action » par la mise en scène d'une pure théâtralité dont l'essence même est la gestuelle et le mouvement. Les années 1660 représentent donc un tournant dans l'évolution de l'art dramatique, ou si l'on préfère, marquent une scission désormais bien réelle, entre un courant conservateur et nostalgique des règles et des conceptions rattachées à l'actio oratoire (parole dominante, gestuelle subalterne et dépendante de celle-ci, sans aucune espèce d'exagération, bref modérée) qui est celui des Grands Comédiens et des détracteurs de Molière attachés à la grandeur d'un tragique de l'esprit, et un courant moderniste qui a comme chef de file Molière, qui exalte un comique de la rate ouvert sur la contemporanéité, et qui est avide de jeux de scène –et par conséquent de gestes. »*⁵⁷⁹

Respecto a la compleja obra de Molière nos centraremos principalmente en el ideal de *naturaleza verdadera* (*naïvete*) o de pureza sin artificio, que es reivindicado de forma constante en la época y que A. Furetière define de la siguiente manera.

*« Naturel/nature: Qui es produit ordinairement par la Nature, et est opposé au factice et à contrefait.
Ce qui est libre, qui ne paraît point forcé. « Cet Orateur a l'action belle, le geste naturel ».
On dit qu'un homme est naturel, lorsqu'il est sincère, naïf, et qu'il n'a aucune affectation en sa manière d'agir. »*⁵⁸⁰

Herederio del *aticismo*, Molière buscará promover en el teatro lo que en la época se entendía por “*naïveté*”, aquello que ya sea por descuido o por inocencia dice la verdad, sin artificio, como un pequeño niño lleno de candor y de gracia encantadora.

⁵⁷⁴ GUYOT, Sylvaine. *Racine et le corps tragique*. Paris, PUF, 2014.

⁵⁷⁵ GUICHEMERRE, Roger. *La Tragi-comédie*. Paris, PUF, 1981.

⁵⁷⁶ GUICHEMERRE, Roger. *La Comédie avant Molière*. Paris, Armand Colin, 1972.

⁵⁷⁷ DANDREY, Patrick. *Molière ou l'esthétique du ridicule*. Paris, Klincksieck, 2002 (1ª edición, 1992).

⁵⁷⁸ FRANTZ, Pierre et Sophie MARCHAND (dir.). *Le théâtre français du XVIII^e siècle. Histoire, Textes choisis, mises en scène*. Paris, Éditions L'avant-scène théâtre, 2009.

⁵⁷⁹ CHAOUICHE, Sabine. *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*. Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 251-252.

⁵⁸⁰ FURETIÈRE, Antoine. *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*. 1690.

« Lorsque vous peignez des héros, vous faites ce que vous voulez. Ce sont des portraits à plaisir, où l'on ne cherche point de ressemblance ; et vous n'avez qu'à suivre les traits d'une imagination qui se donne l'essor, et qui souvent laisse le vrai pour attraper le merveilleux. Mais lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature. On veut que ces portraits ressemblent ; et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle »⁵⁸¹

Un principio que aplicará tanto a la gestualidad del actor como a la dicción, en oposición al énfasis de la declamación trágica que se practicaba en el hôtel de Bourgogne, buscando la claridad e inteligibilidad de la escena. Este ideal coincide también con el principio clásico de la *rassemblance* o del parecido –al que también se refería Molière en el párrafo anterior–, que empieza a desarrollarse en la segunda mitad del siglo XVII, el cual señalaba la existencia de una verdad profunda y oculta en el hombre frente al artificio y a la ilusión que están articulando determinadas corrientes religiosas afines a San Agustín y a la mística, así como los llamados moralistas, y que también podemos observar en el saber fisiognómico. Inscrito dentro de las claves representativas articuladas por Jean Chapelain, D'Aubignac o Corneille, la obra de Molière, quien por sus fechas de vida, 1622-1673, debe considerarse coetáneo de los grandes dramaturgos (Corneille muere en 1684 y Racine fallece en 1699), aportará nuevas líneas de reflexión sobre la forma teatral y sobre la ficción, apostando por el *naturalismo*, frente a una tragedia clásica determinada por la *actio ciceroniana* y por la *elocuencia elevada*, que comienza a ser cuestionada en estos momentos. Igualmente, la obra de Molière, como es propio del proyecto clásico, trabajará con las pasiones, pero desde el punto de vista de arte del comediante, buscando una *naturalidad* de la actuación frente a la reglamentación anterior que imponía la *bienséance*, mostrando una reflexión sobre lo puramente teatral, que intenta pensar el teatro no como obra destinada a la lectura sino a la representación. Esta *naturalidad*, centrada en la forma de actuación y en la declamación, refleja cómo el teatro de Molière buscaba por encima de las reglas y de la *vraisemblance*, una verosimilitud nacida de la *naturalidad* del actor, tanto a nivel de actuación como en la declamación.

Molière trabajará así con las pasiones, como el teatro clásico, pero no a través de las acciones, como en Corneille, o con los personajes, como en Racine, sino a través del trabajo con los actores, reflexionando propiamente sobre el arte del comediante, transformando la dicción, los gestos y, finalmente, la acción en el teatro, respecto a la tragedia clásicas y respecto a la comprensión de la actuación en relación a las claves retóricas ofrecidas por la *actio*. Un ejemplo de ello será su *L'École des Femmes*, que generará una importante polémica entre de diversos grupos, entre los que cabe destacar, por un lado, los partidarios de la devoción religiosa contra el teatro, como representa el tratado del príncipe Conti, antiguo libertino y protector de Molière, y convertido al jansenismo, quien escribe un *Traité de la comédie et des spectacles* (1666) que retomaba los

⁵⁸¹ MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin). « Critiques de l'École des femmes ». En *Oeuvres complètes*. Edición Georges Couton. Paris, Gallimard, 1971, 2 Vol., I, p. 661. Citado por GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 379.

puntos principales sobre los cuales se había producido el ataque del jansenista Pierre Nicole contra el “romancier” y dramaturgo Desmarest de Saint-Sorlin en la *Première Visonnaire* donde señala que

« Un faiseur de romans et un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps mais des âmes des fidèles, qui se doit croire coupable d'une infinité d'homicides spirituels, ou qu'il a causés en effet, ou qu'il a pu causer par ses écrits pernicieux. Plus il a eu soin de couvrir d'une voile d'honnêteté les passions criminelles qu'il y décrit, plus il les a rendues dangereuses, et capables de surprendre et de corrompre les âmes simples et innocentes. Ces sortes de péchés sont d'autant plus effroyables, qu'ils sont toujours persistants, parce que ces livres ne périssent pas, et qu'ils répandent toujours un venin, qui s'accroît et s'augmente par les méchants effets qu'ils continuent de produire dans ceux qui les lisent »⁵⁸².

Una postura que se acompañará al año siguiente, en 1667, con la publicación por parte de P. Nicole de un *Traité de la comédie* donde proclamaba como incompatible el teatro y los deberes del cristiano. Por otro lado, generó una importante reacción entre los partidarios de la tragedia y de la poética clásica, determinando así una escisión dentro del teatro francés. Entre éstos últimos, la polémica surgirá sobre si se debía aceptar una acción y una gestualidad aparentemente sin control, que desbordaba el marco de la palabra, dando así predominancia a unos gestos considerados como propios de la bufonería del teatro italiano, ajenos, por tanto, a la perfección de la palabra y de las reglas teatrales. Lejos de encontrar un acuerdo cada “clan” se colocará en sus posicionamientos intransigentes, teniendo el Rey que intervenir. Esta intervención se deberá a que las obras “clásicas”, poco a poco, son consideradas por el público como aburridas, frente a las novedades con las que vienen cargadas las obras de Molière o del teatro italiano y que triunfan entre los espectadores. Un fenómeno que explicará las reacciones violentas de los distintos grupos que conforman la sociedad, pues se dan cuenta que el teatro de Molière propone unos principios diferentes, a muy diferentes niveles, que en el fondo cuestionaban los principios donde se asentaba la tragedia clásica. Ésta, elevada al pedestal de lo eterno y de lo perfecto por la propia monarquía, en tanto que encarnación de unos valores de lo francés y de lo antiguo con los que la monarquía se encuentra vinculada desde finales del siglo XVI, sin embargo languidecerá a finales del siglo XVII, una vez muertos los grandes trágicos; especialmente a lo largo del siglo XVIII, esclerotizada en unas reglas que progresivamente han devenido en una “doctrina”, en un contexto donde la *palabra* ha dejado de ocupar el lugar prioritario que tenía. Las polémicas teatrales de mediados de siglo concluirán, por un lado, con la expulsión de Molière de París, quien se ve obligado a ir de gira permanente por las provincias de Francia; y, por otro lado, con la condena del teatro italiano y la expulsión de los comediantes italianos. No obstante, la *querelle de l'École des femmes*, define el surgimiento de una nueva concepción sobre la palabra en la cual el trabajo vocal y estilístico vendrá determinado por el mayor peso que el efecto logrado sobre el público va a tener en estos momentos.

⁵⁸² Citado en GÉNÉTIOT, Alain. *Le classicisme*. P. 260.

Unas reflexiones sobre la dicción, la gramática, etc., en relación a la representación que también iniciará Racine y que en el siglo XVIII se identificará con la *musicalidad raciniana*⁵⁸³.

9.1. El cuestionamiento del fundamento retórico del teatro.

Hasta estos momentos centrales del siglo la base de la reflexión teatral se construía sobre la elocuencia, donde la *actio*, en tanto que una de sus partes, ocupa un lugar prioritario a partir de la cual se pensaba la actuación.

« La première partie nommée inventio a pour fonction de trouver les idées, les arguments et le sujet à étudier ; la seconde partie appelée disposition ou dispositio vise à mettre en ordre le discours, à l'élaborer de manière logique ; l'élocution ou elocutio représente la partie rédactionnelle, l'ornementation par les figures, le style du discours ; l'action ou actio est constituée de la prononciation ou pronuntiatio (parfois aussi vox), et des gestes ou actio (voire motus) effectués par l'orateur ; enfin une dernière partie vient agrémente le tout : il s'agit de la mémoire ou memoria qui regroupe et recoupe tout ce qui aide à une bonne assimilation du discours avant qu'il ne soit prononcé devant un auditoire. »⁵⁸⁴

En el siglo XVII asistimos a la proliferación de diversos tratados específicos que se centrarán sobre la *actio*, esto es, en las formas de dirigirse a un público-auditorio para lograr su persuasión. Es a partir de estos tratados sobre la actuación, en el marco eclesiástico y pensados desde las claves retóricas de la *actio*, de donde nacerán las primeras reflexiones sobre el arte del actor: *Vacationes autumnales sirve de actio oratoris et gestu* del Père de Cressolles (1620) ; el *Traité de l'Action de l'Orateur ou de la Prononciation du Geste* de Michel Le Faucheur (1657) ; *Actio oratoris seu de gestu & voce* del Père Lucas (1675) ; la *Méthode pour bien pronocer un discours & le bien animer* de René Bary (1679) ; le *Poème sur les mauvais gestes* del Père Louis Sanlecque (1696). Como observamos, todos los tratados de la época, como el *Traité de l'Action de l'Orateur* de Michel Le Faucheur (1657), dotan de una importancia incuestionable a la *actio*, es decir, a la manera en que se ofrece el discurso a los sentidos del espectador, principalmente vista y oído, así como voz y gestos; puesto que son las percepciones sensoriales las primeras en dar acceso al campo del conocimiento así como de la emoción⁵⁸⁵. Sin embargo, es difícil poder establecer un corpus coherente sobre la *actio*. De hecho, el tratado inglés de John Bulwer *Chironomia*⁵⁸⁶ -obra dedicada a los gestos retóricos- remarca la dificultad a la hora de poder establecer una codificación, principal objetivo de su obra, pues se da cuenta que los gestos dependen de los hombres y de las épocas, dificultando la posibilidad de establecer un corpus fijo. Además, si tenemos en cuenta que la retórica no puede reducirse en esta época a un ámbito fijo, ya sea el ámbito eclesiástico o el ámbito de la docencia, sino que se extiende a amplias zonas de la sociedad, como por ejemplo a la

⁵⁸³ CHAOUCHE, Sabine. *L'art du comédien*. P. 301.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 21 y ss.

⁵⁸⁶ BULWER, John. *Chironomia*. London, Harper & R. Whitaker, 1644.

mundanidad y al arte de la conversación o de la galantería, es lógico que sea complicado la posibilidad de establecer una *taxonomía* de los gestos o de los tonos de voz, pues, cada ámbito ha codificado sus propios gestos. No obstante asistimos en estos instantes a un claro deseo por establecer un *corpus* de gestos y de tonos de voz. Muchos de estos tratados que intentan « codificar » una *actio*, se encontrarán a su vez íntimamente relacionados con los tratados médicos y, por tanto, con los tratados fisiognómicos, con los que la retórica se encontrará estrechamente relacionada⁵⁸⁷. Unos tratados médicos que influirán profundamente en la obra de Molière⁵⁸⁸ y que ayudarán a explicar la reforma emprendida por Molière no sólo desde los problemas lingüísticos y gramaticales, sino también desde los problemas fisiológicos de la pronunciación y que están influyendo en la reflexión retórica sobre la voz⁵⁸⁹.

Esta dificultad a la hora de establecer y fijar una serie de gestos, determinará que sobre estos lugares de sombra de la propia retórica y del propio arte del *orador*, surjan la reflexión específicas sobre los gestos y la voz, especialmente aplicadas al actor, tal y como veremos en Molière. Si tenemos en cuenta qué es la retórica –y por tanto la *actio*– el modelo sobre el que se asentará la poética clásica, no es de extrañar que sea en el teatro donde comience a surgir una preocupación importante sobre los *gestos*, las *acciones* y sobre los *personajes* tomando como base la *actio*. Sin embargo, estos aspectos del arte del comediante habían sido tratados hasta ahora, dentro de la tragedia clásica, desde la *dispositio* y la *inventio*, es decir, desde las cuestiones formales de la escritura, determinando que las pasiones, los gestos y las voces, siguiesen apegadas al tratamiento del texto. Es por tanto a partir de Molière que las pasiones, los gestos y la voz, serán pensadas a partir de la *actio* y del orador, apartándose paulatinamente de la subordinación del actor al texto, comprendiendo su arte como autónomo. Así con su obra, asistiremos al nacimiento de las primeras reflexiones sobre el actor y sobre la puesta en escena⁵⁹⁰. Unas reflexiones innovadoras que parten de la propia centralidad del *personaje* y sus pasiones, dentro de la línea *tragedia clásica*, pero, también, de la influencia del teatro foráneo italiano⁵⁹¹ y la importancia otorgada al actor, en tanto que encargado principal de transmitir esa obra.

⁵⁸⁷ CHAOUICHE, Sabine. *L'art du comédien*. P. 23.

⁵⁸⁸ DANDREY, Patrick. *La médecine et la maladie dans le théâtre de Molière. Tome I. Sganerelle et la médecine ou de la mélancolie érotique. Tome II. Molière et la maladie imaginaire ou de la mélancolie hypocondriaque*. Paris, Klincksieck, 1998.

⁵⁸⁹ SALAZAR, Philippe-Joseph. *Le culte de la voix au XVII^e siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*. Paris, Honoré Champion. 2000 ; SALAZAR, Philippe-Joseph. « La voix au XVII^e siècle ». En FUMAROLI, Marc (Dir.). *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*. Paris, PUF, 1999, pp. 787-819.

⁵⁹⁰ FAZIO, Mara et Pierre FRANTZ (Dir.). *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*. Paris, Éditions Desjonquères, 2010.

⁵⁹¹ MOLAND, Louis. *Molière et la comédie italienne*. Paris, Didier, 1867 ; BASCHET, Armand. *Les Comédiens Italiens à la cour de France, sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*. Paris, Plon, 1882 ; GAMBELLI, Delia. *Arlecchino a Parigi. 1. Dall'inferno alla corte del Re Sole*. Roma, Bulzoni, 1993 ; BOURQUI, Claude et Claudio VINTI. *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque*. Paris, L'Harmattan, 2004 ; BOURQUI, Claude. *La commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècle*. Paris, Armand Colin, 2011.

Asimismo, no podemos dejar de señalar la influencia que tendrá en la comedia actual la apertura hacia otras tradiciones teatrales abiertas por los llamados *irregulares* a principios de siglo, que introdujeron nuevos recursos expresivos, en relación al trabajo con los gestos y con la voz, provenientes de tradiciones no retóricas, especialmente del teatro italiano o medieval. Los “irregulares” habían favorecido en las comedias las escenas múltiples, con muchas peripecias y acciones, frente a las unidades de tiempo, espacio y acción de la tragedia, lo que había determinado que en ellas se buscasen el equilibrio entre palabra y gesto, dando preponderancia a éste último, contrariamente a la tragedia que daba predominancia a la palabra. Ello demuestra que el género cómico permitía una mayor variedad en el tratamiento de los recursos teatrales y de las interpretaciones respecto a la tragedia, especialmente, para poder ofrecer una coherencia visual que se ha complejizado. El estatismo de la tragedia, fundada en la recitación y en la palabra, unido al acompañamiento de escenas sencillas y acciones únicas, no requiere, por tanto, hacer uso de recursos gestuales o espaciales para aclarar las acciones. Sin embargo, el carácter híbrido de las *tragicomedias*, tendente a las acciones numerosas, híbridas y en transformación constante, como vemos en ciertas pastorales como *La Sylvie*, donde se mezcla universos reales, discursos ditiámbicos y floridos, junto a muchos incidentes; asociando acciones novelescas, caballerescas y heroicas, buscando generar discordancias y disonancias, situaciones grotescas, ridículas o burlescas; etc., demandaba el desarrollo de recursos expresivos más complejos que en la tragedia. Con Molière, el teatro clásico recogía muchos de estos recursos haciéndolo evolucionar hacia nuevos caminos y formas, permitiendo la apertura de nuevas vías alejadas de la *retórica* y del valor del *texto* hacia los problemas de la *interpretación*⁵⁹².

Por otro lado, esta progresiva problematización de los temas referidos a la actuación teatral y al actor se desarrollarán en paralelo a las críticas recibidas por el teatro en la segunda mitad del siglo XVII. Por lo que puede señalarse que son las críticas y reflexiones en contra del teatro, especialmente centradas en el efecto de *ilusión verdadera* o *vraisemblance*, lo que va a ir haciendo emerger un interés progresivo sobre las cuestiones que tocan directamente al actor⁵⁹³. El cuestionamiento de la *vraisemblance* y la progresiva problematización de los debates en torno a la *verdad* y la *ilusión*, permitirán el surgimiento de nuevas nociones: *intimidad*, *verdad*, *natural*, *artificial*, etc., que observamos en muy diferentes ámbitos, que constituirán el nuevo marco sobre el cual emergerán las nuevas polémicas y las nuevas reflexiones sobre el actor y la puesta en escena.

⁵⁹² CHAOUCHE, Sabine. *L'art du comédien*. Pp. 138 y 139.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 9.

Tal y como ha señalado S. Chaouche⁵⁹⁴, podemos situar la fecha de 1630 como el inicio del desarrollo de una reflexión sobre el arte del actor. Un momento que coincide con el periodo de mayor teorización sobre la *poética* teatral de la mano de los tratados de Chapelain y D'Aubignac. Sin embargo, estos años de 1630 y 1640 coincidirán también con la convivencia de dos tradiciones teatrales. Por un lado, un teatro convencional donde determinados “tipos” aislados son incorporados procedentes de la *commedia sostenuta* y de la *commedia dell'arte*, como vemos en *Jodelet enfariné*, caracterizados por una cierta libertad. Por otro lado, un teatro influenciado por los posicionamientos de los “irregulares” y de la *tragicomedia* a partir de las cuales se forma una concepción teatral reglada que regulará también la interpretación, de la cual emergerá la *tragedia clásica*. Los años 1640 a 1660 verán la maduración y la culminación del periodo formativo anterior, donde el arte del comediante se modelará en función de la *actio* oratoria, produciéndose así una depuración de la interpretación. Es el momento donde se establecen las reglas de la poética teatral y en la que adquiere predominancia la “representación” por encima de los problemas del actor, como estudiamos a propósito de D'Aubignac. Una época en que las formas “irregulares”, de la pastoral y de la tragicomedia, terminan por declinar de forma completa con la creación de la Academia Real. Es a partir de estos años centrales del siglo cuando se va a ir desarrollando en paralelo a la *tragedia clásica* una vía distinta de reflexión sobre las formas de actuación, estrechamente en paralelo a la reflexión sobre la *actio* retórica y al arte del *orador*, caracterizada por la predominancia de los gestos así como de la palabra y de las cuestiones directamente relacionadas con la oralidad y la búsqueda de claridad. No olvidemos que en estos momentos el objetivo de la *tragedia* era la *persuasión* del público, así como la consecución de la finalidad dramática señalada por la *poética* de Aristóteles: la *catarsis*, que los teóricos de la época vincularán al efecto de *vraisemblance*. Un efecto de ilusión o *vraisemblance* que Molière trabajará no desde la *representación* y sus reglas, sino desde el trabajo con el comediante. Sin embargo, no será hasta la década de los años 60 y 80 cuando se producirá una distancia respecto a este modelo *retórico* que otorgaba predominancia al texto y a la *dispositio*, cuando comienzan a penetrar otros modelos de actuación basados en la propia gestualidad. Molière, influenciado por las artes escénicas italianas, desarrolla toda una teoría *mímica* que redefinía el papel ocupado hasta entonces por la oratoria y la palabra, pues no podemos olvidar que la propia *actio* retórica ciceroniana otorgaba un lugar destacado subordinando al texto la gestualidad y el trabajo con el cuerpo del orador, encontrándonos la *actio* no sólo en los tratados de oratoria, sino también de esgrima, de danza, etc., y en todos aquellos lugares donde el gesto y el cuerpo es interpretado como un texto y como un conjunto de signos.

Si bien el teatro de Molière se inscribe dentro de las problemáticas y discusiones de su propia época y del *clasicismo*, sin embargo con él asistiremos a una transformación del lenguaje

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 10.

gestual y de la palabra, al incorporar a su teatro las formas del teatro italiano. Un hecho que pondrá en tensión las bases de la oratoria, que habían predominado hasta el momento, al apostar por la *pantomima* y por la *mímica*. Un arte de la *mímica* que conducirá al siglo XVIII a establecer la diferencia entre la fisiognomía y *mímica* o *pantomima*⁵⁹⁵. Para comprender esta progresiva transformación de la representación del actor deberemos tener también en cuenta la fecha de 1629, en que se instalan en París dos teatros permanentes: l'Hôtel de Bourgogne et le théâtre du Marais (instalado definitivamente en el Marais en 1634, pero residente allí desde 1629). Momento que coincidirá también con un relanzamiento, por parte de la sociedad y del poder, de las representaciones teatrales. Por otro lado, será también fundamental la fecha de 1680, momento en que ambas *troupes* se fusionan creándose la *Comédie-Française*, lo que determina que su institucionalización ayude a transformar la *actio oratoria* en un verdadero arte dramático.

Tal y como hemos señalado, en un primer momento, el arte del comediante se ve determinado por las teorías de la *actio* retórica, otorgando así un lugar prioritario a la *palabra* y al arte de bien pronunciar el discurso. En el siglo XVII, esta predominancia de la *actio* se observa en que la propia palabra “actio” era empleada tanto para calificar le “jeu du comédien”, que para describir los discursos, la voz y los gestos, de los sacerdotes y de los abogados⁵⁹⁶. Todos ellos eran ámbitos puestos bajo el predominio de la palabra. El término “declamación”, empleado específicamente para designar el arte del comediante y para distinguirlo de la *actio* del colegio o de la cátedra, no se desarrolla hasta los inicios del siglo XVIII, aunque, como veremos a continuación, ya en el siglo XVII comenzarían a desarrollarse –de forma tímida– las primeras reflexiones en torno a este arte del comediante. Durante el siglo XVII existirá todavía un predominio del *texto*, de ahí que por la *actio* del comediante se entendiese una «elocuencia del cuerpo», en la medida que el actor, como el orador, debe, por medio de la voz y de los gestos, reproducir la «elocuencia verbal». Así, tanto el actor como el orador deben intentar revelar la «belleza del texto». La declamación del actor o *actio* busca así las mismas finalidades que el *orador*, conmover al espectador mediante la palabra. Esta predominancia del texto irá transformándose en la medida en que al *modelo textual* le vaya sustituyendo un *modelo patético*, construido ya no sobre el texto sino sobre el efecto producido en el espectador y en la sensación de placer despertada. Un acontecimiento que hemos puesto en relación también con el auge de la *imagen* y de la predominancia de la *visión*, y con la crisis de la *elocuencia oratoria* a favor de una *elocuencia persuasiva*, que va a favorecer la profundización en las propias formas de expresión de cada arte, desarrollándose así nuevos géneros y formas, que caracterizarán la segunda mitad del siglo XVII. Asimismo, las lagunas dejadas por los

⁵⁹⁵ DESJARDINS, Lucie. *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*. Quebec-Paris, Les presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2001.

⁵⁹⁶ CHAOUCHE, Sabine. *L'art du comédien*. P. 11.

tratados *poéticos*, respecto al cómo llevar los objetivos dramáticos a la escena sirviéndose de la palabra y de los gestos -pero sin indicar mucho más-, van a favorecer la reflexión sobre el arte del comediante. S. Chaouche establece un giro de lo dramático espectacular hacia lo dramático patético hacia la segunda mitad del siglo XVII⁵⁹⁷. Se potencia así la búsqueda del efecto sobre el espectador, sobre sus sentidos, frente a la razón y la predominancia de la palabra de la tragedia anterior. Lo que tendrá su claro reflejo en los recursos puestos en escena, tales como la muerte, la sangre, los desmayos, los envenenamientos, etc. Tal y como pudimos comprobar en el caso de las tragedias de Racine, se privilegia progresivamente lo dramático, produciéndose con ello un alejamiento del comedimiento o equilibrio retórico anterior, hacia formas más puramente teatrales, que van a favorecer además el desarrollo de la actuación en escena. Esta “dramatización” del teatro a partir de la década de los 70, coincidirá también en pintura con las *Conferencias* de Le Brun sobre la expresión, que muestran ya un concepto de la expresión diferente. Progresivamente las pasiones son comprendidas como provenientes del hombre (en función del modelo orgánico en formación). Un hombre que pasa a definirse por sus pasiones interiores.

Desde la antigüedad, en el arte de la *oratoria*, el gesto ha ocupado un lugar destacado en estrecha relación con la pronunciación, sin embargo, no podemos olvidar tampoco que el gesto es pensado desde antiguo dentro del campo de la fisiognomía así como de los saberes asociados a ella: astrología y medicina. Ello va a establecer una clara vinculación de la fisiognomía con la *actio retórica* y con la acción teatral, lo que se reflejará en la forma en que es pensada la correspondencia entre el *pathos* y el *ethos*, en relación a la construcción y definición de los personajes dentro de la acción trágica, principio donde se asentará la regla de la *bienséance*, estrechamente unida, a su vez, al concepto de *carácter* propio de la fisiognomía. Esta adecuación entre *pathos* y *ethos* o *bienséance*, buscando la *vraisemblance*, conducirá a que ciertos actores elijan su personaje en función de su físico, lo que determinó que algunos actores realizasen siempre el mismo tipo de papel. Un hecho que demuestra que en la *actio* teatral, el físico y los gestos, desempeñen un lugar destacado y central en el teatro pese a que ni los tratados de poética ni los propios textos hagan mención de ellos. Se trataba de un saber que existía más o menos codificado, pero del que no se consideraba necesario dejar constancia escrita, pese a que se trataría de un saber compartido por autores, actores y público. Esta relación entre el físico del actor y el *ethos*, revelaba al mismo tiempo el fundamento mismo de la fisiognomía, donde, igualmente, determinados rasgos físicos se consideraban el reflejo de los “rasgos” morales, lo que muestra que las reflexiones actorales debían estar estrechamente vinculados a los caracteres y los “modos” fijos que postula la fisiognomía. Se buscaba con todo ello la codificación de una serie de signos de fácil reconocimiento para el lector-espectador, que permitiesen seguir la obra y el texto. Esta relación conducirá a su vez a la confusión

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 240.

durante el siglo XVII entre actor y personaje, impidiendo la creación de reflexiones propiamente centradas en la actuación. Asimismo, esta confusión determinará las principales críticas de la época hacia el teatro, defendiéndose por parte de algunos la necesidad de la naturalidad, de una verdad interior, etc., favoreciendo así la emergencia de una reflexión sobre el *arte del comediante*, que implicará la distinción entre *personaje* y *actor*⁵⁹⁸. Distinción que se producirá a lo largo del siglo XVII, y que se reflejará en la diferenciación entre los vocablos “actor” y “comediante”, distinguiendo así entre la persona que actúa (*comediante*) y el personaje (*actor*). Si bien, actor y comediante no son sinónimos, ni tienen el mismo valor, sin embargo, en el siglo XVII tienden a confundirse, quizás, influenciado por la idea de *vraisemblance* predominante en la estética clásica. La separación entre ambos se producirá a medida que los presupuestos de *vraisemblance* se vayan debilitando, lo que revelará, a su vez, una progresiva diferenciación entre exterior e interior, entre ilusión y natural, vinculado, a su vez, al desarrollo de la *intimidad*. Molière es un ejemplo claro de esta problematización de la segunda mitad del siglo XVII, cuestionando la elocuencia y la retórica anterior, buscando la codificación de la *actio* en determinadas piezas, que al estar definidas por un claro tono “cómico” es necesaria la flexibilidad de la actuación hacia lo ridículo, la pantomima, etc.; lo que le permitirá distanciarse respecto a los valores de *vraisemblance* y de *bienséance*, tal y como se definen en la tragedia clásica, favoreciendo la reflexión sobre los valores propios del actor y de la acción dramática.

Junto a los rasgos determinados por la *actio* retórica, las *troupes* italianas introducen en el teatro francés, desde época temprana del siglo XVI, determinados personajes que son fácilmente reconocibles, como son la figura del capitán, de los enamorados al estilo “italiano”, etc. Aunque Francia buscará su propia construcción de “tipos” o “caracteres”, en gran parte determinados por el desarrollo de la *honnêteté*, que van a terminar por establecer una serie de personajes “tipos” con unos rasgos y gestos definidos, de fácil reconocimiento para el público que asiste a las representaciones. Una codificación de “tipos” que incentivará, a su vez, el desarrollo de esta preocupación, interés y reflexión por los gestos y por el arte del comediante.

La predominancia del texto y de la comprensión del cuerpo como un conjunto de signos al servicio de ese texto, determinaba que en la *actio* adquiriese un lugar preponderante el rostro, de ahí la importancia de la mirada directa por parte del actor hacia el espectador. Ello otorgaba predominancia a la posición frontal, que permite una mejor inteligibilidad del texto, a nivel de la dicción, así como una mejor comprensión del mismo a través de los gestos con que se acompaña. Es necesario que la palabra y la voz, así como los gestos que la vehiculizan, lleguen con claridad al

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 30 y ss.

espectador, que es la prioridad de la acción teatral. L'Abbé d'Aubignac señala ya en su *Pratique du Théâtre* la importancia del efecto del rostro sobre el auditorio.

« De la vient encore que tout Acteur qui paraît sur le Théâtre avec un visage d'instruisant & une mine de Pédagogue, comme font un Docteur, un Gouverneur de jeune prince, une Gouvernante de quelque jeune Dame, est toujours mal reçu & mal écouté ; sa présence seulement déplaît, il est à charge aux Spectateurs. »⁵⁹⁹

Como ha señalado J.-J. Courtine y Cl. Haroche⁶⁰⁰, la cabeza ocupará desde la antigüedad un lugar prioritario en relación a la fisionomía, pero también en relación a la *actio* retórica. Desde Cicerón y Quintiliano se señalan diversos consejos sobre la posición de la cabeza, su inclinación, brazos, etc., distinguiendo así entre los efectos de arrogancia o de fiereza, siempre en beneficio del efecto retórico. Muchos de estos mismos consejos del ámbito de la oratoria se tomarán para construir la *actio* del comediante y así encontramos en algunos tratados consejos sobre la cabeza, brazos, manos, etc., tomados directamente de los tratados de oratoria⁶⁰¹. Aunque, también estarán basados en los tratados gestuales de la pintura, especialmente a partir del desarrollo de la teoría expresiva por parte de Le Brun⁶⁰². Se crea así un saber común a autores, actores y espectadores, que refleja ese carácter de homogenización social de los saberes que distingue la época clásica, donde el saber es compartido por un amplio sector de la población. Como podemos ver en las *Conferencias* de Le Brun y en las *Réflexions sur l'art de parler en public*, de Jean Poisson, dentro del rostro es el ojo -como espejo del alma-, el que va a ocupar un lugar destacado y primordial dentro del concepto de “expresión”, heredado del petrarquismo y de la filosofía de Ficino⁶⁰³, convirtiendo la mirada en un lugar esencial en la *actio*. Junto al ojo, las lágrimas⁶⁰⁴ —como ya reconocía Quintiliano— ocuparán también un lugar primordial dentro de esta teoría expresiva de los rostros, de ahí la importancia de la presencia del pañuelo para expresar tristeza, llanto, etc. A través de las lágrimas podía expresarse diversas emociones, tanto de alegría como de tristeza, que sirven al comediante para construyendo su *discurso*. Pero, sobre todo, como señaló Courtine, las lágrimas adquieren relevancia cuando la emoción comienza a ser comprendida en términos de “acción”, esto es, de *movimiento*. Un *movimiento* adscrito a las reflexiones sobre la vida y al nuevo modelo *orgánico*, que en el ámbito de las letras se expresa bajo el ideal natural con el que se cuestiona la artificiosidad de la retórica, y que en cierta medida recogerá también el teatro de Molière. Junto al ojo y las lágrimas, las cejas, como también observamos en Le Brun, son desde Quintiliano un elemento para la expresión de las emociones, al igual que los labios y la boca. Los tratados de retórica antiguos

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁰⁰ COURTINE, Jean-Jacques y Claude, HAROCHE. *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e- début XIX^e siècle)*. Paris, Payot, 2007 (1^a edición 1988).

⁶⁰¹ CHAOUCHE, Sabine. *L'art du comédien*. P. 36 y ss.

⁶⁰² MONTAGU, Jennifer. *The expression of the passions: the origin and influence of Charles Le Brun's*. London, Yale University Press, 1994.

⁶⁰³ CHAOUCHE, Sabine. *L'art du comédien*. P. 44.

⁶⁰⁴ VINCENT-BUFFAULT, Anne. *Histoire des larmes*. Paris, Rivages, 1986.

daban también prioridad a los gestos de la mano, los cuales se encontraban estrechamente vinculados a la palabra, puesto que la siguen y la ilustran, enfatizando así el discurso. Todo ello demuestra que el sistema de representación clásica se construía sobre la predominancia de la textualidad, pues es el texto quien dirige y da sentido a los gestos, los cuales se supeditan a él. Los gestos se encuentran así codificados en función de la palabra y el texto, no pudiendo expresar por sí mismos, ni nacer de ningún ámbito que no sea el de la palabra y el texto. Sin embargo, será aquí donde nacerá la tensión que introducirá el teatro y la reflexión de Molière, pues es precisamente la progresiva separación entre gesto codificado y supeditado a la palabra, y el gesto que nace de una *intimidad* y de un interior, expresando la verdad de las acciones interiores, lo que marcará la deriva moderna del teatro. La tendencia en la *oratoria* a buscar una codificación y unas reglas para los gestos: ojos, cejas, manos, etc., que sirvan de guía al orador en su finalidad de persuasión del público, llevará también aparejado, dentro de la propia oratoria, la reflexión sobre las consecuencias del abuso de estos gestos al hablar, especialmente, cuando no respetan las palabras y el texto, produciendo disonancias que merman la fuerza de la palabra. Sin embargo, estos “defectos” de la oratoria van a servir también para poner las bases de nuevas posibilidades expresivas y cómicas del gesto, pues estas disonancias utilizadas de forma equívoca, generarán para el actor nuevos recursos expresivos a través de los cuales expresar ideas, situaciones cómicas, etc., como observamos en la obra de Molière.

Esta estrecha relación entre *orador* y *comediante*, que por ejemplo observamos en la obra de Grimarest⁶⁰⁵, no sólo condicionará la forma de actuación: la voz, los gestos, etc., sino que, además, condicionará la puesta en escena y la propia espacialidad teatral. Quintiliano ya defendía para el orador un espacio pequeño donde la gestualidad quede concentrada en las manos y brazos, no siendo necesario andar y moverse. Unas ideas que serán retomadas por la propia tragedia clásica, favoreciendo así los espacios pequeños, definidas a propósito de la regla de la unidad de espacio, que impedía la puesta en escena de complejas escenografías que cambiasen de espacio con frecuencia. De todas las reglas que defienden los “regulares” de los años 30 para construir el efecto de credibilidad o de *vraisemblance*, tomadas de la sabiduría de los antiguos, es la unidad de lugar, inspirada en Castelvetro, la menos evidente y la que más tardíamente se desarrolla, lo que determinará un buen número de conflictos en la época, al ser, además, totalmente desconocida para Aristóteles. No obstante, es a partir de las reflexiones derivadas de esta regla polémica, donde podremos observar el desarrollo, por vez primera, de las problemáticas sobre la puesta en escena. Una puesta en escena que en estos primeros momentos estará determinada por la regla de la unidad de lugar, favoreciendo las visiones “unitarias” de la escena, así como la incorporación de la

⁶⁰⁵ GRIMAREST, Jean Léonor Le Gallois sieur de. *Traité du Récitatif dans le Théâtre, dans l'Action publique, dans la Déclamation, & dans l'Art du chant*. Paris, J. Le Fevre & P. Ribou, 1707.

perspectiva a la escenografía. Una escenografía en perspectiva que condicionarán asimismo los gestos y posicionamientos del actor en la escena, favoreciendo la gestualidad frontal y *fijista*, propio de los caracteres de la fisionomía. Hasta que las reglas de la *tragedia clásica* no comiencen a ser cuestionadas, especialmente la unidad de espacio, en esta segunda mitad del siglo XVII, no veremos el desarrollo de espacios diferentes, con puestas en escenas nuevas y con un tratamiento distinto de la gestualidad teatral; momento en el que se impondrá la “naturalidad”. A propósito de esta unidad de lugar de la tragedia clásica, el propio Corneille introducirá importantes novedades para el tratamiento de la escena a propósito de su distinción entre *géneros miméticos* y *géneros diegéticos*, esto es, entre la tragedia y la novela. Mientras la primera, como el teatro, está supeditada a la unidad de acción, la segunda puede desarrollarse en múltiples escenarios permitiendo una mayor variedad a la acción, como había señalado Aristóteles a propósito de la epopeya -situación que Molière envidiará. Pese a la unidad de espacio y partiendo de las reflexiones sobre la epopeya Corneille va a buscar el cómo introducir dinámicas y cambios en las acciones sin romper con la unidad de espacio, y de este modo el desarrollo de múltiples escenas dentro de una misma espacialidad, conocida como “palacio a voluntad”, le permitirá el desarrollo de múltiples acciones que culminan en un mismo espacio que se convierte en la desembocadura de la acción. Sobre esta misma concepción teatral trabajará Racine. Vemos así como la reflexión sobre la puesta en escena aunque sea inscrita todavía dentro de las reglas y como una consecuencia de las mismas, esto es, todavía no independiente y pensada como tal, comienza a emerger a partir de las tensiones producidas por las propias reglas clásicas, especialmente la unidad de lugar. La progresiva concentración de la acción, que muestra el triunfo de las unidades de tiempo y de espacio (así como de la perspectiva a nivel escenográfico), determinará la base sobre la cual se construirá la teoría de la *vraisemblance* del clasicismo

No será hasta que una concepción completamente diferente del gesto, vinculado al modelo natural e intimista, cuando el andar por el escenario cobre importancia, transformando con ello la puesta en escena y los escenarios. Observamos pues cómo la preponderancia del texto, así como la supeditación a la retórica y al arte del *orador*, determinaban que la relación entre actor y público se construyese de forma directa, sin apenas conceder ningún tipo de relevancia a la puesta en escena, más allá de algunas indicaciones recogidas en las obras de Molière. Por otro lado, la estrecha colaboración entre el autor y la troupe de actores, encargados de poner en escena la obra, hacían innecesaria la aparición en el propio texto de indicaciones sobre la forma de actuar o sobre la puesta en escena, porque éstas eran dadas de forma directa por el propio autor.

Uno de los elementos centrales de la reflexión de la retórica será la voz. Como en el caso de la gestualidad, la *actio* retórica rechaza cualquier concepción “naturalista” de ésta, así como la idea

de que la voz pudiese o debiera ser vehículo de una sensibilidad interior. Ante todo, la voz tiene como principal objetivo la adecuación al texto y a lo establecido en él.

« En aucun cas l'esthétique de l'actio classique d'admet que l'orateur laisse parler les « tons » de son âme. Elle refuse d'une manière catégorique toute forme de sensibilité au texte. Pourtant c'est à cause précisément de cette interprétation erronée de l'esthétique de l'actio, que l'on a fini au XVIII^e siècle par croire que le comédien « sentait » son texte, c'est-à-dire qu'il « ressentait » les passions dans sa chair. »⁶⁰⁶

En la segunda mitad del siglo XVII, sin embargo, con el importante esfuerzo teórico que se va a realizar sobre la *poética* teatral, veremos un distanciamiento respecto a esta estricta observancia de las normas de la *oratoria*, permitiendo el inicio de las reflexiones sobre los aspectos puramente teatrales, utilizando el propio Molière el término *natural* sobre el cual también será pensada la voz. El teatro comienza a distanciarse exclusivamente de la *actio* entendida como recitación -como palabra-, para, conforme a su etimología, comenzar a comprenderse en función de la *acción*. Tal y como pudimos ver a propósito del *giro biológico* de mediados del siglo XVII que permitirán el desarrollo de la idea de organismo, el *movimiento* penetra también en la reflexión sobre el comediante para pensar los gestos, la voz y el propio cuerpo, determinando la derivación hacia una “sensibilización” del gesto dramático, que se independiza paulatinamente del texto en favor de una *interioridad*, favorecido, también, por la comprensión *persuasiva* de la *elocuencia*, otorgando a la *actio* –entendida como movimiento sensible (*movere*)- un lugar cada vez más importante. No obstante, es importante remarcar que este proceso de construcción de la intimidad y de reivindicación de una naturalidad de lo humano, es decir, de una sensibilidad, no aparecerá teorizado en el ámbito teatral hasta el texto de Louis Riccoboni *Pensées sur la Déclamation* (1738)⁶⁰⁷. En éste se afrontará ya de forma clara el tema de la noción de sensibilidad aplicada al texto teatral, permitiendo así el surgimiento de la idea de *declamación* y de los primeros escritos teóricos sobre la *declamación*, como el de Rémond de Dainte-Albine, quien en su *Comédien* (1747) tratará este tema ampliamente. Estas obras abren realmente un debate sobre el “arte” del comediante que se aleja ya de la noción del *orador* del clasicismo y que defienden el abandono del comediante a sus emociones. Frente a aquellos que siguen defendiendo la necesaria distancia del comediante respecto a su personaje, como vemos en Diderot, y que defienden el respeto escrupuloso del texto y de las convenciones de la *actio*. En el siglo XVIII se definen pues dos posiciones respecto a la relación entre voz, declamación y texto, pero que, en líneas generales, muestran ya una clara ruptura en la mitad del siglo XVIII respecto a los fundamentos de la *oratoria teatral* del teatro “clásico”, que no culminarán hasta después de la Revolución. De tal manera que en *Les Réflexions sur l'art de parler en public* de Jean Poisson, publicadas en 1717, se muestra todavía el fuerte vínculo entre oratoria y teatro, aunque se apunta ya hacia las tensiones sobre el comediante. Desde principios del

⁶⁰⁶ CHAOUCHE, Sabine. *L'art du comédien*. P. 120.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 126.

siglo XVIII se establecen así dos concepciones completamente diferentes sobre el teatro. Una fundada sobre la noción de “arte”, estrechamente vinculadas a las “reglas” y entendida como “técnica”; y otra, construida sobre la idea de natural, definida por la ausencia de reglas⁶⁰⁸. Dos concepciones que ya aparecen en tensión en la obra de Poisson *Les Réflexions sur l'art de parler en public* (1717), y que supondrá no una ruptura pero sí una fuerte tensión entre *actio retórica* y *actio dramática*, que de una forma ostensible se romperá claramente en la obra de Rémond de Sainte-Albine. Éste defenderá una evolución hacia unas formas más simples y naturales, lo que determinará, a su vez, el rechazo del arte mismo de la “declamación”, juzgado como excesivamente artificial, signos de un arcaísmo excesivamente anti-moderno. Juzgados como excesivamente antiguos y arcaicos, el arte declamatorio da paso a un nuevo “arte dramático” que tenderá a borrar muchos de los elementos de la *oratoria*, produciendo así una sustitución de la “declamación” por la de “modo”. Éste vendrá determinado por la necesidad de adaptación del teatro a las nuevas costumbres y a los nuevos géneros como el *drama*, que transformará profundamente el concepto de representación teatral, donde se buscará un mayor desarrollo gestual sobre la escena, marcando el abandono de las reglas por la *pantomima* y por la estética del *tableau*.

Molière, como en tantos otros casos, ya se dará cuenta tempranamente de la estaticidad de la “recitación” retórica, propia de la oratoria y de aquellos géneros íntimamente vinculados a ella como la tragedia, buscando introducir el movimiento y la acción no sólo en los desplazamientos por la escena, sino en los gestos, en la voz, etc. Un recurso que dará mayor dinamismo a sus escenas y a la acción, que ya no se cimenta de forma tan exclusiva sobre la palabra, liberándose los gestos de ella. Recordemos que esta estaticidad del orador solía dar predominancia al estar de pie, enfrente del público, como si de un orador se tratase, sin embargo, Molière comienza a colocar a sus personajes sentados, lo que muestra que su pretensión es claramente la de superar la *actio retórica* y la de dar entrada a los nuevos gestos civiles y de lo cotidiano⁶⁰⁹, esto es, de la calle, atendiendo a una nueva moral mundana donde el heroísmo cortés de la *honnêteté* de la primera mitad del siglo XVII evoluciona hacia unas formas urbanas como las propuestas por la galantería o los llamados moralistas.

« Les indications peuvent être divisées en trois grands groupes : les gestes symboliques, les gestes civils et les gestes « naturels ». Elles permettent de mieux se rendre compte des mouvements effectués par le comédien (hors *actio oratoire*). Loin d'avoir une gestuelle complètement étriquée ou fade, le comédien avec l'arrivée de Molière va avoir en réalité à sa portée un éventail de gestes assez large qui étaient le plus souvent de nature familière au public. La tragédie, genre le plus attaché à l'*actio oratoire*, s'est le plus servie d'une gestuelle allégorique ou symbolique qui existait déjà, codifiée et esthétisée, en rhétorique [...] La gestuelle tragique, la plus proche de l'*actio oratoire* est essentiellement didactique. On ne

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 127 y ss.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 175.

trouve aucun geste superflu. Le geste reste entièrement secondaire, il accompagne la parole mais n'est jamais indépendant comme nous l'avons dit au livre précédent»⁶¹⁰

Una entrada de lo cotidiano que él defenderá contra sus detractores, a partir de su búsqueda de la verosimilitud, como observan los principios del clasicismo, pues recordemos que ya Aristóteles había señalado que en la comedia se daba lugar al “realismo” de las historias, sin tener que estas supeditas a la mimesis, que el clasicismo entenderá como vraisemblance. Si en la tragedia el estar sentado suele ser adscrito al monarca o a momentos de gran solemnidad y de poder, sin embargo, Molière dispone a sus personajes habitualmente sentados como si de una escena cotidiana se tratase. Todo este uso “trastocado” de los códigos preestablecidos por la tragedia clásica, además de los nuevos usos y recursos que introduce, le permiten finalmente la utilización de recursos expresivos muy particulares de su teatro. Si los personajes de Corneille salen a las calles y a las plazas, las escenas de Molière parecen situarse en un interior, como en un salón, con los personajes sentados, rodeados de objetos y de escenarios más ricos y cercanos, donde los personajes parecen hablar y discutir, y no “declamar”. Frente a una tragedia marcada profundamente por la retórica y la oratoria, donde, predominan los gestos codificados, la comedia incorporará, por el contrario, gran parte de los gestos y codificaciones de los mismos que encontramos en la mundanidad o en la honnêteté, debido, en gran parte, a que los temas tratados se refieren en gran número de ocasiones a los temas de amor, de la galantería, etc. Todo un juego de manos, dedos, besos, abrazos -rechazados o no-, que vemos introducidos principalmente en el teatro de Molière y que pasarán al teatro de las foires y de ahí a las pinturas galantes, por ejemplo, a las obras de Watteau, ya en el siglo XVIII. Los gestos de civilidad no sólo son recursos utilizados por Molière para dar verosimilitud a las acciones y a los personajes, sino que, aislados del propio “carácter” del personaje y del texto, éstos se independizan para adquirir su propio significado y relevancia, ocupando por sí mismos la escena, frente a la palabra anterior. Así, el gesto se coloca, en ocasiones, en el centro de la escena. El gesto ya no sirve simplemente como acompañamiento, como una descripción de los personajes, sino que es utilizado para crear su propia acción entorno a él, así como su propia comicidad, como vemos en Monsieur Jourdan cuando quiere aprender a hacer reverencias.

El gesto se independiza así de la palabra y de la teoría de los caracteres, para elaborar complejos procesos teatrales, pero, también, de crítica social. Una independización del “gesto” que en la misma época aparecerá también reflejado en la proliferación de grabados y apuntes de personajes del teatro y de lo cotidiano que son habitualmente consumidos en las puertas de los teatros. El gesto no va a describir los estados de ánimo acompañando a la palabra, a modo de ilustración de un texto, como en la comedia tradicional, sino que ahora estos estados de ánimo van a comenzar a expresarse mediante gestos exclusivamente, que el propio Molière denominará como

⁶¹⁰ *Ibid.*, pp. 180-181.

“gestos naturales”. Aquellos gestos que nacen de lo físico, de la voluntad y no de la palabra; pues es el gesto el que define el interior del hombre y no la palabra.

« Molière va encore plus loin en donnant aux gestes que l'on qualifiera de « naturels » une ampleur tout à fait inégalée par ses contemporains [...] Contrairement aux personnages de la comédie « traditionnelle » qui décrivent leurs états d'âme, Molière traduit physiquement ceux-ci par des gestes indépendants de la parole ou par des gestes qui naissent de la volonté. Ce sont tous les gestes impulsifs et inconscients que nous faisons lorsque notre esprit est agité par quelque passion, et tous ceux que nous produisons lorsque nous voulons signifier quelque chose à quelqu'un. »⁶¹¹

Se trata de gestos impulsivos e inconscientes, que nacen de la agitación de las pasiones, los cuales ya habían sido teorizados por Descartes, denominándolos como *gestos internos*, en el ámbito pictórico por Le Brun a partir de las tesis de Cureau de la Chambre. Con esta independencia del gesto como expresión de una interioridad asistimos a un cambio profundo en el estatuto de las pasiones y de los gestos, que observamos en diversos ámbitos como la fisiognomía, respecto a la distinción que establece ahora entre marca y signo, y que muestra, además, cómo progresivamente va dándose cabida a una visión orgánica del hombre. De este modo, las pasiones van progresivamente definiendo a los personajes, como por otro lado hemos estudiado en Racine. Pero, si en la tragedia predomina la palabra -adscribiéndose claramente la obra de Racine a la poética aristotélica-, sin embargo, en las comedias de Molière comenzarán a predominar los gestos. Los gestos empleados por Molière, y al contrario de lo observado por la retórica y la oratoria, serán de lo más vulgar, propios de la cotidianidad, que en su teatro no se depurarán, manteniendo su tono grosero.

Cabe señalar también, que esta irrupción de las pasiones descontroladas (sin una función didáctica) al servicio de lo teatral, supondrá una *naturalización* de las mismas, que seguirá inscribiendo en la finalidad del proyecto clásico de “arquitectura” de las pasiones, pues tras muchas de las pasiones puestas en escena por Molière, existe toda una crítica a la avaricia, a la misantropía, a la hipocondría, etc. Sus obras son también una crítica, pero la función educativa, construida por el aristotelismo y teorizada por las poéticas clásicas a través de la *vraisemblance*, se ha perdido. Se trataría de otro modelo educativo, de otra moralidad nueva, que comenzaría a surgir frente a la *honnêteté* y al clasicismo anterior. Ya no son las grandes pasiones trágicas teorizadas por la *Poética* de Aristóteles, la piedad y el miedo. Si no las pasiones de la cotidianidad.

9.2. El mito de la “declamación natural” en Molière.

Esta búsqueda de “naturalidad” tanto en los gestos como en el tratamiento de las acciones, así como en la declamación, se impondrá progresivamente en el teatro del siglo XVIII, gracias a la

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 187.

influencia de Molière. Sin embargo, detrás del propio término “natural” -utilizado por el propio Molière- se esconde un malentendido que S. Chaouche ha analizado en profundidad⁶¹², señalando que más que comprenderlo como si Molière estuviera defendiendo un modelo que naciese del interior o de lo sensible frente al tono enfático de la retórica, debe comprenderse desde las problemáticas lingüísticas del clasicismo, adscribiéndose a una reflexión de índole gramatical, buscando la naturalidad, la claridad y la transparencia de la dicción, que, sin embargo, supondrá una profunda transformación con respecto al teatro anterior. Todo ello inscribe sus reflexiones dentro de un modelo textual propio del clasicismo, pese a que el siglo XVIII ha querido ver en Molière el desarrollo de una declamación natural alejada de la retórica, valorándolo como un antecedente de los cambios que están aconteciendo en el propio siglo XVIII, buscando con ello la legitimación de las nuevas búsquedas expresivas del subjetivismo dieciochesco.

Durante el siglo XVII por *declamación* se entendía la pronunciación de un texto destinada al discurso público y así, mediante la *actio*, el orador debía buscar un tono adecuado al auditorio para conseguir golpear su espíritu. El “énfasis”, la “expresión fuerte” y el “tono elevado”, constituyen por tanto uno de los fundamentos del orador y del discurso público (así como del teatro), en contraste al discurso privado donde, al no vincularse a las funciones de la *actio*, la declamación se encuentra ausente, como es propio de la conversación. A partir de esta distinción entre *discurso público*, vinculado a la declamación del *orador*, y *discurso privado* vinculado a la conversación, el siglo XVIII va a construir la ficción de que en el siglo XVII existirían dos “tonalidades” en función de la finalidad de la representación. Una “tonalidad enfática”, destinada a la tragedia, y una “totalidad simple” o “natural”, propia del discurso privado, destinada a la comedia, próxima a las formas de la conversación, y que sería la que exploraría Molière en sus comedias. Algo que es completamente falso y que responde al deseo del siglo XVIII por legitimar ya en el propio siglo XVII una declamación natural, frente al énfasis retórico de su siglo.

*« La tonalité de la déclamation n'a aucun rapport avec celle de la conversation ordinaire. C'est donc une erreur de penser que Molière a voulu réformer la déclamation en chargeant ses acteurs de prononcer les pièces comme s'ils « parlaient » en somme « comme dans une simple conversation », en adoptant un ton de voix moyen. »*⁶¹³

Se busca con ello legitimar la crítica a la declamación y a la retórica durante el siglo XVIII a través de reivindicar otra supuesta forma o tonalidad de declamación en el siglo XVII, propia de la comedia y de las obras de Molière, que se habría caracterizado por su naturalidad. Un tipo de declamación natural que a su vez se vería acompañado de un tratamiento *cotidiano* de las escenas.

⁶¹² *Ibid.*, p. 258 y ss.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 260.

Frente a esta visión del siglo XVIII hay que señalar que no es posible diferenciar, en el siglo XVII, diferentes orígenes o formas de pronunciación en función del tipo de teatro, sino que toda declamación, ya sea del orador o del actor debe ser elevada.

« L'art de déclamer consiste donc pour tout comédien à prononcer tout texte sur un ton élevé, quel que soit le genre (donc aussi bien tragique que comique), et ce, bien après la soi-disant révolution apportée par Molière. »⁶¹⁴

En este siglo simplemente se distinguía entre el discurso pronunciado en público y el efectuado en privado, pero no en tipos de tonalidades dentro del teatro. Por lo que no es posible hablar de dos “tonos” diferentes en la escena teatral francesa del siglo XVII: una enfática, propia de la tragedia, y otra natural, propia de la comedia. De este modo, la particularidad que introduce Molière no se refiere a que haya buscado el “tono medio”, esto es, la incorporación de las formas de declamación de lo privado o la cotidianidad a sus obras (que en ocasiones utilizará); ni tampoco se refiere a un supuesto discurso privado que ha convertido la declamación clásica en una simple lectura, sin ningún tipo de énfasis. Su gran novedad es haber definido el arte del comediante como íntimamente vinculado al problema de la declamación y del énfasis, tanto para la comedia como para la tragedia, elevando la categoría de la declamación en la comedia, un género valorado como inferior a la tragedia, entre otros motivos, por el tono elevado de esta última. En modo alguno buscará cuestionar la relación entre énfasis y declamación como sí hará el siglo XVIII.

« Le rejet d'une prononciation emphatique, dû au progressif éloignement entre actio théâtrale et actio oratoire, et par la dévalorisation même du mot « emphase », se produira à partir du second XVIIIe siècle, et s'affirmera tout au long du XIXe. »⁶¹⁵

Para Molière, el arte del comediante se construye -como el del *orador*- sobre la pronunciación, dejando en un segundo plano la palabra. Idea que trastocaba los principios de la *elocuencia ciceroniana*. Con ello buscaba anular y superar las jerarquías y valores entre los diversos géneros, propia del clasicismo, equiparando tragedia y comedia, como había sido ya uno de los objetivos de los “irregulares”. Es el *énfasis* el que debe regir la declamación del comediante, y, de este modo, el arte de declamar consiste para todo comediante en pronunciar todo texto de forma elevada y enfática, cualquiera que sea el género. Ésta es principalmente la innovación de Molière, pero no el rechazo de la declamación enfática, como le atribuye el siglo XVIII, acontecimiento que no se producirá hasta mediados del siglo XVIII y sobre todo en el siglo XIX, a medida que se produce el distanciamiento entre la *actio* teatral y la *actio* oratoria, así como la desvalorización misma de la palabra “énfasis”. Molière no rompe con la recitación enfática, sino que la asienta sobre otros principios, reformándola.

La gran transformación que Molière lleva a cabo nace de la perfecta síntesis entre dos concepciones de la *actio* diferentes. Por un lado, la *actio oratoria*, donde se otorga un valor a la

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 261.

⁶¹⁵ *Ibid.*, pp. 261-262.

palabra y al oído. Por otro lado, las concepciones italianas, donde el trabajo del actor se fundamenta en la improvisación, la vivacidad, las pantomimas, los movimientos, y donde se otorga un gran valor a la vista. Un teatro italiano que ofrecerá un modelo radicalmente nuevo a los hombres de su época, cuestionando la gran tragedia clásica centrada en los valores de palabra y del oído, especialmente, en una época cada vez más visual como reclama la propia monarquía de Louis XIV con las constantes representaciones, fiestas, etc. Molière no niega la declamación, sino que la adecua y la reformula en función de principios propiamente teatrales, al servicio del arte del comediante y del público, en función de su comprensión de la *actio*. Tras Molière, por tanto, pueden verse los mismos principios que rigen el clasicismo: pureza de la palabra y preocupación por la declamación, efecto de *vraisemblance* y un tono educativo moral, pero, las vías para lograrlo son muy diferentes de las teorizadas por Chapelain o d'Aubignac, así como por las tragedias de Corneille o Racine. Aunque no por ello puede dejársele de considerar como un representante del “clasicismo”.

En el siglo XVII la palabra « natural » tiene dos acepciones. La primera hace referencia a una conformidad de tonos y gestos con la persona (tal y como había sido teorizado por la poética clásica: la *bienséance*.) oponiéndose así a artificial y al maquillaje. Por natural se entiende, por tanto la *bienséance*, aquello que es *vraisemblable*, donde se produce una adecuación entre *ethos* y *pathos*. La segunda acepción, se refiere a la cuestión de la soltura verbal. Natural hará referencia a la soltura, a la ligereza y a la jovialidad, teniendo como opuesto la idea de un lenguaje sentencioso, alambicado, solmene e identificado a la pesantez retórica. Aplicado al ámbito de la declamación, estas dos concepciones de “natural” determinan dos formas o partes dentro de la declamación. Una parte de la declamación se refiere a los problemas de afectación, que comprende la voz y los gestos, y aquella otra que se refiere a la gramática y al estilo del discurso pronunciado. Es sobre estos dos ámbitos de la declamación en los que trabajará la reforma de Molière, por un lado, sobre la voz y los gestos, y, por otro lado, sobre la forma de la escritura. Su reforma, por tanto, no sólo es de índole representacional (los gestos, la voz, la puesta en escena, etc.), sino también de la propia escritura teatral, con la que la voz y la gestualidad se encuentran íntimamente relacionados, trabajando la relación entre escritura, gestos y voz, de una forma diferente a la concepción retórica anterior.

Como vimos en Corneille o en Racine, Molière reflexionará muy profundamente sobre la “forma teatral” a través de la propia forma de la escritura, buscando una “naturalidad”, que determinará su fama en el siglo XVIII como de “declamación natural”. Su reforma de la escritura se centrará en las formas de puntuación, a través de las cuales, condicionará la declamación del teatro de su época, abandonando la elocuencia humanista anterior, llena de fórmulas, sentencias, etc.

Partiendo del hecho de que la puntuación en el siglo XVII se comprende de forma *pneumática*⁶¹⁶ y no *sintáctica*, la reforma de la declamación a partir de la puntuación sería el camino lógico, pues ésta afecta a las respiraciones y soplidos (a la oralidad, con la cual el teatro está relacionado). Tal y como se ha señalado, el arte del comediante se configura en el siglo XVII en función del texto y conforme a una convención de recitación considerada como « natural », determinada por la estructura y forma del verso, así como por las reglas de pronunciación, por lo que no es de extrañar, como ha señalado S. Chaouche, que en la época de Molière, y en relación a la declamación, la puntuación de las obras desempeñe un papel fundamental. Estos signos de puntuación *pneumática* sobre los que trabajará Molière para reformar la declamación del teatro no están vinculados -como hoy día- a la sintaxis, sino que su uso depende de las normas de énfasis y de la declamación, esto es, de los soplidos y respiraciones del comediante. Lo que en cierta medida dificulta, en ocasiones, la comprensión del texto, produciendo serías contradicciones entre uno y otro. El comediante debía por tanto adecuarse al texto y a las convenciones de la recitación, que se considera como “natural”, produciendo una contradicción entre las normas de declamación y la puntuación *pneumática* que entorpecían no sólo la labor del actor sino también la comprensión del espectador, pues estas convenciones de la recitación se construían en función de la estructura y la forma del verso, así como en función de las reglas de pronunciación y de declamación asociadas. Molière se opondrá a tales reglas, sobre todo, cuando van en perjuicio de la acción y de la comprensión del propio texto; siendo una de sus mayores preocupaciones el conseguir superar la distancia o *decalage* que se está produciendo entre el texto y la pronunciación del mismo, en gran parte debido a unas normas vinculadas a la oratoria que terminan por convertir el texto teatral en ridículo porque, precisamente, pierden de vista el propio texto y las funciones inherente al teatro. Molière observaba en su época que se estaba produciendo una ruptura entre la palabra y su pronunciación, intentándola reconducir, como antiguo alumno de los jesuitas y buen conocedor de las formas canónicas de la *actio*. Precisamente, estos consejos que dará hacia el arte de la tragedia y de la declamación del comediante, le conducirá a una nueva *querelle*, entre aquellos que no estaban dispuestos a que un “comediante” determinase las reglas o aconsejara formas de actuación en la tragedia.

Cuando Molière habla de “recitar naturalmente” se refiere, por tanto, a reformular la dicción, esto es, la manera de articular las palabras en función de unos códigos extraídos de la gramática, como por ejemplo la puntuación *pneumática* (y no en función de los códigos y reglas de la dicción del orador). Por lo que en Molière por “recitar naturalmente” no hay que entender las formas de dicción en el ámbito familiar o privado, sino, que se refiere a reformular las reglas gramaticales que determinan la dicción de su época. Si tomados su texto *L'Impromptu de Versailles*, cuando dice

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 265.

recitar naturalmente, se refiere a las reglas que marcan la dicción y el énfasis. Buscaba así una dicción enfática, que le alejará de la declamación que se realizaba en el Hôtel de Bourgogne. Al poner el acento sobre el *énfasis* y sobre la *dicción*, que es lo que denominará como “dicción natural”, da predominancia a la *expresión* y al papel de la *contención*, así como a la *altura* de la voz, sobre las palabras y las letras. Es sobre estas reflexiones de índole gramatical donde han nacido los errores a la hora de interpretar su obra, pues por “naturalidad” en Molière –insistimos– se refiere a la adecuación entre texto y declamación. De este modo, vemos que tras la *querelle* subyace una *querelle* gramatical sobre cómo se deben pronunciar las obras en función de la sintaxis y de la gramática. Molière busca fijar unas reglas y unas normas para la dicción que tengan en cuenta la pronunciación y la palabra, consiguiendo así un efecto natural, para lo cual debe transformar las formas de dicción no sólo de la comedia sino del teatro en general. En primer lugar, buscará un equilibrio entre el estilo, el género y la dicción cómica, en la línea misma que ya había sucedido en la tragedia; y, en segundo lugar, se propone cambiar la misma dicción trágica y su carácter elevado, sublime y pomposo.

« Molière va aller plus loin en réformant et en allégeant la diction dans le comique, tout en cherchant à ce que le tragique suive la même pente. Le travail de Molière fut ainsi d'opérer un rééquilibrage entre le style, le genre et la diction comique. Molière a souhaité aussi changer la diction du tragique. Il a tenté d'introduire une diction ordinaire et commune dans ce genre qui par nature était pompeux et extraordinaire. »⁶¹⁷

Él se propone reformar la dicción de la comedia y, en segundo lugar, introducir una dicción ordinaria y común, en un género como el de la tragedia que, por naturaleza, era pomposo y extraordinario, y que, además, precisamente era reconocido por ello, siendo una de sus señas de identidad entre el público. Para los espectadores, aligerar la dicción clásica significaba rebajar o desvalorizar la tragedia, pues en el espíritu del público *pomposo* era sinónimo de *grandeur*, por lo que la *querelle* estaba servida, así como su fracaso.

En conclusión, cuando Molière habla de “naturalización” de la tragedia y de la dicción, no se refiere tanto a la introducción de una expresión sentimental que nazca de un interior, considerado como natural. No se refiere por *natural*, por tanto, al sentido que le dará el siglo XVIII. Molière buscará así, en la línea del siglo, mundanizar la propia tragedia, reflejado en su deseo de facilitar la pronunciación y transformar la dicción y sus reglas. Esta “claridad” y “simplificación” demandadas por la segunda mitad del siglo XVII le llevará a modificar e introducir importantes transformaciones en la lengua francesa, con el objetivo de favorecer, precisamente, la pronunciación de determinadas letras. Aporta, con ello, importantes innovaciones fonéticas al francés moderno, que tienen por objetivo principal aligerar las articulaciones forzadas. Por todo ello, su empresa se inscribe en un

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 280.

momento histórico donde se asiste también a los deseos de formalización gramática, como vemos en la *Gramática* de Port-Royal.

« La déclamation « naturelle » de Molière fut donc une réforme de la diction et non une réforme de la tonalité de la déclamation. Réforme qui pouvait être amorcée grâce à la souplesse que lui offrait le genre comique, et notamment l'emploi de patois, d'accents provinciaux de certains de ses personnages, mais surtout par le choix de la prose. »⁶¹⁸

Si bien la tragedia tradicional se resiste a ser transformada, la entrada cada vez más frecuentemente de la prosa la irá transformando desde su interior. La declamación naturelle que reivindica Molière se refiere a una reforma de la dicción y no tanto a una reforma de la tonalidad de la declamación (esto es un abandono del énfasis a favor de un tono coloquial o corriente). Las reformas que propone, de hecho, transforman las formas de declamación del género cómico, aligerando las pronunciaciones, las expresiones, introduciendo la prosa, etc. Sin embargo su fracaso dentro del género trágico se debe a que en éste tales formas de dicción están vinculados a un imaginario del poder y de la grandeza, difíciles de transformar.

« Le naturel que cherchait à introduire Molière dans la déclamation n'était en réalité qu'une tentative de concilier le sujet, le style et la diction dans le jeu comique (une action enjouée et légère, un style tempéré ou simple, et une diction ordinaire et souple) ce qui n'allait pas forcément de soi pour des spectateurs, habitués à une convention qu'ils respectaient même dans la simple lecture (diction soutenue obligatoire pour toute lecture ou pour toute déclamation qu'elle soit tragique ou comique). »⁶¹⁹

Al igual que Molière, en la misma época Racine buscará una renovación de la declamación trágica, partiendo igualmente de los signos de puntuación, que condujo al siglo XVIII a denominar el verso de Racine como musical, de la misma manera que describía el verso de Molière como natural. Sin embargo, nuevamente, asistimos a una mala comprensión de los fundamentos declamatorios del siglo XVII que están asentados sobre los problemas de la retórica, aunque, al mismo tiempo ésta viene a ser reinterpretada en profundidad a partir, por ejemplo, de los signos de puntuación. De tal manera que la defensa de Louis Racine sobre el verso de su padre como un verso cantado no declamado, que construirá el mito raciniano del verso cantado durante el siglo XVIII y parte del siglo XIX, se construye sobre dos elementos. En primer lugar, sobre el cuestionamiento de la declamación y del verso declamado del siglo XVII por parte de los teóricos del siglo XVIII. Lo que lleva a su hijo a intentar establecer una diferencia entre el verso de su padre (cantado) y el de su propio siglo (declamado). En segundo lugar, sobre la reivindicación nacida con Lully, en la década de los 70, entre la verdadera tragedia, como aquella cantada, y la simple tragedia declamada, que en los inicios del siglo XVIII mantiene sus ecos a favor de una tragedia lírica en pleno auge. Hecho que determina también que Louis Racine intente vincular el verso de su padre con el canto, inscribiéndolo así con el teatro lírico que triunfa en su momento. Sin embargo, se hace necesario,

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 298.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 298.

como veremos a continuación, saber si realmente el verso de Racine supone una transformación de la declamación del verso trágico de su época hacia el canto, tal y como apunta su hijo, y si éste termina por imponerse a lo largo del siglo XVII.

Como ha señalado S. Chaouche, Racine no compartirá las nuevas ideas sobre palabra y canto que señala Lully, distinguiendo netamente entre declamación y canto, como dos cosas diferentes, señalando, además, cómo el canto destruye las reglas de la *oratoria* necesarias en la tragedia y propias de la declamación. Es por ello que debemos cuestionar las ideas de Louis Racine. No obstante, si profundizamos en su idea del canto del verso raciniano, podemos observar que en la declamación clásica tanto Molière como él, comenzarán a transformar el uso de la puntuación y a vincular declamación y uso de la puntuación. Hecho que podría recordar –y llevar así a la confusión- a la relación entre notación musical y canto. Sin embargo y más allá de esta relación formal, en absoluto es posible establecer una relación entre ambos (al menos en el pensamiento de Racine). De este modo, la relación entre la entonación de la frase tal y como es entendida en la retórica tradicional –y podemos ver en el tratado de Larmy-, se verá modificada en ambos autores mediante su profunda atención a las formas de puntuación, mediante las cuales crearán los propios ritmos de la frase, la expresión de las pasiones, las entonaciones y efectos dramáticos, etc., en la línea de retórica y, por tanto, alejados todavía de la concepción moderna de puntuación vinculada a la sintaxis; pero, al mismo tiempo, anuncian ciertos cambios que luego se impondrán.

El siglo XVIII impone una concepción de la puntuación completamente diferente a la predominante en el siglo XVII, basada en las reglas de la retórica y su dicción particular. Tal y como señala Grimarest en 1707 la única regla que seguían los comediantes en el siglo XVII era el respeto escrupuloso de la puntuación. De este modo, si bien existe una diferencia profunda entre las normas de puntuación del siglo XVII y las del siglo XVIII parece claro que éstas se encuentran en el núcleo de la forma de declamación del siglo XVII y, por tanto, comprendiendo su uso es posible reconstruir las formas de declamación de la época clásica. Racine escribe sus tragedias teniendo muy presente la forma de declamar, lo que determina la forma de su escritura y la atención que pondrá en la forma del verso y en la puntuación del mismo. No es de extrañar por tanto que la obra de Racine, en su preocupación por la declamación, intente codificar de forma clara las formas de puntuación que permitan perfeccionar la forma de declamación de la tragedia del siglo XVII. Quiere así establecer un nexo claro de unión entre el verso y su lectura y la tonalidad de la voz y de la forma de declamación. En este sentido y como busca la notación musical respecto al canto, es posible hablar de un verso musical, en tanto que vincula de forma clara puntuación y declamación, buscando una notación, en este caso de los signos de puntuación, que permita controlar lo más

posible la dicción en el sentido, altura, tono e intención dramática que le interesa al autor⁶²⁰. Especialmente en su escritura tendrá gran importancia las formas interrogativas y exclamativas como uno de los recursos fundamentales para lograr esa expresividad de su verso. Además de las interrogaciones y exclamaciones, es frecuente la introducción de interjecciones, lo que muestra en general la modernización llevada a cabo por Racine en el ámbito de la declamación. Gran parte de los hallazgos nuevos en materia de puntuación y declamación se refieren a este uso de la interrogación, que además genera un tono de conversación que ofrece una nueva dinámica y acción a las escenas, frente a la declamación más pura y dura de la tragedia anterior.

« Le souci de marquer dans ses vers des émotions violentes (ce qui implique forcément des tons aigus et emphatiques), le pathétique, le bouleversement et l'agitation des personnages se traduit au cœur du texte à travers la ponctuation, ponctuation « pneumatique » qui indique à l'acteur les respirations ou silences, les tons et la vitesse du débit des vers. Racine s'est servi de la ponctuation comme d'une signalétique, comparable à bien des égards à celle sur laquelle se fondent les partitions de musique. Peuvent être mises en parallèle les notes qui représentent un ton et une durée sur la portée de musique, et les marques de ponctuation. Les points qui servent à traduire les modalités de la phrase (assertion, interrogation, exclamation) fonctionnent comme des indicateurs de la hauteur de la voix (ton graves ou aigus). Le sens des mots précise quant à lui la force du débit (grâce à l'accent oratoire qui incarne les passions). De l'utilisation des signes mineurs de ponctuation (le point, le double point, le point-virgule et la virgule qui rythment le discours) dépend essentiellement la vitesse de la déclamation (la virgule est la pause la plus brève, le point la plus longue). »⁶²¹

9.3. Las indicaciones teatrales para el actor.

En lo que se refiere a las indicaciones dadas en los textos sobre el arte del comediante y que afectan a diferentes niveles como gestos, escena, movimientos, sentimientos, etc., éstas pueden ser divididas en dos tipos⁶²². Por un lado, tendríamos las *indicaciones externas*, al propio texto teatral, que encontramos por ejemplo en los tratados como el d'Aubignac, donde se dan preceptos a propósito de la “biensenace” o “vraisemblance” de los personajes; en función de las ideas sobre el carácter y sobre la fisionomía de la época. Indicaciones que también encontramos en los tratados de comportamiento de *politesse* u *honnêteté*, los cuales influyen profundamente en las formas de actuación. Por otro lado, tendríamos aquellas *indicaciones internas* al texto, donde también debemos distinguir, a su vez, dos subtipos. En primer lugar, aquellas que se añaden con posterioridad a la escritura, en el momento de la impresión, para dar una serie de indicaciones al actor, como son las *didascálicas*. Por otro lado, aquellas otras que se desarrollan en la propia escritura interna del texto poético y que S. Chaouche denomina como *les indications intra-textuelles ou indications internes*. Estas últimas más que servir de guía al actor de cara a su personaje, sirven para guiar al actor de cara al espectador. Cuando un personaje le dice a otro que está llorando,

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 320 y ss.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 338.

⁶²² *Ibid.*, p. 158 y ss.

riendo, asustado, etc., aunque el personaje afectado ya está mostrando tales estados anímicos con su palabra y con algún recurso gestual, como el pañuelo, esta descripción del otro personaje, ayuda a reafirmar el gesto del que llora o ríe, así como, también, a reinscribir lo visual, propio del gesto, en la “palabra”. Es interesante a propósito de estas indicaciones intra-textuales el efecto de espejo o de desdoblamiento de la escena que se produce y que si bien por función reiterar y enfatizar la palabra, al mismo tiempo quiebra el efecto de *vraisemblance*. Este tipo de información dentro del texto, donde el gesto es sometido a la palabra, enfatizando su presencia e importancia como dinamizadora de la acción, es cuestionada por D’Aubignac, quien no es partidario de sobrecargar el texto con este tipo de información, puesto que ello mermaría el efecto de *vraisemblance* respecto al espectador. No obstante, este tipo de información, si tiene algún sentido para la época, es cuando se desarrolla en el interior del texto y no de forma externa como didascálica, principalmente, por qué es el texto es el que lleva el peso de la representación. Con las indicaciones intra-textuales se buscaría además, como reconoce el propio D’Aubignac, no dejar lugar a que los actores aficionados malinterpreten el texto. Con ello el propio autor buscaba preservar la integridad del texto-palabra, para controlar el uso que del mismo pudieran llevar a cabo futuros actores, y que de hecho mostraba una escisión entre el autor y los comediantes, como ámbitos diferentes, sin apenas relación entre sí. De ahí que no sintiesen la necesidad de reformar una dicción que estaba más enfocada a la lectura que a la representación. Por lo que no es de extrañar, como en el caso de Molière, un distinto tratamiento de los textos, en cuanto a la aparición de indicaciones para los actores, sobre todo, pues él además de escritor era actor y tenía una troupe, conociendo bien las necesidades y las dificultades con las que se encontraba un actor. De este modo, mientras los escritores, siguiendo los preceptos como los D’Aubignac cargan el texto de forma interna con la información necesaria, otorgando a la palabra el peso de la acción, los escritores-actores como Molière aumentan el número de *didascálicas* e indicaciones destinadas exclusivamente al actor, precisamente porque comprenden la distancia que separa la palabra y la puesta en escena. Sin embargo, este tipo de indicaciones externas o internas dependerá en gran medida del género en el que se desarrollen, tragedia o comedia, el cual, determina en gran medida la forma de vehiculizar la información para el actor.

Normalmente, la información dada por el autor al actor sobre la acción o puesta en escena se referirá a cinco factores: actitudes de personajes, sus gestos, sus desplazamientos, la posición del cuerpo en la escena y la voz. Mediante diferentes recursos de la escritura y del tratamiento de la acción, esta información suele aparecer en el interior de las piezas como se ha señalado. Sin embargo, esta duplicidad del texto y del gesto será, poco a poco, abandonada en la segunda mitad del siglo XVII, a medida que los escritores dominan mejor los recursos expresivos de la acción y a medida que el trabajo del “actor” va adquiriendo mayor prestigio; siendo en el siglo XVIII cuando

este tipo de recursos se suprimirán por considerarse demasiado aburridos. Molière descarga así sus textos de este tipo de indicaciones: *les indications intra-textuelles ou indications internes*, haciéndolo más dinámico y menos reiterativo, favoreciendo que el actor puede desempeñar y poner en juego mayores recursos expresivos. La depuración del texto de este tipo de indicaciones, que demuestran un profundo conocimiento teatral, se complementa con el aumento de las *didascálicas* que sirven especialmente al actor para comprender una situación determinada. El actor comienza a ser considerado, por tanto, como el auténtico mediador entre texto y espectador y, con ello, cada vez cobrará mayor relevancia el *arte del comediante*. De este modo, todo aquello que se considera superfluo o que impide el buen desarrollo de la acción es llevada al exterior del texto, lo que favorecerá que en las obras de Molière, sus personajes dialogan y actúan, permitiendo mediante los propios recursos expresivos dinamizar la acción, frente a la predominancia del recitado del texto.

La obra de Molière se inscribe así en las grandes transformaciones de su momento, tanto en el ámbito lingüístico y gramatical, como en el ámbito retórico adaptando el arte oratio al arte declamatorio. Su obra, inscrita en los problemas del clasicismo, buscará la simplicidad, la transparencia y, sobre todo, la naturalidad, que no debe comprenderse tanto como la manifestación de una interioridad o un sentimiento interior, como lo comprendió el siglo XVIII, sino más bien como una adaptación de las formas de la conversación a una elocuencia compleja característica del teatro. Intentaba así trasponer el ideal de transparencia y claridad de la conversación galante a la declamación teatral, reflejando con ello una mundanización del teatro que determinó en su época importantes críticas y *querelles*. No obstante, el gran éxito de sus obras determinará profundamente el teatro francés del último tercio del siglo XVII, condicionando las representaciones teatrales más exitosas, aparte de la tragedia, en la sociedad mundana francesa entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, donde el auge de nuevos teatros desarrollados en la *Foires* de Paris, tomarán como fundamento el teatro de Molière como base para reformar y plantear un nuevo modelo teatral como veremos en Marivaux.

Conclusión.

Una vez hemos justificado en los capítulos anteriores el empleo del término *clasicismos* en plural para referirnos a los marcos temporales de nuestro trabajo, 1680-1730, y definido qué entendemos por *proyecto clásico*, en este capítulo séptimo hemos afrontado el análisis de la *poética clásica*. Alejada de los intentos de la historiografía decimonónica por definir una *doctrina clásica*, adscrita a una comprensión estetizante del arte característica de la *literatura*, esta *poética clásica* y las *belles lettres* que la acompañan, se desarrollarían en estrecho diálogo con el *proyecto clásico* y

con esa redefinición de *lo visible* y *lo invisible* que acontece tras las guerras de religión. Se debe comprender, por tanto, como la consecuencia de la redefinición de la Verdad acontecida a finales del siglo XVI, que ha situado a las pasiones en el centro del orden del discurso. El deseo de *geometriz*ar las pasiones, que define el *proyecto clásico*, no sólo tendrá su reflejo a nivel político con la emergencia de un saber que hemos denominado como *Soberanía*, sino que este proyecto de disciplinamiento se desarrollará principalmente a través de las manifestaciones artísticas, mediante la palabra, en tanto que se considera a ésta como el elemento que define al hombre y su mundo. De ahí el papel preponderante que va a tener la Retórica. Tras la violencia desencadenada por las guerras de religión ya no era posible disciplinar a través de un poder fuerte, sino que se impondrá la idea del *gobierno de sí* y del *gobierno de los otros*, heredadas de las tradiciones antiguas de pensamiento, que asumirá el propio Soberano, donde observamos no sólo una concepción soberana del poder sino gubernamental, que condicionará el desarrollo de la *poética clásica* a lo largo del siglo XVII y XVIII. No era la fuerza la protagonista, sino la palabra y su capacidad persuasiva, así como aquellas estrategias destinadas a la capacidad de autogobierno; y qué mejor forma de alcanzar estas metas que a través del disciplinamiento artístico. Un arte que además de estar al servicio de ese control de las pasiones y de la obediencia hacia el *Uno* -el soberano-, se observa también como una camino de construcción del sentimiento nacional galicano a través del reivindicación del francés y de París como una nueva Roma. La *poética clásica* se presenta como un proyecto artístico sustentado sobre la fuerza de la palabra -y, por tanto, sobre la retórica-, así como sobre la adhesión al poder, que tendrá su principal lugar de gestación en la Roma del Concilio de Trento, especialmente entre los jesuitas, quienes lo exportarán a Francia a través de sus redes de colegios y de sus estrechos vínculos con la monarquía. Este nuevo poder elocuente, construido en la palabra y en la imagen, como forma de sometimiento sin la ejercitación de la violencia, esto es, mediante el *gobierno*, pronto atraerá la atención de las monarquías europeas. La *Soberanía* francesa ve en ello un sistema que se adecuaba a sus intereses de control y dominio, permitiendo la irrupción de la ideas de *gobierno* a través de la *razón de Estado* dentro de la propia *Soberanía*; elaborando formas de disciplinamiento no sustentadas sobre la fuerza, sino mediante la palabra y los modelos de comportamiento cortesano contruidos sobre aquella, donde el Rey ocupa su centro, tal y como representaría la *honnêteté* que asume la *sociedad mundana*.

La *poética clásica* iba más allá del placer artístico, tal y como entendía el *clasicismo* decimonónico el arte y la literatura, para emerger más bien como un *saber artístico* y, por tanto, como un *poder*, que disciplina y ayuda a dar forma a la sociedad en su conjunto mediante la palabra. Esta comprensión del arte como herramienta de disciplinamiento explicará, entre otras cosas, la centralidad ocupada por la *sociedad mundana* en Francia. Pero, también, su estrecha relación con la *poética clásica*, en tanto que destinatario principal de esas formas aristocráticas de

comportamiento u *honnêteté* vehiculizadas por el arte, a partir de las cuales se logrará gobernar las pasiones y lograr la adhesión al *Uno*. Todo ello nos ha permitido resaltar, finalmente, la importancia adquirida por el teatro y la tragedia en las primeras décadas del siglo XVII, como reflejan la *querelles des préfaces*, entre los defensores de la *tragedia* y de la *tragicomedia*, que se convierte en uno de los principales instrumentos de disciplinamiento social, introyectando a través de él en la sociedad los valores morales predominantes. Como hemos puesto de manifiesto a lo largo de este capítulo, las diferentes corrientes poéticas, aristotelizantes, horacianas, platonizantes, etc., así como los diferentes *querelles* que acontecen en estos instantes, sobre muy diversos temas: sobre la comedia o la tragedia, sobre la *vraisemblance* o lo maravilloso, sobre la mimesis fidedigna o la mimesis ideal; etc., en los diferentes géneros: teatro, novela, poesía, etc., revelan en su conjunto esta centralidad ocupada por las pasiones. Son éstas el principal motivo donde estas *querelles* encuentran su razón. Toda la *poética clásica* se piensa por tanto sobre el problema de las pasiones, de ahí la centralidad que adquiere la obra de Aristóteles, en especial la *Poética*, que es leída de forma moralizante a través de la *Retórica*, condicionando también las artes de la imagen y de la pintura, como analizaremos en la cuarta parte. Son estas mismas problemáticas las que encontraremos teorizadas en los debates pictóricos de los años 60 en la obra de A. Félibien, Ch. Le Brun o Roger de Piles.

Esta comprensión de la *poética clásica* como un instrumento para la *geometrización* de las pasiones, va a conducir a que el arte sea progresivamente pensado como un instrumento de moralización no tanto mediante la contemplación de la belleza o la idea, como era frecuente en la tradición platónica, esto es, mediante la razón, sino mediante la persuasión del espectador y la conmoción de sus emociones. El arte es pensado así, como consecuencia de la centralidad de Aristóteles, no como una *contemplación* sino como una *Representación* y, por tanto, en función del espectador, de su percepción y de sus emociones. Esta centralidad del espectador era asimismo la consecuencia lógica del papel preponderante ocupado por la *sociedad mundana* en el *proyecto clásico*, la cual ha condicionado la evolución teórica del arte en Francia a lo largo del siglo XVII y XVIII, no sólo en las letras sino también en las artes de la imagen, como estudiaremos a propósito de Roger de Piles. Las diferentes tensiones, discusiones o *querelles*, que atraviesan la *poética clásica* a lo largo del siglo XVII, nos han permitido observar cómo al adquirir cada vez más predominancia el espectador, cobran con él cada vez más importancia sus emociones, teniendo como principal finalidad el arte su conmoción o persuasión. Se produce así un desplazamiento progresivo en la *poética clásica* desde los problemas de la Belleza y la norma, hacia las poéticas del *gusto*, de la *gracia*, de lo *sublime* o del *je-ne-sais-quoi*, que busca, precisamente, trascender esa normatividad que caracteriza la primera mitad del siglo, como representa la *querelle du Cid*. El *proyecto clásico* se nos revela así como un compromiso inestable y constantemente renegociado

entre, por un lado, el aristotelismo horaciano que subraya la importancia del marco taxonómico, de las jerarquías, de los géneros y de los estilos, así como del respeto a las reglas, para asegurar la recepción óptima de las obras; y, por otro lado, el platonismo augustiniano que insiste, más allá de las reglas, sobre la inspiración, y que al trascenderlas termina por cuestionarlas y con ellas la capacidad de la razón para conocer verdad alguna (escepticismo inherente a San Agustín).

Se desarrolla así desde los años 60 una nueva *elocuencia persuasiva*, auspiciada por la *sociedad mundana*, que en paralelo a lo que sucede en pintura, refleja no sólo esta centralidad de las pasiones, sino el desarrollo de una nueva concepción del arte pensado en función de las emociones del espectador. Una evolución que a la larga permitirá –unido a las transformaciones que trae consigo la *Gubernamentalidad*– que esta *retórica persuasiva* alumbré la *estética* y un arte pensado en función de la subjetividad del espectador. Pero para que esto ocurra es necesario que vayan produciéndose, previamente, pequeños desplazamientos y transformaciones dentro de los *clasicismos*, como de hecho así fue, en paralelo a las transformaciones que están produciéndose en otros ámbitos de saber; los cuales revelan en su conjunto una transformación de la *verdad-poder* a finales del siglo XVII. A medida que se impone una comprensión *Gubernamental* del poder y los saberes son pensados en función de ese principio oculto que rige las cosas, estas pasiones clásicas – que rigen lo humano– son redefinidas por la *Gubernamentalidad* dando lugar a los *intereses*. Si recordamos lo planteado en la segunda parte de la tesis, la *Gubernamentalidad* entiende los *saberes* a partir de los principios ocultos que los gobiernan y fundamentan; y, de este modo, la deriva hacia una *elocuencia persuasiva* y hacia las *poéticas del gusto*, reflejarían también esta transformación que está sucediendo a finales del siglo XVII dentro de la *poética clásica*, al ir adquiriendo esos principios ocultos, como el gusto o las emociones, predominancia sobre la razón y las reglas. Finalmente, podríamos poner en relación esta comprensión persuasiva del arte que se produce en el último tercio del siglo XVII, donde el arte es pensado a partir del espectador y de su gusto, con esos *intereses* de la economía, con las *necesidades* de las poblaciones o con las preocupaciones por la *vida* de la biología, tal y como es característico de la *Gubernamentalidad*. Quedaría con ello demostrado cómo las transformaciones dentro de la *poética clásica* además de ser la consecuencia lógica de sus debates poetológicos propios, es también la consecuencia de las redefiniciones del *poder-verdad* que están aconteciendo en su momento.

Como analizaremos en la siguiente parte –cuarta– la *poética clásica*, tal y como se ha definido en Francia, condicionará los debates y las reflexiones artísticas, también en la pintura, a lo largo del siglo XVII y del siglo XVIII, sin que pueda hablarse de una ruptura entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII como una historiografía que analizamos en la cuarta parte tiende a establecer, incidiendo en los *moralistas* o, en el caso de las artes de la imagen, hablando de *rococó*. Por el contrario, entre el siglo XVII y el siglo XVIII, asistiremos a una continuidad de la

Capítulo VII. Los clasicismos. El proyecto clásico. La poética clásica

poética clásica, aunque bien es verdad que se están produciendo importantes *discontinuidades* que van a transformar en parte los discursos del siglo XVIII, donde el peso de la *Gubernamentalidad* se hace mayor. Por último cabría recalcar de nuevo la idea de que sin la comprensión de estos debates que definen la *poética clásica* en el ámbito de las *belles-lettres*, se hace incomprensible lo que sucederá en la pintura francesa del siglo XVII. No siendo tampoco posible comprender sus transformaciones, pues es la *poética clásica* la que condiciona las reflexiones pictóricas a lo largo del siglo XVII y XVIII. Aunque la irrupción de nuevos protagonistas, como los *amateurs* o los *críticos de arte*, especialmente a mediados de siglo, irán poco a poco cuestionando esa *poética clásica*.



***UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID***

***LA REPRESENTACIÓN DEL PODER Y LOS DISCURSOS
EN LA PINTURA. LAS TRANSFORMACIONES DE LA
PINTURA FRANCESA, 1680-1730***

Autor: Jaime Blanco Aparicio

***Directores: Francisco Jarauta Marión
Antonio González Rodríguez***

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

II – II

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III
CONTEMPORÁNEO**

**LA REPRESENTACIÓN DEL PODER Y LOS DISCURSOS
EN LA PINTURA. LAS TRANSFORMACIONES DE LA
PINTURA FRANCESA, 1680-1730**

II

Autor: Jaime Blanco Aparicio

***Directores: Francisco Jarauta Marión
Antonio González Rodríguez***

Madrid 2015

ÍNDICES. VOLUMEN I

AGRADECIMIENTOS.

RESUMEN.

INTRODUCCIÓN. 1

Los objetivos de la tesis. 7

Marcos temporales de la tesis. 16

Las divisiones del trabajo. Las partes de la tesis. 17

METODOLOGÍA. 32

Metodología. La Arqueología del Saber de Michel Foucault. 32

El arte como representación. 46

**PARTE I. PRINCIPIOS TEÓRICOS Y CONTEXTOS HISTORIOGRÁFICOS DE LA TESIS.
UNA APROXIMACIÓN ARQUEOLÓGICA AL ESTUDIO DEL ARTE.**

<u>CAPÍTULO I. PRINCIPIOS TEÓRICOS Y CONTEXTOS HISTORIOGRÁFICOS DE LA TESIS.</u>	51
<u>1. INTRODUCCIÓN.</u>	51
<i><u>1.1. Las partes del capítulo.</u></i>	53
<u>2. LA SOCIOLOGÍA DEL CUERPO.</u>	58
<u>3. HISTORIA Y SOCIOLOGÍA. DE LA HISTORIA SOCIAL A LA HISTORIA CULTURAL.</u>	65
<i><u>3.1. Los Annales de Febvre y Bloch.</u></i>	72
<i><u>3.2. La reformulación de Annales tras la segunda guerra mundial: Lambrousse y Braudel. De la Historia económica y social a la “larga duración”.</u></i>	78
<i><u>3.3. La “ nouvelle histoire”. La historia socio-cultural.</u></i>	83
<i><u>3.4. La Arqueología del Saber de Michel Foucault.</u></i>	88
<i><u>3.5. La “ crisis de la historia”. La Historia Cultural.</u></i>	90
<i><u>3.6. La Historia Cultural y la representación de Roger Chartier.</u></i>	101
<i><u>3.7. La Historia cultural y la política. La representación y el poder.</u></i>	110
<i><u>3.8. La Historia cultural y el cuerpo ¿Es posible una Historia del cuerpo?</u></i>	119

<u>4. LA SOSPECHA IDEOLÓGICA SOBRE LA HISTORIA: EL ACONTECIMIENTO DISCURSIVO.</u>	125
<i><u>4.1. La posibilidad de una verdad en la Historia. La “memoria feliz” de Ricoeur.</u></i>	131
<i><u>4.2. Las fases de la escritura histórica. El vértigo de la sospecha.</u></i>	137
<u>5. EL PROBLEMA DE LOS TIEMPOS MODERNOS Y LOS MARCOS TEMPORALES DE LA TESIS.</u>	141
<i><u>5.1 La ruptura de lo moderno: de la Revolución Francesa a la Reforma protestante.</u></i>	149
<i><u>5.2. El régimen de historicidad: el parallèle y la querelle.</u></i>	152
<i><u>5.3. Límites temporales de la tesis y el problema de la secularización.</u></i>	159
<i><u>5.4. La modernidad y la ruptura temporal.</u></i>	168
<u>6. EL PROBLEMA DE LA SECULARIZACIÓN. LA RUPTURA DE LA MODERNIDAD EN FRANCIA Y EN ALEMANIA.</u>	179
<i><u>6.1. El término “secularización” y sus debates.</u></i>	185
<i><u>6.2. El desencantamiento del mundo.</u></i>	199
<i><u>6.3. La historia política de la religión.</u></i>	216
<i><u>6.4. Lo político y la teología política.</u></i>	221
<i><u>6.5. El individualismo y la modernidad. El mito económico de lo moderno.</u></i>	235
<u>CONCLUSIÓN.</u>	242

PARTE II. DE LA SOBERANÍA A LA GUBERNAMENTALIDAD

<u>CAPÍTULO II. LO POLÍTICO. ENTRE ABSOLUTISMO Y SOBERANÍA.</u>	243
<u>1. INTRODUCCIÓN.</u>	243
<u>2. ABSOLUTISMO O SOBERANÍA. LOS PROBLEMAS TERMINOLÓGICOS DEL ABSOLUTISMO. ENTRE LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA.</u>	250
<u>2.1. La monarquía como principio de la política en el siglo XVII y XVIII.</u>	253
<u>2.2. Problemas terminológicos del absolutismo.</u>	258
<u>2.3. El absolutismo, entre teoría y práctica.</u>	268
<u>3. DIMENSIÓN TEÓRICO-JURÍDICA DEL ABSOLUTISMO. EL PODER “ABSOLU” Y SUS LIMITACIONES. LAS DIFERENTES TRADICIONES JURÍDICAS DE LA SOBERANÍA.</u>	273
<u>3.1. La limitación del poder absolu. Las leyes fundamentales del reino y el mito constitucional.</u>	285
<u>3.2. Las leyes fundamentales y la teoría de los dos cuerpos del Rey. La Escuela ceremonialista.</u>	294
<u>3.3. Divinización o Sacralización de la monarquía absolu. La imposibilidad de la teología política.</u>	307
<u>3.4. La racionalización de lo político: la Razón de Estado contra la Soberanía.</u>	320
<u>4. DIMENSIÓN PRÁCTICA DE LA MONARQUÍA ABSOLUTA. EL MODELO ECONÓMICO DE EXPLICACIÓN DEL PODER Y LA REPRESIÓN</u>	335
<u>4.1. La monarquía administrativa.</u>	339
<u>4.2. El modelo de represión-sometimiento. Las luchas entre grupos como dinámica histórica.</u>	346
<u>CONCLUSIÓN.</u>	367

<u>CAPÍTULO III. DE LA SOBERANÍA A LA GUBERNAMENTALIDAD.</u>	371
<u>1. INTRODUCCIÓN.</u>	371
<u>2. DEL PASTORADO CRISTIANO A LA GUBERNAMENTALIDAD.</u>	383
<u>2.1. Del régimen medieval al arte de gobernar.</u>	388
<u>2.2. Del buen gobierno al stato.</u>	400
<u>2.3. La Razón de Estado y el gobierno.</u>	409
<u>2.4. De la dominación del Príncipe al Estado de Policía.</u>	422
<u>3. LA GUBERNAMENTALIDAD. ENTRE EL ESTADO DE POLICÍA Y LA ECONOMÍA POLÍTICA.</u>	449
<u>CONCLUSIÓN.</u>	473
 <u>CAPÍTULO IV. LOS SABERES DE LA GUBERNAMENTALIDAD. ECONOMÍA-POLÍTICA Y BIOLOGÍA.</u>	475
<u>1. INTRODUCCIÓN.</u>	475
<u>2. LA GUBERNAMENTALIDAD Y EL SABER ECONÓMICO. EL DESARROLLO DE LA ECONOMÍA-POLÍTICA.</u>	477
<u>2.1. El sistema fisco-financiero de Antiguo Régimen y el mercantilismo. El colbertismo.</u>	489
<u>2.2. La irrupción de la banca y el cuestionamiento del modelo fisco-financiero de Antiguo Régimen. Las reformas de John Law.</u>	508

<i><u>2.3. De la reglamentación del colbertismo a la libertad de los intereses particulares.</u></i>	517
<u>3. LA GUBERNAMENTALIDAD Y LA BIOLOGÍA: LA BIOPOLÍTICA.</u>	527
<i><u>3.1. La mirada anatómica. El interior como definitorio del Hombre y la preocupación por lo vivo.</u></i>	530
<i><u>3.2. Los discursos médicos sobre lo vivo.</u></i>	543
<i><u>3.3. La dimensión social de la medicina en el siglo XVIII. La policía médica.</u></i>	565
<u>CONCLUSIÓN.</u>	599
 <u>PARTE III. LOS CLASICISMOS.</u>	
 <u>CAPÍTULO V. CLASICISMOS. EL PROBLEMA DE LAS PASIONES.</u>	600
 <u>1. INTRODUCCIÓN.</u>	600
 <u>2. LAS GUERRAS DE RELIGIÓN Y EL PROBLEMA DE LAS PASIONES DESENFRENADAS.</u>	602
<i><u>2.1. La violencia en las guerras de religión.</u></i>	612
 <u>3. EL NEO-ESTOICISMO Y EL CONTROL DE LAS PASIONES.</u>	647
 <u>4. LA CIVILIZACIÓN DE LAS PASIONES. EL CONTROL DE LAS PASIONES Y LA OBEDIENCIA HACIA EL PODER.</u>	659
 <u>CONCLUSIÓN.</u>	674

<u>CAPÍTULO VI. CLASICISMO, BARROCO, ROCOCÓ.</u>	677
<u>1. INTRODUCCIÓN.</u>	677
<u>2. PROBLEMAS TERMINOLÓGICOS. CLÁSICO Y CLASICISMOS.</u>	688
<u>2.1. El “proyecto clásico” francés. Los clasicismos.</u>	699
<u>2.2. La invención del término “clasicismo” por el siglo XIX.</u>	729
<u>3. LA CONTRA-REACCIÓN BARROCA Y ROCOCÓ. BAROCKBEGRIFF Y ROKOKOBEGRIFF.</u>	759
<u>3.1. La recuperación del siglo XVIII por el siglo XIX y la invención del estilo rococó o rocaille.</u>	760
<u>3.1.1. La fortuna del término rococó a lo largo del siglo XIX.</u>	760
<u>3.1.2. La recuperación e invención del siglo XVIII en el siglo XIX.</u>	766
<u>3.2. El surgimiento del barroco y la configuración de la Barockbegriff.</u>	794
<u>3.2.1. La historia del arte y la construcción de la identidad nacional.</u>	832
<u>3.2.2. La gestación de la barockbegriff.</u>	862
<u>4. LA ROKOKOBEGRIFFE.</u>	878
<u>CONCLUSIÓN.</u>	891

<u>CAPÍTULO VII. LOS CLASICISMOS. EL PROYECTO CLÁSICO. LA POÉTICA CLÁSICA.</u>	894
<u>1. INTRODUCCIÓN.</u>	894
<u>2. UN MODELO RETÓRICO PARA EL ARTE: LA AETAS CICERONIANA Y LA CONTRARREFORMA CATÓLICA.</u>	912
<u>2.1. La république des lettres y el ideal de la elocuencia ciceroniana en Francia.</u>	913
<u>2.2. Italia y la construcción del modelo de elocuencia ciceroniana y del modelo de elocuencia sagrada.</u>	925
<u>2.3. La Contrarreforma y el regreso de la elocuencia ciceroniana.</u>	931
<u>2.4. La retórica jesuítica en Francia y sus influencias en la sociedad mundana.</u>	935
<u>3. LA SOCIEDAD MUNDANA Y EL PROYECTO CLÁSICO EN FRANCIA.</u>	952
<u>3.1. La sociedad mundana y la noción de público. De la res-pública a una noción moderna de público: ¿una opinión?</u>	957
<u>4. LA TRAGEDIA CLÁSICA FRANCESA Y LA CREACIÓN DE UNA POÉTICA CLÁSICA.</u>	981
<u>4.1. La tragedia humanista y la tragedia moderna.</u>	988
<u>4.1.1. La centralidad de las pasiones en las acciones de Corneille y en los personajes de Racine.</u>	992
<u>4.1.2. El principio de la bienséance. Las pasiones como principio de definición de los personajes.</u>	997
<u>4.2. La lectura cruzada de la Poética y la Retórica aristotélica. La utilidad de la tragedia: entre el docere y el delectare.</u>	1000
<u>4.2.1. La utilidad moral de la tragedia.</u>	1004
<u>4.2.2. Hacia una comprensión retórica de la poética aristotélica.</u>	1008

4.2.3. <u>La finalidad placentera de la tragedia.</u>	1010
4.3. <u>La centralidad de las reglas y de la ilusión en la poética clásica.</u>	1012
4.3.1. <u>La tensión en la ilusión. Lo maravilloso y lo <i>vraisemblable</i> <i>extraordinaire</i>.</u>	1018
<u>5. LAS QUERELLES DE LOS PREFACIOS TEATRALES ENTRE IRREGULARES Y REGULARES. EL TRIUNFO DE LA POÉTICA CLÁSICA CON JEAN CHAPELAIN Y CON EL ABBÉ D'AUBIGNAC.</u>	1030
5.1. <u>La tragicomedia y el problema de la ilusión. Imitación verdadera e imitación relativa.</u>	1039
5.2. <u>Jean Chapelain y el “hacer creer”. La <i>vraisemblance</i>.</u>	1042
5.3. <u>La teoría poética de Jean Chapelain. Las reglas y la <i>vraisemblance</i>.</u>	1044
5.4. <u>La teoría de la tragedia en d'Aubignac. La persuasión y el paradigma pictórico.</u>	1049
<u>6. LA CREACIÓN DE LA ACADEMIA Y EL MECENAZGO REAL.</u>	1053
<u>7. EL TRIUNFO DE LA MUNDANIDAD, DEL GUSTO Y DE LA PERSUASIÓN. HACIA UNA NUEVA ELOCUENCIA PERSUASIVA.</u>	1073
7.1. <u>La renovación de la elocuencia: Port-Royal y la ciencia cartesiana.</u>	1079
7.2. <u>La mundanidad de la elocuencia.</u>	1086
7.3. <u>Lo Sublime y la renovación de la elocuencia ciceroniana.</u>	1089
7.4. <u>La renovación del arte de pensar y de hablar. El cuestionamiento de la retórica en la <i>Grammaire</i> de Arnauld y en <i>La recherche de la vérité</i> de Malabranche.</u>	1097
7.5. <u>El desarrollo de nuevos géneros.</u>	1101

<u>8. EL IDEAL GALANTE.</u>	1110
<i><u>8.1. En torno al término galante.</u></i>	1112
<i><u>8.2. Las lettres de Voiture y el salón de Mme de Scudéry. La construcción de un nuevo ideal moral de comportamiento: la galantería.</u></i>	1114
<i><u>8.3. Dos manifestaciones de las belles-lettres: Préciosité y Galantería.</u></i>	1127
<u>9. MOLIÈRE Y EL IDEAL NATURAL.</u>	1134
<i><u>9.1. El cuestionamiento del fundamento retórico del teatro.</u></i>	1138
<i><u>9.2. El mito de la “declamación natural” en Molière.</u></i>	1151
<i><u>9.3. Las indicaciones teatrales para el actor.</u></i>	1159
<u>CONCLUSIÓN.</u>	1161

ÍNDICES. VOLUMEN II

PARTE IV. LAS TRANSFORMACIONES DE LA PINTURA FRANCESA, 1680-1730. EL SIGLO XVII

CAPÍTULO VIII. LA FUNDACIÓN DE LA ACADEMIA Y EL NACIMIENTO DE LA TEORÍA DEL ARTE EN FRANCIA.

1

1. INTRODUCCIÓN.

1

1.1. Introducción a la cuarta parte.

1

1.2. Introducción al capítulo octavo.

8

2. LA CONSTRUCCIÓN HISTORIOGRÁFICA DEL ACADEMICISMO Y LAS ESTRATEGIAS TRAS LOS RELATOS SOBRE EL ORIGEN DE LA ACADEMIA.

36

*2.1. El saber artístico en A. Félibien y la teoría del arte en H. Testelin.
Entre la Soberanía y la Razón de Estado: dos relatos artísticos.*

54

2.2. Los relatos sobre los “orígenes” de la Academia de H. Testelin.

61

3. EL NACIMIENTO DE LA TEORÍA DEL ARTE EN FRANCIA. LAS CONFERENCIAS DE LA ACADEMIA: ¿UNA DOCTRINA ACADÉMICA?

119

3.1. El nacimiento de una teoría del arte en Francia: las conferencias.

130

*3.2. Los principios teóricos de las conferencias de la Academia Real de
Pintura y Escultura en el siglo XVII.*

140

4. LA POLÉMICA DE ABRAHAM BOSSE, LOS TEXTOS TEÓRICOS DE LOS HERMANOS CHANTELOU Y EL VIAJE DE BERNINI A PARÍS.

158

4.1. A. Bosse y el problema de la verdad perspectíva.

158

*4.2. Los hermanos Chantelou: Roland Fréart de Chambray y
Paul Fréart de Chantelou. Una visión italianizante del arte.*

182

4.2.1. Roland Fréart de Chambray y la idea de perfección en pintura.	182
4.2.2. Paul Fréart de Chantelou y el viaje de Bernini a Francia. El problema natural en la teoría francesa y la afirmación del arte francés frente a Italia.	199
<u>5. ANDRÉ FÉLIBIEN Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA NUEVA PINTURA FRANCESA.</u>	215
5.1. André Félibien y el inicio de sus trabajos sobre arte.	222
5.2. La descripción analítica en A. Félibien.	231
5.3. El inicio del proyecto de las <i>Entretiens</i> de 1666.	257
5.4. El discurso oficial. La recopilación y publicación de las Conferencias de la Academia de 1667.	271
5.4.1. Las conferencias de la Academia de 1667.	287
5.4.2. La reconstrucción del pensamiento de Poussin por parte de la Academia.	303
5.5. La continuación del proyecto de las <i>Entretiens</i> , 1672-1688.	319
5.5.1. La Tercera y Cuarta <i>Entretien</i> , 1672.	319
5.5.2. La Quinta y Sexta <i>Entretien</i> , 1679.	328
5.5.3. La Séptima y Octava <i>Entretien</i> , 1685.	336
5.5.4. La Novena y Décima <i>Entretien</i> , 1688.	347
<u>CONCLUSIÓN.</u>	352
<u>CAPÍTULO IX. LAS POLÉMICAS SOBRE EL COLOR. LA IRRUPCIÓN DE LOS SABERES DE LA GUBERNAMENTALIDAD EN LA PINTURA.</u>	359
<u>1. INTRODUCCIÓN.</u>	359
<u>2. EL PROBLEMA DE LA NARRATIVIDAD EN LA PINTURA EN LAS CONFERENCIAS DE LA ACADEMIA DE 1667.</u>	386
2.1. La influencia de F. Junius en la tratadística francesa.	388

<i><u>2.2. La elocuencia del cuerpo. Las conferencias de Le Brun sobre la expresión general y sobre la expresión particular.</u></i>	399
<i><u>2.2.1. Los saberes de la expresión particular.</u></i>	405
<i><u>2.2.2. Marin Cureau de La Chambre y la influencia de su pensamiento en las reflexiones artísticas de su época y en la teoría de la expresión de Ch. Le Brun.</u></i>	419
<i><u>2.2.3. Le Brun y la geometrización de los caracteres.</u></i>	428
<i><u>2.2.4. El texto de Le Brun sobre la expresión particular.</u></i>	432
<i><u>2.3. El problema de la narratividad en la pintura francesa del siglo XVII: la conferencia de Le Brun sobre La Manne de Poussin.</u></i>	440
<u>3. LE BRUN Y LA UNIDAD DE ACCIÓN EN LA GALERÍA DE LOS ESPEJOS DE VERSALLES. LA IRRUPCIÓN DE LA HISTORIA.</u>	449
<u>4. LAS QUERELLES DU COLORIS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII. ENTRE ITALIA Y FRANCIA.</u>	478
<i><u>4.1. Las reflexiones sobre el color en Francia.</u></i>	487
<u>5. ROGER DE PILES. LAS FASES DEL DEBATE SOBRE EL COLOR EN FRANCIA.</u>	504
<i><u>5.1. La primera fase del debate sobre el color.</u></i>	529
<i><u>5.2. La segunda fase del debate sobre el color.</u></i>	
<i><u>5.2.1. Las conferencias sobre anatomía: entre el galenismo y el mecanicismo.</u></i>	440
<i><u>5.2.2. El retorno de la polémica sobre el color y el “Diálogo sobre el color” de Roger de Piles.</u></i>	552
<i><u>5.3. La tercera fase del debate sobre el color. La querelle de los panfletos y libelos entre Roger de Piles y los llamados “poussinistas”.</u></i>	562
<i><u>5.4. La cuarta fase del debate sobre el color. Las “Conversaciones” de Roger de Piles.</u></i>	581
<i><u>5.5. La afirmación de los principios académicos. Henry de Testelin y les “Sentiments...” La respuesta de Roger de Piles: “Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux peintres”.</u></i>	632

6. LA ACADEMIA EN TIEMPOS DE LOUVOIS Y VILLACERF. 648

6.1. La Academia y el arte en tiempos de Louvois. 656

6.2. La decoración del Trianon de Mármol: ¿el nacimiento de un nuevo estilo? 671

6.3. La dirección de la Academia por parte de Pierre Mignard. 682

CONCLUSIÓN 694

PARTE IV. LAS TRANSFORMACIONES DE LA PINTURA FRANCESA, 1680-1730. EL SIGLO XVIII.

CAPÍTULO X. EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVIII, 1700-1730. ENTRE LA CONTINUIDAD Y LA DISCONTINUIDAD. 702

1. INTRODUCCIÓN. 702

2. LA REGENCIA Y LA CONTINUIDAD CON LA POLÍTICA DE LOUIS XIV. 731

2.1. El nacimiento de una visión poblacional. La policía. 747

2.2. Continuidades y discontinuidades de la Regencia: el sistema de Polysynodie. 755

2.3. Antecedentes históricos del sistema de polysynodie. 761

2.4. La Polysynodie. 766

3. LA REACCIÓN NOBILIARIA. 775

3.1. La transformación de la nobleza. De la virtud guerrera a la herencia. 783

3.2. Henri de Boulainvilliers y el principio de la Historia y de la Guerra. 797

3.3. El discurso de la historia en el siglo XVIII. 819

<u>4. EL ESPACIO PÚBLICO Y LA OPINIÓN EN EL SIGLO XVIII.</u>	834
<i><u>4.1. La opinión y la “esfera literaria”: el público.</u></i>	836
<i><u>4.2. La triada de lo moderno: interioridad, privado, individualismo.</u></i>	840
<i><u>4.3. La opinión y la gubernamentalidad. Procesos de visualización.</u></i>	846
<i><u>4.4. La legitimidad de la opinión y el proceso revolucionario en J. Habermas y R. Koselleck.</u></i>	852
<u>5. PRIMERA VARIACIÓN SOBRE EL PROBLEMA DE LA OPINIÓN PÚBLICA: LA ILUSTRACIÓN. UN MODELO HISTORIOGRÁFICO DE EXPLICACIÓN DEL CAMBIO MEDIANTE LAS IDEAS.</u>	861
<u>6. SEGUNDA VARIACIÓN SOBRE EL PROBLEMA DE LA OPINIÓN PÚBLICA: LOS SALONES ¿LOS ESPACIOS HACEN REVOLUCIONES?.</u>	875
<i><u>6.1. La historiografía del salón.</u></i>	880
<i><u>6.2. La sociabilidad mundana en el siglo XVIII.</u></i>	889
<u>7. EL FINAL DE LA REGENCIA Y LA MONARQUÍA DE LOUIS XV.</u>	904
<i><u>7.1. El ceremonial cortesano y la desacralización de la monarquía.</u></i>	908
<i><u>7.2. La desafección del rey con sus súbditos.</u></i>	922
<i><u>7.3. El desarrollo administrativo de la monarquía.</u></i>	925
<i><u>7.4. El reinado de Louis XV.</u></i>	930
<u>CONCLUSIÓN.</u>	937

<u>CAPÍTULO XI. LA PINTURA FRANCESA 1700-1730. ENTRE LA CONTINUIDAD Y LA DISCONTINUIDAD.</u>	945
<u>1. INTRODUCCIÓN.</u>	945
<u>2. LA FIRMA DE LA PAZ DE RYSWIJK Y EL REGRESO DE ROGER DE PILES. LAS ABRÉGÉ DE LA VIE DES PEINTRES (1699).</u>	981
<u>3. EL NOMBRAMIENTO DE JULES HARDOUIN-MANSART COMO SURINTENDANT DES BÂTIMENTS. EL SALÓN DE 1704 Y LAS CONFERENCIAS DE ROGER DE PILES EN LA ACADEMIA.</u>	998
<u>3.1. El Salón de 1704. Una encrucijada de muy diferentes propuestas.</u>	1008
<u>3.2. Las conferencias de Roger de Piles en la Academia.</u>	1014
<u>4. EL DUQUE D'ANTIN, NUEVO PROTECTOR DE LA ACADEMIA: 1708-1737.</u>	1043
<u>4.1. Las conferencias de la Academia en tiempos de Antoine Coypel.</u>	1048
<u>4.2. La decoración de la Banca Real. La irrupción de los saberes de la Gubernamentalidad en la decoración de la Regencia.</u>	1094
<u>4.3. Las conferencias de la Academia en tiempos de Louis II Boullongne. El concurso de 1721 y la Apothéose d'Hercule de François Lemoyne de 1737.</u>	1098
<u>CONCLUSIÓN.</u>	1126
<u>CONCLUSIONES GENERALES.</u>	1130
<u>BIBLIOGRAFÍA.</u>	1141

PARTE IV:

LAS TRANSFORMACIONES DE LA PINTURA FRANCESA,

1680-1730

EL SIGLO XVII

CAPÍTULO VIII. LA FUNDACIÓN DE LA ACADEMIA Y EL NACIMIENTO DE LA TEORIA DEL ARTE EN FRANCIA.

1. Introducción.

1.1. Introducción a la cuarta parte:

En los capítulos anteriores hemos mostrado cómo a lo largo del siglo XVII se producen diversas *discontinuidades* en los discursos, en muy diferentes *saberes*, que permitían observar un reordenamiento de los mismos en torno a una nuevo *poder-verdad* que definimos como *Gubernamentalidad*. Un acontecimiento que ya estudiamos en la segunda parte de la tesis en el ámbito de la política, a propósito de la *Soberanía*, subrayando el surgimiento de nuevos *saberes* característicos de la *Gubernamentalidad*, como eran la preocupación por la *vida* en la medicina, favoreciendo así el surgimiento de la biología, o la preocupación por los *intereses* en la economía, donde los *deseos* adquieren cada vez mayor relevancia. Ambos *saberes de la gubernamentalidad*: biología y economía, tenían a su vez como denominador común la *vida*, lo que nos permitió determinar que ésta constituía la finalidad principal del *poder gubernamental* y lo que lo definía. Igualmente, en la tercer parte de la tesis, a propósito de la formación del *proyecto clásico* y de la elaboración de la *poética clásica*, establecimos una transformación en un sentido similar. En este caso, la transformación en el ámbito de las letras se manifestaba a través de una preocupación creciente por los valores persuasivos y por la comprensión del arte desde la recepción del espectador, donde la obra es pensada poco a poco en función de valores expresivos y de una interioridad. En la *poética clásica* asistimos a una evolución desde una comprensión del arte asentada sobre las reglas y la contemplación de la verdad, hacia una definición del arte en función de las emociones causadas en el espectador-lector; lo que sin duda era la consecuencia del modelo elocuente predominante y de la poética aristotélica en el que se fundamentaba la *poética clásica*. Esta evolución coincidió también con las transformaciones señaladas en la segunda parte a propósito del paso de la *Soberanía* a la *Gubernamentalidad*, lo que nos permitió establecer una relación no causal entre la centralidad de la vida que caracteriza a la *Gubernamentalidad* y la centralidad cada vez mayor de las pasiones, de los valores persuasivos y receptivos en las letras, donde las pasiones de la elocuencia van dando lugar a los problemas de los sentimientos y la subjetividad.

En esta cuarta parte, dedicada a la pintura francesa entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, es nuestra intención analizar, nuevamente, qué ocurre en el *saber artístico* - específicamente en la pintura- en esas mismas fechas. Por lo que intentaremos establecer de nuevo

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

una relación no causal entre las transformaciones de la teoría artística francesa sobre la imagen a finales del siglo XVII y ese reordenamiento del *poder-verdad* que hemos denominado *Gubernamentalidad*, el cual no sólo se manifiesta en *lo político* sino también en la *belles-lettres*. Para mostrar este paralelismo que planteamos, nos centraremos en los discursos artísticos, dejando en un segundo lugar a los artistas y sus obras, puesto que nuestra aproximación arqueológica –como establecimos en la primera parte– priorizará el análisis de los discursos, al tener como finalidad principal examinar cómo actúa el poder y sus transformaciones sobre los discursos o saberes en un momento determinado. Nuestro objetivo será, finalmente, mostrar este vínculo entre las transformaciones en el arte pictórico –especialmente a nivel discursivo– y las transformaciones acontecidas en otros ámbitos de saber de la gubernamentalidad. Que prioricemos los *discursos artísticos* no significa que las obras de arte y los pintores desaparezca de nuestro trabajo, sino que éstos aparecerán tratados en función de las referencias que sobre ellos se hagan en la teoría del momento y, por tanto, serán estudiados desde la producción discursiva que sobre ellas se elabore, y no tanto en cuanto objeto artístico en sí. Nuestra aproximación arqueológica no busca comprender la obra de arte en tanto que forma, ni pretendemos construir nuestro discurso teórico a partir de ella, sino comprender la obra de arte en tanto que discurso, es decir, a través de su relación con los discursos artísticos de su momento y, por tanto, en su relación con el *poder-verdad* de su época.

Esta aproximación a los discursos artístico sobre la pintura nos llevará a priorizar aquellos lugares desde los cuales la propia época producirá su verdad sobre el arte, destacando por encima de todos –para el caso francés que nos ocupa– la fundación de la Academia Real de Pintura y Escultura. Ésta permitió el nacimiento de una teoría del arte propiamente francesa, a través de la particularidad de las *conferencias*, que favoreció asimismo el desarrollo de una teorización sobre arte en la *sociedad mundana*, como representa André Félibien o Roger de Piles. Pero, sobre todo, posibilitó la elaboración de una *Verdad* francesa sobre el arte, que nos permitirá analizar qué orden y qué poder actúan sobre esos discursos franceses sobre la imagen, y en qué medida ese orden es compartido con los saberes de su propia época.

A través de esta producción discursiva sobre la imagen pictórica en la Francia de mediados del siglo XVII, realizada desde la Academia y desde los *amateurs* de la *sociedad mundana*, intentaremos mostrar finalmente –sobre todo en el capítulo siguiente– cómo en el último tercio del siglo XVII se producen una serie de discursos, como los de Roger de Piles que, estando inscritos dentro de esta *teoría-verdad* predominante –producida desde los medios oficiales–, introducen en ésta importantes *discontinuidades*. Roger de Piles transforma así la teoría artística francesa, reordenándola en función de un nuevo principio: el color, descubriéndose con él un reordenamiento del saber artístico en un sentido semejante al acontecido en el ámbito de *lo político*, así como en el

ámbito de las *belles-lettres*, y que definimos como *Gubernamentalidad*. Estas transformaciones en el *saber artístico* estarán protagonizadas por lo que se ha denominado como *querelle du coloris*, a través de las cuales observaremos el surgimiento de nuevas teorizaciones sobre el arte y la irrupción de los problemas de la *vida*, característicos de la *Gubernamentalidad*, pero articulados dentro de un debate propiamente artístico y dentro de los marcos de las *actas ciceronianas* que determinan la *representación clásica*. Mediante las problemáticas del *color*, teorizadas por Roger de Piles, consideramos posible hallar dentro del *saber artístico* sobre la imagen pictórica ese *poder-verdad* en transformación a finales del siglo XVII; siendo por tanto nuestro objetivo, a lo largo de esta cuarta parte, establecer una estrecha relación entre las transformaciones en los discursos de la pintura francesa hacia 1680 y las transformaciones del *poder-verdad* de su época. No obstante, y como estudiaremos a continuación, el *saber artístico* presenta sus propias particularidades, de acuerdo a su propia *serie*, es decir, de acuerdo a su propia tradición teórica, sus propios referentes formales, su propia temporalidad, etc.; lo que obliga a analizar la teoría artística de forma particular y aislada. Una vez delimitados sus fundamentos y establecido las *continuidades* y *discontinuidades* dentro de su propia *serie* –como propone la arqueología– podremos compararlo con lo que sucede en otras *series*, como la medicina, la economía, la política, etc., pudiendo, a partir de ello, establecer relaciones no causales, observando la existencia de un *poder-verdad* que ordena los discursos en muy diferentes *series* incluido en el arte.

En este capítulo octavo nos detendremos en el análisis de la teoría pictórica francesa del siglo XVII, centrándonos principalmente en la producción discursiva realizada desde la Academia, así como entre los artistas como A. Bosse o entre los *amateurs* de la *sociedad mundana* como Fréart de Chambray o A. Félibien. A través de los debates surgidos en el seno de la institución, a propósito de las *conferencias*, intentaremos establecer dos cuestiones. En primer lugar, la existencia de una *continuidad* discursiva entre la *requête* de Martin de Charmois presentada en 1648, como estatutos fundacionales de la Academia, y el texto de H. Testelin *Sentiments*, publicado entre 1693 y 1694 en Holanda, aunque elaborado hacia 1680. A través de ambos textos, que recorren prácticamente la segunda mitad del siglo XVII, podemos observar el deseo de construir una reflexión teórica propiamente francesa, esto es, un deseo de producir una verdad sobre el arte de la pintura; la cual se asentará sobre una serie de principios que permitirían, tanto a la teoría como a la pintura, distinguirse de otros proyectos teóricos como el italiano. Estos principios se mantendrían de forma más o menos constantes a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII. En segundo lugar, la emergencia de diferentes *discontinuidades*, manifestadas en forma de *querelles*, tanto en el seno de la academia como en la *sociedad mundana*, que pondrán en cuestión estos principios teóricos. Son estas *discontinuidades* que surgen a partir de la *continuidad* señalada más arriba, las que nos

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

permitirán finalmente descubrir la emergencia de un nuevo *poder-verdad* en el *saber artístico* a finales del siglo XVII; el cual vendría a interrumpir esa *continuidad* teórica que intenta elaborar la Academia. Unas *discontinuidades* que sobre todo analizaremos en el siguiente capítulo, noveno, que dedicaremos a la *querelle du coloris* y a la obra de Roger de Piles.

Sin embargo, antes de adentrarnos en estas *discontinuidades* es necesario establecer, primeramente, la *continuidad* a partir de la cual se produce la *discontinuidad*; y, por tanto, es necesario conocer los principios teóricos que conforman esa verdad artística sobre la que se asienta el arte francés desde mediados del siglo XVII. De ahí que en este capítulo octavo nuestro objetivo haya sido entresacar de las discusiones y de las diferentes propuestas teóricas, tanto de los tratados de *amateurs* como de las conferencias de la Academia, una serie de principios o fundamentos comunes a los diversos discursos artísticos; y que nos descubren, finalmente, un claro deseo por elaborar una *verdad artística* en la Francia de la segunda mitad del siglo XVII. Aunque, como expondremos más adelante, no deberemos confundir el deseo de establecer unos principios y la existencia de una *saber artístico*, con la existencia de una *doctrina académica*, como se estableció durante el siglo XIX. Este *saber artístico* se sustentará sobre dos pilares básicos. En primer lugar, la tradición teórica italiana sobre pintura, sobre la cual se han formado los pintores y amateurs del momento. En segundo lugar, sobre las reflexiones teóricas de la *poética clásica* francesa -analizada en la tercera parte- y que determina que la pintura sea pensada a partir de la *elocuencia*; de la *poética* aristotélica; de la *ut pictura poesis*, así como de la relación entre *texto* e *imagen*; de la *vraisemblance*, etc. Ambas herencias, tradición teórica italiana y tradición poética francesa, van a determinar la particularidad y la evolución de la teoría francesa, que se desarrolla a través de tres fases o momentos, en tensión entre sí.

En un primer momento, durante la década de los 40, que coincidirá con la traducción de las obras del primer humanismo italiano: Alberti, Leonardo o Vasari, observamos una reflexión sobre el arte centrada en los problemas de la *mímesis* y de la reproducción del mundo; ocupando un lugar destacado la medida y la perspectiva. En estos instantes los debates se desarrollan a propósito de la reproducción fidedigna del mundo o sobre la idealizada de la realidad, incorporando los debates de la poética teatral francesa así como del humanismo albertiano, tal y como estudiaremos en los tratados de A. Bosse o Fréart de Chambray. Asimismo, se observan también -ya en la década de los 60- sobre todo en Fréart de Chambray, la irrupción en Francia de los debates italianos sobre la *idea*; y, con ella, los problemas sobre la contemplación de la idea y el carácter productivo del artista adquiere un lugar prioritario sobre los valores reproductivos. No obstante, el *idealismo* de los teóricos del manierismo -analizados por E. Panofsky- como Lomazzo o Zuccari, son leídos en Francia a través de Alberti y Vasari.

En un segundo momento, también a partir de los años 60, la colaboración entre A. Félibien y Ch. Le Brun dará como resultado una comprensión retórica de la pintura, situando en un lugar central el problema de la relación entre texto e imagen, así como los problemas de la persuasión del espectador, de la recepción de la obra y de la percepción, etc.; incorporando los debates teatrales sobre la representación al problema de la imagen. Una comprensión elocuente de la imagen a partir de la cual se justificará la superioridad de la imagen frente al texto. Las obras de A. Félibien buscaban también, como había establecido la *requête au roi* de 1648, el ennoblecimiento y la liberalización de las artes respecto del gremio, a través de su alianza con el poder político; sin embargo la estrategia escogida por éste no fue defender el carácter intelectual del arte y su capacidad reproductiva, como habían hecho sus predecesores a través de la perspectiva, sino enfatizar el principio elocuente de la pintura. Buscaba con ello convertir la teoría artística en un *saber* capaz de fortalecer el poder, precisamente, en tanto que *saber*. De ahí el marcado carácter encomiástico de su discurso, intentando mostrar al Rey la superioridad de la imagen respecto a las letras. Es por ello que el problema del *paragone* entre pintura y poesía -la *ut pictura poesis*¹- adquiere un lugar prioritario en sus reflexiones, “retorizando” el discurso pictórico. Con A. Félibien el problema de la mimesis es pensado a partir de los problemas de la representación y no de la reproducción del mundo, siguiendo claramente la *Poética* de Aristóteles. Esta reflexión de la imagen en relación al texto no significa que A. Félibien piense la imagen como un texto a leer; ni considera tampoco que la imagen debe trasponer las estrategias discursiva del texto; sino que, por el contrario, defenderá la emancipación de la imagen respecto a la palabra, intentando demostrar la superioridad elocuente de la imagen respecto al texto. Ello le llevará, finalmente, a la defensa de la *elocuencia silenciosa* de la pintura, que le conducirá, a su vez, a subrayar sus recursos técnicos y materiales.

En un tercer momento y como consecuencia de un modelo de reflexión artística construido sobre las conferencias, esto es, a partir de la presencia real de los propios cuadros, asistiremos - desde la década de los 70- al desarrollo de un discurso artístico progresivamente interesado en las cuestiones técnicas y prácticas del arte, generando unos modelos de análisis innovadores sobre la pintura que pondrán las bases para la emergencia de un discurso propiamente artístico y no filosófico, como estudiaremos en Roger de Piles, con quien el color deja de ser un vehículo de la idea o de la verdad trascendente, para ser considerado como una representación de un impulso vital, dependiente del hombre, donde la elocuencia ciceroniana se entremezcla con las nuevas reflexiones sobre la vida.

¹ LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*. Traducido por Consuelo Luca de Tena; Cátedra, 1982. (1ª edición, New York, W.W. Norton & Company, 1967); *Ut pictura poesis: poésie et peinture au XVII^e siècle*. *Revue XVII^e siècle. Société d'Études du XVII^e siècle*, nº 245, 61^e année, nº 4, octobre 2009. Paris, PUF, 2009.

Si bien la creación de la Academia ocupa un lugar fundamental para comprender la centralidad de la imagen dentro del proyecto de la soberanía a partir de los años 50, así como en la elaboración de una teoría del arte propiamente francesa; sin embargo, es la obra de A. Félibien - quien participa en la reformulación académica de los años 60- la que va a determinar tanto la reflexión artística como la evolución formal del arte francés en la segunda mitad del siglo XVII. Gracias a su nueva forma de acercarse al arte, que pondrá en práctica con sus *descripciones analíticas*, construye una nueva forma de mirar y comprender la pintura, que condiciona los discursos sobre ésta, así como la forma de pintar; pues son las partes de la pintura que resaltan sus descripciones –que luego son aplicadas en las conferencias de la Academia- las que van a acentuar los propios pintores en sus obras, buscando la elocuencia y la persuasión del espectador. Además, gracias a la nueva forma de mirar los cuadros que propone, se hace posible también ver con otros ojos la pintura del norte de Europa, hasta ahora considerada como inferior por la forma de tratar los temas de forma fidedigna, valorando sus recursos formales tales como las luces y las sombras, los colores, etc., tal y como ocurre con la figura de Rembrandt. A. Félibien abrió de este modo la sociedad francesa hacia otras escuelas y gustos, que determinarían los desarrollos formales de la pintura francesa a finales del siglo XVII. Asimismo, al incidir y valorar ciertos aspectos técnicos de la pintura, donde considera que reside su fuerza elocuente, como el color, permitirá a *amateurs* como Roger de Piles elaborar una teoría elocuente para la pintura asentada sobre éste, frente al tradicional dibujo. Roger de Piles introducía así una serie de *discontinuidades* en el *saber artístico* que transforman finalmente los principios donde se asentaba la teoría artística anterior, permitiendo, al mismo tiempo, el triunfo de unos referentes formales nuevos, como la pintura de Rubens, así como unos recursos formales nuevos como las pinceladas sueltas y empastadas, que determinan el arte francés entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII.

A la hora de acercarnos a la obra de A. Félibien habrá que analizar su evolución y las diferentes fases por las que atravesará su discurso, desde sus primeros trabajos en Vaux, a finales de los años 50, hasta sus últimas publicaciones de las *Entreteins* en los años 80. En unos primeros instantes A. Félibien piensa la imagen en contraposición con el texto, probablemente por la influencia de los medios literarios que se dan cita en Vaux. De ahí la predominancia en sus escritos de las problemáticas sobre la narratividad de la imagen, que coincidirán con el deseo de la monarquía por construir una propuesta formal y teórica en torno a la figura de Poussin, donde estas cuestiones se encontraban claramente planteadas. Sin duda los problemas sobre la narratividad de la imagen constituyeron la base sobre la cual parte A. Félibien, pero en modo alguno su intención fue establecer un paralelismo entre la imagen y el texto; como sí ocurría entre otros teóricos del

momento, quienes daban prioridad al tema y al sentido sobre los valores pictóricos, considerando que la pintura debía ser leída. Por el contrario, A. Félibien, a través de la comparación con el texto, intentó demostrar la superioridad de la imagen sobre la escritura, reivindicando los valores *elocuentes* de la imagen y su capacidad *persuasiva*; la cual no nacía de su capacidad para trasponer la idea sino de sus propios recursos pictóricos. No intentaba comprender discursivamente la imagen, como han señalado diversos autores como N. Bryson o Th. Puttfarcken, sino emancipar la pintura del texto a partir de una comprensión retórica-elocuente y aristotélica de la misma.

A partir de esta reivindicación del carácter elocuente de la pintura, construida sobre los recursos pictóricos, técnicos y materiales de la propia obra, y no tanto sobre la trasposición del texto a la imagen, Roger de Piles desarrollará también su reflexión sobre el arte; y, al igual que A. Félibien, buscará emancipar la pintura de la palabra. Un proceso que sin embargo no culminará hasta la obra de Du Bos, ya en el siglo XVIII, quien pondrá las bases para una comprensión subjetivista del arte. La *querelle du coloris*, tal y como es desarrollada por Roger de Piles, profundizará en esta emancipación de la pintura respecto al texto y la palabra, reivindicando su elocuencia y justificando su superioridad a través de la representación del cuerpo humano y de los recursos pictóricos como el color. Roger de Piles consideraba que el color permitía persuadir al espectador mejor que el dibujo o la propia palabra –ambos relacionados entre sí–, logrando a través de él alcanzar de forma más satisfactoria los objetivos buscados por la elocuencia ciceroniana y por la *poética* aristotélica. Esta facultad persuasiva del color se fundamentará, por tanto, no en su capacidad para trasponer las ideas o las palabras, sino en su capacidad para captar el fundamento elocuente y persuasivo que encierra el cuerpo humano, tal y como defendía la *actio ciceroniana*. Si Cicerón ya había establecido la importancia del cuerpo junto a la palabra para persuadir al auditorio, del mismo modo, Roger de Piles considera que es este valor persuasivo del cuerpo el que podía ser expresado por el color de forma más clara y satisfactoria respecto al dibujo. El color era capaz de reproducir el simulacro de la vida y, por tanto, era capaz de transmitir esos valores dérmicos y vitales característicos del cuerpo, que lo habían convertido en una parte fundamental de la elocuencia, permitiendo finalmente a la pintura persuadir al espectador. De igual modo que se había expresado Alberti, era la capacidad de la pintura para representar el simulacro del cuerpo vivo, lo que constituía la principal finalidad de la pintura y lo que determinaba su superioridad. Consideramos por tanto que esta reivindicación del carácter expresivo del cuerpo pictórico a través del color, en tanto que vehículo de transmisión de esa fuerza vital que anima el cuerpo vivo, inscrito todavía dentro de las claves de la elocuencia albertiana y ciceroniana, era un claro reflejo, a su vez, de la emergencia del interés por la *vida* y el *impulso vital* de la *Gubernamentalidad* a finales del siglo XVIII. Este valor elocuente del cuerpo humano en pintura, que ya se encontraba en A. Félibien y en Le Brun, quienes consideraba al cuerpo humano como la temática principal de la pintura -de ahí que

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

señalase la pintura de Historia como el género más noble- se transformará en la obra de Roger de Piles a través de su defensa del color, permitiendo la irrupción o *discontinuidad* de un nuevo *poder-verdad* dentro del *saber artístico* del siglo XVII.

1.2. Introducción al capítulo octavo.

El descubrimiento de nuevos autores y el conocimiento más amplio de algunos de ellos, a través de las exposiciones realizadas en los últimos años o de los nuevos hallazgos en el mercado del arte, han transformado en los últimos tiempos la imagen que hasta ahora se tenía del arte francés del siglo XVII², complejizando la visión del siglo³. Es por ello que no es nuestra intención, a continuación, ofrecer una imagen de conjunto sobre el arte del siglo XVII y de la primera mitad del siglo XVIII, sino que nuestro objetivo se centrará en el análisis de la *producción discursiva* sobre pintura en la Francia de la segunda mitad del siglo XVII. En primer lugar, a través de los textos administrativos, memorias, etc., generados por la propia Academia y, sobre todo, a través de sus *conferencias*. Esto nos permitirá establecer finalmente la existencia de una *teoría del arte* en Francia⁴, frente a lo que ha señalado una parte de la historiografía alemana desde J. von Schlosser, que tiende a negarlo. Sin embargo, en la propia época se explicita el deseo de construir una teoría del arte propiamente francesa así como definir la existencia de una escuela francesa de pintura. En segundo lugar, a través de las obras teóricas de *amateurs* como A. Bosse, H. Pader, Fréart de Chambray, Fréart de Chantelou o A. Félibien, que reafirman este deseo por elaborar una teoría artística propiamente francesa así como por establecer la existencia de una escuela francesa de pintura⁵. Aunque en la práctica esta última posibilidad -como ha señalado A. Mérot⁶- se ha revelado

² GILLET, Louis. *La peinture, XVII^e et XVIII^e siècle*. Paris, Renouard, 1913 ; DIMIER, Louis. *Histoire de la peinture française. Tome I. Des origines au retour de Vouet (1300-1627)*. Paris-Bruxelles, Van Oest, 1925 ; *Tome II. Du retour de Vouet à la mort de Le Brun (1627-1690)*. Paris-Bruxelles, Van Oest, 1926 ; DORIVAL, Bernard. *La Peinture française*. Paris, Larousse, 1941-1942, 2 Vol. ; BLUNT, Anthony. *Art and Architecture in France 1500 to 1700*. Traducido por Fernando Toda ; Cátedra, 1998 (1ª edición, Londres, 1953); TAPIÉ, Victor-Lucien. *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957; ISARLO, George. *La peinture en France au XVII^e siècle*. Paris, Bibliothèque des arts, 1960; THUILLIER, Jacques et Albert CHÂTELET. *La Peinture française : XVII^e siècle*. Genève, Skira, 1962-1964, 2 Vol. ; JEANNEAU, Guillaume. *La peinture française au XVII^e siècle*. Genève. P. Cailler, 1965 ; TEYSSÈDRE, Bernard. *L'Art au siècle de Louis XIV*. Paris, Librairie générale française, 1967 ; WRIGHT, Christopher. *The French Painters of the Seventeenth Century*. London, Orbis Publishing, 1985 ; BOTTINEAU, Yves. *L'Art baroque*. Paris, Citadelles, 1986 ; CHASTEL, André. *L'Art Française. Tome 2: Temps modernes, 1430-1620 ; Tome 3: Ancien Régime 1620-1775*. Paris, Gallimard, 1992-1996, 4 Vol. MÉROT, Alain. *La peinture française au XVII^e siècle*. Paris, Gallimard, 1994 ; DUBY, Georges et Michel LACLOTTE (Dir.). *Histoire artistique de l'Europe*. 4 Vol. ; 3. CORNETTE, Joël et Alain MÉROT (Éd.). *Le XVII^e siècle*. Paris, Seuil, 1999.

³ MÉROT, Alain. *La peinture française au XVII^e siècle*. Pp. 6-7.

⁴ *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997.

⁵ MICHEL, Christian. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture (1648-1793). La Naissance de l'École Française*. Genève, Droz, 2012.

⁶ MÉROT, Alain. *La peinture française au XVII^e siècle*. Pp. 14-15.

como imposible, por la particularidad de los *transfert culturels* del momento⁷, que impediría finalmente hablar de un estilo francés. Todos estos discursos artísticos, ya fueran oficiales o realizados por amateurs, nos permitirán comprender la evolución particular de la reflexión artística en Francia respecto a Italia, lo que justificará –como ha señalado Ch. Michel- el poder hablar de una *teoría del arte francesa*, frente a lo señalado por la tradición germana, por ejemplo en J. von Schlosser o en E. Panofsky, quienes niegan cualquier originalidad a las ideas francesas, priorizando la teoría artística italiana, hasta que Alemania recoge el testigo a finales del siglo XVIII con la estética.

En la tercera parte de la tesis estudiamos cómo el *proyecto clásico* francés se construyó sobre la palabra, de ahí el lugar preferente ocupado por la retórica, que permitió afrontar los desafíos nacidos tras las guerras de religión, dando como resultado la centralidad de las letras. La *época clásica* pensaba así el mundo a través de la metáfora del lenguaje, principio sobre el cual se construía la *representación clásica*; y, por tanto, no es de extrañar que fuera principalmente a través de los lenguajes escritos y de la palabra cómo la sociedad francesa del siglo XVII se definirá a sí misma y pensará su mundo circundante. Pero, además de la centralidad de la palabra y de las letras, dentro de este *proyecto clásico* no es posible olvidarnos del importante lugar ocupado también por la imagen, la cual, ya desde Platón, había servido para pensar, precisamente, los problemas del lenguaje y del pensamiento, así como la relación entre las palabras y las cosas del mundo, vinculado al problema de la imitación⁸. A partir de esta centralidad de la retórica elocuente y de la palabra, que había definido el proyecto humanista italiano, construido sobre los *studia humanitatis*⁹, en Italia se había producido la eclosión de la imagen, en paralelo, sin duda, a la intensa recuperación del *platonismo*. Si bien la imagen artística había tenido un lugar prioritario en el medievo, ahora, durante el llamado Renacimiento, la recuperación de la retórica elocuente y de Platón favorecerá la presencia de la imagen, tal y como destacó la obra de M. Baxandall¹⁰. Sin embargo, el *proyecto clásico* francés, nacido tras las guerras de religión y heredero también de esta tradición humanista, se definió y priorizó la palabra y la escritura, como analizamos en la tercera parte. Un predominio de las letras sobre la imagen que irá transformándose a lo largo del siglo XVII, culminando con la creación de la Academia Real de Pintura y de Escultura.

⁷ BAYARD, Marc (Dir.). *Rome-Paris, 1640. Transfert culturels et renaissance d'un centre artistique*. Collection d'histoire de l'art n° 11- Actes du colloque « Rome-Paris. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique », Rome, Villa Médicis, 17-19 avril 2008. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2010.

⁸ KREMER, Nathalie. *Vraisemblance et Représentation au XVIII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2011, p. 224 y ss.

⁹ GARIN, Eugenio. *Medioevo e rinascimento: studi e ricerche*. Traducido por Ricardo Pochtar; Taurus, 2001. 1ª edición, Roma, Laterza, 1954.

¹⁰ BAXANDALL, Michael. *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450*. Traducido por Aurora Luelmo; Visor, 1996 (1ª edición, Oxford-Warburg Studies, Oxford University Press, 1971).

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

A pesar del surgimiento de ciertas voces críticas contra la proliferación de imágenes entre algunos grupos reformistas en el seno de la Iglesia, que principalmente están en contra de la proliferación de imágenes paganas del primer humanismo, la imagen y el arte encontrarán durante la Contrarreforma y durante el Concilio de Trento¹¹ un lugar de redefinición teórica importante¹², vinculando definitivamente la imagen y el arte a las estrategias del poder eclesiástico y político. A partir de estos instantes el poder de la palabra y el poder de la imagen se encontrarán unidos entre sí, gracias -en gran parte- a la recuperación y reelaboración de la retórica elocuente ciceroniana por parte de los jesuitas¹³; y, de este modo, tanto el poder de la Iglesia como el poder político incorporarán la imagen a sus estrategias simbólicas¹⁴. La retórica ciceroniana había otorgado un lugar privilegiado tanto al discurso del orador como a la creación artística, considerando ambos como encarnaciones de la *idea*. Una *idea* que, a su vez, era valorada por su vinculación a la verdad trascendente, siguiendo ciertas reflexiones de la *República* platónica¹⁵, que le permitían reivindicar un arte que, en tanto encarnación de la *idea*, permitía también el acceso a la Verdad. No es de extrañar, por tanto, la recuperación de las reflexiones de Cicerón, durante el Renacimiento, en las que reivindica el arte del orador, comparándolo con la representación artística; siendo utilizados sus argumentos por el humanismo para reclamar la importancia de las artes frente a la tradicional condena platónica, precisamente, a través de la inscripción de la creación artística en la *idea*, presente en el alma del artista, como había señalado el propio Cicerón.

“Creo que en ningún género existe nada tan bello que, aquello de donde ha sido copiado – como el modelo respecto al retrato-, no sea aún más bello; pero este modelo no lo podemos percibir ni con la vista ni con el oído ni con ningún otro sentido, sino sólo con el espíritu y el pensamiento; por eso podemos imaginar algo que supere en belleza a las propias esculturas de Fidias, que en su género son lo más perfecto, y también a las pinturas ya mencionadas; ya que, cuando este artistas creaba al Zeus y la Atenea, no contemplaba ningún hombre al que pudiera retratar, sino que habitaba en su espíritu una idea sublime de la Belleza; contemplándola, e inmerso en ella, dirigía su arte y su obra a la representación de esta idea. Del mismo modo que en el campo de las artes figurativas existe algo perfecto y superior, a cuya forma ideal se remiten, en su reproducción artística, todas las cosas que no caen bajo el control sensorial (es decir, los entes divinos a representar), así vemos las formas de la perfecta oratoria sólo con el espíritu, y lo que captamos a través del oído es su copia. A estas formas de las cosas llamaba Platón –ese sumo escritor y maestro no sólo del pensamiento, sino también

¹¹ FABRE, Pierre-Antoine. *Décréter l'image? La XXV^e Session du Concile de Trente*. Paris, Les Belles Lettres, 2013.

¹² MÂLE, Émile. *L'Art religieux après le concile de Trente. Études sur l'iconographie de la fin du XVI^e, du XVII^e siècle, du XVIII^e siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*. Paris, Albin Colin, 1932.

¹³ ALLUT, Paul. *Recherches sur la vie et sur les oeuvres du P. Claude-François Menestrier de la Compagnie de Jésus*. Lyon, Scheuring, 1856; DEKONINCK, Ralph. *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*. Genève, Droz, 2005; SABATIER, Gérard. *Claude-François Menestrier. Les jésuites et le monde des images*. Grenoble, PUG, 2009.

¹⁴ VUILLEUMIER-LAURENS, Florence. *La Raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'âge classique. Fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*. Genève, Droz, 2000.

¹⁵ “Y luego, pienso, realizarán la obra dirigiéndose a menudo la mirada en cada una de ambas direcciones: hacia lo que por naturaleza es Justo, Bello, Moderado y todo lo de esa índole, y, a su vez, hacia aquello que producen en los hombres, combinando y mezclando distintas ocupaciones para obtener lo propio de los hombres, en lo cual tomarán como muestra aquello que, cuando aparece en los hombres, Homero lo llama “divino” y “propio de los dioses”. PLATÓN. *Diálogos IV. República*. Traducido por Conrado Eggers Lan, Gredos, 2000, VI, 501 b.

*de la palabra- "Ideas"; él niega su temporalidad, afirma su carácter eterno, y las considera ubicadas en la razón y el pensamiento. Todo lo demás nace y muere, se transforma y pasa, no jamás en un único y mismo estado"*¹⁶.

Cicerón, como posteriormente el arte del Renacimiento, buscará -frente a la condena platónica- reivindicar el arte a través de su unión con la *idea*, utilizando así la propia teoría platónica de las ideas como un arma contra la teoría platónica del arte¹⁷. A partir de estas dos tradiciones, la platónica y la ciceroniana –centradas ambas en el problema de la *idea*, pero articuladas de forma distinta-, el arte desde la antigüedad hasta el Renacimiento es definido en la obra de E. Panofsky como la tensión entre dos principios fundamentales. En primer lugar la *mímesis*, que entiende la perfección de la idea como algo ajeno al arte del hombre, en tanto que residente en la Naturaleza y que, por tanto, cuestionaba la perfección de la idea artística; tal y como de forma radical planteaba Platón y de forma más moderada el estoicismo (que sí consideraba la creación artística a partir de ideas, posibilidad negada por Platón). En segundo lugar, el *ideal*, que vincula la perfección de la *idea* con el arte y con la creación artística, en tanto que el hombre y sus ideas se encontraban vinculadas a la trascendencia, tal y como planteará Cicerón o, posteriormente, el neoplatonismo. Si bien pudieran aparecer como opuestas, la tradición mimética y la tradición ideal, por el contrario tanto la *mímesis* como la *idea* aparecen constantemente interrelacionadas, como podemos observar en Plotino¹⁸, así como en la teoría artística del Renacimiento que estudiaremos más adelante.

Sobre esta base teórica, la retórica contrarreformista jesuítica redefinirá conjuntamente la palabra y la imagen a través de Cicerón, permitiendo el desarrollo de una nueva comprensión del arte¹⁹ elocuente, entendido como representación de la idea y vinculada con la Verdad y la divinidad;

¹⁶ CICERÓN, Marco Tulio. *Sobre el Orador*. Citado en PANOFSKY, Erwin. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Traducido por María Teresa Pumarega, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*; Cátedra, 1998, pp. 17-18. (1ª edición, Leipzig & Berlin 1924).

¹⁷ PANOFSKY, Erwin. *Idea*. P. 16.

¹⁸ "Mas si alguien menosprecia las artes porque crean imitando a la naturaleza, hay que responder en primer lugar que también las naturalezas imitan otros modelos. En segundo lugar, es de saber que las artes no imitan sin más el modelo visible, sino que recurren a las formas en las que se inspira la naturaleza, y además, que muchos elementos se los inventan por su cuenta y los añaden donde hay alguna deficiencia como poseedoras que son de la belleza. En efecto, el mismo Fidias la poesía, pues no esculpió la estatua de Zeus a imagen de ningún modelo sensible sino concibiéndolo tal cual Zeus sería si quisiera aparecérsenos visiblemente." PLOTINO. *Enéadas*. Traducción de Jesús Igal, Biblioteca Básica Gredos, 2002, V (Trat. V 8), cap. I, 30- 40.

¹⁹ WITTKOWER, Rudolf & Irma B. JAFFE (Ed.). *Baroque Art. The Jesuit Contribution*. New York, Fordham University Press, 1972; O'MALLEY, John W. (Ed.). *The Jesuits. Cultures, Sciences and the Arts, 1540-1773*. Toronto-London, University of Toronto Press, 1999-2006, 2 Vol.; FUMAROLI, Marc. « Les jésuites et l'apologétique des "images saintes" ». En TAPIÉ, Alain. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Caen, del 12 julio al 13 de octubre de 2003: Baroque, vision jésuite: du Tintoret à Rubens. Paris-Caen, Somogy-Musée des Beaux-Arts: Amis du Musée des Beaux-Arts de Caen, 2003, pp. 15-25 ; O'MALLEY, John W. and Gauvin A. BAILEY (Dir.). *The Jesuits and the Arts, 1540-1773*. Philadelphia, St. Josephs University Press, 2005 ; *L'Église et la peinture dans la France du XVII^e siècle. Les écrits d'ecclésiastiques, entre théologie et théorie de l'art*. Revue XVII^e siècle, nº 230, 2006-1. Edición de Anne Le Pas de Sécheval. Paris, PUF, 2006 ; KIRCHNER, Thomas. *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*. Traducido del alemán por Aude Virey-Wallon y Jean-Léon Muller, *Le héros épique. Peinture d'histoire*

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

determinando los desarrollos posteriores de la imagen, tal y como podemos observar por ejemplo en Gabriele Paleotti en su *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*²⁰. Esta reflexión jesuítica llegará a Francia de forma tardía, a finales del siglo XVI, favorecidos por el rey Henri IV, ya que estas reflexiones eran muy adecuadas para la construcción del poder político soberano²¹ que la nueva dinastía buscaba consolidar. Pronto esta asociación entre el poder político y el discurso jesuítico culminará con la fundación de numerosos colegios para las élites francesas²², extendiéndose por diversas regiones de Francia, aunque durante la primera década del siglo XVII serán expulsados y cerrados sus colegios, en unos años convulsos donde el rey es asesinado²³. Los jesuitas no se asentarán de forma definitiva en Francia hasta que se logre la pacificación política en la década de los años 20, reabriendo de nuevo sus colegios²⁴, reestableciéndose el fuerte nexo de unión entre la soberanía y el discurso jesuita, lo que favorecerá el uso elocuente de la imagen como estrategia simbólica para el fortalecimiento del poder soberano. Fue esta debilidad del poder político durante los años de las guerras de religión, que le impedían desarrollar un programa artístico, y quizás también por la debilidad que aún tenían las nuevas ideas jesuíticas, lo que determinó que el *proyecto clásico* en Francia se sustentará principalmente sobre la palabra, ya que ésta permitía dar respuesta inmediata a los desafíos del poder. Una centralidad de las letras que se explicaba también por el mito de la república de las letras gestado por el humanismo parlamentario a lo largo del siglo XVI.

Deberemos esperar al impulso contrarreformista de las primeras décadas del siglo XVII, una vez asentada y consolidada la monarquía, para que comience a desarrollarse una política artística intensa en las iglesias parisinas, mediante la cual se busca reconstruir una imagen de la religión católica seriamente dañada por los años de guerra religiosas. Esta eclosión artística parisina se ve impulsada por tanto desde la propia Iglesia, pero también desde la monarquía, que busca reconstruir la imagen nacional –galicana– del rey *très chrétienne*, en un momento donde se está produciendo una *resacralización* del ritual monárquico y donde están construyéndose nuevos símbolos del poder. Esta recuperación del arte de la imagen en Francia se ve favorecido también por la intensificación de las relaciones artísticas entre Francia e Italia, a lo largo de la década de los 20 y

et politique artistique dans la France du XVII^e siècle. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2008, p. 265 y ss. (1ª edición, Munich, 2001)

²⁰ PALEOTTI, Gabriele. *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. Bologna, 1582.

²¹ HÖPFL, Harro. *Jesuit Political Thought. The Society of Jesus and the State, c. 1540-1630*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

²² DAINVILLE, François de. *Les Jésuites et l'éducation de la société française: la naissance de l'humanisme moderne*. Beauchesne, Paris, 1940; MARTIN, Lynn A. *The Jesuit Mind. The Mentality of a Elite in Early Modern France*. Ithaca-London, Cornell University Press, 1988.

²³ FABRE, Pierre-Antoine et Catherine MAIRE (Dir.). *Les Antijésuites. Discours, figures et lieux de l'antijésuitisme à l'époque moderne*. Rennes, PUR, 2010.

²⁴ WORCESTER, Thomas (Ed.). *The Cambridge Companion to the Jesuits*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

de los 40, lo que permitió atraer a París a importantes artistas franceses de provincia y de países vecinos, regresando también a la capital algunos de los principales pintores formados en la ciudad eterna como S. Vouet, quien regresa a París en 1627. Todo ello favorecerá el interés de la monarquía por las posibilidades políticas de la imagen, aunque habrá que esperar al ascenso de Louis XIV para que esta relación entre imagen y poder se desarrolle en un sentido nuevo. En estos instantes predomina todavía una relación de subordinación de la imagen al poder, buscando el arte representar o ilustrar el poder, predominando una comprensión simbólica y significativa de la imagen, como observamos con Louis XIII, con Richelieu o con Mazarino²⁵, donde predominará un carácter textual de la imagen. Con Louis XIV se inaugura un nuevo diálogo entre la pintura y el poder, es decir, entre el *saber artístico* y el *saber político*, como analizaremos a propósito de A. Félibien. Esta importancia de la imagen en el segundo tercio del siglo XVII se ve favorecida también gracias a la labor de mecenazgo de hombres de Iglesia como Richelieu, quien si bien parece favorecer las letras y el teatro²⁶, sin embargo, como han demostrado recientes estudios, demostró también una inclinación hacia otras artes como la escultura, la pintura, etc. Otra figura destacada que favorecerá el desarrollo de las artes visuales será su sucesor Mazarino, con quien el proyecto de una Academia de pintura comienza a tomar forma. Este desplazamiento desde la predominancia de la palabra a la imagen constituirá uno de los elementos principales al que intentaremos dar una respuesta en las próximas páginas, y en la que ocupará un lugar destacado la figura de A. Félibien, Le Brun, Colbert y Louis XIV.

A lo largo de la primera mitad del siglo XVII, París irá adquiriendo mayor protagonismo en el ámbito artístico internacional, especialmente entre 1615 y 1625²⁷, cuando los encargos eclesiásticos y una floreciente nobleza que comienza a construir sus palacios en el Marais, demandan decoradores y artistas; lo que llevará a Corneille a escribir: « *Toute una ville entière, avec pompe bâtie, Semble d'un vieux fossé par miracle sortie* ». Las grandes iglesias y conventos parisinos demandan en estos instantes un importante número de obras²⁸ para enriquecer sus

²⁵ GARCIA, Joëlle. *Les représentations gravées du cardinal Mazarin au XVII^e siècle. Corpus iconographique de l'histoire du livre*. Paris, Klincksieck, 2000 ; LOSKOUTOFF, Yvan. *Rome des Césars, Rome des papes. La propagande du cardinal Mazarin*. Paris, Honoré Champion, 2007.

²⁶ COUTON, Georges. *Richelieu et le théâtre*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1986.

²⁷ CHANGEUX, Jean-pierre et Blanche GRINBAUM. Catálogo de la exposición en el Musée Bossuet de Meaux, del 19 de Noviembre de 1988 al 28 de febrero 1989: De Nicolò dell'Abbate à Nicolas Poussin: aux sources du classicisme, 1550-1650. Musée Bossuet, 1988 ; PACT-BASSANI, Paola et Nicolas SAINTE FARE GARNOT. « La peinture parisienne de 1600 à 1630 ». En PACT-BASSANI, Paola, Thierry CRÉPIN-LEBLOND, Nicolas SAINTE FARE GARNOT, Francesco SOLINAS. Catálogo de la exposición en el Château de Blois, del 29 de noviembre de 2003 al 28 de marzo de 2004: Marie de Médicis, un gouvernement par les arts. Paris, Somogy, 2003.

²⁸ MÉROT, Alain. « Les paroisses parisiennes et les peintres dans la première moitié du XVII^e siècle. Le rôle des fabriques ». En MOUSNIER, Roland et Jean MESNARD (ed.). *L'Âge d'or du Mécénat (1598-1661). Actes du colloque international CNRS (mars 1983)*. Paris, C.N.R.S., 1985, pp. 183-190 ; KAZEROUNI, Guillaume. « Peintures françaises du XVII^e siècle des églises de Paris ». En *Dossier de l'Art*, nº 149, février, 2008.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

interiores²⁹, como resultado de una política de la monarquía para fortalecer la causa católica, a través de la cual se busca convertir a París en el emblema de la contrarreforma católica³⁰; pero en un sentido galicano, de acuerdo a la imagen del *roi très-chrétienne*. La pintura religiosa del momento intentará dar una respuesta formal a las nuevas demandas simbólicas de la Iglesia contrarreformista, así como a las reformas litúrgicas producidas en el seno del catolicismo³¹, en sus diversas corrientes³². En este desarrollo de la pintura religiosa ocuparán también un lugar destacado los mecenas privados³³, que forman parte de una nobleza de robe que ha alcanzado importantes puestos en el Estado. Muchos de ellos pertenecientes al entorno de Richelieu³⁴, como Claude Bouthillier o Claude de Bullion, ambos *surintendants des finances* en 1632, o como Séguier³⁵ o Sublet de Noyers. Todo ellos, a través de este mecenazgo, buscan no sólo dar una respuesta a sus inquietudes religiosas, sino, también, fortalecer su estatus en la sociedad del momento; mostrando un cambio significativo en la valoración del arte. Frente a una historiografía que parecía ignorar el arte francés anterior a la llegada de S. Vouet en 1627, es importante señalar que en París, en estos instantes, continúan trabajando los pintores de Fontainebleau que se trasladan a la capital tras el asesinato de Henri IV, como Ambroise Dubois o Martin Fréminet. Asimismo, las empresas de conventos, favorecerá el desarrollo artístico de autores como Georges Lallemant, Claude Vignon o Quentin Varin. El primer maestro de Poussin en Andelys, quien se instala definitivamente en París en 1616, donde es nombrado pintor del Rey, trabajando tanto para el *Hôtel de Luynes* como en el *Couvent des Carmes*. En estas fechas llegan a trabajar a París nuevos artistas como Louis Finson, hacia 1615, a propósito de las obras en la Galería del Luxembourg, Franz Pourbus, hacia 1609, Ferdinand Elle, maestro también de Poussin que se instala en París en 1601, Philippe de Champaigne o el propio Poussin, ambos alojados en el *Collège de Laon*. Si tradicionalmente se ha señalado el regreso de S. Vouet como el instante en que la pintura francesa nace (tesis que se desarrolla en el siglo XVII con Ch. Perrault y que alcanzará hasta el siglo XX con la clásica obra de Louis Dimier), sin embargo la pintura tenía importantes representantes en la capital. A pesar de lo

²⁹ KAZEROUNI, Guillaume. Catálogo de la exposición en el Musée Carnavalet de Paris, del 4 de octubre al 24 de febrero de 2013: Les couleurs du ciel. Peintures des églises de Paris au XVII^e siècle. Paris, Musée, 2013.

³⁰ COUSINIÉ, Frédéric. *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*. Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2006.

³¹ COUSINIÉ, Frédéric. *Images et Méditation au XVII^e siècle*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

³² KRUMENACKER, Yves. *L'École française de spiritualité. Des mystiques, des fondateurs, des courants et leurs interprètes*. Paris. Cerf, 1998.

³³ LE PAS DE SÉCHEVAL, Anne. « Le mécénat laïc dans les églises de Paris au XVII^e siècle : quelques réflexions ». En *Rives méditerranéennes*, nº 6, 2000, pp. 57-68.

³⁴ SZANTO, Michaël. « Mécénat religieux et commande au XVII^e siècle ». En KAZEROUNI, Guillaume. Catálogo de la exposición en el Musée Carnavalet de Paris, del 4 de octubre al 24 de febrero de 2013: Les couleurs du ciel. Peintures des églises de Paris au XVII^e siècle. Paris, Musée, 2013, p. 44.

³⁵ NEXON, Yanninck. *Le chancelier Séguier (1588-1672). Ministre, dévot et mécène au Grand siècle*. Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015.

cual, el regreso de los pintores de Italia como Simon Vouet, Jacques Stella o J. Blanchard, trayendo las formas italianas a la capital francesa³⁶, sustituyendo las formas del manierismo tardío de G. Lallemand³⁷ y de Q. Varin³⁸, supondrán una importante renovación de la pintura del momento.

El asesinato de Henri IV en 1610 y las guerras llevadas por Louis XIII entre 1626 y 1629 en las provincias adquiridas a los protestantes, hacen que hasta 1629, cuando se firma la paz d'Alès, la monarquía no salga de su inestabilidad política; momento a partir del cual podrá dedicarse a la restauración del catolicismo y a la reconstrucción de las grandes Iglesias parisinas. Un acontecimiento que coincidirá, precisamente, con el retorno a Francia de los principales pintores residentes en Roma como Simon Vouet³⁹, alrededor del cual se reunirán los principales pintores de la generación siguiente como Nicolas Chaperon⁴⁰, Michel I Corneille, Eustache Le Sueur o Charles Le Brun. Igualmente regresan autores como Jacques Blanchard, que traerá la lección veneciana a Francia, o Claude Vignon. Sin embargo, en el momento en que varios artistas regresaban a París buscando probar fortuna, en 1624 Poussin hacia lo mismo pero en un sentido inverso. En Roma Poussin se reencontrará con Giambattista Marino, en una ciudad donde S. Vouet había sido nombrado príncipe de la Academia de San Lucas⁴¹ (siendo el primer pintor extranjero en lograrlo), lo que aseguraba el peso de la comunidad francesa en la ciudad eterna, permitiéndole entrar en contacto con Bernini y Cortona en la sala de estudio de la mencionada Academia. Todo ello reflejaría, durante estas primeras décadas del siglo XVII, los constantes intercambios o *transferts culturels*⁴² con Roma⁴³, lo que nos permitirá hablar a partir de 1640 de la emergencia de un arte

³⁶ THUILLIER, Jacques. « Académie et classicisme en France. Les débuts de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1663) ». En BOTTARI, Stefano e Luciano ANCESCHI (Dir.). *Il mito del classicismo nel Seicento*. Messina-Florence, G. D'Anna, 1964, p. 188.

³⁷ MONTGOLFIER, Bernard de. « Georges Lallemand ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art française*, 1968, pp. 49-54 ; BILLARD, Alice. *Georges Lallemand (vers 1575-1636), étude des sources de la vie d'un peintre*. Mémoire de Master 2, sous la direction d'Alain Mérot, Université Paris-IV, 2009.

³⁸ RAMADE, Patrick. *Varin. Le Christ aux Noces de Cana*. Rennes, Musée des Beaux-Arts, 1988.

³⁹ GOUZI, Christine. « La vie religieuse à Paris au XVII^e siècle : de la prière à la peinture » KAZEROUNI, Guillaume. Catálogo de la exposición en el Musée Carnavalet de Paris, del 4 de octubre al 24 de febrero de 2013: Les couleurs du ciel. Peintures des églises de Paris au XVII^e siècle. Paris, Musée, 2013, p. 33.

⁴⁰ LAVEISSIÈRE, Sylvain, Dominique JACQUOT, Guillaume KAZEROUNI. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Nîmes, del 1 de julio al 27 de septiembre de 1999: Nicolas Chaperon, 1612-1654. Du graveur au peintre retrouvé. Nîmes, Actes Sud, 1999.

⁴¹ LUKEHART, Peter M. (Ed.). *The Accademia Seminars : the Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*. New Haven, Yale University Press, 2009.

⁴² ESPAGNE, Michel et Michael WERNER (Éd.). *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e et XIX^e siècles)*. Paris, Éditions recherche sur les Civilisations, 1988.

⁴³ SOLINAS, Francesco. " 'Portare Roma a Parigi', mecenati, artisti et eruditi nella migrazione culturale". En CROPPER, Elizabeth, Giovanna PERINI and Francesco SOLINAS (Éd.) *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand Duke Ferdinand I to Pope Alexandre VII*. Papers from a Colloquium held at the Villa Spelman, Florence, 1990. Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 227-261; BONFAIT, Olivier, Michel HOCHMANN, Luigi SPEZZAFERRO e Bruno TOSCANO (Éd.). *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*. Collection de l'École Française de Rome, n° 287. Rome, École Française de Rome, 2001.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

parisino⁴⁴, como reflejaría la figura de E. Le Sueur, quien nunca viajó a Italia. París se transforma poco a poco en una “capital cultural”⁴⁵, justo en el momento en que la monarquía francesa está obsesionada por convertirse en una potencia política y cultural frente al resto países de su entorno; y razón por la cual París buscará definirse como una nueva Roma, tal y como soñaba Joachim du Bellay⁴⁶. Esta capitalidad artística de París, nacida sin duda de un intercambio cultural complejo con Italia, pero también con el norte de Europa, iría más allá de las simples *influencias* habitualmente señaladas por la historia del arte⁴⁷. Unos intercambios que no sólo se darán en la dirección de París hacia Roma⁴⁸, sino también de Roma hacia París, pues son varios los artistas italianos: pintores, escultores, arquitectos, escritores, músicos, etc., que viajan en estos instantes a Francia, como Orazio Gentileschi, Les Francini, Bernini, Giovanni Francesco Romanelli, etc.; penetrando en Francia las nuevas corrientes de moda en Italia como el caravaggismo⁴⁹, las bambochadas y escenas de taberna, tal y como había sucedido en el pasado con Primaticcio⁵⁰ y los manieristas de Fontainebleau⁵¹. Un intercambio con Italia que se seguirá produciendo a lo largo de todo el siglo XVII y durante el siglo XVIII, como por ejemplo estudiaremos a propósito de la denominada como *colonización veneciana*⁵² de principios del siglo XVIII⁵³. Dentro de estos

⁴⁴ BAYARD, Marc. « Pour une pensée de la translation en histoire de l'art ». En BAYARD, Marc (Dir.). *Rome-Paris, 1640*. P. 11.

⁴⁵ CHARLE, Christophe et Daniel ROCHE (Dir.). *Capitales culturelles, Capitales symboliques. Paris et la expérience européennes, XVIII^e-XX^e siècle*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.

⁴⁶ DU BELLAY, Joachim. *Les Regrest, suivis des Antiquités de Rome et du Songe*. Paris, Livres de Poche, 2002 (1^a edición, 1558).

⁴⁷ « Si l'influence en histoire de l'art identifie une circulation constatée, la notion de transfert aurait plutôt comme ambition d'étudier un mouvement en amont et en aval, avec ses différentes conséquences. Finalement, nous sommes en présence d'un paradoxe : l'histoire de l'art possède une terminologie (l'influence) qui englobe toutes les ramifications possibles mais qui, d'un point de vue méthodologique en ce qui concerne l'histoire de l'art moderne, n'a pas su développer cette pensée arachnéenne ». BAYARD, Marc. « Pour une pensée de la translation en histoire de l'art ». En BAYARD, Marc (Dir.). *Rome-Paris, 1640*. P. 15.

⁴⁸ BOYER, Jean-Claude (Éd.). *L'appel de l'Italie: artistes français et nordiques dans la péninsule. Dessins de XVII^e et XVIII^e siècle*. Montreuil, Gourcuff-Musée de Grenoble, 2006.

⁴⁹ BREJON DE LAVERGNÉE, Arnauld. Catálogo de la exposición en las Galeries nationales du Grand Palais de Paris del 11 de octubre de 1988 al 2 de enero de 1989 y en el Palazzo Reale de Milan, marzo-abril de 1989: Seicento : le siècle de Caravage dans les collections françaises. Paris, Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux et du bicentenaire- Editions de la Réunion des musées nationaux, 1988 ; BONFAIT, Olivier. *Après Caravage. Une peinture caravagesque ?*. Paris, Hazan, 2012.

⁵⁰ CORDELLIER, Dominique. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre de Paris, del 22 de septiembre de 2004 al 3 de enero de 2005: Primaticcio, le maître de Fontainebleau. Paris, 2004.

⁵¹ SALMON, Xavier. *Fontainebleau. Le temps des italiens*. Heule, Snoeck, 2013.

⁵² IVANOFF, Nicolas. « Préface. La France et Venise au XVIII^e siècle, relations artistiques ». En Catálogo de la exposición en el Musée de l'Orangerie des Tuileries de Paris del 21 de septiembre al 20 de noviembre de 1971: Venise au dix-huitième siècle. Peintures, dessins et gravures des collections françaises. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1971 ; TOUTAIN-QUITTELIER, Valentine. « Les peintres vénitiens à Paris sous la régence de Philippe d'Orléans. Nouvelle contribution à l'étude des relations artistiques entre Paris et Venise ». En CHAUDONNET, Marie-Claude (Dir.). *Les Artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Âge aux années 1920*. Actes des journées d'études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005. Berne, Peter Lang, 2007.

transferts culturels no podemos olvidarnos del papel destacado que desempeñarán importantes hombres de política de origen italiano como Richelieu⁵⁴, Mazarino⁵⁵ o la propia reina madre Maria de Medicis⁵⁶, quienes traen consigo numerosos séquitos de Italia, además de importantes colecciones, que permitirán profundizar a los artistas y a los amateurs parisinos en el conocimiento de la pintura italiana y de la escultura antigua. Estos *transferts culturels* entre Italia y Francia se producirán sobre todo antes de la Fronda, auspiciados por los ministros de origen italiano mencionados, así como por la llegada de miembros de la familia Barberini⁵⁷ a París, bajo el pontificado romano de Urbano VIII. Una situación que se transformará con el ascenso al trono de Luis XIV, especialmente tras las acusaciones que durante la Fronda se habían vertido contra la excesiva influencia de los italianos en la corte. Un tema recurrente de los libelos y panfletos de las *mazarinades* que sin duda conducirá a Francia a buscar desarrollar en el ámbito de la imagen un arte propiamente francés –como ya había realizado en las letras– que le permita definir su nueva hegemonía europea, tal y como indica Colbert a propósito de la empresa de las conferencias en el seno de la Academia, paralelamente al desarrollo industrial y comercial. Durante la segunda mitad del siglo XVII asistiremos también a la conversión de París en un lugar de exportación cultural, gracias al impulso adquirido por las empresas industriales de Colbert y gracias a la Academia Real de Pintura y Escultura, lo que permitirá que el arte francés se extendiese por toda Europa⁵⁸. Aunque, bien es verdad que muchos de los artistas franceses en otras cortes de Europa serán de segundo nivel.

⁵³ ROSENBERG, Pierre. « Paris-Venise, ou plutôt Venise-Paris : 1715-1723 ». En TOSCANO, Gennaro (Éd.). *Venise en France. La Fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*. Actes du colloque à Paris, dans l'École du Louvre, 2002. Paris, La documentation française, 2004, pp. 99-113.

⁵⁴ GOLDFARB, Hilliard Todd. Catálogo de la exposición en el Musée des Beau-Arts de Montréal del 18 de septiembre de 2002 al 5 de enero de 2003, en el Wallraf-Richartz-Museum de Cologne, del 31 de enero al 21 de abril de 2003: Richelieu: l'art et le pouvoir. Belgique, Snoeck-Ducaju & Zoom, 2002 ; BOYER, Jean-Claude, Bénédicte GADY et Barbara GAEHTGENS (Dir.). *Richelieu, patrons des arts*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

⁵⁵ MICHEL, Patrick. *Mazarin, prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du Cardinal Mazarin (1602-1661) : histoire et analyse*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999 ; CONIHOUT, Isabelle de. et Patrick MICHEL (Dir.). *Mazarin. Les lettres et les arts*. Paris, Bibliothèque Mazarine-Éditions Monelle Hayot, 2006.

⁵⁶ PACT-BASSANI, Paola, Thierry CRÉPIN-LEBLOND, Nicolas SAINTE FARE GARNOT, Franceso SOLINAS. Catálogo de la exposición en el Château de Blois, del 29 de noviembre de 2003 al 28 de marzo de 2004: Marie de Médicis, un gouvernement par les arts. Paris, Somogy, 2003.

⁵⁷ DELATOUR, Jérôme. "Abeilles thuaniennes et barberines: les relations des savants française avec les Barberini sous le pontificat d'Urban VIII". En MOCHI ONORI, Lorenza, Francesco SOLINAS, Sebastien SCHÜTZE (Ed.). *I Barberini e la cultura europea del Seicento*. Atti del convegno internazionale Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 diciembre 2004. Roma, De Luca Editori d'Arte, 2008, pp. 155-172; FUMAROLI, Marc. "Le siècle d'Urban VIII". En MOCHI ONORI, Lorenza, Francesco, SOLINAS, Sebastien SCHÜTZE (Ed.). *I Barberini e la cultura europea del Seicento*. Pp. 1-14 ; MICHEL, Patrick. « Mazarin et les Barberini : le parallèle des collectionneurs ». En CONIHOUT, Isabelle de. et Patrick MICHEL (Dir.). *Mazarin. Les lettres et les arts*. Paris, Bibliothèque Mazarine-Éditions Monelle Hayot, 2006, pp. 51-66.

⁵⁸ RÉAU, Louis. *Histoire de l'expansion de l'art français moderne*. Paris, H. Laurens, 4 Vol. 1924-1933.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Dentro de estas redes de relaciones culturales entre diferentes regiones y centros políticos europeos, no podemos olvidarnos de las importantes influencias del norte de Europa⁵⁹. A lo largo de la primera mitad del siglo XVII Francia recibe la llegada constante de artistas procedentes del norte⁶⁰, como Frans Porbus⁶¹, Philippe de Champaigne o Jacob Van Loo⁶² (éste último construirá una saga de pintores en Francia que se va desde el siglo XVII hasta el siglo XIX⁶³). Asimismo, la galería del palacio de Luxembourg pintada por Rubens y patrocinada por María de Medicis, constituyó un punto culminante dentro de estos intercambios con el norte⁶⁴. También se observa la llegada constante de paisajistas⁶⁵ a lo largo de todo este siglo, así como de pintores costumbristas, que serán fundamentales a la hora de comprender la pintura francesa del momento, como puede observarse en los hermanos Le Nain⁶⁶. Además de la llegada de artistas procedentes del Norte, ya desde el siglo XVI se puede observar la irrupción del pensamiento del norte en Francia, especialmente a través de los pensadores neoestoicos y pensadores políticos como J. Lipse, analizados en la tercera parte, o de teóricos del arte como F. Junius.

Este constante *transfert culturel* entre Italia y Francia no sólo nos permite comprender las influencias formales de la pintura, sino también los intercambios teóricos entre ambos países; los cuales, demuestran, por un lado, el peso e importancia de la tratadística italiana y, por otro lado, reflejan también las peculiaridades y evoluciones particulares de la teoría francesa respecto a Italia. En los primeros textos teóricos franceses, como los de A. Bosse, predominarán las ideas de los tratados del primer humanismo como Alberti, Leonardo o Vasari, teniendo como principal preocupación la *mimesis*, en un sentido reproductivo; de ahí que tanto en A. Bosse como en H.

⁵⁹ MAËS, Gaëtane et Jan BLANC (Éd.). *Les échanges artistiques entre les anciens pays-bas et la France, 1482-1814*. Actes du colloque au Palais des Beaux-Arts de Lille du 28 au 30 mai 2008. Brepols, 2010.

⁶⁰ SZANTO, Michaël. « Les peintres flamands à Paris dans la première moitié du XVII^e siècle. Géographie d'une communauté ». En CHAUDONNET, Marie-Claude (Dir.). *Les Artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Âge aux années 1920*. Actes des journées d'études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005. Berne, Peter Lang, 2007, pp. 71-83 ; BONFAIT, Olivier. « La présence des peintres nordiques dans les inventaires d'artistes en France sous Louis XIV ». En MAËS, Gaëtane et Jan BLANC (Éd.). *Les échanges artistiques entre les anciens pays-bas et la France, 1482-1814*. Actes du colloque au Palais des Beaux-Arts de Lille du 28 au 30 mai 2008. Brepols, 2010, pp. 173-179.

⁶¹ DUCOS, Blaise. *Frans Pourbus le jeune (1569-1622). Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle, entre Hasbourg, Médicis et Bourbons*. Paris, Faton, 2011.

⁶² MANDRELLA, David. *Jacob van Loo (1614-1670)*. Paris, Arthena, 2011.

⁶³ ROLLAND, Christine (Dir.). *Autour des Van Loo. Peinture, commerce des tissus et espionnage en Europe (1250-1830)*. Roen-du Havre, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2012.

⁶⁴ THUILLIER, Jacques et Jacques FOUCART. *Rubens: la galerie Médicis au Palais Luxembourg*. Paris-Milano, Robert Laffont-Rizzoli, 1969.

⁶⁵ STELAND, Anne-Charlotte. « Herman van Swanevelt, Jan Asselijn et le paysage à Paris au temps de Mazarin ». En LEMOINE, Annick et Olivia SAVATIER SJÖHOLM (Dir.). *Le beau langage de la nature. L'art du paysage au temps de Mazarin*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, pp. 95-107.

⁶⁶ THUILLIER, Jacques. Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grand Palais de Paris del 3 de octubre de 1978 al 8 de febrero de 1979: Les frères Le Nain. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1978.

Pader se de prioridad a la perspectiva. En segundo momento, por ejemplo con Fréart de Chambray, penetran las reflexiones del manierismo italiano sobre la *idea*. Sin embargo, en Francia la *idea* no será comprendida tanto en términos de *figurabilidad*, esto es, de *imagen*, *dibujo* o *concetto*, como en Italia, sino en tanto que *significado* y, por tanto, pensada en relación a la palabra y al discurso, siguiendo a Cicerón; estando condicionada por el tardío desarrollo de las reflexiones teóricas sobre la imagen en Francia⁶⁷ y por las particularidades del *proyecto clásico* francés construido en torno a la palabra. Tras el final de las guerras de religión, el interés por la pintura se desarrolla sobre todo en ambientes aristocráticos, siendo los grandes escritores del momento quienes escriben sobre la misma, como podemos observar en Saint-Amant, Boisrobert, Auvray, etc. Las primeras ideas teóricas provenientes del mundo italiano no llegarán hasta las primeras traducciones de las obras italianas, como las de Hilaire Pader, quien traducirá parcialmente el *Traite* de Lomazzo en 1651; la traducción de Daret *Abrégé de la Vie de Raphaël* de Vasari; Fréart de Chambray *Traité de la peinture* de Leonardo, etc. La primera teorización artística francesa se encuentra, por tanto, más próxima a las ideas del primer renacimiento, lo que explicaría -entre otros motivos- que Rafael se hubiese convertido en el principal referente formal de la pintura⁶⁸; y, de este modo, en estos primeros instantes predominarán aquellas ideas que piensan la belleza a partir de las proporciones y de la medida, ocupando la perspectiva y las cuestiones reproductivas -la mimesis- un lugar prioritario, como ejemplo en A. Bosse, en H. Pader o Fréart de Chambray. La primera obra teórica, propiamente francesa, será la escrita por Abraham Bosse en 1649, *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture*. Otros autores como el mencionado Hilaire Pader, publican también algunos textos sobre arte, pero éstos aparecen según las fórmulas establecidas por los géneros literarios, como refleja su poema de *La Peinture parlante*, que culmina en 1658 con una alegoría sobre las partes de la pintura en *Le Songe énigmatique sur la peinture universelle*. En muchas de estas primeras obras existe un denominador común -como ha señalado A. Fontaine- como es el rechazo a los “manieristas”, un respeto a la pintura de historia, la imitación de la antigüedad, un profundo interés por la expresión de las pasiones y una veneración por Poussin, considerado como el gran maestro después de Rafael, etc.

Del principio *mimético* del arte, defendido por los primeros teóricos humanistas italianos y por los teóricos franceses de mediados del siglo XVII, se deducía que la finalidad del arte era la de reproducir e imitar la naturaleza lo más fidedignamente posible. Bien como señalaba la filosofía

⁶⁷ THUILLIER, Jacques. « Les débuts de l'histoire de l'art en France et Vasari ». En *Il Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte, 2-8 settembre 1974*. Florence, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1976, pp. 667-684.

⁶⁸ CUZIN, Jean-Pierre et Dominique CORDELLIER. Catálogo de la exposición en las Galeries nationales du Grand Palais de Paris, del 15 de noviembre de 1983 al 13 de febrero de 1984: *Raphaël et l'art français*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1983 ; ROSENBERG, Martin. *Raphael and France. The Artist as Paradigm and Symbol*. University Park, Pennsylvania State University Press, 1995.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

platónica porque era su única manera de acercarse algo a la idea; o bien, como señala el estoicismo, porque en la Naturaleza residía la perfección de la *Idea*. Una perfección que, sin embargo, era ajena a la idea artística⁶⁹. Los primeros tratados teóricos sobre arte, como el de Cennini, Alberti o Leonardo, si bien daban prioridad a las cuestiones *miméticas* y a las *técnicas reproductivas*, sin embargo perviven en ellas aquellas ideas que buscan superar la naturaleza y lograr una belleza superior a la natural, reflexionando sobre aquellas formas que no son contemplables en la naturaleza, lo que les permitía comprender el arte a partir de ideas desarrolladas en el propio hombre. No obstante, es el principio reproductivo el que predomina en estos instantes, como podemos leer en Leonardo: “*La pintura más digna de elogio es aquella que tiene más parecido con la cosa reproducida, y digo esto para aquellos pintores que quieren mejorar las cosas naturales*”⁷⁰. La solución ofrecida por la teoría renacentista entre la *mímesis* y la *idealización*, a través de la *medida* objetiva albertiana, continuará la base donde se construirá la primera teoría francesa del arte desde A. Bosse a Fréart de Chambray o Félibien. Frente al principio *mimético*, el principio *ideal* del arte, consideraba que el arte debía representar la *idea* interior que mueve al artista; la cual, a su vez, se encontraba unida con la trascendencia, como planteaba Cicerón o el neoplatonismo. El principio *mimético* era claramente deudor de las ideas platónicas, quien parecía salvar al arte en la medida que lograrse una *mímesis fidedigna* de las cosas, buscando alejar la reflexión artística de los problemas de los discursos y de las ideas, que atañen al filósofo y no al artista, asignándole al arte una concepción reproductora del mundo. Aunque ya Aristóteles como el estoicismo habían logrado introducir la idea en el mundo, lo que permitirá entender la *mimesis* también como copia de la *idea*, tanto la que porta el hombre como la que reside en la Naturaleza; siendo, esta concepción la que se impondrá en Italia en el siglo XVII al igual que en Francia. Una vía que también había sido desarrollada por Cicerón en *Sobre el Orador*, sin duda a partir de la unión de Platón y de Aristóteles, quien situaba la *idea* en el alma del artista, reivindicando con ello su producción y no tanto la reproducción del mundo, narrativizando y retorizando la imagen. A diferencia de lo señalado por Cicerón o por el neoplatonismo, para Alberti la *idea de belleza* se oponía a la pretensión de aquellos que intentaban hacer residir la idea en el hombre, entendiéndola como un elemento ajeno a cualquier experiencia externa, y, por tanto, vinculándola al mundi. Así el *ideal de belleza* pasaba para Alberti, Cennini o Leonardo, por la naturaleza, esto es, por la experiencia práctica y en ningún modo podían vincular la belleza a la fantasía o a la imaginación del artista. De una forma semejante se expresará Vasari, quien en sus *Vidas* se refiere a la *idea* como vinculada a la naturaleza:

⁶⁹ PANOFKY, Erwin. *Idea*. P. 23.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 47.

“El dibujo, padre de nuestras tres artes, extrae de muchas cosas un juicio universal, semejante a una forma o idea de todas las cosas de la naturaleza, la cual es muy regular en sus medidas. Por eso no sólo en los cuerpos humanos y de los animales, sino también en las plantas, edificios, esculturas y pinturas sabe la proporción que tiene el todo con las partes y que tienen las partes entre ellas y con el todo; y como de este conocimiento nace un juicio determinado, que forma en la mente aquella cosa que después expresada con las manos se llama “dibujo”, se puede deducir que este dibujo no es otra cosa que una forma y explicitación concretas del concepto que tiene en el alma y que se imagina en la mente y se articula en la Idea.”⁷¹

Para Vasari la *idea* era pensada en términos de dibujo, acercándose así a los significados de escolásticos de “pensiero” o “concetto”, interesándose por tanto por la representación artística y no tanto por la posibilidad de realizar o producir la belleza⁷². Así en el siglo XV y principios del siglo XVI conviven dos nociones de *idea*, la albertiana, designando una belleza superior a la de la naturaleza, en el sentido posterior del *ideal* de Bellori; y el sentido de vasariano, como representación de una imagen independiente de la naturaleza, en el sentido de “pensiero” o “concetto”.

Para E. Panofsky esta tensión entre *mímesis* e *idealización*, que observa en el primer Renacimiento, donde la idea estaba vinculada a la reproducción del mundo, sólo pudo superarse en la medida en que la teoría artística consiguió superar la tratadística del taller⁷³. Un momento en el que se podrá hablar de teoría del arte propiamente dicha, emergiendo de nuevo la *idea* en el arte⁷⁴; y, de este modo, no es hasta los tratados puramente teóricos de la segunda mitad del siglo XVI, como los de Federico Zuccari o Lomazzo -inscritos por Panofsky en el *manierismo*-, que reaccionan contra una definición de la belleza fundamentada en la medida⁷⁵, cuando las concepciones *ideales* del arte emergen de nuevo, en detrimento de las cuestiones prácticas, reproductivas y miméticas. Frente a este tipo de cuestiones, tanto Lomazzo o Zuccari se interesarán por el principio creativo y metafísico del arte, así como por el principio de la belleza, otorgando al interior del artista -como territorio donde reside la *idea*- un lugar prioritario a la hora de comprender este principio creativo o productivo que define al arte. Junto a este cuestionamiento de las medidas y de las reglas, también se observará un cuestionamiento de la Naturaleza, como único principio para el arte, tal y como señala Armenini, remarcando además la necesidad de rectificar los errores de la naturaleza por parte del arte. Un posicionamiento que chocaba con aquellas otras corrientes que hablaban del

⁷¹ *Ibid.*, p. 59.

⁷² *Ibid.*, p. 64.

⁷³ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 50-51.

⁷⁵ “Pero digo, y sé que digo la verdad, que el arte de la pintura no toma sus principios de las ciencias matemáticas, ni tiene necesidad alguna de recurrir a ellas para aprender leyes o procedimientos para su arte, o simplemente para razonarlos especulativamente... Incluso añadiré que todos los cuerpos producidos por la naturaleza poseen proporción y medida, como afirma el Sabio [Aristóteles], pero si alguien quisiera dedicarse a considerar y conocer todas las cosas a través de la especulación teórico-matemática, y obrar con respecto a ésta, además de un aburrimiento insoportable, sería una inútil pérdida de tiempo, como puso de manifiesto uno de nuestros maestros [Durero], hombre de mucha valía, que quiso formar a su antojo cuerpos humanos siguiendo reglas matemáticas... Porque el pensamiento [del artista] no sólo ha de ser claro, sino libre, y su espíritu abierto, y no tan limitado por una dependencia mecánica de tales reglas” ZUCCARI, Federico. Citado en PANOFSKY, Erwin. *Idea*. P. 70.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

perfeccionamiento de la naturaleza, poniendo así sobre la mesa el problema del origen de las ideas en el hombre, las cuales ya no parecían provenir de la Naturaleza, al no ser ésta perfecta. Para E. Panofsky es este cuestionamiento de la naturaleza, esto es, del *objeto*, lo que permitirá volcarse en el hombre y en la idea, esto es, en el *sujeto*, posibilitando la emergencia de aquellas cuestiones vinculadas a la *idea*. Ante este desafío filosófico, el arte abandonará sus reflexiones técnicas y prácticas para volverse propiamente teórico y especulativo, recurriendo a la escolástica y al neoplatonismo⁷⁶, favorecidas sin duda por unas reflexiones que progresivamente se realizarán desde el lado de los aficionados, amateurs, anticuarios, filósofos, etc. Se escenifica con ello el abismo que separa al Hombre de la Naturaleza, poniéndose el acento sobre la idea interior del artista, como podremos leer en F. Zuccari. Éste señalaba que lo que se revelaba en la obra de arte preexistía en el espíritu del artista, denominándolo *disegno interno* o *idea*, dividiendo su tratado en dos partes, una primera dedicada a esta *idea* y la segunda dedicada a la realización y a las cuestiones prácticas. Una división que tendrá gran fortuna en los tratados franceses como los de A. Bosse o Fréart de Chambray. Para Zuccari la idea preexistente a la realización, siendo para éste una especie de facultad divina que actúa como el intelecto divino⁷⁷. La creación artística quedaba así explicada en Zuccari a través de la idea y de la facultad divina -el *disegno interno* del artista-, que permite dar forma a la materia en función de esa idea. No obstante, existía también un vínculo común entre la fuerza formadora del arte y la fuerza engendradora de la naturaleza a partir de lo divino; de los cuales, ambos: hombre y naturaleza, participan⁷⁸. Para F. Zuccari -deudor de la escolástica- la percepción sensible no es la que engendra las ideas, sino que son éstas las que activan la percepción sensible, dándose así prioridad al interior sobre el mundo exterior. Esto no significa que rompiese totalmente con la Naturaleza, pues, la creación artística -que es lo que le interesaba- creaba de forma semejante a la naturaleza manteniendo así como finalidad la imitación, mostrando al mismo tiempo su influencia peripatética.

⁷⁶ PANOFSKY, Erwin. *Idea*. P. 77.

⁷⁷ "Digo, pues, que Dios..., habiendo creado al hombre en su bondad a su imagen y semejanza..., quiso además conferirle la facultad de formar en sí mismo una representación interior ["Disegno interno"] intelectual, para que por medio de ésta conociera todas las criaturas y formase en sí mismo un mundo nuevo y para que internamente, en su ser espiritual, tuviera y gozara de todo aquello que conoce y de lo que goza externamente, en su ser natural; y, además, para que con esta representación, imitando casi a Dios y emulando a la Naturaleza, pudiera producir innumerables cosas artificiales semejantes a las naturales, y por medio de la pintura y de la escultura nos presentase en la Tierra nuevos Paraísos. Pero en la formación de esta representación interior el hombre se comporta de manera distinta que Dios, ya que, mientras que Dios posee una sola representación, sumamente perfecta en lo que se refiere a la sustancia y que comprende todas las cosas..., el hombre se forma distintas representaciones, de acuerdo con las distintas cosas por él imaginadas..., y, además de esto, tiene un origen bajo, es decir, en los sentidos, como diremos más adelante" ZUCCARI, Federico. Citado por PANOFSKY, Erwin. *Idea*. P. 81.

⁷⁸ "La razón por la que el arte imita a la naturaleza, es que la representación interior artificial y también el arte proceden del mismo modo que la propia naturaleza en la producción de cosas artificiales. Y si queremos saber por qué la naturaleza es imitable, lo es porque un principio intelectual la guía hacia su propia finalidad y en sus acciones...; y como el arte observa esto mismo en su procedimiento, sobre todo con la ayuda de la citada representación interior, la naturaleza puede ser imitada por él, y el arte puede imitar la naturaleza". *Ibid.*, p. 82.

“He aquí la verdadera, propia y universal finalidad de la pintura, el ser imitadora de la naturaleza y de todas las cosas artificiales, de tal forma que ilusiona y engaña a los ojos de los hombres, incluso a los más sabios. Además posee en los gestos, en los movimientos, en los ojos, en la boca, en las manos, una expresión tan llena de vida y tan auténtica que descubre las pasiones internas, el amor, el odio, el deseo, el miedo, la alegría...”⁷⁹

Este párrafo de Zuccari nos permite comprender, a su vez, la compleja recepción de las ideas italianas en Francia, pues a las claras influencias de Leonardo, Alberti o Vasari, se le unen, de forma más confusa, las influencias de las tesis de Lomazzo o Zuccari. Un ejemplo de ello podemos encontrarlo en Roger de Piles, quien defiende, frente al bello ideal natural que parece predominar en la Academia y en el que él se inscribe, una especie de imitación de una naturaleza interior de los cuerpos, a través del color. Cuando señala su deseo de reproducir la vida que anima los cuerpos, sin duda parte de la imitación mimética de Alberti, pero, al mismo tiempo la relevancia que otorga a ese impulso vital que anima la naturaleza de los cuerpos, en ocasiones recuerda a ese impulso divino señalado por Zuccari. No obstante, si la *idea* en Zuccari remite a una especie de idea divina, sin embargo, en Roger de Piles la *idea* remite a la Naturaleza, la cual parece identificarse con un impulso vital. Sin duda, este impulso vital se desarrollaba en Roger de Piles, en primer lugar, a partir de Cicerón y de la valoración de éste del cuerpo y de aquello que lo anima interiormente; en segundo lugar, a partir de Alberti y de su lectura ciceroniana, que le lleva a valorar la pintura por ser capaz de reproducir el cuerpo vivo; y, en tercer lugar, a partir de Aristóteles, quien sitúa las acciones humanas, las pasiones, como el principio y finalidad de la representación trágica, pues son las que conmueven al espectador. Pero, además de lo señalado, no podemos olvidar las reflexiones de autores como Zuccari que apuntan claramente hacia el interior del hombre.

Como ha señalado E. Panofsky, con los tratadistas neoplatónicos Carlo Ridolfi, Vincenzo Danti o Giovanni Paolo Lomazzo, especialmente con la de este último: *Idea del Tempio della Pittura*, las reflexiones sobre la creación artística dan lugar a la preocupación por la Belleza propiamente dicha, la cual, como ya quedaba reflejado en F. Zuccari, se explicará por la influencia divina. Una belleza que, por tanto, no podía hallarse en la realidad fenoménica, aunque bien es verdad que esa idea podía expresarse en la materia. Esto favorecerá un arte que utilizará las alegorías, los emblemas y lo simbólico, buscando ir más allá de lo visible. Estos posicionamientos, si bien son recibidos en Francia en los años 60, sin embargo estos autores son leídos a la luz de Vasari y Rafael, tal y como parece observarse, por ejemplo, en la obra de Fréart de Chambray, preocupado por la idea de perfección en pintura, quien -como Bellori o Poussin- inscribe la idea en un hombre que la conforma a partir de una naturaleza que convierte en el principio del arte. Frente a los teóricos del manierismo, Francia asume como un principio fundamental de su reflexión teórica la Naturaleza, base sobre la cual debe desarrollarse la teoría y la práctica; lo que ha sido

⁷⁹ *Ibid.*, p. 85.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

interpretado por autores como E. Panofsky como el resultado de la recepción de las ideas del *clasicismo* italiano, que desde mediados del siglo XVII se impone en la teoría artística, devolviendo al arte a la imitación del objeto real, esto es, a la *mímesis*.

Bellori, principal representante de este clasicismo y frente a los defensores de la copia fidedigna del natural, defenderá un arte que, tomando a la *Antigüedad* y a la naturaleza como modelo, se habría visto ennoblecido y purificado por la *idea*, estableciendo así un *bello ideal natural*. Este principio se impondrá no sólo en Italia con Bellori, sino que se extenderá por toda Europa. Aunque, frente a lo habitualmente señalado, la influencia de Bellori en Francia es problemática y de ningún modo puede hablarse de trasposición del llamado clasicismo italiano al clasicismo francés⁸⁰. De hecho, como ha señalado Ch. Michel, en las *Conferencias* de la Academia francesa apenas podrá leerse la palabra *bello* o *belleza*, y la mayor parte de las veces aparecen asociadas a los objetos de la naturaleza, esto es, a las partes de la pintura: beau coloris, beau dessin, etc.; de ninguna manera aparecen asociadas a una especie de emanación divina. Frente al carácter divino de la idea en Bellori, tal y como plantea Ch. Michel, que considera ajeno a la tradición francesa⁸¹, éste señala que la *idea* nace en Francia de la reflexión práctica. Sin embargo, E. Panofsky señala que el *bello ideal* de Bellori, a diferencia de Lomazzo, no se construye en un sentido metafísico, sino, precisamente, a partir de lo natural.

Con Bellori la noción de *idea* encontraba su última formulación, recuperando las nociones platónicas, al establecer el mundo de las esferas como perfectas mientras la naturaleza se presentaba como irregular e imperfecta. Correspondía por tanto al artista, quien lleva dentro de sí la *idea* perfecta y pura de la Belleza, dotar a esa naturaleza imperfecta de su perfección, siguiendo muy cerca los posicionamientos de Lomazzo. No obstante, y a diferencia de éste, la *idea* del artista en Bellori no provendrá de un origen metafísico o divino, sino que provendría de la contemplación de lo sensible, volviendo a ciertas ideas ya señaladas por Vasari. Una idea de belleza que se formaría a partir de la idea de la selección entre los fragmentos de la belleza sensible, para conformar con ello una idea de belleza perfecta y sublimada, en la línea de lo apuntado por Rafael en el siglo pasado y

⁸⁰ BONFAIT, Olivier (Dir.). *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*. Collection d'histoire de l'art n° 1- Actes du colloque "Il Bello ideale e le Accademie, Relazioni artistiche tra Roma e Parigi nell'Està du Bellori", Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2000. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2002 ; MICHEL, Christian. « Bellori et l'Académie royale de Peinture et Sculpture: une admiration bien tempérée ». BONFAIT, Olivier (Dir.). *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*. Collection d'histoire de l'art n° 1- Actes du colloque "Il Bello ideale e le Accademie, Relazioni artistiche tra Roma e Parigi nell'Està du Bellori", Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2000. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2002, pp. 105-116 ; MICHEL, Christian. « Des Vite de Bellori à l'Abrégé de la vie des Peintres de Roger de Piles : un changement de perspective ». En *Studiolo*, n° 5, 2007, pp. 193-201.

⁸¹ « La conception platonicienne de la beauté est absente des discours tenus en France, et la peinture et la sculpture sont plutôt envisagées comme des arts élaborés à partir d'une pratique raisonnée, que comme l'incarnation de l'Idée ». MICHEL, Christian. « Bellori et l'Académie royale de Peinture et Sculpture: une admiration bien tempérée ». P. 111.

de lo defendido por la escuela boloñesa de pintura. Retornaba así a una comprensión mimética, vinculando de nuevo al artista a la naturaleza, pero con la diferencia de que el artista ya no aparece como un simple reproductor, sino como un creador en función de su *ideal*. Éste se sustentaba siempre sobre la base de lo natural, evitando así que el artista se dejase llevar por una imagen fantástica, remitiéndose de nuevo a los textos de Alberti, de Leonardo o de Cicerón, a quienes modifica en su propio interés al excluir cualquier contemplación sensible. Con él, como señala E. Panofsky, las ideas de Alberti, Rafael o Vasari, fueron elevadas a sistemas teóricos sobre los cuales se edificaron las teorías artísticas⁸², logrando que la corriente mimética e idealista se diesen la mano, elaborando una estética normativa sobre el arte. La *idea* de Bellori dejará de inscribirse fuera del mundo o en el hombre, como señalarán los manieristas neoplatónicos, para establecerse como una *representación*, propiamente artística y nacida en el hombre, quien la creará a partir de su relación con el propio mundo, esto es, con la naturaleza. Un camino que había sido abierto por la stoa y por el propio Aristóteles⁸³.

Como ha remarcado Ch. Michel, Francia -preocupada por la materialidad de la pintura- seguiría un desarrollo diferente al de Bellori, interesándose también por la idea pero en un sentido de *concetto*, *pensiero* o *ideale*, tal y como podemos leer en Alberti o en Vasari, lo que determinará la importancia otorgada al dibujo en las conferencias. Todo ello nos permite concluir que en Francia seguirá siendo central el concepto de *mimesis*, entendida ya no sólo como imitación de la naturaleza fidedignamente, sino como *vraisemblance*; y, de este modo, la *mimesis* es redefinida a partir de los problemas de la *representación* desarrollados por la poética aristotélica, en función de un ideal que construye el artista dentro de sí a partir de la naturaleza, tal y como propone Fréart de Chambray, entendido por tanto como un *bello ideal natural*. Asimismo, esta relación con la idea -en tanto que *concetto*- determinará igualmente el peso que el discurso y la palabra tendrán en un arte francés que sitúa a la alegoría en un lugar preferente junto a la pintura de historia, y que explicará que la pintura sea comprendida a partir de los problemas de la narratividad y de la elocuencia. Si por un lado la teoría artística en Francia se presenta como heredera de la teoría italiana, sin embargo, por otro lado, irá alejándose de la misma, a medida que la emergencia de los amateurs y el predominio de la sociedad mundana, el consolidamiento de la Academia Real y de las conferencias, y la evolución de las teorías literarias, van abriendo nuevos caminos de reflexión para el arte; reinscribiendo las

⁸² PANOFSKY, Erwin. *Idea*. P. 99.

⁸³ "Aristóteles después sustituyó (y eso es aún más importante para nosotros) el dualismo antitético entre el mundo de las ideas y el mundo fenoménico por la relación sintética de reciprocidad entre concepto general y representación individual, en el campo de la gnoseología, y en el campo de la filosofía de la naturaleza y del arte, por la recíproca relación sintética entre Forma y Materia: lo que nace de la naturaleza o de la mano del hombre no se produce ya como imitación de una determinada Idea a través de una determinada manifestación, sino que nace de la introducción de una determinada forma en una determinada materia; un individuo es "esta determinada forma de esta carne y estos huesos", y en cuanto a las obras de arte, éstas se distinguen de los productos de la naturaleza sólo porque su forma, antes de penetrar en la materia, existe en el alma humana". *Ibid.*, p. 22.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

reflexiones sobre la pintura en los debates y problemáticas propiamente francesas sobre la representación y la elocuencia. De este modo, observaremos un abandono de las cuestiones contemplativas y reproductivas, tomadas del humanismo italiano, a favor de un interés por los recursos elocuentes y persuasivos del arte que darán mayor relevancia a las cuestiones materiales del arte, determinando su evolución en Francia.

Tanto la pintura, a nivel formal, como la teoría, se van conformando en Francia a partir de todas estas redes de relaciones europeas, no produciéndose su emancipación de los modelos italianos hasta bien avanzado el siglo XVII. Un hecho que sucederá sobre todo a nivel teórico, como acabamos de ver, pues a nivel formal Italia seguirá siendo el principal referente de la pintura francesa a lo largo del siglo XVII; tal y como reflejaría en el coleccionismo estudiado por A. Schnapper, donde la compra de pintura italiana sigue siendo predominante y la principal referencia para marchantes y coleccionistas. La pintura francesa, de este modo, siempre tendrá como principal referente a la pintura italiana, como muestran las primeras conferencias de la Academia de 1667, donde son las obras de Rafael, Tiziano o Veronés, las que servirán a los académicos para reflexionar sobre la pintura y establecer a partir de ellas unos principios para el arte. No obstante, desde los primeros intentos por fundar una Academia parisina en los años 40, asistimos al claro deseo por construir una teoría y un arte alejado de Italia –tal y como había sucedido en el ámbito de las letras–; y, de este modo, la figura de Poussin ocupa un lugar prioritario dentro de este proyecto nacional, conformándose como un modelo de artista-teórico, propiamente francés y ajeno a Italia. Un discurso paradójico si tenemos en cuenta que toda su gran obra fue realizada en Roma, en estrecho diálogo con el arte que le rodeaba. Poussin se convierte así en una especie de *mito* nacional cuyo ejemplo se considera que permitirá a Francia alcanzar la excelencia artística, superando incluso a Italia. Una estrategia artística y política en torno a la obra y vida de Poussin que podemos observar desde mediados de los años 50, en primer lugar, en los círculos de *amateurs* y principales coleccionistas del autor; en segundo lugar, en los círculos monárquicos a medida que su fama se extiende por toda la sociedad mundana; en tercer lugar, en los círculos de reflexión teórica, como podemos observar en las *Entretiens* de A. Félibien, así como en las dos últimas conferencias de 1667, confeccionadas por el propio Félibien a partir de los cuadros de Poussin. A pesar de lo cual, este proyecto nacional en torno a Poussin será cuestionado, poco a poco, tanto en la Academia por los propios académicos, como fuera de ella, por *amateurs* como Roger de Piles; siendo relegada su pintura a un lugar secundario en las dos últimas décadas del siglo XVII. No obstante, ya desde finales de la década de los 60 asistimos al abandono del proyecto monárquico de construir un arte francés sobre el modelo de Poussin, predominando un gusto diferente, elocuente y grandioso, que encarnará Le Brun, más acorde a las búsquedas formales de Colbert y de Louis XIV, y que

condicionará la evolución del arte francés posterior, progresivamente más cercano a modelos como Rubens que a modelos como Poussin.

Como ha señalado A. Schnapper⁸⁴, la dificultad de construir un arte propiamente francés, alejado de los referentes italianos y que entroncase con las tradiciones propiamente francesas, nacía del hecho de que al no tener un Vasari que les permitiese conocer y tener memoria de la propia pintura francesa del pasado, sus conocimientos formales apenas se limitaba a su capacidad para recordar obras o pintores del pasado inmediato. De ahí que fuera la pintura contemporánea francesa, formada en gran parte en Italia, la que determinaba su comprensión del arte presente; por lo que durante el siglo XVI y XVII, el arte francés, tanto formalmente como teóricamente, se mostrará claramente heredero de Italia. Lo cual se reflejará también en muy diferentes saberes del momento, a nivel político, religioso, médico, literario, etc.;⁸⁵ a pesar de los deseos constantes por borrar esas influencias⁸⁶. No es de extrañar, por todo ello, que en estos instantes asistamos a una relación ambivalente respecto a Italia y a la ciudad de Roma⁸⁷, como analizaremos en la figura de Poussin que presenta A. Félibien en su *Huitième entretien*. Vista por unos como una ciudad mítica, digna de admiración y modelo para el resto de las ciudades, en cambio para otros se trataba de una ciudad en ruinas, de un tiempo ya pasado, de la que París debía tomar el testigo, como señalaba Joaquin Du Bellay en *Les Antiquités de Rome*, quien describe además París como una nueva Roma, tal y como también señalaba Guez de Balzac hacia los años 30. Una imagen y una relación conflictiva entre Francia e Italia que irá acentuando a lo largo del siglo XVII, como analizaremos a propósito de la vida de Poussin presentada por Bellori y por Félibien, o como se acentuará a lo largo del siglo XVIII⁸⁸. A pesar de esta conflictividad entre París-Roma, y pese a la imagen de decadencia ofrecida desde un punto de vista no artístico, la ciudad eterna seguirá ocupando un lugar fundamental en la cultura intelectual europea en estos siglos⁸⁹. Una influencia que se mantendrá de forma constante en

⁸⁴ SCHNAPPER, Antoine. *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*. Paris, Flammarion, 2005 P. 32 y ss. (1^a edición, 1994).

⁸⁵ DUBOST, Jean-François. *La France italienne XVI^e-XVII^e siècle*. Paris, Aubier, 1998.

⁸⁶ WAQUET, François. *Le modèle française et l'Italie savante. Conscience de soi et perception de l'autre dans la République des lettres (1660-1750)*. Collection de l'École française de Rome, n^o 117. Rome, École française de Rome, 1989; FRANCESCHI, Sylvio Hermann de. *La crise théologique-politique du premier âge baroque. Antiromanisme doctrinal, pouvoir pastoral et raison du prince: le Saint-Siège face au prisme français (1607-1627)*. Rome, École Française de Rome, 2009.

⁸⁷ LABROT, Gérard. *L'Image de Rome. Une arme pour la Contre-Réforme, 1534-1677*. Seyssel, Champ Vallon, 1987.

⁸⁸ ROSENBERG, Pierre. «Ignorance et incompréhension réciproque : un point de vue sur les difficiles relations artistiques entre la France et l'Italie au XVIII^e siècle ». En BREJON DE LAVERGNÉE, Arnauld. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Lyon del 5 de octubre de 2000 al 7 de enero de 2001: Settecento, le siècle de Tiepolo. Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques françaises. Lyon, Réunion des Musées Nationaux, 2000, pp. 12-23; MICHEL, Christian. « Entre admiration et mépris : les relations artistiques entre l'Italie et la France 1680-1750 ». En *Studiolo*, n^o 1, 2002, pp. 11-19.

⁸⁹ BOUTIER, Jean, Brigitte MARIN et Antonella ROMANO (Dir.). *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVI^e-XVIII^e siècles)*. Collection de l'École française de Rome, n^o 355. Rome, École française de Rome, 2013; ROMANO, Antonella (Éd.). *Rome et la science moderne. Entre Renaissance et Lumières*. Collection de l'École Française de Rome, n^o 403. Rome, École française de Rome, 2013.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

la pintura, pues el viaje a Italia sigue ocupando un lugar fundamental para la formación de los pintores⁹⁰, como observamos en los principales artistas del momento como Jacques Stella⁹¹, Jacques Blanchard⁹², Simon Vouet⁹³, Laurent de la Hyre⁹⁴, Claude Vignon⁹⁵, Nicolas Poussin, Charles Errard⁹⁶, Charles Le Brun⁹⁷, etc.; así como entre los *amateurs*, como estudiaremos a propósito de los *frères* Chantelou, Félibien o Roger de Piles.

Esta estrecha relación entre Francia e Italia se mantendrá incluso a nivel oficial, pese a los deseos manifestados constantemente por parte de la monarquía de considerarse como superiores a Italia. Un fenómeno que se refleja con claridad en el acuerdo de unión alcanzado en los años 70 entre la Academia de París y la academia más prestigiosa de las existentes en la época: la de San Lucas de Roma⁹⁸. Si bien hemos apuntado el deseo de Colbert de confrontarse con Italia y superarla en todos los ámbitos artísticos, sin embargo, a través de este acuerdo de unión -que conmemorará alegóricamente Charles-François Poerson en su *morceau de réception* de 1682, titulado *L'Union des académies de Rome et de Paris*-, se muestra esta estrecha relación que seguirá manteniendo la Academia de París con la de Roma a lo largo del siglo XVII. Si bien el acuerdo entre ambas será más ventajoso para la Academia de Roma que para la francesa -como reconoce H. Testelin en una carta a Charles Errard⁹⁹-, sin embargo la Academia francesa buscará mediante este acuerdo mostrar la superioridad del Rey frente a la Santa-Sede, pues el acuerdo les servía para equipararse simbólicamente a la academia italiana, presentándolas no sólo como iguales sino, incluso, como superior a la francesa, tal y como indican las cartas patentes. Esta superioridad se justificaba a partir

⁹⁰ BERTOLOTTI, Antonio. *Artisti francesi in Roma nei secoli, XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*. Mantoue, 1886 ; BOUSQUET, Jacques. *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVII^e siècle*. Paris, A.L.P.H.A., 1980.

⁹¹ DAVIDSON, Gail S. *Jacques Stella and the Development of Classical Style in Paris*. Cambridge, Harvard University Press, 1980; THUILLIER, Jacques. *Jacques Stella : 1596-1657*. Metz, Serge Domini, 2006 ; LAVEISSIERE, Sylvain et Gilles CHOMER. Catálogo de la exposición del Musée des Beaux-Arts de Lyon, Musée des Augustins de Toulouse, 2006-2007 : Jacques Stella (1596-1657). Paris : Somogy, 2007.

⁹² THUILLIER, Jacques. Catálogo de la exposición en el Musée Beaux-Arts de Rennes del 6 de marzo al 8 de junio de 1998: Jacques Blanchard, 1600-1638. Rennes, Musée des Beaux-Arts de Rennes, 1998.

⁹³ BONFAIT, Olivier et Hélène ROUSTEAU-CHAMBON (Dir.). *Simon Vouet en Italie*. Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2011 ; THUILLIER, Jacques, Barbara BREJON DE LAVERGNÉE, Denis LAVALLE (Éd.). Catálogo de la exposición en las Galeries nationales du Grans Palais de Paris, del 6 de noviembre de 1990 al 11 de febrero de 1991: Vouet. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990.

⁹⁴ ROSENBERG, Pierre et Jacques THUILLIER. Catálogo de la exposición en el Musée de Grenoble, Musées des Beaux-Arts de Rennes y Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, entre 1989 y 1990: Laurent de La Hyre, 1606-1656. Genève, Skyra, 1988.

⁹⁵ MIGNOT, Claude et Paola PACHT-BASSANI (Éd.). *Claude Vignon en son temps*. Actes du colloque à l'Université de Tours, janvier 1994. Paris, Klincksieck, 1998 ; PACH BASSANI, Paola. *Claude Vignon, 1593-1670*. Paris, Arthena, 1992.

⁹⁶ COQUERY, Emmanuel. *Charles Errard (1601-1689). La noblesse du décor*. Paris, Arthena, 2013.

⁹⁷ GAREAU, Michel. *Charles Le Brun. Premier Peintre du Roi Louis XIV*. Paris, Hazan, 1992.

⁹⁸ ARNAUD, Jean. *L'Académie de Saint-Luc à Rome. Considérations historiques depuis son origine jusqu'à nos jours*. Rome, Hermann Loescher, 1886, pp. 43-51 ; *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. Publié pour la Société de l'Histoire de l'Art française, d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux-Arts par M. Anatole de Montaiglon. 10 Vol., Paris, J. BAUR, Libraire de la Société, 1875-1892, tome II, pp. 77-78.

⁹⁹ Cartas publicadas por Henry Jouin en *Nouvelles Archives de l'Art français*. 1878, 2^a série, pp. 276-285.

de que la Academia de París no sólo tenía el monopolio de la enseñanza y del control sobre el resto de Academias abiertas en Francia, sino mayor regularidad en su formación.

Este acuerdo de colaboración entre ambas academias nos permite señalar cómo Francia buscará construir un arte y un pensamiento teórico propiamente francés a través del sistema académico, a diferencia de lo sucedido en Italia. Esto no significa que la Academia elabore una *doctrina* mediante la cual somete a los artistas que acoge, así como al arte francés en su conjunto, como han planteado algunos historiadores como A. Fontaine que han hablado de *academicismo*. La Academia y los artistas siempre se mantuvieron reticentes a estas pretensiones y nunca buscaron elaborar una *poética* férrea a partir de las cuales los artistas creasen, pese al deseo manifestado por Colbert de establecer unas reglas verdaderas para el arte a través del sistema de conferencias. Entre otras razones porque la consolidación de la Academia francesa se produce en unos instantes donde la tratadística italiana ya había cuestionado el fundamento de las reglas, como señalamos a propósito de Zuccari. Como por otro lado se observa también en la propia evolución de las letras en Francia, donde también se comenzaba -como en el teatro- a cuestionar las *poéticas* estrictas de los años 30, interesándose por las categorías de la *gracia*, el *gusto*, el *je-ne-sais-quoi*, lo *sublime*, etc. A pesar de no intentar definir una *doctrina académica*, la Academia en Francia sí buscará, por el contrario, ofrecer unos principios y unas conclusiones sobre determinados aspectos del arte que permitan al joven estudiante guiarse en su formación como artista. Unas recomendaciones que no estuvieron exentas de fuertes discusiones internas y externas. No obstante, y frente a aquellos que insisten en hablar de un *academicismo francés* o de una *doctrina clásica*, mostraremos cómo a lo largo de su historia fue una constante la defensa y fomento de la libertad creativa particular de cada artista. Este hecho favorecerá que se diese en la Academia una gran variedad formal, lo que se acentúa por la incorporación a ella de una gran variedad de artistas provenientes de diversos géneros, así como de países distintos, que junto al sistema de conferencias que se desarrolla en torno a la conversación y a la discusión, impedían realmente el establecimiento de una *doctrina* académica, así como la homogenización de los artistas; impidiendo asimismo el poder hablar de un *estilo francés*.

Todo ello dificulta también la posibilidad de poder hablar de una escuela francesa de pintura, ya que es imposible establecer unos rasgos formales comunes que definirían al arte pictórico de estos momentos, poniendo en cuestión unos de los principios tradicionales donde se asienta la historia del arte: la definición de un *estilo* para una época o un país¹⁰⁰. Aunque ello no impide que hablemos de una pintura francesa y que puedan establecerse algunos rasgos similares entre diferentes pintores; que en gran medida son fruto del triunfo de ciertas formas de pintar que

¹⁰⁰ MICHEL, Christian. *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. P. 370.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

muchos artistas toman prestadas de los grandes artistas consagrados, como consecuencia de una *poética clásica* donde predomina el sistema de *emulación*, que convierte la manera y las innovaciones de estos maestros en un modelo para el resto de los artistas, tal y como ocurrirá con Le Brun. Unos hallazgos o rasgos formales que en ocasiones terminaban por imponerse en la propia Academia como un principio que deberán seguir los alumnos. Frente a las tradiciones formalistas decimonónicas que han buscado establecer la existencia de un estilo nacional, mediante el cual homogenizaría a los pintores de una época, ésta posibilidad se ve imposibilitada no sólo cuando se observa la gran variedad de propuestas entre los diversos artistas que conforman la Academia, sino entre la propia producción de un mismo artista. Nuestro propósito, por lo tanto, no es establecer unos rasgos formales de escuela, ni un *estilo*, apoyándonos en una supuesta *doctrina académica*. Aunque no por ello negaremos la existencia de unos principios teóricos formulados dentro de la Academia, que intentaremos establecer a partir de los textos y de las reflexiones recurrentes en las conferencias. En definitiva, nuestro objetivo en el presente capítulo no es analizar las cuestiones formales para encontrar una homogeneidad estilística, a su vez trasunto de un espíritu epocal, sino, más bien, establecer una constante en el discurso artístico, esto es, una *continuidad*, de la que puede deducirse un *saber artístico*, para, a continuación, poder detectar una serie de cambios en los discursos artísticos o *discontinuidades* a finales del siglo XVII, revelando otro *poder-verdad*. No obstante, esta *continuidad* discursiva que buscamos establecer en Francia en el siglo XVII, gracias a las conferencias, y que nos permitirá hablar de una teoría artística propiamente francesa, será cuestionada por autores como J. von Schlosser, quien niega cualquier rasgo de novedad a la teoría artística francesa.

“Esta tierra, que ve en el siglo XVII la segunda ascensión de su cultura e influencia, culminante en la época de Luis XIV, asume también la guía de la teoría artística. Realmente, no se trata de conceptos nuevos; este pueblo, en el que la vanidad fue siempre mayor que el talento, que no ha producido ninguna gran creación, en el excelso sentido de la palabra, comparable a la de los demás pueblos civilizados, se dedicó a asimilar con rapidez las ideas que le llegaban de fuera, formularlas de la manera más feliz y a menudo también más rígida, y propagarlas así de una forma nunca alcanzada por nadie [...] En este caso especial se trataba de las ideas italianas, es decir, procedentes de la cuna de la especulación sobre el arte figurativo, que llegaron a una perfecta elaboración sólo en el ambiente florentino-romano de la primera mitad del siglo XVII; Francia también se adueñaba del mismo modo de las doctrinas de la poética italiana, y las ponía en práctica especialmente en su teatro.”¹⁰¹

La creación de la Academia Real de Pintura y de Escultura en 1648 y su consolidación definitiva en 1663, representa un momento clave para la pintura francesa del siglo XVII, donde las tradiciones francesas y las tradiciones italianas culminan. Una fecha trascendental también en el contexto político europeo, al firmarse en ese año de 1648 la Paz de Wesfalia, que sin duda tendrá

¹⁰¹ SCHLOSSER, Julius von. *Die Kunstliteratur*. Traducido por Esther Benítez; La literatura artística. Manual de fuentes de la Historia Moderna del Arte; Cátedra, 1976, p. 533. (1ª edición, Wien, A. Schroll & Comapny, 1924).

una influencia decisiva en el arte¹⁰², como se revela en el propio Poussin, quien se referirá en sus cartas a estos acontecimientos¹⁰³. La Academia francesa de pintura nacía por tanto en un contexto internacional trascendental para la política futura, donde la dinastía francesa busca afirmarse frente a las potencias de su entorno; lo que le llevará a iniciar una estrategia simbólica sobre su persona¹⁰⁴ y artística importante con la renovación de los principales palacios¹⁰⁵, de las que se ven beneficiadas las artes de la imagen. Coincidiendo con esta redefinición de las fuerzas políticas europeas, los artistas, que han visto en Italia el estatuto del que gozaba el arte, también buscan redefinir su relación con el poder. Un fenómeno que se producirá en paralelo a la redefinición del escritor en el ámbito de las letras¹⁰⁶. La Academia se desarrollaba así no sólo por voluntad de la monarquía, sino como consecuencia de una redefinición de las relaciones de poder entre el monarca y los artistas¹⁰⁷, quienes buscan reafirmar la liberalidad de su arte y su autonomía respecto a las estructuras gremiales¹⁰⁸, así como respecto a las formas de mecenazgo heredadas del humanismo; buscando reproducir finalmente en Francia las condiciones de estima y prestigio social de Italia. Muchos de estos objetivos de los artistas han quedado recogidos en los principales textos sobre los *orígenes* de la Academia, los cuales han sido escritos tardíamente a partir de un supuesto texto de H. Testelin –amigo personal de Le Brun. Se trata por tanto de unos relatos producidos por la propia institución y por los propios académicos que enfatizan su visión de los acontecimientos; por lo que a la hora de utilizarlos deberemos tener en cuenta las condiciones de su redacción, y el deseo de ofrecer un relato más épico que histórico. En un momento donde la historia se confundía, precisamente, con las narraciones épicas. El objetivo de estos textos sobre el *origen* de la Academia era afirmar el carácter autónomo del arte y de la institución, lo cual debe ser redefinido en función del contexto histórico de su fundación, estrechamente unido a los intereses de la monarquía. Así, la fundación de la Academia se encontraba a medio camino entre los intereses de los artistas y el de la monarquía, pues el deseo de ennoblecimientos de las artes y de los artistas pasaba en estos instantes por la alianza con el poder monárquico, de ahí la estrategia de los pintores por construir una

¹⁰² THUILLIER, Jacques et Klaus BUBMANN (Éd.). *1648. Paix de Wesphalie. L'art entre la guerre et la paix*. Conférences et colloques. Paris, Louvre-Klincksieck, 1998.

¹⁰³ “Tenemos aquí noticias bien extrañas de Inglaterra. También hay algunas novedades en Nápoles. Polonia está patas arriba. Dios quiera acordarnos la gracia de preservar a nuestra Francia de lo que la amenaza. Estamos aquí Dios sabe cómo. No obstante en una gran placer vivir en un siglo en el que suceden tan grandes cosas, con tal de poder ponerse a cubierto en algún rinconcillo para poder ver la comedia a gusto”. POUSSIN, Nicolas. “Carta a Chantelou, Roma 17 de enero de 1649”. En *Lettres et propos sur l'art*. P. 119.

¹⁰⁴ BURKE, Peter. *The Fabrication of Louis XIV*. Traducido por Paul Chemla; Seuil, 1995 (1ª edición, New Haven-London, Yale University Press, 1992).

¹⁰⁵ MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles. Lectures des Grands décors monarchiques*. Paris, Les Belles Lettres, 2005.

¹⁰⁶ VIALA, Alain. *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

¹⁰⁷ MERLIN-KAJMAN, Hélène. *L'excentricité académique. Littérature, institution, société*. Paris, Les Belles Lettres, 2001.

¹⁰⁸ HEINICH, Nathalie. *Du Peintre à l'Artiste. Artisans et Académiciens à l'âge classique*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Academia Real de Pintura y Escultura bajo el patronazgo real, que les permitiera emanciparse del gremio y del artesanado, además de beneficiarse de las redes clientelares y de mecenazgo tradicionales. Es importante subrayar que esta alianza entre la Academia y la monarquía nunca derivó en que la institución se convirtiera en una herramienta de la propaganda de la monarquía, pese a los deseos de Colbert. Los propios académicos siempre se mostraron reticentes a ello, intentando subrayar su autonomía como artistas.

La Academia más que tener como objetivo principal vehiculizar un discurso político, como en ocasiones ha priorizado la historia del arte, desempeñará un rol mucho más complejo y fundamental dentro de un contexto de combate nacional, político y cultural, por la calidad de las artes francesas –y de la monarquía– frente a otras potencias extranjeras¹⁰⁹. La ambición principal de Colbert, con el apoyo a la Academia, será la regeneración de las artes y superar a las escuelas italiana y flamenca, buscando con ello el nacimiento de un nuevo arte propiamente francés que sea capaz de superar a los anteriores. Quizás por ello no recurrió a los grandes nombres del momento como Simon Vouet o Jacques Stella, cuyas obras estaban estrechamente unidas a aquellos modelos considerados claramente italianizantes; descubriéndose así un supuesto conflicto entre *clasicismo* y *barroco* que, sin embargo, ha negado J. Thuillier. Para éste las causas de la exclusión de ambos autores no debe buscarse tanto en su *estilo barroco*, supuestamente opuesto a los deseos de construir un estilo clasicista francés, sino por cuestiones personales, vinculadas al carácter de S. Vouet, para quien la Academia no parecía ofrecerle nada que no tuvieran ya¹¹⁰. Asimismo, también debemos tener en cuenta que los principales impulsores de esta empresa en sus inicios, los hermanos Chantelou y Sublet de Noyers, tenían en mente más bien la figura de Poussin, de quienes eran sus principales mecenas¹¹¹. Esta posibilidad de fundar una Academia entorno a Poussin y a la perspectiva de Desargues difundida por A. Bosse, como apunta S. Ginzburg, parece difícil de sostener si tenemos en cuenta los fracasos de Poussin en París y que Richelieu, en esos años, está interesado más en Cortona que en Poussin¹¹². Además, Poussin entiende la perspectiva como un medio figurativo y no un principio fundamental, como se refleja en su cuadro pintado en París en 1641 *Le Temps soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*¹¹³. Si por el contrario aceptamos la hipótesis aventurada por J. Thuillier, y también recogida por S. Ginzburg, de un

¹⁰⁹ MICHEL, Christian. *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. P. 364.

¹¹⁰ THUILLIER, Jacques. « Académie et classicisme en France. Les débuts de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1663) ». Pp. 195-196.

¹¹¹ GINZBURG, Silvia. « Poussin "refusé" ». En *Revue de l'Art*, nº 161, 2008, pp. 21-28 ; GINZBURG, Silvia. « Poussin "refusé" (II) ». En *Revue de l'Art*, nº 163, 2009, pp. 11-21.

¹¹² GADY, Bénédicte. « Rival de Poussin ou chef de la décadence ? Pierre de Cortone vu par la France de Louis XIV ». En LUITPOLD FROMMEL, Christoph e Sebastian SCHÜTZE (Éd.). *Pietro da Cortona*. Atti del convegno internazionale Roma-Firenze, 12-15 novembre, 1997. Milan, Electa, 1998, 116-125.

¹¹³ BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV. Peinture et monarchie dans la France du Grand Siècle*. Paris, Hazan, 2015, pp. 72-73.

primer proyecto de Academia en torno a la figura de Poussin y auspiciado por Sublet de Noyers, ello nos permitirá comprender cómo siendo Poussin un pintor cuya pintura está, como la de S. Vouet o J. Stella, en clara deuda con Italia, sin embargo su persona y obra comienzan a ser definidos como un emblema nacional francés. Si la generación de S. Vouet no parecía estar interesada en el proyecto académico, en cambio éste se presentaba como un desafío muy interesante para los jóvenes pintores de la nueva generación, que carecían todavía del reconocimiento social¹¹⁴, lo que demostraba –a ojos de J. Thuillier– la importancia de las generaciones a la hora de comprender la historia de la pintura francesa¹¹⁵. Este hecho permite descubrir que la Academia no sólo estaba al servicio del poder y del *bien público*, sino que también fue la estrategia elegida por los propios artistas para el engrandecimiento y ennoblecimiento de su arte y de sí mismos, consiguiendo a través de ella que los grandes encargos oficiales recayesen en los académicos, otorgando a la institución y sus miembros gran prestigio social.

La fundación de la Academia demostraba también que el arte de la imagen atraía cada vez más la atención del poder monárquico, como se refleja en su apoyo incondicional, que la convierte en una institución de la soberanía, demostrando asimismo el paulatino triunfo de la imagen sobre el texto. Aunque bien es verdad que la palabra sigue siendo el fundamento de la *representación clásica*, como hemos puesto de manifiesto a propósito de la elocuencia. Pilar principal sobre el que se construye la teoría de la imagen. No obstante, la imagen parece sustituir poco a poco al texto dentro de las estrategias de engrandecimiento de la monarquía, que busca un arte elocuente y persuasivo, a través de una teoría y un arte nuevo, propiamente francés. La Academia, y sobre todo Félibien y Le Brun, asumen por tanto este reto de construir un arte y una teoría francesa que permitiese elevar a la monarquía y a Francia por encima de las potencias de su entorno. Las razones que pueden explicar este cambio en la actitud de la monarquía hacia el arte de la imagen, serán principalmente cuatro. En primer lugar, la conversión de París en un centro cultural que coincidirá con el regreso de Italia de algunos de los mejores artistas del momento. En segundo lugar, el patrocinio de la pintura religiosa por parte de la monarquía, dentro de una estrategia de reconquista del catolicismo galicano y de exaltación contrarreformista, que se construirá en torno a la imagen. El propio Alberti en *De la Pintura* –profundamente determinado por la obra de Cicerón– subraya la importancia de la pintura en el fortalecimiento del sentimiento religioso¹¹⁶. En tercer lugar –y en

¹¹⁴ THUILLIER, Jacques. « Académie et classicisme en France. Les débuts de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1663) ». P. 197.

¹¹⁵ THUILLIER, Jacques. "Préface". En THUILLIER, Jacques. Catálogo de la exposición en el Musée de Rouen, 1961: Poussin et son temps. Rouen, 1961, p. IX y ss.

¹¹⁶ "En verdad, el que la pintura haya representado a los dioses que veneraba la gente, debe considerarse que es el máximo don concedido a los mortales, pues la pintura ha contribuido a la piedad que nos une a los seres superiores y a preservar el ánimo con la religión. Se dice que Fidias hizo un Júpiter en Élide, cuya belleza aumentó no poco la

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

estrecha relación con lo anterior- la reformulación de la retórica y de la *elocuencia ciceroniana* en torno a la imagen, la cual es considerada como la mejor estrategia para conmover y persuadir a la población; tal y como analizaremos a propósito de los textos de M. Fumaroli¹¹⁷ y del desarrollo de una *elocuencia del silencio*, que permite al discurso sobre arte salir de la *ekphrasis* y a la pintura emanciparse de su subordinación al texto, favoreciendo los recursos técnicos y materiales de la pintura. En cuarto lugar, la apuesta definitiva de la monarquía por la imagen, ya que ésta parece cumplir mejor sus necesidades simbólicas, especialmente a partir de Louis XIV, quien inicia una política de redecoración de sus principales palacios a finales de los años 50, dando un definitivo impulso a la pintura, que culminará con su apoyo definitivo a la Academia en 1663. Si bien la reflexión teórica que observamos en A. Félibien y tras la fundación de la Academia, se desarrolla a partir de la *poética clásica*, siendo en ella fundamental la retórica y la poética aristotélica, sin embargo, paulatinamente, la imagen irá emancipándose de este fundamento textual que imponía a la imagen el presentarse como un relato. Esta concepción de la imagen como un relato que debía ser leído se encontraba vinculada a la predominancia de la idea en pintura, que valoraba sobre todo la capacidad de ésta para representar las estrategias narrativas del texto e ilustrar la historia. El abandono progresivo de la pintura de su finalidad reproductiva de la historia se producirá en paralelo a los cambios que están teniendo lugar en la propia *poética clásica*, donde la centralidad de las cuestiones elocuentes y persuasivas acentuaba los aspectos receptivos de la obra, en detrimento de los intelectuales. En el caso de la pintura esto se traducirá en una valoración de los aspectos persuasivos y no reproductivos de la imagen, favoreciendo un tipo de análisis de la obra -por parte de A. Félibien- que pondrá el acento sobre los valores propiamente pictóricos y no sobre las estrategias narrativas de la imagen. A. Félibien no buscaba tanto trasponer a la pintura la narración textual, como potenciar el valor elocuente de la imagen a través de acentuar sus propios fundamentos artísticos: expresión, dibujo, luces, color, etc.; es decir, a través de aquellas cuestiones formales propias de la pintura que la distinguían del texto. No obstante, la teoría pictórica a lo largo del siglo XVII continuará aludiendo a aquellas nociones elaboradas por la *poética clásica* como son la mimesis, la verosimilitud, la naturaleza, etc., desde las cuales se sigue pensando el arte.

Podríamos resumir esta evolución señalando que si bien en las primeras conferencias de A. Félibien existe un claro deseo por establecer un paralelismo entre texto e imagen, en cierta medida determinado por la pretensión de convertir a Poussin en un referente para la pintura francesa; sin embargo, a medida que avanza el siglo, se priorizarán cuestiones propiamente pictóricas,

aceptación de la religión" ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 25. Traducida por Rocío de la Villa; *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid, Tecnos, 2007, p. 89.

¹¹⁷ FUMAROLI, Marc. *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*. Paris, Flammarion, 1998 (1ª edición, 1994).

favorecidas sin duda por las *querelles* en el seno de la Academia. El propio modelo de conferencia, construida en torno a un debate sobre un cuadro físico favorecerá también esta reflexión autónoma sobre la imagen, así como el desarrollo de una teorización que nace de la propia pintura y sobre problemáticas pictóricas, como observaremos en Roger de Piles. Considerar sin embargo a Roger de Piles -como ha hecho cierta crítica- como un discurso opuesto a la Academia, antecedente de la estética o de las ideas del arte por el arte, sería una grave distorsión histórica. Es importante recordar que en estos momentos nunca se hubiera admitido un pensamiento contrario a la intelectualización artística y en defensa exclusivamente de los valores matéricos del arte y, por tanto, ajeno a los valores textuales y elocuentes. Asimismo, tampoco hubiera sido aceptado un arte que defendiese los valores expresivos, frente a los contemplativos y fundamentado en los valores de mimesis de la naturaleza. A pesar de ello, y aquí radica una de las tesis principales de esta cuarta parte, intentaremos reflejar cómo a partir de la década de los 70 y de las *querelles du coloris* se produce la irrupción de unas ideas que sin cuestionar el modelo de representación clásica introducen tensiones dentro del mismo, apuntando a la larga hacia un cuestionamiento del fundamento mimético y textual del arte, favoreciendo el desarrollo de una comprensión expresiva y subjetiva del arte que partiendo inicialmente de la retórica persuasiva y de la poética aristotélica, a lo largo del siglo XVIII alumbrará la estética. Este protagonismo que irá adquiriendo la imagen en la sociedad francesa de la segunda mitad del siglo XVII se observa con claridad en la reacción que produce en algunos de los principales representantes de la *république des lettres* como Samuel Sorbière, y que contrasta con el silencio anterior de las letras hacia el arte de la imagen¹¹⁸. Seguidor de P. Gassendi y miembro de las llamadas *république des lettres*, Sorbière realizará una fuerte crítica en 1660 sobre este nuevo marco del arte de la curiosidad, de coleccionistas, amateurs y académicos; que se inscribe también dentro del general conflicto entre *république des lettres* y la mundanidad:

“Ciertamente hay algo de metafísica y pedantería en esta curiosité, en la forma en que se practica en nuestro país y en el modo en que se ha apoderado de nosotros al igual que todos esos otros hábitos refinados que importamos de Italia. Todo esto ha llevado a un cierto estilo de habla que podría fácilmente llenar por sí solo un grueso diccionario... Los que cultivan esta jerga aparecen como los más entendidos, y su gran aptitud consiste en saber cómo identificar al artista tras una simple mirada al cuadro y, hecho eso, ser capaces de pronunciarse sobre su forma de pintar: si el artista dio pinceladas horizontales o verticales, cuántos cuadros ha pintado, cuáles son los más estimados, por qué manos han pasado, y así interminablemente. En todo lo cual yo no veo sino inteligencia mediocre, y no estoy seguro de si no existe un cierto grado de servilismo en este entusiasmo. ¿Me atreveré a decir lo que pienso de esta incontinencia y corrompida curiosité? De algún modo le deben gustar a uno las estafas para poder dedicarse al estudio de la pintura...”¹¹⁹

¹¹⁸ ADAM, Véronique. « La peinture dans les recueils collectifs de pièces en vers (1597-1627) : un tableau d’images ». En *Ut pictura poesis: poésie et peinture au XVII^e siècle*. Revue *XVII^e siècle*. Société d’Études du XVII^e siècle, n° 245, 61^e année, n° 4, octobre 2009. Paris, PUF, 2009, pp. 621-641.

¹¹⁹ SORBIÈRE, Samuel. « Letre IX, à Monsieur Boucherat, conseiller du Roy en ses Conseils d’Estat et Privé, et Maitre des Requestes de son Hostel. De l’excessive curiosité en belles Peintures ». En *Relations, lettres et discours de Mr. De Sorbière sus diverses matières curieuses*. Paris, 1660, pp. 235-269. Citado en CROW, Thomas E. *Painters and Public Life*

2. La construcción historiográfica del academicismo y las estrategias discursivas tras los relatos sobre el origen de la Academia.

Los textos principales con los que contamos para el estudio de la creación de la Academia Real de Pintura y de Escultura y para comprender su funcionamiento interno se refieren a los dos tipos de registros que Le Brun decide establecer en 1648. Uno, a modo de diario, donde se detallan los acontecimientos principales de la Academia y otro para transcribir las deliberaciones y tomas de decisiones importantes dentro de la institución. El primer grupo de textos ha quedado recogido en una serie de volúmenes conocidos como *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*¹²⁰, que fueron establecidos por los sucesivos secretarios de la Academia desde su primer miembro: H. Testelin (1650-1681), y continuados posteriormente por sus sucesores: Nicolas Guérin (1681-1714), François Tavernier (1714-1725), Louis Philippe Dubois de Saint-Gelais (1725-1737), Bernard Lépicié (1737-1754) y Charles Nicolas Cochin (1754-1790). Del otro registro, que habría recogido las deliberaciones y reuniones importantes en el seno de la Academia, apenas nos han quedado fragmentos dispersos entre los diferentes textos que se han referido a la historia de la Academia. De estos, el texto más importante que se realizó fue la historia de la Academia confeccionada por su primer secretario Henry Testelin a partir de las evidencias anteriores. Si bien algunos textos parecen apuntar a que el primer secretario fue su hermano Louis Testelin, tal y como apunta Nicolas Guérin o H. van Hulst, sin embargo se trata de una hipótesis descartada por A. Fontaine¹²¹, lo que permite concluir que fue Henry el secretario que escribió una primera historia de la Academia. A pesar de que no nos ha llegado ningún testimonio documental de la historia de H. Testelin, sí contamos con diversas referencias por parte de autores posteriores que hacen alusión a ella y que permiten establecer que este primer trabajo sobre la Academia habría dado lugar a las obras posteriores que van a realizarse sobre la historia de la Academia, como la de Nicolas Guérin¹²²; Jean Rou, quien reconocía la existencia de un texto de H. Testelin¹²³; Jean-

in Eighteenth-Century. Traducido por Luis Carlos Benito Cardenal, *Pintura y Sociedad en el París del siglo XVIII*, Nerea, 1989. 1ª edición, New Haven, Yale University Press, 1985.

¹²⁰ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. Publié pour la Société de l'Histoire de l'Art française, d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux-Arts par M. Anatole de Montaiglon. 10 Vol., Paris, J. BAUR, Libraire de la Société, 1875-1892.

¹²¹ « Comme Testelin aîné n'a jamais été secrétaire de l'Académie et que seul Henri Testelin a rempli cette charge du mois de juillet 1650 au mois d'octobre 1681, il est évident que cette rédaction n'émane pas de Testelin lui-même qui n'aurait pas commis cette erreur. Mais Henri Testelin est un si maladroit écrivain qu'il a pu faire comprendre à Guérin autre chose que ce qu'il a voulu dire : le texte ne permet guère d'admettre un lapsus. ». FONTAINE, André. *Académiciens d'Autrefois. Le Brun, Mignard, Les Champaigne, Bosse, Jaillot, Bourdon, Arcis, Paillet, etc.* H. Laurens, 1914, p. 37.

¹²² GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline

Aymard Piganiol de la Force *Description historique de la ville de Paris*¹²⁴, quien señala nuevamente que su texto se construye sobre la obra de H. Testelin; y, finalmente, el de Henri van Hulst¹²⁵ de 1745, que recogería todos los textos anteriores. De este modo, los textos principales con los que contamos para analizar el discurso de la propia academia sobre sus orígenes será la *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*, atribuido por Anatole de Montaiglon a Henry de Testelin tras su exilio holandés¹²⁶, pero que hoy en día parece claramente atribuible a H. van Hulst; el texto de Nicolás Guérin, *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*; y, finalmente, el texto de Jean Rou *Las Mémoires inédits et opuscules de Jean Rou (1638-1711)*. Asimismo, y gracias también a los secretarios de la Academia, conservamos también los textos jurídicos y administrativos concernientes a la Academia que fueron recogidos por la obra de Ludovic Vitet¹²⁷, así como algunos dossiers que muestran los conflictos entre la Academia con Abraham Bosse¹²⁸ y Pierre Mignard¹²⁹. Junto a los textos ya mencionados también nos encontramos los realizados por el primer historiador de la Academia, Guillet de Saint-Georges, quien en 1682 contaba ya con algunos de los documentos que Henry Testelin había dejado antes de haber tenido que refugiarse en Holanda. Esta obra será continuada por Reynès, primer ujier de la Academia en 1701. Posteriormente tendremos la obra de Nicolas Guérin de 1707 -señalada más arriba-, que será retomada por Dubois de Saint-Gelais, historiógrafo de la institución entre 1725 y 1737, quien se apoyará en los textos anteriores y en las obras de Félibien, Roger de Piles y de Florent Le Comte. A partir de mediados del siglo XVIII nos encontramos con importantes y ambiciosos proyectos historiográficos que buscan construir una historia de la Academia siguiendo los intentos inconclusos del siglo pasado, coincidiendo con unos años en los que se busca la redefinición de la institución ante los ataques constantes de la crítica de arte, pero, sobre todo, ante el debilitamiento en el que se encuentra la monarquía de Louis XV por los desafíos de los Parlamentos. Ello determina el deseo de Caylus, Ch-A. Coypel y de Ch-N. Cochin, por renovar la institución académica, destacando el proyecto del historiógrafo Lépice así como del mencionado Henri van Hulst.

Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome III, pp. 183-258.

¹²³ ROU, Jean. *Mémoire inédits et opuscules de Jean Rou (1638-1711)*. Édition de Francis Waddington. Paris, Agence Centrale de la Société, 1857, 2 Vol., tome II, pp. 18-19.

¹²⁴ PIGANIOLE DE LA FORCE, Jean-Aymard. *Description historique de la ville de Paris*. Paris, 1742.

¹²⁵ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Edición de M. Anatole de Montaiglon. Paris, P. Jannet, 1853, 2 Vol. (1ª edición 1745).

¹²⁶ « Il ne reste donc plus qu'un seul nom, celui d'Henry Testelin le cadet, le seul aussi que l'on connoisse comme écrivain. ». MONTAIGLON, Anatole de. "Préface". En HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. I, p. IV.

¹²⁷ VITET, Ludovic. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture. Étude historique*. Paris, Michel Lévy Frères, 1861.

¹²⁸ BLUM, André. *Abraham Bosse et la société française au XVII^e siècle*. Paris, A. Morancé, 1924.

¹²⁹ FONTAINE, André. *Académiciens d'Autrefois. Le Brun, Mignard, Les Champaigne, Bosse, Jaillot, Bourdon, Arcis, Paillet, etc.* H. Laurens, 1914, p. 160 y ss.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Dentro de estas historias de la Academia habría que señalar también las obras de principios del siglo XIX, que se centrarán principalmente en las circunstancias de su desaparición¹³⁰. Será en estos años finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, marcados por los procesos revolucionarios, cuando se construirá la imagen negativa de la Academia, aludiendo especialmente a la dirección de d'Angivillier y de J.-B. Marie Pierre, que ya fue duramente criticada por J.-L. David y por numerosos escritos que los acusaban de despotismo, condicionando así los escritos del siglo XIX. A partir de los años revolucionarios y durante las primeras décadas del siglo siguiente, se acentúan por tanto las críticas hacia una institución considerada como el emblema de la monarquía, ejemplo de su absolutismo y de su forma tirana de comprender y dirigir el arte. Se la responsabiliza también de haber esclerotizado la producción artística francesa, acusándola de rechazar determinadas formas artísticas por no corresponder a los gustos académicos, utilizándose como emblemas más significativos la figura de Greuze (cuyo fracaso se debió sin embargo a un fenómeno más complejo¹³¹). Será en estos instantes cuando la imagen de Le Brun, elogiada en el siglo XVII, se transforma en la de un tirano, releyéndose las historias de la Academia desde H. Testelin hasta el siglo XVIII bajo esta óptica; acentuándose los conflictos de Le Brun con diversos autores como A. Bosse, Pierre Mignard, etc. Es importante recordar que esta visión negativa de la Academia elaborada a lo largo del siglo XIX se construyó a partir de los comentarios críticos que constantemente vienen produciéndose desde su fundación, y que eran la consecuencia lógica de su sistema de funcionamiento donde los pintores del rey debían distribuir y asignar los encargos de la monarquía de acuerdo con el *Surintendant des Bâtiments*, lo que les hizo poseedores de un gran poder que levantó importantes críticas en su propia época. Todo ello generó enemistades y diversos textos críticos con la institución que desde finales del siglo XVIII son los que llaman la atención de los historiadores, incorporándose a la historia académica como el ejemplo claro del funcionamiento despótico de las instituciones del Antiguo Régimen. Una imagen de despotismo que se acentuará a lo largo del siglo XIX con la construcción de la imagen del artista romántico y que -como ha mostrado Baudelaire a propósito de Delacroix- comprendía al artista como un genio solitario, marcado por la libertad. Un tipo de artistas que hubiera sido imposible en un sistema como el del siglo XVII determinado por las instituciones y las redes clientelares.

Esta visión romántica del artista, junto a la tendencia a analizar políticamente a los académicos, ha determinado en gran parte la imagen de Le Brun durante el siglo XIX y XX, quien

¹³⁰ DESEINE, Louis-Pierre. *Notices historiques sur les anciennes Académie royale de Peinture et de Sculpture et celle d'Architecture*. Paris, Le Normant, 1814 ; PAROY, Jean Philippe Guy, Marquis de. *Précis historique de l'origine de l'Académie Royale de peinture, sculpture et gravure, de sa fondation par Louis XIV, des événements qui lui sont survenus à la révolution, de sa dissolution par l'Assemblée nationale et de son rétablissement par Louis XVIII*. Paris, 1816.

¹³¹ POIVET, Clémence et Annick LEMOINE. Catálogo de la exposición en el Musée Greuze de Tournus del 25 de junio al 18 de septiembre de 2005: Greuze et l'affaire du Septime Sévère. Paris. Somogy, 2005.

fue estudiado más por el lugar político ocupado que por su propio arte, como remarcaba A. Blunt¹³². Una situación que no se invertirá hasta la exposición de 1963 sobre el autor, dirigida por J. Thuillier y J. Montagu. Sin embargo, atendiendo a los cargos que ostentó: canciller entre 1664 y 1668, rector y canciller hasta 1683 y de rector a partir de 1683; podemos observar que sus puestos no respondían a un poder real, como para que pudiera ejercer un despotismo y la construcción de un *academicismo* o una *doctrina*. Por el contrario, sus actuaciones estuvieron determinadas en gran medida por Colbert, así como por Du Metz o Ch. Perrault. De hecho, éste último, en una ocasión, se opondrá a Le Brun, a propósito de la agregación de Jacques d'Agar el 9 de febrero de 1675; e, igualmente, en este mismo año, un grupo de académicos encabezado por el pintor Nicolas Loir intentarán nombrar a Charles Perrault como directeur de l'Académie, buscando reducir con ello el poder de Le Brun. Si bien finalmente no lograrán su propósito, sin embargo este hecho refleja que el poder de Le Brun se veía fuertemente contestado desde diferentes medios, que impiden, de nuevo, hablar de *despotismo* o de la existencia de una *doctrina académica* construida por él. No es posible establecer que la Academia fuera una extensión del poder y de la figura de Le Brun, ni tampoco el lugar donde se afirmó una *doctrina* artística reflejo de los principios del primer pintor del Rey.

Además de las denuncias por despotismo, algunos textos acusan a los primeros pintores y al director de dar cabida a los artistas mediocres, ignorantes y ambiciosos, tal y como señalaba uno de los principales historiadores de la Academia a principios del siglo XVIII como Nicolas Guérin, quien reconocía que en ocasiones se permitía el ingreso en la Academia de artistas sin capacidad:

« Mais, si dans cette occasion l'Académie fue beaucoup fortifiée par le grand homme des personnes qui s'y adjoignirent, elle y rencontra aussi quelque sujet de mortification, se voyant obligée de laisser entrer dans cette foule des personnes qui n'étaient pas encore dans la capacité que l'on pouvait souhaiter, car pendant l'espace de plusieurs mois l'Académie ne fut occupée qu'à des réception de privilégiés »¹³³

Muchas de estas críticas sobre la disfuncionalidad de la institución ya se apuntan en los escritos de los años 60 del siglo XVII, por ejemplo en Abraham Bosse, sobre todo a propósito de su polémica sobre la perspectiva; en Roger de Piles, a propósito del color; o en Simon Jaillot, a propósito del alejamiento de la antigüedad. Una crítica que se convertirá también en una constante y en un lugar común en los inicios del siglo XVIII, como apunta el abbé du Bos en 1719, quien señala que los artistas formados en ella no han conseguido superar a los artistas fundadores de la Academia. Una idea que volveremos a ver repetida en Voltaire, en su obra sobre el siglo de Louis XIV, o en el artículo *peintre* de la *Enciclopedia* escrita por Jancourt.

¹³² "Judged on absolute standards may never have been a great artista, but he is unquestionably a phenomenon of importance, and for that reason alone it is of interest to see how he reached the position which he later held as artistic dictator in France" BLUNT, Anthony. "The Early Works of Charles Le Brun". En *The Burlington Magazine*, juillet, 1944, pp. 165-194.

¹³³ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 253.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

« Ce qui resserre quelquefois les talents des peintres, dit à ce sujet M. de Voltaire ; et ce qui semblerait devoir les éteindre, c'est le goût académique, c'est la manière qu'ils prennent d'après ceux qui président à cet art. Les académies sont sans doute très-utiles pour former des élèves, surtout quand les directeurs travaillent dans le grand goût ; mais si le chef a le goût petit, si sa manière est aride et léchée, si ses figures grimacent, si ses expressions sont insipides, si son coloris est faible, les élèves subjugués par l'imitation, ou par la envie de plaire à un mauvais maître, perdent entièrement l'idée de la belle nature [...] Presque tous les artistes sublimes, ou ont fleuri avant les établissements des académies, ou ont travaillé dans un goût différent de celui qui régnait dans ces sociétés. »¹³⁴

Si la decadencia de la pintura en el siglo XVIII está causada para Du Bos por cuestiones físicas y para la Font de Saint-Yenne por cuestiones morales, a partir de Voltaire se impone la idea de que este deterioro será una consecuencia de la propia institución Académica; idealizándose con ello el arte de los primeros académicos, criticando de este modo el arte presente. Estas ideas reaparecerán de forma constante durante los panfletos que acompañan los salones desde mediados de siglo y, sobre todo, desde la década de los años 70 del siglo XVIII, cuando se acusa a la Academia de esclerotizar la enseñanza del arte, de otorgar privilegios vanos y escandalosos a sus miembros y de ofrecer una enseñanza insuficiente. En muchas ocasiones estas críticas nacían de las enemistadas generadas entre los propios alumnos, como consecuencia de un sistema construido en torno a la competencia por los premios y los encargos, que despertaba importantes enfrentamientos y que desencadenaban denuncias de nepotismo de los maestro hacia sus protegidos, de la insuficiencia de formación, etc. La republicación de muchos de los salones en época posterior - como los de Diderot- donde se ofrecía una imagen de la Academia bajo la sombra de la mediocridad de los artistas, tanto por Buisson en 1796, como por Naigeon en 1800, que ayudarán finalmente a construir una imagen distorsionada del siglo XVIII. Durante mucho tiempo, estos escritos quedaron prácticamente como la única fuente para los estudios del siglo XVIII, determinando la visión negativa de la institución académica a lo largo del siglo XIX.

Tras unos primeros años del siglo XIX donde se hereda la visión revolucionaria de la Academia, durante el Segundo Imperio fue editada por Anatole de Montaiglon la *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, atribuida a Henry Testelin pero escrita por H. van Hulst. Esta obra -como analizaremos más adelante- permitía conocer las vicisitudes de la Academia desde su fundación y, pese a ser un elogio de Le Brun, ponía el acento en los artistas y en su lucha contra el gremio, mostrando una imagen no tan distorsionada como los textos de finales del siglo XVIII. Esta *Mémoire* será utilizada por Léon de Laborde en su texto *De l'union des arts et de l'industrie* (1856) para subrayar que la fundación de la Academia rompió los lazos de unión entre las corporaciones -vinculadas al artesanado y la industria- y el arte, separando con ello el arte de su fuente primordial: lo popular. Una tesis que determinará los estudios de Pierre

¹³⁴ JOUCOURT, Louis de. « Peintre ». Citado en MICHEL, Christian. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture*. P. 157.

Marcel¹³⁵ quien otorga un lugar prioritario a la pintura costumbrista del norte de Europa y a la figura de A. Watteau. El arte académico quedaba así para Laborde reducido a ser un mero objeto de curiosidad, ajeno a la sociedad y al pueblo; lo que para él era el reflejo de una Academia dirigida débilmente por extranjeros, desconocedores del arte y del espíritu francés. Unos años más tarde aparecerá la obra de Ludovic Vitet, quien escribe una obra sobre la Academia en 1861 basándose también en la obra de H. van Hulst pero adjuntando diversos documentos de archivo. L. Vitet se movía entre la crítica al absolutismo y cierta admiración hacia los artistas y la institución académica, por lo que en su obra establecía dos momentos en la historia de la Academia. Un primer momento *liberal*, en 1648, que será el que él defenderá. Un segundo momento *tiránico*, que coincidirá con lo que algunos historiadores han denominado como el “renacimiento de la Academia”, a partir de 1663, donde destacarán las figuras de Colbert y Le Brun. Además de Le Brun, otros pintores serán también objeto de fuertes críticas por dirigir la institución conforme a su voluntad, como Charles-Antoine Coypel o Jean-Baptiste Marie Pierre. En su obra cuestionaba las ideas de Léon de Laborde, valorando de forma positiva la Academia, pero sólo los momentos iniciales, juzgando de forma negativa la refundación de la misma acontecida en 1664, a la cual considera un reflejo del absolutismo monárquico.

« Avant tout, il ne fut pas confondre 1648 et 1664, c'est-à-dire l'Académie à sa naissance, telle que l'avaient conçue ses fondateurs, et l'Académie restaurée, transformée, quinze ans plus tard, par Le Brun, Colbert et Louis XIV. Ce ne sont pas deux institutions distinctes, mais deux phases bien différentes d'une même institution. Après ces quinze années, l'apparence a beau rester la même, au fond tout est changé, l'esprit, le but et l'influence [...] Qu'on juge avec sévérité l'Académie de 1664, l'Académie toute-puissance et oppressive, rien de mieux; mais il faut y regarder de près avant de frapper du même blâme la primitive Académie. Celle-ci nous semble avoir été la plus heureuse combinaison qui se put alors imaginer pour sortir d'un état de choses évidemment suranné. »¹³⁶

El deseo de la *Troisième République* de renovar la Academia de Beaux-Arts, dentro de un contexto de reflexión sobre cómo debían ser las instituciones artísticas en Francia, reproducirán los ataques hechos hacia la Academia del siglo XVII y XVIII, pero ahora dirigidos hacia la Academia de Beaux-Arts. Pese a los primeros trabajos de rehabilitación del modelo académico durante este siglo XIX, como el de L. Vitet, sin embargo la imagen que ha llegado hasta el siglo XX es bastante negativa¹³⁷. Unos de los estudios consagrados a la Academia Real de Pintura y Escultura, escritos durante estos momentos, fue el de Philippe de Chennevières-Pointel, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, publicado en *L'Artiste* entre 1883 y 1889¹³⁸. Chennevières-Pointel era un monárquico

¹³⁵ MARCEL, Pierre. *La Peinture Française au début du dix-huitième siècle, 1690-1721*. Paris, G. Baranger, 1906.

¹³⁶ VITET, Ludovic. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture*. P. 147.

¹³⁷ ROSENBERG, Pierre. « Pourquoi l'Académisme a-t-il si mauvaise presse? ». En MÉSÉGUER, Stéphanie (Éd.). Catálogo de la exposición en el Musée Paul-Dupuy de Toulouse del 17 de enero al 30 de abril de 2001: Les collectionneurs toulousains du XVIII^e siècle: l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture, 1750-1793. Paris-Toulouse, Somogy-Musée Paul-Dupuy, 2001, pp. 12-13.

¹³⁸ CHENNEVIÈRES-POINTEL, Charles-Philippe de. *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*. Édition de Jacques Foucart et Louis-Antoine Prat. Paris, Arthéna, 1979.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

que sin embargo consideraba que el *absolutismo* había traído la Revolución, por lo que era un defensor de una monarquía temperada, así como de los cuerpos intermedios de la sociedad y de un gobierno descentralizado sustentado sobre las provincias. Estos principios políticos determinaron su visión de la Academia, de ahí que su estudio resaltase la relación entre las provincias y la fundación de la Academia, criticando el rol centralizador de la Academia en tiempos de Louis XIV.

« Il nous est trop facile de voir aujourd'hui que la seule cause, la cause immédiate de la mort des beaux-arts en province, ç'a été la centralisation systématisée et opérée par Louis XIV au profit de la splendeur de son règne, mais aussi pour la ruine de la monarchie et de sa race [...] Dans Paris même, la confrérie de Saint-Luc, existant là depuis deux cents ans déjà, n'exerçait point d'ailleurs sur le génie des artistes cette tyrannique influence qui fut le funeste caractère de l'Académie royale de peinture et de sculpture, fondée sous la régence d'Anne d'Autriche.

L'époque de la création de cette Académie royale de peinture et de sculpture coïncide fatalement avec celle de cet unitarisme absolu de la monarchie française opéré par Louis XIV et préparé par Richelieu et Mazarin. [...] De cette heure, tout ce qui manie le ciseau ou la brosse se soumet à une autorité impérieuse, absorbante, uniforme ; une certaine manière académique se constitue, à la pompe et aux règles de laquelle nul ne peut se soustraire. Toutes les compositions semblent créées par la même imagination, toutes les figures affectent le même type, et ce type dès lors ne se renouvelle ou ne se modifie plus qu'à chaque génération de princes. »¹³⁹

Para Philippe de Chennevières-Pointel la Academia ha eliminado la diversidad del arte francés e impuesto una homogeneidad estilística que se identificará con el término *academicismo*, que parece extenderse sobre todo hacia 1876¹⁴⁰. Considera además que este estilo académico se propagaría rápidamente por todas las provincias, provocando la reacción de algunos artistas, quienes defenderán el color, construyendo una imagen distorsionada de la *querelle du coloris*¹⁴¹.

Otro autor que se mostraba favorable a la Academia a finales del siglo XIX era Henry Jouin¹⁴²; sin embargo ofrecía una imagen de la Academia todavía heredera de los textos pasados, valorándola como la consecuencia del poder absoluto de Le Brun, quien habría impuesto su propia doctrina pictórica. Una tesis que será cuestionada por Ferdinand Brunetière, quien criticará el análisis de las *Conférences* llevado a cabo por Henry Jouin, considerando que éste se había basado en exceso en las obras de André Félibien y de Henri Testelin, dando una imagen sesgada de la institución. Razón por la cual F. Brunetière cuestionará la obra de H. Jouin en su texto *La critique*

¹³⁹ CHENNEVIÈRES-POINTEL, Charles-Philippe de. *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*. Paris, 1847-1854, t. II, 1849, p. 12-13. Citado en MICHEL, Christian. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture*. P. 167.

¹⁴⁰ SCHNAPPER, Antoine. « L'Académie ; enseignement et distinction des mérites ». En LE LEYZOUR, Philippe et Alain DAGUERRE DE HUREAUX (Dir.) Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Tours, del 18 de marzo al 18 de junio de 2000 y en el Musée des Augustins de Toulouse del 30 de junio al 2 de octubre de 2000: Les peintres du roi, Morceaux de réception à l'Académie Royale de peinture et de sculpture 1648-1793. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 61.

¹⁴¹ CHENNEVIÈRES-POINTEL, Charles-Philippe de. *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*. Paris, 1847-1854, t. III, 1854, p. 213 y ss.

¹⁴² *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Recueillies, Annotées et Précédées d'une Étude sur Les Artistes Écrivains*. Édition par Henry Jouin. Paris, A. Quantin, 1883.

*d'art au XVII^e siècle*¹⁴³, que había confeccionado a partir de diversos manuscritos en la *École de Beaux-Arts*. La preocupación principal de F. Brunetière no era tanto analizar la teoría artística del siglo XVII, el *academicismo*, sino más bien estudiar cuándo había nacido la *crítica de arte* en Francia; concluyendo que esto se había producido antes de Diderot, durante las discusiones que tenían lugar en el seno de las Academia a lo largo del siglo XVII, entre los propios artistas. F. Brunetière buscaba defender la Academia del descrédito absoluto en el que había caído durante el siglo XIX, especialmente después de los escritos de los *frères* Goncourt, recuperando así algunas de sus conferencias. Recordemos que la reivindicación que habían hecho los Goncourt de la pintura de la época de la Regencia se había realizado al precio de desacreditar la pintura académica, creando con ello un prejuicio historiográfico que se mantendrá hasta hoy en día, enfrentando la pintura galante a la pintura académica. F. Brunetière reivindicará la importancia de los discursos académicos, considerando a las conferencias como origen del pensamiento crítico en arte antes de los salones de Diderot, abriendo la puerta a la historiografía posterior a analizar la Academia desde las propias conferencias, que permitirá abandonar las simplificaciones del siglo XIX y descubrir la complejidad que subyace tras el discurso académico.

A pesar de estas primeras experiencias que parecen superar la valoración negativa de la Academia, como hemos señalado a propósito de L. Vitet, de Philippe de Chennevières-Pointel o de F. Brunetière, sin embargo a finales del siglo XIX regresan las visiones negativas de la institución, destacando sobre todo la figura de Louis Courajod. En un contexto donde Francia está intentando construir una historia del arte vinculado a una visión nacional, enfrentada a Alemania, reivindicando las evoluciones internas frente a las ingerencias exteriores por ejemplo de Italia- L. Courajod valora la creación de la Academia como un momento de introducción en el arte nacional francés de una corriente extranjera procedente de Roma. Considera que por voluntad de la monarquía el arte francés es destruido a favor de corrientes extranjeras.

*« L'Académie de peinture et de sculpture est définitivement jugée et condamnée pour le rôle perfide qu'elle a joué dans ce que j'appellerai la dégallicanisation de la France. Mais ce n'était encore rien que ce premier instrument de latinisation introduit dans l'enseignement professionnel. Le courant qui entraînait tout vers le Romanisme, était tellement irrésistible que la parodie du style classique, officiellement pratiquée par Lebrun, ne suffit pas longtemps à satisfaire la passion du moment. La pédagogie voulut établir, entre ses propres disciples et l'antiquité dont elle se proclamait l'élève, un contact immédiat. De là, la fondation de l'Académie de France à Rome. Et, depuis cette mesure, la pensée de la France représentée par l'élite de sa jeunesse artiste, soustraite aux tutélaires influences nationales, n'a pas cessé d'être livrée, par les soins et sous la surveillance du gouvernement français, aux entreprises et aux ingérences d'un art étranger. »*¹⁴⁴

¹⁴³ BRUNETIÈRE, Ferdinand. « La critique d'art au XVII^e siècle ». En *Revue des deux mondes*, LIII^e année, 3^e période, 1^{er} juillet, 1883, pp. 207-220.

¹⁴⁴ COURAJOD, Louis. *Leçons professées à l'école du Louvre (1887-1896)*. Paris, A. Picard et Fils, 1899-1903, 3. Vol., t. III, p. 26.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Los historiadores de los inicios del siglo XX quedarán marcados por estos análisis y por este discurso nacional, como observamos en uno de los colaboradores de L. Courajod, Henry Lemonnier, primer profesor de Sorbonne, republicano y próximo a Ernest Lavisse. Éste considera que en Francia, desde mediados del siglo XVII, la teoría tiende a ahogar el medio artístico, haciendo olvidar la naturaleza y la verdad, rasgos que considera son propios de lo francés, favoreciendo en cambio la convención y la pedagogía. Una crítica que volveremos a ver en autores como A. Fontaine.

« Mais aussi on verra facilement par où la Renaissance et l'antiquité ont lourdement pesé sur notre art.

Elles ont modifié les conditions normales et naturelles de son activité, par la contradiction qu'elles ont créée entre lui et le monde réel.

Elles lui ont fait courir le risque — auquel il n'a pas toujours échappé — d'oublier la nature pour la convention, la vérité pour la pédagogie, de limiter le monde aux murs de l'atelier.

Elles ont affaibli et même entravé la manifestation des tempéraments nationaux, en imposant à tous une esthétique unique et abstraite, sans affinité le plus souvent avec les caractères de la race.

Elles lui ont donné je ne sais quoi de hautain à l'égard de la société; elles l'ont entraîné parfois non seulement à s'isoler d'elle, mais à se mettre en opposition avec elle, à avoir presque la prétention de la régenter, au nom d'un idéal qui n'avait rien de commun avec ses idées.

*Pour toutes ces raisons, elles l'ont rendu incapable d'être populaire. Il a cessé peu à peu de parler à l'âme et à l'intelligence des foules. Comment y serait-il parvenu, lorsque la plupart des sujets qu'il traitait comme l'esprit qu'il y introduisait ne pouvaient être compris et appréciés que par les initiés de la culture classique? La sculpture et la peinture ont cessé d'être « le livre des illettrés ». Ce n'est pas uniquement pour les illettrés, c'est au moins autant pour elles qu'il faut y voir un véritable malheur. »*¹⁴⁵

Para H. Lemonnier la teoría académica ha generado un arte dirigido a la inteligencia de las masas y no al alma, ajeno a la sociedad y opuesto a la función desempeñada por la imagen hasta ahora, en tanto que libro de los iletrados; haciendo con ello una clara alusión a los estudios sobre el arte gótico de su maestro L. Courajod. Un posicionamiento que será retomado por uno de sus alumnos, Pierre Marcel en *La peinture française au début du XVIII^e siècle, 1690-1721* (1906), para quien sólo el arte de principios del siglo XVIII ha conseguido desembarazarse de la dictadura del arte de Le Brun y de su doctrina artística gracias a lo popular. Ya en su texto de 1909 sobre *Charles Le Brun*, P. Marcel señalaba: « *Si Le Brun n'a pas créé l'académisme, il ne l'a pas combattu: au contraire, il s'est efforcé de l'organiser fortement* »¹⁴⁶. P. Marcel acusaba de este modo a Le Brun de haber buscado un equilibrio ideal entre Rafael, los Boloñeses y Poussin, y de haber convertido esta orientación en una *doctrina*, imponiéndola a los artistas y reprimiendo su individualidad, instaurando finalmente un *academicismo*¹⁴⁷. Una posición similar encontraremos en André Fontaine en su texto *Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot* (1909), aunque mucho más

¹⁴⁵ LEMONNIER, Henry. *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*. Paris, Hachette, 1913, pp. 20-21. (1ª edición, 1893).

¹⁴⁶ MARCEL, Pierre. *Charles Le Brun*. Paris, Plon, 1909, pp. 118-120.

¹⁴⁷ GAEHTGENS, Thomas W. "La doctrine académique. Histoire d'une fiction". En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome I, vol. 1, p. 21-22.

matizada, pues, frente a aquellos que critican la teoría como H. Lemonnier, él considera muy importante las ideas para comprender el arte de su momento; tal y como explicita en su *préface*, donde señala que el estudio de las ideas del momento vendría a cuestionar la imagen tradicional de una historia del arte determinada exclusivamente por los autores y sus obras:

*« C'est un préjugé de croire que seuls les monuments figurés et les notices biographiques expliquent les diverses manifestations du mouvement artistique, les tendances des époques, les efforts des individus, la transmission des influences »*¹⁴⁸

Más adelante continua señalando que es precisamente esta comprensión de las ideas teóricas de la época y de la concepción estética -no sólo de una personalidad artística sino de su medio social-, lo que permitirá superar ciertos errores tradicionales. Si bien reitera la omnipotencia de Le Brun¹⁴⁹, reivindicando la lectura de H. van Hulst, sin embargo, en el mismo título de su obra habla de *doctrines* en plural, lo que muestra que ya no es posible hablar de una única *doctrina académica*, sino de diferentes puntos de vista que evolucionan, como reflejaría la apertura del pensamiento de Ch-N. Cochin¹⁵⁰. La obra de A. Fontaine se movía entre dos impulsos, por un lado, mostrar la variedad de las *doctrinas* y, por otro lado, acentuar la existencia de una *doctrina* predominante, *academicista*, encarnada por Le Brun. Este se convirtió, a través de las críticas que recibió y de las labores administrativas que ejerció, en el representante de las doctrinas académicas, ejerciendo su trabajo como una “verdadera dictadura”¹⁵¹. Esta dictadura, que se habría ejercido a través de la enseñanza Académia, es para Fontaine el principio sobre el cual se asentará la Academia. Si bien, A. Fontaine hereda la visión del siglo XIX, sin embargo con él la Academia comenzaba a ser comprendida como un espacio de *producción teórica*, de elaboración de un discurso sobre arte propiamente francés, que tenía por finalidad elaborar unas reglas y unos principios acorde a este principio de enseñanza que la define, y que condicionará el arte de su momento. Situaba a la institución académica en el núcleo de la sociedad artística del siglo XVII y XVIII.

Para A. Fontaine el modelo de enseñanza académica se fundamentará principalmente en hacer trabajar al estudiante a partir de la copia de los modelos de los antiguos y, especialmente, a partir de los modelos que aportaba Le Brun para las grandes empresas de Versalles y de Gobelins¹⁵² y la gran tradición italiana, y no en función de la naturaleza.

« Enseigner, voilà le grand point. Donc, ce qu'il importe d'abord, c'est de savoir quels furent les principes de la pédagogie recommandés par Le Brun.

*Avant tout il faut imiter les belles antiques. Le conseil revient à chaque page sous les formes les plus catégoriques. D'ailleurs Le Brun et ses confrères sont, sur ce point comme sur beaucoup d'autres, d'accord avec les artistes et les théoriciens italiens. »*¹⁵³

¹⁴⁸ FONTAINE, André. *Les Doctrines d'Arte en France. Peintres, Amateurs, Critiques, de Poussin à Diderot*. Paris, H. Laurens, 1909, p. I.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. II.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 234.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁵² *Ibid.*, p. 66.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 63.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

La defensa de la Naturaleza contra la imitación de la antigüedad, además de ser un tema recurrente de las discusiones académicas, define el horizonte estético en el que se movía A. Fontaine, quien consideraba a la Naturaleza la esencia del arte francés. De ahí que sitúe a Poussin y a la naturaleza como el emblema de la escuela francesa de pintura. Razón por la cual concluye A. Fontaine su trabajo señalando que con la Academia y con Le Brun se produce un deterioro del arte, evolucionando desde una dimensión teórica, como la que señalaba a propósito de Poussin, a una dimensión “retórica” como la que representa Le Brun y las conferencias, alumbrando un prejuicio que de forma recurrente será recogido por la historiografía del siglo XX.

« On ne peut nier qu'il y ait décadence de Poussin a Le Brun ; si le premier était le peintre philosophe — titre déjà assez inquiétant — le second n'est plus que le peintre-rhétoricien, ou, si l'on veut, rhétoricien [...] Ce triomphe sans doute ne fut pas éternel, ou du moins l'esthétique académique évolua rapidement, comme nous le verrons bientôt, vers le libéralisme et l'éclectisme ; mais les théories en honneur à Paris s'imposèrent de bonne heure a la province. »¹⁵⁴

Esta doctrina académica que A. Fontaine ve de forma sólida y coherente articulada en la obra de Le Brun, poco tiempo después, tras su muerte, dará lugar a una apertura, produciéndose una evolución desde el *academicismo* al *eclecticismo*, con el que describe la obra de La Fosse, Coypel, etc.

Tras esta crítica de A. Fontaine hacia la Academia y hacia la “retórica” de Le Brun, observamos también una defensa de la *crítica de arte*; y, de este modo, A. Fontaine, defiende la posibilidad de hablar de arte sin conocer su práctica, en la línea de lo señalado por La Font de Saint-Yenne o Diderot. Reivindicaba así su derecho como crítico a escribir sobre arte en unos instantes donde se están originando profundos debates en torno al papel del *crítico* y del *artista*, que, junto a otras actitudes de la vanguardia a favor del olvido de la tradición, generaron a principios del siglo XX la recuperación de las conferencias de la Academia, precisamente, como reacción. Así, en 1903, A. Fontaine publica *Las Conférences inédites de l'Académie Royal de Peinture et de Sculpture*, escribiendo en el mismo momento un texto en defensa de la *crítica de arte* contra las reivindicaciones de los artistas titulado *Essai sur le principe et les lois de la critique d'art* (1903), donde defenderá el derecho de la crítica¹⁵⁵. Asimismo, el texto de A. Fontaine debía comprenderse también como una crítica explícita al artículo de F. Brunetière, en el que éste cuestionaba la selección hecha por Henry Jouin de las conferencias. En él, F. Brunetière defendía la superioridad de las conferencias y de las reflexiones de los académicos sobre las *críticas de arte* llevadas a cabo por hombres como Diderot, quien es definido como literato, frente a los académicos, definidos como eruditos.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹⁵⁵ FONTAINE, André. *Essai sur le principe et les lois de la critique d'art*. Paris, A. Fontemoing, 1903, p. 207 ss.

« jeté la critique d'art dans une voie fausse, tandis que cent ans avant lui les Conférences de l'Académie Royale l'avaient dirigée dans la bonne, dans la vraie, dans la seule [...] Leurs raisons (aux artistes) valent ce qu'elles valent. Elles sont bonnes ou elles sont mauvaises ; mais ce sont des raisons d'artistes ; et si quelquefois, comme à tout le monde, il leur arrive de prendre leurs préjugés pour des raisons, ce sont encore des préjugés d'art. »¹⁵⁶

Para F. Brunetière los juicios de los artistas estaban mejor fundados que el de los críticos ya que apelaban a razones técnicas, reivindicando así las conferencias como el auténtico *saber* artístico producido en ese momento. Esto no significaba que sólo el artista estuviese capacitado para hablar sobre arte, sino que la buena crítica es aquella que fundamenta su criterio con conocimiento práctico del tema del que se habla, como en las conferencias del siglo XVII; es decir, a partir de los medios de expresión, de las reglas, de los contratiempos o de las dificultades que son propios de cada arte. Es esta concepción de la *crítica de arte* el que A. Fontaine trata de refutar en su texto, cuestionando esta pretendida superioridad de las conferencias. Para éste las *conferencias* no permiten ni un conocimiento teórico ni crítico sobre el arte, pues no son más que un ejercicio estéril y retórico que no aportaría conocimiento alguno; y, de este modo, sus críticas hacia las conferencias y hacia la Academia le llevarán a reivindicar otras corrientes de pensamiento de la época, como los textos de A. Bosse, Fréart de Chambray, Poussin, Roger de Piles, Diderot, etc., que mostraban una perspectiva más compleja del arte del siglo XVII, impidiendo hablar de una *doctrina académica* única. Más allá de las críticas, la obra de A. Fontaine otorgaba un papel protagonista a la Academia, revalorizando las conferencias y recuperaba otro tipo de textos producidos en el siglo XVII, lo que determinará los estudios posteriores, como observamos en el texto de H. Lemonnier *L'Art français au temps de Louis XIV, 1661-1690 (1911)*, donde se matizan las críticas hacia Le Brun. Un año más tarde, en 1912 aparecerá la obra de Jean Locquin *La peinture d'histoire en France, de 1747 à 1785. Étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*¹⁵⁷, donde las grandes transformaciones del arte de la segunda mitad del siglo nacen, precisamente, del seno de la Academia; centrándose en las reformas de la Academia durante la segunda mitad del siglo XVIII, a partir de las cuales establecerá el nacimiento del neoclasicismo, que ponía en relación con los principios que había formulado Le Brun en el siglo anterior. Aunque, nuevamente, este estudio parecía alimentar la imagen de una academia autoritaria y monolítica, que era heredera de obras como las de H. Jouin, A. Fontaine o P. Marcel. Estas dos visiones, la de H. Lemonnier y la de J. Locquin, reflejaban, a su vez, los diversos posicionamientos políticos e ideológicos de los que partían los historiadores de principios de siglo. Mientras para Lemonnier o Fontaine el arte debía desarrollarse fuera del Estado, para Jean Locquin era el Estado el que había sido determinante para el desarrollo del arte francés, y así mientras unos defenderán un gusto público nacido de la propia

¹⁵⁶ BRUNETIÈRE, Ferdinand. « La critique d'art au XVII^e siècle ». En *Revue des deux mondes*, LIII^e année, 3^e période, 1^{er} juillet, 1883. Citado en FONTAINE, André. *Essai sur le principe et les lois de la critique d'art*. P. 209.

¹⁵⁷ LOCQUIN, Jean. *La peinture d'histoire en France, de 1747 à 1785. Étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*. Paris, Arthena, 1978 (1^a edición, Paris, H. Laurens, 1912).

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

sociedad, otros defenderán el valor de las instituciones del Estado. Esta inclinación por el arte popular se reflejará en el creciente gusto por los géneros nórdicos, los cuales se consideran los responsables del cambio de gusto del siglo XVIII, posibilitando la salida del *academicismo* de Le Brun, como podemos observar en la obra de Louis Hourticq de 1921 *De Poussin à Watteau ou des origines de l'École parisienne de peinture*¹⁵⁸.

Esta politización del discurso historiográfico en Francia, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que ya hemos analizado en la tercer parte, tendrá su reflejo en otra obra importante publicada en la década de los 20 por Louis Dimier, *Histoire de la peinture française (1925-1926)*, donde intentaba establecer la existencia de una escuela francesa de pintura frente a las influencias extranjeras. L. Dimier consideraba que pese a la innegable influencia italiana, el regreso de S. Vouet de Italia, en 1627, permite comenzar a hablar de una escuela francesa, tal y como había señalado Ch. Perrault. La obra de L. Dimier borraba de un plumazo la pintura francesa anterior de Lallemant, de Varin, etc., señalando que la mediocridad de la pintura francesa debió nutrirse de la gran pintura italiana y holandesa para nacer. Afín a los posicionamientos reaccionarios de *Action Française* de Charles Maurras¹⁵⁹, L. Dimier retomaba el proyecto de los propios hombres del siglo XVII por definir una escuela francesa de pintura, en un claro intento por recuperar la *época clásica* y las instituciones del absolutismo, frente a la relectura revolucionaria de la *Troisième République*, que acentuaba sobre todo aquellos aspectos de oposición al *absolutismo*, en la que predominaba la figura de Poussin. Frente a una historiografía que parecía despreciar el arte del *grand siècle*, adscribiendo la Academia a los intereses del *absolutismo* y a Louis XIV, encarnados por Ch. Le Brun en pintura, L. Dimier comenzó a recuperar -de forma idealizada- una época y un arte que para él representaban los principios universales del bello ideal y el progreso de la cultura¹⁶⁰. De este modo, sus estudios sobre la escuela de Fontainebleau se convirtieron en un preludio de la formación de la Academia Real de pintura en el siglo XVII, a través de la cual la pintura francesa alcanzaría sus mayores cotas de perfección y su definitiva independencia respecto a Italia. Una perfección académica que se interrumpiría con la Revolución Francesa, cuando se abandonan los principios y el estatus académicos, conduciendo con ello al arte francés a una crisis prolongada¹⁶¹. L. Dimier ofrecía por vez primera una imagen de la Academia opuesta a la que tradicionalmente se había

¹⁵⁸ HOURTICQ, Louis. *De Poussin à Watteau ou des origines de l'École parisienne de peinture*. Paris, Hachette, 1921.

¹⁵⁹ PASSINI, Michaela. « Louis Dimier, l'Action française et la question de l'art national ». En DARD, Olivier, Michel LEYMARIE, Neil MCWILLIAM (Ed.). *Le maurrassisme et la culture. L'Action française, culture, société, politique (III)*. Presses Universitaires du Septentrion, 2010 ; MCWILLIAM, Neil. « Érudition et engagement politique : la double vie de Louis Dimier. » En RECHT, Roland, Philippe SÉNÉCHAL, Claire BARBILLON, François-René MARTIN (ed.). *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*. Paris, La documentation française, 2008, pp. 403-417.

¹⁶⁰ ZERNER, Henri. « Histoire de l'art et idéologie politique chez Jules Renouvier et Louis Dimier ». En RECHT, Roland, Philippe SÉNÉCHAL, Claire BARBILLON, François-René MARTIN (ed.). *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*. Paris, La documentation française, 2008, p. 393.

¹⁶¹ DIMIER, Louis. *Histoire de la peinture française au XIX^e siècle*. Paris, Delagrave, 1914.

impuesto desde los momentos revolucionarios con los partidarios de J.-L. David¹⁶² y que había heredado el siglo XIX. Mostraba que la Academia era una institución abierta, tolerante, respetuosa con las reglas y, al mismo tiempo, capaz de asumir las innovaciones, pero sin perder de vista la tradición. Una imagen de la Academia que sin duda resumía sus posicionamientos y aspiraciones políticas para su presente. Para L. Dimier, convencido realista en una Francia republicana, la Academia era una estructura organizada como la escuela, que permitía el progreso del arte y que fue apoyada por una monarquía que permitió a Francia alcanzar su grandeza nacional. Si A. Fontaine había reconocido la importancia trascendental del nacimiento de la Academia para comprender el arte francés del momento, sin embargo, y frente a su valoración negativa, L. Dimier le otorgaba un valor positivo. A diferencia de otros modelos de reflexión artística de su época, como el de H. Taine, que hablaban de las razas o de los climas, L. Dimier privilegiaba la *institución* como vehículo principal de identidad nacional, acercándose a las tesis de Fustel de Coulanges¹⁶³. Con él la Academia parecía emanciparse de la visión del siglo XIX, que la identificaba con el absolutismo, incapaz de toda innovación.

Si tanto A. Fontaine como L. Dimier, a partir de la institución académica, reconocían la creación de una teoría del arte propiamente francesa en el siglo XVII, sin embargo, la mayor parte de la historiografía -especialmente en Alemania- tenderá a negarle su originalidad. Se ofrecía así una imagen de ella como una institución esclerotizada y dogmática, tal y como puede leerse en la obra de Albert Dresdner *Die Kunstkritik, ihre Geschichte und Theorie* (1915); una de las primeras aproximaciones a la historia de la crítica de arte. Para él, la Academia habría reducido a un *sistema* el debate teórico sobre el arte en Italia, transformado en un arma al servicio del Estado:

« Le pays classique de l'absolutisme politique développa même un absolutisme artistique. À l'opposé complet de l'esprit de tolérance qui caractérisait fondamentalement le jugement italien sur l'art, l'orthodoxie française en matière d'art a mené des combats acharnés non seulement contre la reconnaissance de Rubens, mais même contre une appréciation pleine et entière des coloristes vénitiens ; elle a développé le plus systématiquement un système artistique basé sur un dogme objectif pour réglementer l'art et l'a appliqué de la façon la plus stricte. »¹⁶⁴

Una valoración de la Academia francesa que se prolongará con la publicación de la obra de J. von Schlosser *La literatura artística* (1924), donde señala que el único mérito de los franceses es

¹⁶² LACROIX, Sigismund (Éd.). *Actes de la Commune de Paris pendant la Révolution*. Paris, 1900-1914, 8 Vol., 2ª serie, t. IV, 598-641 ; DAVID, Jacques Louis Jules. *Le peintre Louis David, 1748-1825. Souvenirs & Documents inédits*. Paris, Victor Havard, 1880 ; BORDES, Philippe. *Le serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David. Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1983 ; SCHNAPPER, Antoine, Arlette SÉRULLAZ. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre del 26 de octubre de 1989 al 12 de febrero de 1990: Jacques-Louis David, 1748-1825. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1989.

¹⁶³ McWILLIAM, Neil. « Érudition et engagement politique : la double vie de Louis Dimier. ». P. 411.

¹⁶⁴ DRESDNER, Albert. *Die Kunstkritik, ihre Geschichte und Theorie. Band I: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*. Traducido por Thomas de Kayser, *La genèse de la critique d'art*. Paris, École National Supérieur des Beaux-Arts, 2005, p. 114. (1ª edición, München, Bruckmann, 1915).

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

haber asimilado rápidamente las ideas venidas del extranjero, especialmente de Italia, formulándolas de manera rígida y sirviéndose de la Academia para propagarlas por toda Europa.

“Al igual que con su poética del Cinquecento y con su teoría musical fundada ese mismo siglo, Italia influye en las demás naciones civilizadas que ya acogen su ejemplo y lo trasladan a su vida; en primer lugar, y más que ninguna Francia, y, por último, también Alemania con la Historia del arte de Wincklemann, que supera a todas.”¹⁶⁵

Este análisis de principios del siglo XX se prolongará en obras como la de N. Pevsner *Las Academias de arte* (1940) o en Moshe Barach, ya en la segunda mitad del siglo. Sin embargo este último señala -siguiendo de cerca los análisis de A. Fontaine- que las *conferencias* pueden ser consideradas como el reflejo de una teoría artística propiamente dicha, abriendo la posibilidad a su rehabilitación.

“Para el propósito que nos ocupa será suficiente con señalar que la institucionalización de la nueva enseñanza del arte –tanto en la antigua Academia de Roma como en sus continuadoras de París y otros lugares- intensificó las tendencias doctrinarias del periodo y aceleró la cristalización de las verdades establecidas. En ninguna otra parte es posible estudiar este aspecto con tanta claridad como en París.

Las tendencias doctrinarias y académicas alcanzaron su cúspide y tuvieron una formulación explícita en la obra y legado literario del pintor francés Charles Le Brun (1619-1690), que durante veinte años fue el verdadero director de la Academia parisina, hombre que disfrutó de un dominio casi absoluto sobre el panorama artístico de la Francia de finales del siglo XVII. Sus clases, acompañadas de dibujos y grabados, así como sus pinturas de gran formato, son reveladoras de la teoría del arte, tanto en su aspecto práctico como filosófico, en que se basaba la Academia [...] La organización de la Academia, la educación del artista y el concepto filosófico del arte –todo parecía estar en complementaria armonía-, eran dominados por un poder universal, gobernante de todas las esferas de la vida: la razón.”¹⁶⁶

Observamos así una larga tradición que arranca en A. Fontaine, en Francia, y en J. von Schlosser, en Alemania, de negar a las *conferencias* el estatuto de teoría artística propiamente dicha. De hecho, para éste último habrá que esperar a la generación de Winckelmann, Lessing y Sulzer, para encontrar -ya en la época romántica- una verdadera renovación de las teorías artísticas italianas y para encontrarnos con una *verdadera* reflexión teórica sobre las artes plásticas. Este posicionamiento conducirá, a su vez, a la identificación de la *teoría artística* con un tipo de reflexión puramente especulativa¹⁶⁷, derivada en gran parte de la filosofía, tal y como podemos observar con claridad en la obra de Panofsky *Idea* (1924). Para éste la *teoría del arte moderna* había nacido en Italia con los *manieristas*, puesto que en ellos se observaba una manera nueva de abordar los problemas del arte desde una dimensión puramente teórica, abandonando las dimensiones prácticas del pasado, tal y como todavía se observa en los tratados de Alberti, Leonardo o Vasari. Unas obras que adolecían para él de esa materialidad vinculada al trabajo de los talleres,

¹⁶⁵ SCHLOSSER, Julius von. *Die Kunstliteratur*. Traducido por Esther Benitez; La literatura artística. Manual de fuentes de la Historia Moderna del Arte ; Cátedra, 1976, p. 389. (1ª edición, Wien, A. Schroll & Comapny, 1924).

¹⁶⁶ BARASCH, Moshe. *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*. Traducido por Fabiola Salcedo Garcés; Alianza, 1995, p. 266 (1ª edición, New York, New York University, 1985).

¹⁶⁷ LICHTENSTEIN, Jacqueline et Christian MICHEL. « Introduction ». Tome I, vol. 1, p. 26.

considerando finalmente la gran transformación moderna del arte a partir de las obras de Dolce, Lomazzo o Zuccaro, con quienes -en su opinión- la teoría artística alcanza finalmente su autonomía.

“Para la historia del espíritu los pesados tratados de Comanini, de Danti, de Lomazzo, de Zuccari o de Scannelli representan, precisamente por su alejamiento de lo inmediatamente útil y, si se quiere, de la vida, un importante y hasta indispensable momento de transición entre la época de Alberti y de Leonardo y el período moderno en el que vivimos”¹⁶⁸.

Para E. Panofsky la teoría era contraria a la práctica y por tanto, bajo estos parámetros, las conferencias producidas en la Academia francesa no podían ser consideradas como una teoría del arte, impidiendo que se les reconociese algún valor significativo, puesto que éstas enfatizaban el carácter práctico de la pintura. En tal caso, el modelo académico francés y sus conferencias podrían ser calificado –siguiendo la distinción panofskiana- de “pre-moderno” o de *literatura artística*:

“De ello derivó, y tuvo que derivar, aquella disciplina fundamentada en muchos aspectos sobre bases antiguas, pero sin embargo específicamente moderna, que nosotros acostumbramos a denominar “teoría del arte”, y que se distingue de la literatura artística, que tampoco faltó en los periodos anteriores, precisamente porque no responde ya a la pregunta “¿Cómo se hace esto?”, sino a una pregunta muy distinta, y ajena al pensamiento medieval: “¿Qué aptitudes son necesarias, y, sobre todo, qué hay que saber para, llegado el caso, poder colocarse bien preparados frente a la naturaleza?”¹⁶⁹.

Todo ello ha determinado que la historiografía artística que estudia las teorías del arte en Francia, pasen por alto las reflexiones académicas y suelen iniciar sus reflexiones con los teóricos filósofos del siglo XVIII, como el padre André, Crousaz, Du Bos, etc.; con quienes ya se establecería de forma clara una distinción entre teoría y práctica, reflexionándose sobre principios puramente teóricos como la Belleza. Un ejemplo de ello lo encontramos en el texto de E. Cassirer *Filosofía de la Ilustración* (1932)¹⁷⁰ quien, al estudiar los principios fundamentales del nacimiento de la estética, salta de Descartes a los autores mencionados; tal y como también hará A. Becq¹⁷¹. El siglo XVII francés quedaba así reducido a la simple importación de las teorías artística de Italia, en especial de Bellori y de su más distinguidos intérpretes: Poussin, Le Brun y A. Félibien, condicionando la aproximación sobre las *Conférences* a lo largo del siglo XX, pues al tomar como base el término de *teoría* dada por Panofsky, como una reflexión puramente especulativa, sólo se les podía atribuir un valor histórico y documental. Unos textos estrechamente vinculados a la práctica pictórica y no a la teoría, tendiendo además a reducir las ideas de la Academia a los preceptos escritos por H. Testelin.

Esta marginación de la *práctica* a favor de la *teoría* y la extensión de la estética entre los historiadores del arte, ayudó a ocultar durante el siglo XIX la particularidad de la reflexión artística llevada a cabo en el seno de la Academia francesa. Pero este fenómeno no se debe exclusivamente a

¹⁶⁸ PANOFSKY, Erwin. *Idea*. P. 76.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷⁰ CASSIRER, Ernst. *Philosophie der Aufklärung*. Traducido por Eugenio Ímaz; FCE, 1993. 1ª edición, New Haven, Yale University Press, 1932.

¹⁷¹ BECQ, Annie. *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice, 1680-1814*. Paris, Albin Michel, 1994 (1ª edición, Ospedaletto, Pacini Editore, 1984).

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

la extensión de la disciplina estética, sino también al desarrollo en Francia -a mediados del siglo XVIII- de un nuevo modelo de reflexión: *la crítica de arte*, que supondrá un cuestionamiento de los propios discursos académicos anteriores. Tanto La Font de Saint-Yenne, como más tarde Diderot, reivindicaron el derecho a hablar sobre arte sin conocer las reglas y sin conocer la práctica de la pintura: « *spectateur désintéressé et éclairé qui, sans manier le pinceau, juge par un goût naturel et sans une attention servile aux règles* »¹⁷². La *crítica artística* separaba de forma neta la *teoría* de la *práctica*, centrándose principalmente en la primera. Observamos además en ella, un claro deseo por distanciarse de las formas de reflexión de la Academia y por instaurar una nueva forma de relacionarse y pensar el arte que reivindica, contra las conferencias, el desconocimiento de las reglas, el desinterés, el gusto natural, etc. Esta defensa del desconocimiento de las reglas y de la práctica, determinará la reacción de aquellos académicos y amateurs próximos a la Academia como Caylus, como se refleja en su conferencia del 3 de junio de 1747 titulada *Réflexions sur la peinture*, así como en la conferencia del 7 de septiembre de 1748 titulada *Sur l'amateur*; señalando además la insuficiencia de una teoría separada de la práctica¹⁷³. Para cierta la crítica del siglo XIX y del siglo XIX, la teoría francesa sobre arte quedaba reducida en tal caso a las aportaciones innovadoras de la *crítica de arte* de los salones dieciochescos, que, por otro lado, sí se encontrarán con el beneplácito de A. Fontaine y de A. Dresdner. En resumen, observamos cómo la emergencia de la crítica de arte y, sobre todo su encumbramiento por la crítica del siglo XIX y XX como el auténtico reflejo de un pensamiento artístico nuevo en Francia, así como la emergencia de la estética y de la teoría del arte, determinaron finalmente que las *conferencias* de la Academia quedasen fuera de la definición de *teoría del arte*.

Durante los convulsos años 30, donde emergen los partidos de masas y triunfan las ideas socialistas, así como los totalitarismo, se producirán algunas exposiciones importantes que continúan con esta recuperación del arte francés del siglo XVII emprendida por A. Fontaine o L. Dimier; pero, de nuevo, frente a la Academia y al absolutismo, valorados como un reflejo de los totalitarismos emergentes, la *troisième république* reivindicará las posturas disidentes y enfrentadas contra la Academia, dedicando una especial atención a aquellas corrientes pictóricas populares que

¹⁷² LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne. « *Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la peinture en France, avec un Examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre, 1746* ». En *Oeuvre critique*. Édition établie et présentée par Étienne Jollet. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2001, p.

¹⁷³ « C'est le cas où je me trouve et ce qui m'enage à vous parler de choses que vous savez mieux que moi, et sur lesquelles vous pouvez par conséquent me donner des lumières. Car, il en faut convenir, un amateur ne peut que penser et méditer sur l'art. Mais la pratique en est comme la clef qui ouvre l'esprit à la véritable intelligence. La pratique, unie à la réflexion, met le comble à la connaissance et peut seule la porte à sa perfection » CAYLUS, Comte de. « Conférence, 3 juin 1747. *Réflexions sur la peinture* ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome V, vol. 1, p. 36.

vendrían a trastocar la imagen diáfana y sin tensiones del clasicismo francés. Se subraya así la influencia de la pintura del norte, enfatizando las cuestiones sociales y populares; favoreciendo una mirada social del arte, tal y como reflejaría la exposición organizada en 1934 por Paul Jamot y Charles Sterling *Les peintres de la réalité*, dedicada a los hermanos Le Nain, La Tour, etc.; que, sin duda, recogía el testigo de ese interés por lo popular del siglo XIX¹⁷⁴. Esta visión negativa sobre la Academia y las conferencias que tuvieron lugar en ella, pese a los esfuerzos de L. Dimier en los años 20, se mantendrá hasta los años 50, tal y como podremos observar en la obra de Bernard Teyssèdre¹⁷⁵, que ofrecerán la imagen de una institución insoportable que habría generado una reacción violenta que adquirirá el nombre de *querelles du coloris*. No obstante, su obra se construía ya exclusivamente sobre las conferencias, que pasaban a convertirse en el principal instrumento para analizar la producción discursiva sobre arte en el siglo XVII y XVIII. Su libro *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, supondrá un trabajo fundamental a la hora de revalorizar las *conferencias*, retomando los impulsos de H. Jouin y de A. Fontaine, marcando un antes y un después, pues por vez primera y de forma clara se consideran las conferencias como una *teoría artística*, rescatando numerosos textos y realizando un profundo estudio de análisis, contextualización e identificación cronológica, aunque centrado en la *querelle du coloris*. A partir de los años 60, una política estatal dirigida a reivindicar el arte nacional francés, coincidiendo con la instauración de la *Cinquième République*, determinará que autores como André Chastel y Jacques Thuillier encuentren un fuerte apoyo institucional para elaborar una visión francesa del arte francés, hasta ese momento dominado por la crítica anglosajona. Son los instantes en que se publica en 1960 las actas del congreso sobre Nicolás Poussin, quien se convierte de nuevo en un emblema nacional, y se recupera a artistas tan denostados como Le Brun, de quien se hace una exposición en 1963, impulsada por A. Malraux en Versalles. A partir de estos instantes se multiplicaron los estudios sobre el arte francés durante los años 80 y 90, a través de múltiples exposiciones sobre artistas o sobre aspectos específicos que determinan su desarrollo, lo que transforma paulatinamente la visión que se tenía de la Academia y de las conferencias, culminando este cambio con la publicación de las mismas por parte de Ch. Michel y J. Lichtenstein. A través de este recorrido historiográfico sobre la Academia y las conferencias, hemos asistido a la construcción de diversos prejuicios históricos, muchos de ellos vinculados a sus momentos políticos, que han condicionado hasta hoy día las diversas aproximaciones al arte y a la teoría francesa del siglo XVII. Nuestro propósito a continuación será mostrar cómo sí es posible hablar de una *teoría del arte* propiamente francesa, con sus particularidades frente a Italia, y que se desarrolla en estrecha relación con la Academia.

¹⁷⁴ CHAMFLEURY, Jules (Jules François Félix Husson). « Nouvelles recherches sur la vie et l'oeuvre des frères Le Nain ». En *Gazette des Beaux-Arts*, 15 décembre 1860.

¹⁷⁵ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1957.

2.1. El saber artístico en A. Félibien y la teoría del arte en H. Testelin. Entre la Soberanía y la Razón de Estado: dos relatos artísticos.

Una vez señaladas algunas de las principales obras que afrontan la historia de la Academia, determinadas por diversas circunstancias históricas y políticas ajenas a los hechos estudiados, que han condicionado la visión historiográfica de la Academia a lo largo del siglo XIX y el siglo XX, es necesario conocer qué tipo de relatos construyó la propia Academia sobre sí misma en los años en que se desarrolló su actividad. Ello nos permitirá, en principio, superar los prejuicios historiográficos y ciertos anacronismos de las obras arriba señaladas; pero nos enfrentará a un nuevo desafío, pues estas historias sobre el *origen* de la Academia son igualmente una invención histórica que en muchos aspectos responderán a una idealidad, que poco tendrá que ver con la realidad de su funcionamiento. Más que ofrecernos una realidad histórica -aunque sin duda se construyen sobre acontecimientos históricos- desarrollarán una idealidad que responde a estrategias discursivas diversas que intentaremos establecer y que eran ajenas a una verdad histórica que no había sido formulada todavía en aquellos instantes. No obstante, y como señalamos en la primera parte, nuestro objetivo no es hallar una *verdad histórica*, la cual despejamos a través del *método arqueológico*, sino descubrir una *verdad-poder* en una época a través de los relatos producidos en una época concreta; y de este modo, comprender en qué medida la forma de esta institución y la producción de discursos sobre arte en ella está condicionada por esta *verdad -poder*. Estas historias sobre los *orígenes* de la Academia nos permitirán comprender finalmente qué tipo de relato fue producido por la propia institución en su propia época y a qué intereses respondió; es decir, qué tipo de *verdad-poder* la produjo y a su vez produjo, a través de los discursos artísticos que en ella se dieron. Si los relatos del siglo XIX sobre la Academia nos permiten descubrir el *orden del discurso* del siglo XIX, el relato de la Academia realizado en el siglo XVII y XVIII nos permitirá conocer el *orden del discurso* en el tiempo que estamos analizando, entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, que es al fin y al cabo el objetivo de nuestro trabajo.

Sin embargo, antes de analizar los discursos artísticos producidos desde la Academia, principalmente a través de las conferencias, es necesario comprender qué papel desempeñó la Academia desde su fundación en la producción de un nuevo *saber artístico* y en qué medida lo condicionó. Un fenómeno que intentaremos establecer a partir de los relatos que ella misma produjo, pues en ellos se nos revelará parte de ese *poder-verdad* que encarna la Academia y que determina la producción discursiva desde ella; es decir, si la Academia fue un lugar de *producción*

de saber, es necesario establecer qué tipo de *saber* buscaba producir; y eso lo podremos deducir, en parte, al definir sus objetivos explicitados en sus relatos sobre los *orígenes*. No obstante, a la hora de intentar establecer este *orden del discurso* que actúa en la Academia, deberemos tener en cuenta dos cuestiones. En primer lugar, la dimensión ideal que la Academia construye de sí misma a través de los propios relatos sobre el origen de la Academia; y del que podría deducirse unas intenciones. En segundo lugar, la realidad de su funcionamiento, debiendo contrastar aquellas intenciones con su práctica diaria, a través de la documentación administrativa que ella produce, así como mediante la comparación con otros relatos sobre un mismo acontecimiento. Una comparación que intentaremos llevar a cabo paralelamente al estudiar los relatos académicos. En conclusión, deberemos confrontar la teoría con la práctica, tal y como hicimos en la segunda parte a propósito del término *absolutismo*; y, a partir de esa comparación, nos podremos hacer una idea de qué papel pudo cumplir la Academia en el arte de su momento y observar, por ejemplo, si la Academia aspiró a dirigir la actividad artística francesa o ésta no fue nunca su intención, o es que realmente esa aspiración no pudo llegar nunca a fructificar por los diversos intereses que se daban en ella.

A continuación analizaremos tres relatos sobre el origen de la Academia: H. Testelin, N. Guérin y Henri van Hulst. A través de su estudio intentaremos comprender, por un lado, con qué intención se crea la Academia y, por otro lado, qué tipo de orden o *continuidad* intenta darse a la variedad de discursos y propuestas que tienen lugar en la sociedad francesa del momento; buscando finalmente establecerá qué *saber* se aspira y se produce desde ella. Un *saber* sin duda vinculado a la *Soberanía*, que es la que define el *orden del discurso* del momento. No obstante, es importante tener presente que el arte francés del siglo XVII y XVIII estuvo condicionado por múltiples variables que no puedan ser reducidas exclusivamente a la Academia, como se había planteado en el siglo XIX, a pesar de lo cual lo que nos interesa aquí es llegar a comprender qué tipo de *continuidad* discursiva se busca construir en la época a través de dos proyectos nacidos, de un modo u otro, en el seno de la institución y estrechamente vinculados al poder monárquico. En primer lugar, las *Entretiens* de A. Félibien, quien durante la escritura de sus dos primeras, en 1666, todavía se encontraba estrechamente unido a la Academia. En ellas no sólo proponía un proyecto teórico para el arte francés, sino también un proyecto historiográfico que sin embargo no pudo desarrollar dentro de la Academia, aunque debió condicionar el relato posterior de H. Testelin. A pesar de lo cual, su relato historiográfico -si atendemos a la evolución posterior de sus *Entretiens*-, no se definió en torno a la Academia, sino en torno a la historia de la pintura y de sus artistas. En segundo lugar, el otro gran relato que pretende construir una *continuidad* discursiva sobre el arte, tanto a nivel teórico como historiográfico, lo hallaremos a través de los relatos sobre los orígenes de la Academia, como el de H. Testelin, que sí son producidos desde su interior. Una vez establecida esta *continuidad*,

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

vinculada a la Academia, será más fácil comprender las críticas, las tensiones y las *discontinuidades*, respecto a este *saber académico* que se producen a finales del siglo XVII y principios del XVIII; permitiendo delimitar mejor la emergencia de un nuevo *poder-verdad* a finales del siglo XVII.

Los principales relatos sobre el origen de la Academia parten de un texto fundacional, hoy perdido, de Henri Testelin, quien fue el secretario de la Academia desde 1650 y quien asume, a partir de la salida de A. Félibien, la tarea de escribir la historia de la institución y de dar a conocer algunas de las conferencias, así como establecer algunos principios artísticos deducidos a partir de éstas. No obstante, y como acabamos de señalar, el texto de H. Testelin se construirá a partir del texto y de los objetivos definidos por A. Félibien tanto en su *préface* a las conferencias de 1667, como en sus *Entretiens* de 1666. En el *préface* a las conferencias, A. Félibien se proponía definir una teoría propiamente francesa así como establecer una escuela francesa de pintura; mientras que en sus dos primeras *Entretiens*, define -además de un proyecto artístico- un relato historiográfico que, sin embargo, deberá desarrollar fuera de la Academia. Si bien A. Félibien no escribe ninguna historia de la Academia, sin embargo consideramos que su proyecto de las *Entretiens* nace en el mismo momento que es invitado a participar en la renovación de la Academia y, por tanto, su obra tendrá la pretensión de ofrecer un posible relato histórico a la institución académica, aunque de un tipo diferente al que finalmente propondrá H. Testelin. El relato propuesto en las *Entretiens* no se centrará tanto en la institución académica ni en sus orígenes, sino que se tratará de un texto enfocado a la construcción de una historia del arte francés y de sus posibles fundamentos teóricos, teniendo como protagonista la obra de Poussin, al estilo del proyecto de las *Vidas* de Vasari. Dos objetivos que también estarán presentes en el relato de H. Testelin pero al servicio de otras finalidades, el engrandecimiento de la institución académica, en tanto que institución dependiente de la monarquía, y el engrandecimiento de los artistas, y especialmente de Le Brun. Podríamos establecer así una primera distinción entre el proyecto académico que inaugura A. Félibien, y que por un tiempo parece marcar los destinos de la institución académica en los años 60, y el relato histórico y teórico que ofrece H. Testelin. Éste claramente abandona el proyecto de A. Félibien y lo redefine en función de unos intereses más tradicionales, por un lado, revindicar a los artistas y, por otro lado, revindicar el poder monárquico sin el cual el arte y los artistas no hubiera podido desarrollarse en Francia, definiendo así una teoría del arte en la línea de los principios señalados por la tratadística italiana. Los dos relatos, tanto el de A. Félibien como el de H. Testelin, producen un *saber artístico* en función de la *Soberanía*, a partir de la cual se desarrollan, sin embargo ambos ponen en acción dos concepciones diferentes de la misma.

En primer lugar, A. Félibien propone a Le Brun (con quien trabaja en la decoración de Vaux-le-Vicomte) y más tarde a Colbert, un discurso artístico nuevo respecto a la tradición francesa anterior, que tendrá como principal finalidad la persuasión del espectador. Un objetivo que se logra a partir del análisis de la práctica artística, buscando conocer y determinar la fuerza persuasiva que define a cada parte de pintura; alejándose así de las teorizaciones y elucubraciones sobre la *idea* del mundo italiano. Esta aproximación al arte -especialmente de la pintura- capaz de interrogar y analizar las obras, buscando hallar su poder de persuasión y a partir de ello extraer un *saber-poder*, tendrá como finalidad construir no tanto una *teoría del arte* sino un *saber artístico*; el cual será puesto al servicio del engrandecimiento del arte francés y, por tanto, de la monarquía. A. Félibien no elabora una *teoría artística*, sino una reflexión sobre el poder del arte, y por tanto lo que define es un *saber artístico*, destinado a fortalecer a aquél que lo proteja y favorezca, en este caso el soberano; y, de este modo, A. Félibien busca convertir la reflexión artística en un *saber* de la *Soberanía*, de igual modo que definimos -a propósito de la *razón de Estado*- los saberes económicos, médicos, etc., cuyo objetivo era interrogar al poder sobre la esencia del mismo –tal y como analizaremos en sus *Entretiens* y en su *préface* a las conferencias- y fortalecerlo, incorporando estos saberes -como el arte- para sus estrategias políticas.

En segundo lugar, H. Testelin propone un relato muy diferente al de A. Félibien que hereda, por un lado, del mundo italiano, incorporando las reivindicaciones sobre la liberalidad del arte y del artista, que ya habían sido recogidas por la *requête* de 1648; y, por otro lado, las especificidades del mundo francés, supeditando el arte al soberano, como si el arte fuera una parte más de su *dominio*; siendo la función del arte representar el poder del soberano y no fortalecer la soberanía en tanto que *saber*, como había propuesto A. Félibien. Para H. de Testelin el arte no es una *fuerza* que hay que comprender y gobernar, sino una cosa que se produce de acuerdo a unas reglas y unas normas –con la innegable participación del genio creador-, el cual tiene como objetivo al soberano, pues éste ampara la institución donde se produce, asumiendo como objetivos principales su engrandecimiento mediante su *representación*.

Ambos autores, A. Félibien y H. Testelin, piensan el arte en función de la *Soberanía*, pero A. Félibien pone en acción una visión del Príncipe y del arte diferente respecto a la propuesta de H. Testelin. El primero propone una comprensión del arte como un *saber*, semejante al que había puesto en acción la *Razón de Estado* respecto a la población, el comercio, la producción industrial, etc.; comprendiendo el *arte* no como una cosa producida mediante unas reglas o la creatividad del artista, sino como una *fuerza-poder* que debe ser interrogada, comprendida y, una vez analizada en sus partes, convertida en un *saber-poder* que debe ser puesto al servicio del soberano. Frente a esta comprensión del arte claramente deudora de la retórica y de Aristóteles, H. Testelin considera el arte como un objeto producido por el artista, que debe ser puesto bajo la protección del Príncipe,

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

puesto que en cierto modo le pertenece, como los bosques, los ríos, las ideas, etc., al inscribir el arte dentro de una institución de la Soberanía. Si H. Testelin construye un relato del arte adscrito a la Soberanía, que perfectamente podía haber sido recogido por Jean Bodin en sus *Seis libros de la república*; sin embargo A. Félibien propone un arte comprendido como un *saber* al margen del Príncipe, pero que, sin embargo, puede y deber ser puesto al servicio de la soberanía y de su fortalecimiento. De ahí que A. Félibien no le interese tanto establecer unos principios teóricos, como muestra H. Testelin en sus *Sentiments*, sino desarrollar un instrumento de análisis sobre la pintura para convertirlo en un *saber*. Un análisis del arte que debe nacer del conocimiento de su práctica y posteriormente de una discusión sobre sus virtudes y errores, que permitan finalmente llegar a establecer dónde reside el poder de la imagen. La postura de H. Testelin será muy diferente, como se trasluce en su relato sobre el origen de la Academia, y, de este modo, tiende a reducir el arte a una serie de principios o reglas naturales, que sin embargo nacen del consenso entre los principales académicos, interesándose sobre todo por la producción de una obra perfecta. El relato histórico propuesto por H. Testelin subraya sobre todo el *origen* heroico de la institución, como los relatos italianos, remarcando el protagonismo de un artista sobresaliente: Le Brun, que habría alcanzado la perfección. Todo el discurso gira así alrededor de la lucha de Le Brun y de la Academia por independizar al arte de las garras del gremio. Asimismo, el proyecto de H. Testelin está determinado por una finalidad docente, buscando establecer una serie de principios artísticos destinados a la formación de los jóvenes artistas, que permita incrementar la calidad del producto artístico, reproduciendo las finalidades del mercantilismo colbertiano. A pesar de esta reivindicación de los artistas y de su arte, encarnado en la figura de Le Brun, todo el relato de H. Testelin tiende a situarse bajo el amparo de la monarquía, quien la apoya y financia. De ahí que concluya que la finalidad del arte sea engrandecer y fortalecer al soberano, comprendiendo el arte no tanto como un *saber* sino como un producto más del *dominio* del Príncipe. Esto no significa que con H. Testelin el objetivo de la Academia sea encarnar los principios del absolutismo y vehicular un discurso político, sino redefinir la relación de poder entre los artistas y la monarquía, a través de la reivindicación social del artista y de la reivindicación utilitarista del arte.

El proyecto que elabora A. Félibien para la Academia en los años 60 es abandonado por H. Testelin, cuando aquél tiene que salir de la institución, sin embargo su testigo es recogido por Roger de Piles, quien no sólo introduce una ruptura en la *continuidad* del relato propuesto por H. Testelin y la Academia en los años 80, sino que produce la definitiva emancipación del *saber artístico* de la Soberanía, al convertirlo en un saber que ya no tiene como trasunto al Príncipe, como proponía H. Testelin a través de su comprensión reglamentaria del arte y de su reducción a la legalidad (legalidad subyacente al soberano). Frente a esta comprensión legal del arte, Roger de Piles lo

comprende como una fuerza-poder que moviliza la vida y que se define en función de la relación espectador-obra-artistas. Si en las primeras descripciones ofrecidas por A. Félibien sobre los cuadros de la colección de Louis XIV el lugar del espectador era ocupado por el Rey-soberano, el desarrollo de la sociedad mundana y de los amateurs, a lo largo de los años 70 y 80 determinarán que el lugar del espectador pueda ser ocupado por cualquiera, alejándose de la soberanía, como observamos en Roger de Piles.

La salida de A. Félibien de la institución académica determinó que el proyecto se transformase en manos de H. Testelin, quien propone un relato más tradicional, más acorde a los relatos italianos, aunque poniendo el acento sobre la figura del soberano, donde el arte francés busca inscribirse. Construye así un relato épico, al servicio de los artistas y de Le Brun, poniendo el acento sobre la lucha entre la Academia y el gremio. El objetivo de H. Testelin es construir un discurso teórico e histórico coherente y una imagen homogénea de la institución, que permitiese legitimar su función social, de acuerdo a los intereses de los artistas y de la monarquía. Para lograrlo subraya la dimensión utilitarista del arte, poniéndolo al servicio de los intereses de la monarquía y de Colbert, y reivindicará –a partir de lo anterior- un reconocimiento social para el arte y el artista, al igual que ha ocurrido en Italia. Su discurso incidía así en dos de los aspectos principales que había destacado la *requête* de 1648, por un lado, el fundamento intelectual del arte y, por otro lado, su utilidad para las necesidades simbólicas de la monarquía. Su relato, finalmente, enfatizaba el carácter docente de la institución y subrayaba la comprensión reglada del arte, buscando la producción de un arte perfecto, reflejo de la gloria de la dinastía y de Louis XIV.

El proyecto académico francés -a diferente del italiano- pasaba obligatoriamente a través de la monarquía, mediante la cual se lograría esa elevación del arte y el reconocimiento del artista; y, de este modo, esta reivindicación del artista y del arte aparece claramente recogida a lo largo de todos los textos que tratan el origen de la Academia, desde el de H. Testelin al de H. van Hulst. En la *Introduction* que escribe H. Van Hulst para su texto de 1745, consideraba que la fundación de la Academia vino a reconocer la liberalidad y la nobleza del arte: « *La peinture et la sculpture ont toujours chez les Grecs et les Romains, tenu un rang honorable, et y ont été professées et librement et noblement* »¹⁷⁶. Un arte que hasta este momento había sido humillado por el gremio: « *En France, ces deux beaux arts ont été pendant plusieurs siècles dans un abaissement extrême ; livrés à l'opprobre d'une maîtrise qui les dégradoit, vils artisans sans élévation et sans mérite* »¹⁷⁷. Pero será gracias al esfuerzo heroico de la Academia, que el arte será llevado de nuevo a la gloria:

¹⁷⁶ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. I, p. 1.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 1.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

« *L'établissement de l'Académie royale de peinture et de sculpture pouvoit seul remédier à ces maux, relever ces deux arts, et les porter à ce haut degré de gloire où les a vus parvenus de nos jours* »¹⁷⁸. Con la creación de la Academia se insuflará al arte un nuevo “espíritu” que determinará el arte posterior: « *Comme c'est de la continuation du même esprit qui a présidé à la formation et à la restauration de cette académie que dépend celle de ses succès pour tout l'avenir, il paroît nécessaire de pénétrer ici et d'approfondir cet esprit, de le développer* »¹⁷⁹. De tal manera, establecía finalmente una correlación directa entre la institución académica y el arte francés: « *Les détails où il faudra entrer pour cet effet formeront l'histoire intérieure, et en quelque sorte secrète, de cet établissement* »¹⁸⁰. Esta relación entre poder, Academia y arte, será constantemente reafirmado en el discurso académico sobre los orígenes, y, de este modo, para H. van Hults la creación de la Academia era una “nécessité”, ante el estado deplorable de la pintura y de la escultura, en gran parte debido « *à la sagacité et à la munificence du grand Colbert* »¹⁸¹.

El discurso académico tenía así como objetivo principal legitimar y justificar la creación de la institución, sirviendo además como elogio de los dos principales protagonistas del momento: Colbert, en tanto que representante de la monarquía, y Le Brun, en tanto que representante de los artistas. A pesar de lo cual, es importante tener en cuenta que el proyecto de H. van Hults se produce en una época tardía, a mediados del siglo XVIII, por lo que estaba bastante alejado de aquellos que dirigían los intereses de la Academia por entonces: el *amateur* Caylus y el pintor Ch-N. Coypel. Por otro lado, el texto de H. van Hults se produce como contestación al texto de Antoine Dezallier d'Argenville *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (1745); y, de este modo, busca sobre todo celebrar la gloria de la institución, frente a aquellos que reivindicaban la labor de los artistas y de los amateurs. De ahí que en su obra realice severas críticas políticas hacia Le Brun, lo que determinará finalmente que su texto no sea publicado y sólo se utilice de forma interna¹⁸². No obstante, la obra de H. van Hults revelaba con claridad el fuerte carácter político de estos escritos sobre el *origen*, que frente al discurso de los artistas elaborado en Italia, busca revindicar la Soberanía, constituyéndose como un saber de la misma, intentando reducir el arte a una cuestión jurídica, de normas y reglas. De este modo, a lo largo del relato académico desde el de H. Testelin, pasando por el de N. Guérin hasta llegar al de H. van Hults, existe una tensión en todos ellos entre, por un lado, la defensa de autonomía del arte y del artista, que apunta a los debates italianos, y, por otro lado, la reivindicación de la institución académica dependiente de la monarquía y del Soberano.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 2.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 2.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁸² LICHTENSTEIN, Jacqueline et Christian MICHEL. « Introduction ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome I, vol. 1, p. 53.

Es un elementos común a los diferentes relatos el subrayar que el *saber artístico* producido desde la Academia es un *saber* que ante todo pertenece al soberano; lo que explicará el conflicto de la Academia con aquellos otros grupos que interpretaban el arte desde otros posicionamientos no subordinados al soberano, ya sea reivindicando su carácter religioso, la genialidad creativa del artistas, el lugar del espectador, etc.

2.2. Los relatos sobre los “orígenes” de la Academia en tiempos de H. Testelin.

A la hora de analizar la historia de la Academia es importante distinguir dos momentos principales, como subrayan los propios textos, como el de H. van Hulst, los cuales hablarán de refundación de la Academia a partir de 1663. Todos ellos establecen a partir de estos instantes un punto de inflexión importante, tal y como recogerán también los textos posteriores durante el siglo XIX y XX, como señalamos a propósito de la obra de L. Vitet. Esta fecha, al coincidir con los inicios del reinado personal de Louis XIV, ha sido frecuentemente valorada por la historiografía como un punto de inflexión de la Academia hacia el absolutismo. Una interpretación simplista, como estudiamos a propósito de los debates sobre el *absolutismo*, que sin embargo –quizás– nos permita comprender una parte de las intenciones del texto de H. Testelin, que muy probablemente se escribe en la década de los 80, y que sin criticar el poder monárquico busca enfatizar la institución académica como una institución creada por los propios artistas; pudiéndose interpretar finalmente como una reivindicación corporativa que se mantendrá a lo largo de los textos posteriores que toman el relato de H. Testelin como base.

En primer lugar, nos encontramos un primer momento donde se relatan los siglos anteriores a la creación de la Academia, el año de su fundación en 1648 y las vicisitudes por las que pasa durante los años siguientes, sobre todo, durante los convulsos años de la Fronda, hasta alcanzar el apoyo total de la monarquía en 1663. Este periodo de tiempo es el que tratará propiamente los relatos históricos sobre la Academia, poniendo el acento sobre los conflictos legales entre el gremio y un grupo de pintores que buscan separarse de él. Se trata de un relato épico, donde aparecen varios protagonistas y héroes como Le Brun, donde se enfatiza un discurso claramente deudor del mundo italiano, al subrayar los temas sobre la liberalidad del arte y del artista, en los que predomina también el elogio de la monarquía, por su protección y apoyo. Es este periodo de tiempo el que analizaremos a continuación a través de los textos de H. Testelin, N. Guérin y H. van Hulst.

En segundo lugar, nos encontraríamos con un segundo momento que comenzaría a partir de 1663, cuando la actividad académica es retomada y dirigida por Colbert con el apoyo de A. Félibien y Le Brun. En estos instantes, el relato sobre el *origen* de la Academia se interrumpe, pues parece finalmente alcanzado el objetivo inicial de obtener el reconocimiento para el arte; lo cual se logra con el apoyo incondicional a la Academia por parte de Louis XIV y de Colbert. Esta segunda etapa,

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

desaparecerá del relato histórico y debe ser analizada a través de los textos de A. Félibien y de las propias conferencias. A partir de estos instantes se define un proyecto artístico más ambicioso al servicio de la monarquía, quien demanda a los pintores y a todos los miembros de la Academia elaborar un nuevo lenguaje artístico que permita engrandecer las artes francesas frente a Italia, así como a la propia monarquía.

En este primer momento -que es propiamente el que narran los proyectos sobre el *origen* de la Academia- se intenta enfatizar la supuesta espontaneidad del deseo de crear una academia por parte de una serie de artistas, para engrandecer el arte degradado por el gremio, acercándose así al mundo de reivindicaciones de aquellos artistas que han viajado a Italia y que han visto el lugar ocupado por el arte en aquella sociedad. En un segundo momento, a partir de 1663, ajeno al relato de los orígenes, se desarrolla una empresa política diferente, subyacente al proyecto de A. Félibien, que intenta convertir el arte en un *saber* al servicio de la fuerza de la *Soberanía*. Pero si tenemos en cuenta que el relato original de H. Testelin debió producirse antes de su marcha a Holanda, por su condición de protestante, y que sus *Sentiments* aparecen en 1680, todo hace indicar que el texto sobre la historia de la Academia habría sido producido en unos instantes posteriores a 1663, alrededor de 1680. La pregunta que surge entonces es ¿por qué el relato sobre los orígenes se interrumpe a partir de 1663, si H. Testelin conoce la historia posterior; demostrando así que ésta no le interesa? y ¿por qué H. Testelin decide en la década de los 80 producir en ese texto? Ambas respuesta se encuentran estrechamente unidas entre sí; y, de este modo, podemos aventurar el señalar que H. Testelin y la propia Academia quieren presentar en los años 80 un relato heroico sobre sus propios orígenes, para mayor gloria de la institución, de sus académicos y de Le Brun. La razón es que se trata de unos instantes en que la Academia se ve amenazada por el poder de la monarquía, ante su control férreo sobre la producción artística; por las críticas que recibe seguramente por parte del poder ante la paralización de su actividad de conferencias; y, finalmente, porque la Academia es cuestionada por ciertos grupos de la *sociedad mundana*, como Roger de Piles, tal y como se reflejaría en la denominada como *querelle du coloris*. El relato de H. Testelin es por tanto una respuesta a los desafíos de la década de los 80, donde éste desea afirma una *verdad* sobre la Academia y sobre el arte de su momento, produciendo para ello dos textos; uno sobre la historia de los orígenes de la institución, y otro sobre los principios elaborados por la Academia a partir de las conferencias. Ambos textos nos revelan la tensión interna dentro de la Academia entre los artistas, representados por H. Testelin, y ciertos grupos que por un lado rodean a la monarquía y por otro lado son ajenos a la institución. Frente a todos ellos H. Testelin ofrece una verdad sobre el arte en la que emerge como orden del discurso, la *Soberanía*, a través de la defensa de los reglamentos, tanto administrativos como artísticos.

El texto de H. Testelin pone el acento sobre lo que considera que fueron los primeros objetivos de los artistas que decidieron crear una Academia, remarcando cuestiones como la liberalización de las artes, intentando legitimar su nobleza y enfatizando el paso del estatuto del artesano al artista. De ahí que el tema principal de estos relatos sea el conflicto entre la Academia y el gremio. Un gremio que -como ha señalado A. Schnapper- ni fue tan molesto ni tan peligroso como se desprende del propio texto de H. Testelin y de sus sucesores. El objetivo principal de estos relatos era, por tanto, elevar las artes por encima del gremio para así ennoblecerlas, abriendo a los artistas la posibilidad de alcanzar la fama y conquistar la posteridad. Como señala Paul Duro, la legitimidad de la Academia pasaba en estos instantes por el desprecio del gremio, haciendo de los académicos los principales sustentadores de un discurso teórico y práctico opuesto a la rutina de las corporaciones. Esta será la razón por la que en los diversos textos desde H. Testelin, N. Guérin o H. van Hulst, la unión con el gremio durante los acontecimientos de la Fronda aparece como un paso atrás en el camino de distinción. La Academia se revela así como el camino elegido en Francia por los propios artistas -a semejanza de Italia- para alcanzar sus ambiciones sociales, ya que a través de ella se revaloriza la producción de determinados pintores y escultores; no sólo por el prestigio otorgado por una institución estrechamente vinculada a la monarquía, sino porque a través de ella el arte comenzará sus propios relatos de autoafirmación, como también había sucedido en Italia. Para afrontar esta liberalización y ennoblecimiento de las artes, como relata el texto de H. Testelin, no se acudió a los principales artistas del momento como S. Vouet, J. Stella o N. Poussin, alguno de los cuales como el propio J. Stella habían alcanzado el ennoblecimiento o S. Vouet el reconocimiento de la institución académica más prestigiosa del momento, la Academia de San Lucas de Roma. Llama por tanto la atención que el principal pintor del momento S. Vouet, maestro de los grandes pintores de la generación siguiente como E. Le Seur, M. Corneille, S. Bourdon, Ch. Errard o Ch. Le Brun, pintor habitual de Urbano VIII, de Louis XIII y del rey de Inglaterra, no formara parte del núcleo principal de pintores que conformarían la Academia en un primer momento. La razón se debía a la enemistad que algunos miembros de la Academia mantenían hacia él, quienes seguramente conocían o habían sufrido su fuerte carácter, tras haber pasado por su taller¹⁸³; y, de este modo, la iniciativa de fundar una Academia parte de un grupo de pintores adscritos a Martin de Charmois, entre los que se encontraría -según H. Testelin- el propio Ch. Le Brun.

El texto principal que utilizaremos para analizar este relato sobre los *orígenes* de la Academia será la *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de*

¹⁸³ THUILLIER, Jacques. « Académie et classicisme en France. Les débuts de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1663) ». P. 195.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664 escrita por H. van Hulst en 1745, ya que es el más completo al incorporar al relato de H. Testelin, hoy perdido, el de N. Guérin y algunos textos posteriores. No obstante, este texto entraña algunas problemáticas ya mencionadas, que se refieren principalmente a las fechas tardías en que fue redactado, estando condicionado por las circunstancias de su época. Se trata, por tanto, de un relato al servicio de los intereses de la monarquía, elogioso con la figura del ministro Colbert, en unos momentos donde se idealiza el reinado de Louis XIV¹⁸⁴, la figura de su gran ministro Colbert¹⁸⁵ y de sus instituciones, como la Academia, así como del arte al que dio lugar. Unas circunstancias históricas que analizaremos en el penúltimo capítulo de la tesis que dedicaremos al estudio de la primera mitad del siglo XVIII. Todo ello explica que haga análisis severos sobre las figuras de Charles Errard y de Ch. Le Brun, mostrando al mismo tiempo un deseo por redefinir la jerarquía académica actual en función de aquella academia del siglo XVII, que le sirve de modelo para redefinir una supuesta relación ideal entre los artistas y la *Surintendant* o *Direction des bâtiments*. En una línea parecida al texto de H. van Hulst, unos años más tarde aparecerá *La Vie de Pierre Mignard*, leída por Caylus el 6 de marzo de 1751, donde nuevamente nos encontramos un panfleto contra la actitud contestataria y orgullosa que había mantenido P. Mignard frente a la Academia, tras haber sido nombrado director por orden del Rey. Por todo ello deberemos complementar el texto de H. van Hulst con los *procès-verbaux*, así como con el texto de Nicolas Guérin *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. Éste último fue escrito también a partir del texto de H. Testelin, hacia el 6 de marzo de 1706 y leída en conferencia el 3 de abril, el 7 de mayo, el 4 de junio, el 5 de noviembre y el 5 de mayo de 1708. Antes de ser nombrado historiógrafo, N. Guérin ya estaba trabajando en un texto sobre la historia de la Academia partiendo de los textos de H. Testelin, que debía servir de prefacio a una historia de la Academia; pero, al igual que en el texto de H. van Hulst, en su relato las fechas se ven modificadas para remarcar el papel central de Le Brun y elogiar sus actuaciones dentro de la Academia, tal y como pondremos de relevancia al comparar su datos con los que ofrecen los *Procès-verbaux* en las que aparecen otras fechas.

El texto de H. van Hulst se inicia con un relato que pondrá el acento sobre la lucha por los privilegios entre el gremio y la Academia, que busca obtener de la monarquía un ordenamiento jurídico que la sitúe en un lugar privilegiado frente a las corporaciones gremiales. Sin duda, como se ha visto, esta tesis parece ser la idea rectora de todos los textos sobre la historia de la Academia, seguramente condicionados por el texto original de H. Testelin, el cual, a su vez, construía su discurso a partir de la *requête au roi* de 1648, presentada por Martin de Charmois, con la que se

¹⁸⁴ FERRIER-CAVERIVIERE, Nicole. *Le grand roi à l'aube des lumières (1715-1751)*. Paris, PUF, 1985.

¹⁸⁵ MINARD, Philippe. *La fortune du colbertisme. État et industrie dans la France des Lumières*. Paris, Fayard, 1998.

funda la Academia y se da inicio a los relatos sobre el origen de la misma. En ésta se establecía ya con claridad los principios ideológicos donde busca inscribirse la institución, orientando los textos oficiales desde H. Testelin hasta H. van Hulst. Sin embargo, antes de describir las circunstancias que conducirán a la *requête au roi*, el texto de H. van Hulst se inicia con una alusión a la libertad de la que gozaron las artes en la antigüedad y en Italia, subrayando el contraste con los tiempos actuales en Francia, donde el arte está sometido a las tiranías de los *valets*, inscribiéndose dentro de los oficios; estableciendo como posible causa de todo ello el haberse plegado el arte, en exclusiva, al arte religioso. Asimismo, y como también podemos leer en N. Guérin, acusaba a los gremios de abusos y de corrupción, lo que repercutía en la corrupción del propio arte. Ambos textos parecían recoger la visión humanista italiana de la *edad oscura* medieval frente al renacer humanista.

« Mais si dans la Grèce, l'Italie et chez toutes les autres nations, ces arts ont été professés toujours librement et noblement, on les a vu dans Paris réduits en une captivité mécanique, soumis aux lois tyranniques de ses propres valets, et rangés dans la catégorie des métiers ; et l'on peut dire que, comme parmi les païens, ce qui les a élevés à une si grande vénération, a été l'usage ou pour mieux dire l'abus qu'ils en ont fait au culte de la religion, qu'au contraire, c'est ce qui leur a causé cette disgrâce parmi nous, car au commencement qu'ils ont été introduits dans Paris, leur plus grand emploi était pour la décoration des églises ou pour embellir les images de bois et de pierre que l'on y dressait [...] au lieu d'employer de bon or et de bonnes couleurs, ils y en mettaient de faux et de corruptibles, de même en la matière des sculptures se glissait beaucoup de malversation »¹⁸⁶

Ambos textos coincidían en mostrar una imagen degradada y corrompida del arte por su relación con el gremio, quien se caracterizaría por sus fraudes: *« Bientôt ces ouvriers se prévalurent de cette circonstance pour commettre une infinité de fraudes, tant par rapport à la qualité que sur la quantité de ces matières »¹⁸⁷*. Subrayan además que estos gremios, durante un largo periodo de tiempo, gozaron de completa impunidad, hasta que, para evitar este desorden, el *prévôt* de Paris reunió algunos de los más honestos pintores y escultores en la capital en el año 1391¹⁸⁸, con la intención de establecer unos primeros estatutos y reglamentos que regulasen la práctica artística, similares a los que tenían otros gremios de la ciudad. Para lograrlo, además, se establecieron una serie de supervisores, encargados de examinar los materiales de las obras, con la facultad de poder impedir trabajar a todos aquellos que no dependiesen de esta sociedad.

« Pour obvier à ce désordre, M. le prévôt de Paris fit assembler un certain nombre de plus honnêtes gens d'entre les peintres et sculpteurs de cette capitale. Ce fut l'an 1391, et, de leur avis et consentement, il fit rédiger plusieurs articles de status et règlements à l'instar de ceux qui avoient lieu chez les autres corps de métiers de la ville [...] et enfin fit établir une maîtrise exclusive pour le fait de peinture et de sculpture et tout ce qui pouvoit y avoir rapport. »¹⁸⁹

¹⁸⁶ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 189.

¹⁸⁷ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. I, p. 6.

¹⁸⁸ VITET, Ludovic. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture*. Pp. 30 y ss. ; SCHNAPPER, Antoine. *Le métier de peintre au Gran Siècle*. Pp. 75-76.

¹⁸⁹ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. I, p. 6.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

En este fragmento sobre la reunión de ciertos artistas en París en 1391, trasunto de lo que ocurrirá en 1648, observamos algunos de los argumentos que de forma constante aparecerán a lo largo de todo este texto y de los otros discursos académicos; revelándose, asimismo, algunos de los principios que sustentarán el discurso académico durante el siglo XVII y XVIII, como es la reivindicación de la legalidad y de los reglamentos. La Academia, como apuntará también la *requête* de 1648, nace de este modo de la necesidad de la reglamentación y de la regulación de la actividad artística, ante el caos y el fraude, tal y como se habría apuntado en el siglo XIV. Se establece así una relación directa entre la legitimidad artística, que busca el relato académico, y la legalidad normativa. Una legalidad que se expresará tanto institucionalmente, con la definición de unos estatutos y privilegios para la Academia, como artísticamente, con la definición de una serie de normas y reglas para el arte; revelándose con ello uno de los elementos característicos del *orden del discurso* que subyace a la *Soberanía* como es el discurso jurídico. La Academia surgía así de un origen caótico y de la necesidad de edificar unas reglas y una legalidad, de ahí que la *regla* ocupe un lugar primordial en los discursos académicos a lo largo de su historia, frente aquellas tradiciones que cuestionan las reglas. Por otro lado, en este mismo fragmento se apunta otro tema importante que subyace a este relato de los *orígenes*, y que tendrá que ver con la legitimidad de la Historia, que observamos al hacer alusión a un acontecimiento ocurrido en el siglo XIV que le sirve para establecer los antecedentes del nacimiento de la Academia y legitimarlos. No es de extrañar que a partir de estos instantes uno de los objetivos de la Academia sea construir su propia historia, como llevará a cabo H. Testelin, N. Guérin y H. van Hulst; así como construir un relato histórico sobre el arte francés, como intentará llevar a cabo A. Félibien. Asimismo, remontándose al siglo XIV y definiéndolo como un *antecedente* de este *origen histórico*, estos relatos buscarán legitimar mediante el pasado la regulación de la práctica artística del presente, vinculando así la legitimidad histórica a la legitimidad legal, jurídica o reglamentaria. Se nos descubre así otro de los rasgos característicos del *orden del discurso* de la *Soberanía*, que piensa todavía la Historia como legitimidad jurídica. Si Th. Hobbes en *El Leviatán* (1651) –texto principal de la definición de *Soberanía*– definía el nacimiento del poder soberano como fruto de un pacto, esto es, de una legalidad, para superar la guerra, de igual modo, el poder de la soberanía que representa la Academia también nacería de un pacto, en este caso entre los artistas y las autoridades, para superar el caos representado por el fraude, tal y como había sucedido en 1391. Por otro lado, este fragmento nos informa de que este pacto habría tenido lugar en la ciudad de París, lo que sin duda, nuevamente, vendría a legitimar el poder ejercido desde la Academia parisina sobre las otras regiones, de acuerdo al modelo territorial de la *Soberanía*, que ejerce su poder desde una *capital* sobre su *dominio*. Recordemos al respecto que es una constante de los textos críticos con la

Academia, el argumento de que se trataba de una institución que parece ejercer desde París el sometimiento del resto del territorio. El texto alude también a un supuesto pacto entre artistas y el poder político, lo que intenta querer remarcar la imagen de que la Academia no es fruto de una *imposición* tiránica de la monarquía, como se argumenta en el siglo XVII y XVIII; y, de este modo, tomando como antecedente a esta reunión de 1391, de igual modo el texto de su fundación en 1648 remarca el hecho de que ésta nacerá de un acuerdo entre artistas y el poder, subrayando el deseo de los propios artistas por redefinir la relación del arte con el poder, sin supeditaciones de ningún tipo. Un argumento crucial en la argumentación del texto de H. Testelin, como señalamos más arriba. Del mismo modo, de este fragmento se desprende que este pacto surge de una reunión donde no estarán todos los artistas, sino sólo unos pocos elegidos, los más *honnêtes*. Con ello se buscaría nuevamente justificar a través del pasado el papel protagonista -y excluyente- que va a tener la Academia y especialmente Le Brun -y algunos otros artistas superiores respecto a los otros artistas-; remarcando que sólo los mejores deberán estar incluidos en la Academia, descubriéndose otro de los argumentos recurrentes por todos los textos producidos desde la Academia. Podríamos concluir señalando que este primer acuerdo de 1391, trasunto del acontecido en 1648, tendrá como principal finalidad justificar el establecimiento de una *legalidad jurídica*, mostrando que el *orden del discurso* del texto era la *Soberanía*. Una *legalidad jurídica* que, por un lado, justificaría los privilegios obtenidos por una serie de artistas, vinculando la institución dentro de los *cuerpos* de la monarquía; y, por otro lado, justificaría la definición de una serie de reglas y principios para la producción artística, considerando así que es precisamente esta legalidad lo que les diferenciaría respecto al gremio, estableciendo asimismo el principio de la enseñanza como uno de los rasgos definitorios de la institución; lo que se convertirá en otra de las preocupaciones de H. Testelin.

Pese a estos intentos tempranos por reconducir la situación, la realidad de las artes en Francia seguirá transitando por un terreno similar al anterior, pues los artistas más destacados terminaron delegando estas funciones de regulación y control sobre los maestros de orden inferior, transformando la regulación necesaria ante una práctica caótica en una tiranía opresora que retardarán el progreso del arte francés¹⁹⁰. Estos hombres vanos e ignorantes se convertirán en jueces y maestros de estas mismas artes, convirtiéndose en una fuente constante de persecuciones y humillaciones, incluso contra los artistas extranjeros de gran reputación¹⁹¹. En esta parte del relato, N. Guérin narra una serie de acciones del gremio a través de las cuales busca ofrecer una imagen negativa, intentando contrastarla con la Academia posterior y, de este modo, describe cómo el gremio se encontraba cerrado a los artistas extranjeros a diferencia de la Academia, donde se darán

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹⁹¹ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 190.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

cita artistas de diferentes procedencias, escuelas y géneros: « *rendant cette entrée chère et difficile aux étrangers pour retenir ce droit à leurs enfants, dont la plupart étaient reçus maîtres avant d'avoir fait apprentissage* »¹⁹². Frente a la Academia posterior, el gremio se encontraba dirigido por los « *plus ignorants, dont l'humeur et l'exercice étaient toujours abandonnées aux plus ignorants, dont l'humeur et l'exercice étaient mécaniques et les sentiments bas* »¹⁹³. Esto le lleva a plantear en defensa de la Academia posterior que « *la véritable peinture n'était pas encore connue alors ni pratiquée en France* »¹⁹⁴. Señala a continuación que es precisamente el contacto y comercio con el extranjero lo que permitirá la llegada de hábiles artistas, que, sin embargo, deberán ponerse bajo protección del monarca ante la persecución del gremio. Con ellos se renovará el vínculo de la antigüedad entre las artes y la monarquía, y gracias a ellos el arte se convertirá de nuevo en un atributo de la grandeza del poder. Momento a partir del cual el monarca se encargará de su protección, justificando así el relato los privilegios que el Rey otorgará a estos pintores superiores, los cuales debían ser protegidos de la mediocridad del gremio. Se intentaba justificar así el *origen* de los privilegios de la Academia.

« *il s'est rencontré d'habiles hommes qui se sont venus établir à Paris, dont quelques-uns trouvèrent accès auprès des princes et obtinrent d'eux des protections particulières pour les garantir de la persécution des jurés; même nos rois, reconnaissant le mérite de cette profession, ont bien voulu exempter ceux qui y ont excellé non seulement des troubles de la Maîtrise, mais aussi de toutes tailles, subsides et charges mécaniques* »¹⁹⁵

De igual modo, H. van Hulst, tras describir el funcionamiento de los gremios, también de una forma negativa, irá poco a poco preparando al lector –como en las grandes epopeyas– para recibir la irrupción de la figura de Le Brun como gran salvador del arte, subrayando la necesidad de fundar una Academia bajo protección de la monarquía.

« *Dans cette extrémité, il ne restait plus d'autre ressource à ces hommes du premier ordre que de se réfugier sous les ailes du souverain, ou que de recourir à la protection des princes et des grands, pour obtenir cette tranquillité qui leur étoit déniée.* »¹⁹⁶

La monarquía se presentaba así como el único camino para que los artistas y su arte pudiesen alcanzar la gloria; razón por la cual en 1399 Charles VI había concedido a algunos artistas excepciones fiscales, subsidios, etc. Una situación que es ampliada por el rey Charles VII, mediante otras *lettres* firmadas en Chinon el 3 de enero de 1430. Beneficios que se ven acompañados de nuevo por privilegios concedidos por Henri II, el 6 de julio de 1555; por Charles IX en septiembre de 1563; por Francisco I, por Henri IV o por Louis XIII. Todos estos privilegios eran concedidos únicamente a aquellos artistas que gozaban del estatuto de pintor del rey. No

¹⁹² *Ibid.*, p. 190.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 190.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 190.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 190.

¹⁹⁶ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. I, p. 9.

obstante la extensión de estos privilegios -o *brevets*- a numerosos artistas les hará perder su valor de distinción, no siendo ya necesario, de nuevo, tener mérito ni talento para obtenerlos¹⁹⁷. El mundo de los artistas quedaba así dividido en tres partes: en primer lugar, aquellos que pertenecían a la comunidad de artesanos; en segundo lugar, aquellos que poseían *brevets*, alojados en la casa del Rey y que buscarán asegurar su independencia; y, finalmente, en tercer lugar, una serie de hombres superiores, los verdaderos artistas, que seguían sin encontrar el reconocimiento adecuado a tu talento. Estos últimos tenían pocas posibilidades de supervivencia dentro de los reglamentos y privilegios que determinan la práctica gremial en el Antiguo Régimen, si bien existían algunas zonas en París fuera del poder del gremio, como eran las abadías de Saint-Anotine o Saint-Germain des Prés, de los cuales dependían importantes faubourgs o colegios del barrio latino, como el Collège de Laon, donde entre 1621 y 1623 encontramos reunidos a Nicolas Poussin y a Philippe de Champaigne, como señala A. Félibien¹⁹⁸. A la colina de Sainte-Geneviève también acudirán algunos artistas, como los *frères* Le Nain, formándose una *maîtrise* paralela, con mayores facilidades de acceso¹⁹⁹. Esta situación se mantuvo hasta el reinado de Louis XIII, momento en el que comenzará a gestarse “*un plan sage et bien concerté*”²⁰⁰, que permitirá al arte salir de la opresión a la que estaba sometido, gracias a una serie de artistas y sobre todo al monarca. Para lo cual fue necesario que el gremio diese un paso en falso en 1620, cuando surge una nueva tentativa por establecer un nuevo reglamento²⁰¹, que pretendía abarcar el conjunto de las artes, y por el cual se prohibía a los marchantes y a cualquiera que no estuviera adscrito al gremio vender, intercambiar o traficar con obras de artes, pues era un privilegio reservado a los maestros de la comunidad. Asimismo, establecía que sólo podían ser recibidos maestros y, por tanto, ejercer libremente la profesión, si previamente habían aprendido el oficio bajo la tutela de un maestro del gremio. A partir de ello tanto N. Guérin como H. van Hulst remarcaban la imagen de un gremio tiránico, para a continuación ensalzar la figura heroica del hombre que vendría a salvar a las artes de la servidumbre. Esta reacción del gremio se produce en unos instantes donde París comienza a convertirse en una *capital cultural* que llevará al gremio a intentar controlar la producción artística de una ciudad en la que cada vez surgían más centros que buscaban escapar a la supervisión de éste.

¹⁹⁷ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. I, p. 11 ; GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 192.

¹⁹⁸ FÉLIBIEN, André. « Dixième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. IV. Pp. 314-315.

¹⁹⁹ GUIFFREY, Jules. « La maîtrise des peintres de Saint-Germain des Près ». En *Nouvelles Archives de l'art français*, année 1876, pp. 278-279.

²⁰⁰ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. I, p. 13.

²⁰¹ SCHNAPPER, Antoine. *Le métier de peintre au Grand Siècle*. Pp. 309-315.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

A partir de estos instantes terminan los *Préfaces*, tanto de las obras de N. Guérin como de H. van Hulst, para iniciar propiamente el relato sobre el nacimiento de la Academia, siempre teniendo como principal argumento la lucha contra el gremio y la oposición contra la concepción mecánicas de las artes de éste, identificándose la nueva institución con la liberalización de las mismas, mediante su asociación a las ciencias. Es por ello que en esta nueva fase se remarcará la estrecha relación que existe entre las artes académicas y los saberes geométricos, matemáticos y anatómicos; determinando la importancia que tendrá la perspectiva en los primeros textos teóricos franceses como el de A. Bosse, así como el aprendizaje del dibujo a partir del cuerpo desnudo, otro de los temas recurrentes de las discusiones académicas. El relato académico busca contrastar dos imágenes muy claras, por un lado, el gremio que rechaza a los extranjeros, que busca la apropiación del arte y el sometimiento de los artistas; y, por otro lado, la Academia que tendrá como principal objetivo la gloria del Estado, la propagación de las ciencias, la ornamentación de los palacios y la libertad de los genios.

« Dans l'un, les maximes principales sont de rejeter les étrangers pour s'approprier l'intérêt et le fruit de la profession, et d'assujettir dans la captivité les esprits de ceux qui s'y veulent appliquer.

Dans l'autre, le but principal est la gloire d'un État, la propagation des sciences, l'ornement des palais et la liberté des génies »²⁰²

Observamos, además, cómo nunca estuvo entre sus pretensiones la elaboración de una *doctrina* bajo la cual debieran someterse los artistas, sometiendo con ello su genio a los designios académicos; muy al contrario, su objetivo fue alejarse de estas mismas finalidades que habían sido las que habían determinado el gremio. Esta imagen de libertad académica busca claramente construir una contraimagen maniquea del gremio; lo cual contrasta con el fundamento legal que determina la Academia desde su fundación, lleno también de regulaciones y ordenamientos, definiéndose a través de la obtención de *privilegios*, como es característico de las instituciones de la *Soberanía*, sustentada sobre el *saber jurídico*. En esta segunda parte, H. van Hulst centra su narración en las tres fases por las cuales pasará la gestación de la Academia. En primer lugar, los estatutos de 1648. En segundo lugar los artículos del 7 de junio de 1651. En tercer lugar, el gran momento de “feliz restauración” de 1663 donde se establecen los estatutos definitivos. Todo ello revelaba que el relato histórico se ordena y comprende sobre todo como un relato jurídico en torno al *privilegio*, mostrando así uno de los fundamentos en los que se asienta el Antiguo Régimen y la monarquía soberana, tal como había señalado R. Mousnier y D. Richet. La estructura política del Antiguo Régimen determina que cualquier acto o acción dentro del mismo se presentase ante todo como una cuestión jurídica e implicase la demanda de un privilegio; por lo que sólo podía

²⁰² GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 192.

plantearse un relato sobre el nacimiento de la Academia a partir de la lucha por la concesión de estos privilegios.

El primer capítulo de la obra de H. van Hulst se iniciaba ya con una frase significativa: « *Le commencement de la minorité du roi Louis XIV fut signalé, de la part des jurés, par une procédure la plus téméraire et la plus insolite qui fut peut-être jamais.* »²⁰³. El nacimiento de la Academia se vinculaba así a los avatares de la vida de Louis XIV, uniendo indisolublemente ambos destinos. Las primeras décadas del siglo XVII, como en los siglos anteriores, se caracterizan por la continuidad de las luchas entre el gremio y los *brevets* del Rey, quienes pelean por la obtención de nuevos privilegios o por la anulación de los ya concedidos; produciéndose un momento de inflexión importante en 1646. El principal representante del gremio -según cita N. Guérin- será Antoine de Thérine (recibido maestro antes de 1632), quien atacará en la década de los 40 a dos de los *brevetaires* del monarca: Laurent Lévêque y Nicolas Bellot. Un conflicto que terminará en los tribunales de Châtelet y del que ambos saldrán victoriosos, obteniendo finalmente sus *lettres*. El gremio apelará entonces al Parlamento, el 7 de febrero de 1646, poniendo en cuestión los privilegios concedidos a ciertos artistas, buscando la reducción de los pintores adscritos a la casa del Rey a 4 o 6 artistas como máximo para el Rey y a otros tantos para la Reina. El gremio busca conseguir además que el parlamento aprobase que éstos trabajasen para la casa real en exclusividad, bajo pena de confiscación si lo hacían para la Iglesia o mecenas particulares. Asimismo, volvía a sus antiguas reivindicaciones en las que proponía la prohibición de poseer una tienda de venta al público, etc²⁰⁴. Una demanda que será considerada como abusiva, según los textos de N. Guérin, Piganiol y el propio H. van Hulst, y que según parece escandalizaron a la reina regente Ana de Austria. No obstante, la demanda del gremio tenía su lógica puesto que el número de artistas pertenecientes a la casa del Rey era excesivo, siendo además los que obtenían los mejores encargos. Es en este momento cuando ambos relatos, tanto el N. Guérin como el de H. van Hulst, introducen la figura de M. Le Brun. Antes del pronunciamiento definitivo del Parlamento se llamará a la corte a los *brevetaires* para que se pronuncien sobre las propuestas hechas por el gremio. El propio relato nos informa de que de estos requerimientos derivados del proceso será excluido por el propio gremio a Ch. Le Brun, señalando N. Guérin dos posibles causas²⁰⁵. En primer lugar, porque éste ya

²⁰³ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. I, p. 18.

²⁰⁴ « « à ce qu'il fût ordonné que le nombre des peintres dits de la maison du roi fût réduit à quatre ou à six tout au plus, et que ce même nombre ne pût être excédé par ceux qui se qualifioient peintre de la reine ; qu'il fût enjoint à ces peintres ainsi réservés, lorsqu'ils ne seroient point employés aux ouvrages pour le service de Leurs Majestés, de travailler en chambre pour les maîtres de la communauté, avec défense de leur art, soit pour les église ou pour d'autres destinations non consenties par lesdits maîtres [...] que, sous les mêmes peines, il fût pareillement fait défense à tous lesdits peintres prétendus privilégiés, réservés ou non réservés, d'avoir ni tenir aucunes boutiques ouvertes, et y exposer en vente aucun tableau ou autre ouvrage de peinture. » *Ibid.*, pp. 19-20.

²⁰⁵ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 235.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

se había presentado en el gremio con un cuadro que había hecho en su juventud, probablemente *Martyse de saint Jean l'Évangéliste à la porte Latine*. Un hecho que parece apuntar a que Le Brun se habría formado en el gremio y que probablemente había sido admitido en él. En segundo lugar, porque el jurado temía irritarlo por las importantes relaciones políticas que éste había establecido. Una causa que es la única que apunta el texto de Guillet de Saint-Georges²⁰⁶, y que demostraría en esas fechas su estrecha relación con Séguier.

« L'on excepta toutes fois M. Le Brun, soit parce qu'il avait fait présent à la Communauté d'un tableau qu'il a fait étant jeune, pour n'être point reçu maître, ou que les jurés craignissent de l'irriter, redoutant le crédit qu'il avait auprès des puissances, mais il était trop animé de l'honneur de sa profession pour en abandonner les intérêts. »²⁰⁷

Este mismo acontecimiento también será recogido por H. van Hulst y, como en el caso anterior, la relación de Ch. Le Brun con el gremio es narrado de forma ambigua:

« Le seul à qui ils cru rent devoir faire grâce de cette formalité fut M. Le Brun. Pour éluder et se sauver le désagrément d'être reçu maître, il avoit fait présent à leur communauté d'un tableau, ouvrage de sa jeunesse. Ils voulurent foire passer pour une espèce de retour de politesse le ménagement dont ils usèrent envers lui dans cette occasion. Mais, au fond, ils redoutoient le crédit que la supériorité de son génie et de ses talents et la politesse de ses moeurs lui avoient dès lors acquis auprès des magistrats et des grands, et crurent faire beaucoup pour eux de ne se point attirer un tel adversaire. »²⁰⁸

H. van Hulst pondrá el acento en que el gremio le temía como adversario, sobre todo, ante su fama entre los magistrados y grandes de Francia, así como por la superioridad de su genio y su talento y por la *politesse* de sus costumbres. De este modo, aprovecha H. van Hulst para presentar a Le Brun, quien -pese a haber tenido claras relaciones con el gremio- aparece como un autor que habría intentado desde sus inicios salir y combatir las estructuras gremiales²⁰⁹. Como ha analizado B. Gady²¹⁰ la alusión de ambos textos a una posible relación previa entre Le Brun y la comunidad del gremio plantea el problema de si Le Brun habría sido recibido por el gremio antes de partir para Italia en otoño de 1642, lo que explicaría su exclusión del proceso, como apunta N. Guérin. Aunque H. van Hulst se muestra más ambiguo, pues muy probablemente buscaba desdibujar la posible vinculación entre Ch. Le Brun y el gremio, pues ello sin duda manchaba la trayectoria del héroe.

B. Gady ha señalado que no había ningún impedimento para que Le Brun hubiera sido recibido por el gremio²¹¹, pues la pertenencia a éste comportaba importantes privilegios no incompatibles con su pertenencia y trabajo en la corte, en tanto que pintor del rey. Una corte en la

²⁰⁶ SAINT-GEORGES, Guillet de. *Mémoire historique sur les principaux ouvrages de Charles Le Brun*. Lectura en dos sesiones : 2 de mayo 1693 y 4 de julio 1693. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome II, vol. 2, p. 526.

²⁰⁷ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 194.

²⁰⁸ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. I, p. 22.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 22.

²¹⁰ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 119 y ss.

²¹¹ *Ibid.*, p. 124.

que Ch. Le Brun habría sido recibido en 1637, gracias a la intermediación de Séguier. Aunque no parece claro si este *brevet* que obtiene Le Brun antes de 1641 con el título de pintor del Rey, realmente respondía a un puesto oficial en la corte o si de forma general indicaba una situación ambigua que Le Brun habría abusivamente interpretado en su propio beneficio; pues -como ha señalado A. Schnapper- en la época el título de *peintre du roi*, a diferencia de los *peintres et valets de chambre du roi* o de *peintre ordinaires du roi* no correspondían a un oficio²¹². A partir de Florent Le Comte, tanto Jacques Thuillier, en su exposición de 1963, como A. Schnapper en *Le métier de peintre au Grand Siècle*, han planteado la hipótesis de que el viaje a Italia realizado por Ch. Le Brun habría interrumpido un posible proceso de ingreso en el gremio²¹³. A este respecto B. Gady ha reconstruido el origen de la familia Le Brun y de la red de relaciones que va entretejiendo dentro de los gremios artísticos de París, demostrando su inscripción en ellos. Por parte de su padre, Nicolas I Le Brun, un escultor de segunda fila, entrará en contacto con compañeros y clientes de éste, que a su vez le sirven para conocer e inscribirse en las redes del gremio, de cuyos privilegios corporativos se beneficiará, dándole así un profundo conocimiento de su funcionamiento. Por parte de su madre entrará en contacto con los Le Bé, editores y grabadores parisinos que constituirán la base de su principal producción en los primeros años, antes de su viaje a Roma, cuando realiza varias estampas²¹⁴. La familia Le Bé al estar en contacto con la corte, al ejercen también el trabajo de maestros de escritura (desempeñando un rol prioritario en la evolución de la escritura en Francia), le permiten ampliar su red de relaciones hacia personas importantes que determinarán su trayectoria futura. Como ha destacado B. Gady, esta situación demuestra asimismo la importancia de las redes matrilineales²¹⁵ en el ascenso social en el Antiguo Régimen; siendo a través de los Le Bé, especialmente de Mathurin Renaud de Beauvallon (esposo de su prima, quien había obtenido su cargo de abogado del Consejo gracias a Séguier²¹⁶), que Le Brun entrará en contacto con la persona que determinará su vida como artista: Séguier. Frente a lo señalado por Roger de Piles, son los contactos de su familia materna y no paterna los que le proporcionarán tan importante encuentro; siendo probablemente a través de las redes del gremio que Le Brun tendrá su primer encuentro con Simon Vouet, el pintor más importante del momento. Con él trabajará entre 1635 y 1636, antes de su encuentro con Séguier²¹⁷, hacia 1638, cuando el propio Séguier le anima a continuar con S. Vouet, tras la participación de ambos pintores -uno como maestro y otro como ayudante- en las

²¹² *Ibid.*, p. 118.

²¹³ THUILLIER, Jacques et Jennifer MONTAGU. *Charles Le Brun: 1619-1690...* 1963. P. XXXIV ; SCHNAPPER, Antoine. *Le métier de peintre au Grand Siècle*. P. 43-44.

²¹⁴ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 37.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 28.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 83 y ss.

obra de remodelación del Palacio Séguier²¹⁸. A pesar de su demostrada relación con el gremio (aunque no queda claro si había iniciado y culminación el proceso de agregación, quizás interrumpido por su viaje a Roma), todo parece indicar que tras el regreso de Italia y tras conocer el funcionamiento de la Academia de San Lucas, Le Brun mantendrá las distancias con un gremio en el que sin duda se habría inscrito antes del viaje²¹⁹. Este cambio respecto a la valoración del gremio, representa el verdadero inicio del relato sobre los *orígenes* de la Academia, que como se ha visto se construye como una lucha frente a éste. Una lucha que parece encarnar el propio Le Brun y razón por la cual los textos tienden a pasar de largo sobre la innegable relación del pintor con la *maîtrise*.

Puesto que en este momento del relato irrumpe la figura de Le Brun, quien parece ser el núcleo sobre el que gira los diversos textos académicos, es importante que nos detengamos en sus primeros años formativos en Roma, pues es en ellos cuando parece definirse su mira sobre el arte y producirse un cambio en su valoración del gremio, determinando los discursos académicos posteriores. En Roma, además de cumplir los encargos personales para Séguier con vistas a decorar su palacio parisino, Le Brun realizará una serie de pinturas propias –sin encargo previo– sobre temática mitológica, en la que claramente parece estar influenciado por Poussin²²⁰; especialmente, el Poussin de los años 30, que es el que parecía haber conmovido a Francia y determinado su regreso en 1640. Esta vinculación de Le Brun al estilo de Poussin puede deberse –según B. Gady– a dos razones principales. En primer lugar, porque quería mantenerse fiel a un estilo conocido en Francia y a través del cual había triunfado Poussin, de quien el propio Le Brun aspiraba a tomar el testigo. En segundo lugar, porque en el inconsciente de Le Brun seguía la imagen de estos cuadros, que quizás hubiera podido contemplar en París. Lo que parece claro es que a través de la obra de Poussin, Le Brun parece elaborar en Roma su concepto de composición, a partir de los *modos* de aquél, empapándose bien de una pintura que, como demostrará posteriormente en las conferencias, conocía muy bien. No obstante, y como ha analizado O. Bonfait, el estilo de los cuadros de Le Brun es muy diferente al de Poussin. De hecho, éstos parecen más bien un intento de resolver los problemas y los fallos en los que parecía haber incurrido Poussin, por lo que más que hablar de influencia deberemos hablar de emulación y de intento de superar al gran pintor francés. A pesar de lo cual, parece claro que Le Brun se vinculaba al pintor francés más importante de su tiempo, por lo que no es de extrañar que cuando reformule la Academia en los años 60, junto a A. Félibien y a Colbert, la obra de Poussin ocupe un lugar central en el discurso académico. Sin embargo, cuándo

²¹⁸ NEXON, Yannick. « L'hôtel Séguier. Contribution à l'étude d'un hôtel parisien au XVII^e siècle ». En *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, nº 16, 1980 [1983], pp. 143-177.

²¹⁹ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. Pp. 124-125.

²²⁰ *Ibid.*, p. 146.

H. Testelin escribe su *mémoire*, en los años 80, la figura de Poussin se encuentra en declive en Francia –lo que provocará sin duda la reacción de Félibien con sus tres últimas *entretiens*–; determinando que el relato académico se centre en la figura de Le Brun, quien representa en estos momentos la culminación del gusto y del arte demandado por la monarquía para su gloria y engrandecimiento.

Una vez que regresa de Italia, Le Brun se convertirá en los textos de N. Guérin y H. van Hulst en el gran héroe de las artes francesas, luchando no tanto por sus intereses sino por el de los artistas y el del arte en general contra el gremio; considerándole por tanto como el gran fundador de la Academia, junto a la inestimable ayuda de su amigo H. Testelin. Si tenemos en cuenta que el texto de N. Guérin y el de H. van Hulst, se fundamentaban en un supuesto texto de H. Testelin, no es extraño que aparezca la figura de H. Testelin vinculada al nacimiento de la Academia y de Le Brun.

« M. Le Brun pensoit trop dignement et chérissoit trop l'honneur de son art pour n'être pas plutôt blessé que touché d'une distinction aussi bizarre, et avoit trop de pénétration pour en être la dupe un seul instant. Il agit en conséquence, et, comme s'il se fût vu attaqué personnellement, recourut au seul remède capable de mettre fin à tant de maux, qui étoit l'institution d'un corps académique. Depuis long-temps il en méditoit et la forme et le plan : il les jeta alors sur le papier. MM, les deux frères Testelin étoient ses intimes amis. Outre qu'ils étoient d'une assez haute habileté dans l'art, c'étoient des hommes d'un excellent esprit et d'un très grand sens »²²¹

La empresa académica según H. van Hulst no sólo fue responsabilidad exclusiva de Charles Le Brun (recordemos que el texto de H. van Hulst busca fortalecer la figura de la institución sobre la individualidad de ciertos pintores), sino de la *gens de'art*, siendo « *une espèce d'inspiration, celui de tout ce qui s'appeloit gens d'art* »; quienes se habían visto en la situación de responder ante la señal de peligro surgida tras el ataque del gremio en 1646. De todas aquellas reuniones para establecer el cómo lograr la fundación de la Academia, las más provechosas fueron las que tuvieron lugar en casa de M. Juste d'Egmont, donde asistían hombres como Sarrazin o Corneille, y donde M. de Charmois era el alma. Según relata tanto N. Guérin como H. van Hulst, M. de Charmois era el secretario del mariscal de Schomberg, a quien había seguido en su viaje a Roma, siendo precisamente en estos viajes donde desarrollará su gusto por las artes, ejerciendo incluso la práctica de la pintura²²². Pese a insistir ambos textos sobre la presencia de Le Brun en estas reuniones, buscando con ello dar una coherencia y una linealidad al relato sobre los orígenes, la verdad es que la empresa parece provenir más bien de Martin de Charmois y del escultor J. Sarazin²²³ y del pintor

²²¹ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. I, pp. 22-23.

²²² SCHNAPPER, Antoine. *Le métier de peintre au Grand Siècle*. Pp. 236-237.

²²³ BREJON DE LAVERGNÉE, Barbara, Geneviève BRESCH-BAUTIER et Françoise de LA MOUREYRE. Catálogo de la exposición en el Musée du Noyonnais del 5 de junio al 14 de agosto 1992: Jacques Sarazin. *Sculpteur du roi 1592-1660*. Noyon-Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Michel Corneille²²⁴ así como de Juste d'Egmont²²⁵. Por otro lado, H. Jouin ha cuestionado que Schomberg hubiera sido embajador en Italia²²⁶, tal y como informan N. Guérin y H. van Hulst. Aunque M. de Charmois debió haber estado en Roma en su juventud y no en la década de los 40. Unos instantes en los que debió entrar en contacto con Nicolas Poussin y con Jacques Stella, tal y como ha señalado A. Blunt²²⁷. Además, en los instantes en los que se producen las reuniones que darán lugar al nacimiento de la Academia, M. de Charmois ya no era secretario del mariscal de Schomberg, sino consejero de Estado -como lo señala A. Félibien-, lo que le habría permitido poder leer su petición para fundar la Academia ante el propio Rey. Asimismo, en estas fechas, se encontraba próximo a Fréart de Chantelou, probablemente en tanto que amateur y coleccionista de arte, como reconoce el propio N. Poussin en su carta a Chantelou de 8 de abril de 1644:

*“No resulta extraordinario que el señor de Charmois, que es extremadamente modesto, haya alabado el pequeño San Pablo que os he hecho, sobre todo estando en vuestras manos, donde se verá preservado de la mordedura de las más venenosas lenguas.”*²²⁸

Esta red de relaciones en la que parece estar excluido Le Brun, pese a lo señalado por los textos académicos, da fuerza a aquellas hipótesis que hablan de la existencia de un proyecto de Academia adscrito a los hombres que rodeaban a Sublet de Noyers y a los hermanos Chantelou, y que analizaremos más adelante, a propósito de los trabajos teóricos de ambos hermanos. Por otro lado, y a pesar de este papel fundamental de M. de Charmois, los textos oficiales suelen ofrecer una imagen negativa de él, describiéndole como una personalidad autoritaria, quizás para contrastarla con la imagen de Le Brun y poder reivindicar así la figura de Le Brun, pese a no haber participado tan directamente en la creación de la Academia. H. van Hulst no desaprovecha tampoco la oportunidad, al tratar las figuras de M. de Charmois, para atacar el peso que los *amateurs* tenían en la Academia, opinando sobre cuestiones artísticas cuando eran legos en la práctica de la misma: “*et*

²²⁴ COQUERY, Emmanuel. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts d'Orléans del 8 de abril al 9 de julio de 2006: Michel Corneille (Orléans, v. 1603- París, 1664). Un peintre du roi au temps de Mazarin. Orléans-París, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, Somogy, 2006.

²²⁵ SCHNAPPER, Antoine. *Le métier de peintre au Grand Siècle*. Pp. 123-124.

²²⁶ « Tous les historiens répètent à l'envie, depuis deux siècles, que M. de Charmois, premier directeur de l'Académie de peinture, aurait accompagné, à titre de secrétaire, le maréchal de Schomberg, lorsque celui-ci remplit les fonctions d'ambassadeur à Rome. Au premier abord, ce détail n'était pas fait pour éveiller nos soupçons. Mais certains écrivains ayant avancé que Charmois et Le Brun s'étaient connus à Rome, nous avons voulu retrouver la date de l'ambassade de Schomberg. Nos recherches dans les ouvrages spéciaux relatifs au personnel diplomatique sous Louis XIV sont restées infructueuses. Nous nous sommes alors adressés au Ministre des Affaires étrangères, et après avoir échangé plusieurs lettres avec le Ministre, nous avons finalement reçu les lignes suivantes, qui autorisent les doutes les plus graves sur la présence officielle de Schomberg à Rome: « [...] Enfin, dans la période de 1640 à 1646 (Correspondance de Rome, Vol, 69-98) que j'ai fait dépouiller pièce par pièce, il n'a été retrouvé d'autres traces de Schomberg qu'une lettre écrite d'Alby le 24 septembre 1643 et relative à l'évêque de cette ville. » JOUIN, Henry. *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV. Le premier peintre, sa vie, son oeuvre, d'après le manuscrit de Nivelon, et de nombreuses pièces inédites*. Paris, Imprimerie Nationale, 1899, p. 675.

²²⁷ POUSSIN, Nicolas. *Lettres et propos sur l'art*. Edición de Anthony Blunt. Traducido por Lydia Vázquez; Visor, 1995, p. 87. (1ª edición, 1964).

²²⁸ POUSSIN, Nicolas. « Carta a Chantelou, Roma 8 de abril de 1664 ». En *Lettres et propos sur l'art*. P. 87.

qui passoit de beaucoup la portée ordinaire de la nation bornée et incommode de nos amateurs”²²⁹.

Esta misma crítica se desprende de la carta de Poussin a Chantelou señalada más arriba, y mostraba la pugna por el discurso artístico que se desarrolla desde mediados del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII entre el poder, los amateurs, la sociedad mundana y, finalmente, los artistas. A pesar de estas cuestiones, ambos textos parecen atribuir un lugar destacado a la figura de Martin de Charmois, señalando el propio H. van Hulst - siempre crítico con Le Brun-, que a él parece estar « *réservee la gloire d’être en quelque sorte le premier fondateur de l’Académie* »²³⁰; considerándole el principal promotor de la redacción de la *requête* al Rey que pondrá las bases del nacimiento de la Academia. No obstante, H. van Hulst no quiere olvidarse del papel principal desempeñado por Le Brun, héroe del relato épico, quien no lo olvidemos disfrutaba de la protección del canciller Pierre Séguier, quien parece participar del proyecto.

« *Il s’attacha particulièrement à M. Le Brun qui était singulièrement aimé de M- Séguier, Chancelier de France, et jugèrent ensemble qu’il était à propos de lui faire part de ce dessein, afin d’en faciliter l’exécution, ce que M. Le Brun fit si bien qu’il ne manqua pas de l’embrasser avec affection, ce qui donna d’autant plus d’assurance de présenter cette requête au Conseil d’en-haut.* »²³¹

La relación entre Ch. Le Brun y Séguier parece gestarse a finales de la década de los 30, gozando a partir de estos instantes de su protección, que le permite ascender socialmente, artísticamente e intelectualmente; ya que en torno a Séguier se daban cita algunos de los principales hombres de letras del momento como Scudéry. De hecho, éste escribirá algunos textos alabando su pintura y Ch. Le Brun diseña varios frontispicios para sus obras teatrales²³²; mostrando con ello el acercamiento de Le Brun al mundo y a las teorías teatrales –en plena *querelle du Cid*, entre 1637 y 1642- que quizás permitan comprender su alianza con A. Félibien en los años 60. También frecuentaban a Séguier Jean Baudon, para quien nuevamente diseña una serie de frontispicios para sus obras *L’Aveugle de Smyrne* y *Les Comédie de Tuileirs*. Jean Baudon es también el traductor al francés de la *Iconologie de Cesare Ripa* (1636-1643), lo que quizás permita comprender la concepción del cuadro como narración y lectura que defenderá en los años 60 de la mano, nuevamente, de A. Félibien. Asimismo de Jean Baudon parece retener también las reflexiones sobre las alegorías que luego desarrollará de forma compleja en sus obras a partir de sus trabajos en Vaux. También pertenecen al círculo cercano de Séguier el médico Marin Cureau de La Chambre, quien parece haber influido en Le Brun en sus reflexiones sobre los *caracteres*²³³, aunque, como ha

²²⁹ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l’Histoire de l’Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu’en 1664*. Vol. I, p. 24.

²³⁰ *Ibid.*, p. 24.

²³¹ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s’est passé en l’établissement de l’Académie royale*. 1707. P. 196.

²³² GADY, Bénédicte. *L’ascension de Charles Le Brun*. P. 98 y ss.

²³³ *Ibid.*, p. 89 y ss.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

señalado Jennifer Montagu²³⁴, si bien las discusiones con Cureau de La Chambre debieron despertar el interés del joven pintor por estas cuestiones, sin embargo fue la obra de Descartes la que más claramente influenciará en sus reflexiones sobre la expresión.

Tal y como hemos señalado, Ch. Le Brun gozaba de una posición ventajosa en ambos grupos, tanto entre el gremio, como entre el grupo de pintores reunidos en torno a M. de Charmois²³⁵; por lo que quizás su participación en la fundación de la Academia no parece haberse dado de forma tan directa como pretende destacar H. van Hulst. Aunque sin duda debió movilizar sus contactos para que se llevase a cabo, como reflejaría el papel importante que cumple Séguier, aunque es imposible establecer en qué grado. A pesar de todo ello para los textos académicos es el propio Le Brun quien dirige esta nueva empresa, uniéndosele posteriormente artistas como Ch. Errard, Van Mol, Guillaín y Le Sueur; firmando finalmente la *requête*, además de los mencionados, Sarrazin, Perrier, Van Opstal, Bourdon, La Hyre, Du Guernier, Ance, los dos Testelin, etc. Aunque el texto de N. Guérin señala otros pintores: Le Brun, Jacques Sarazin, François Perrier, Sébatian Bourdon, Charles Beaubrun, Henri Beaubrun, Laurent de la Hyre, Michel Corneille, Juste d'Egmont, Gérard Van Opstal, Louis Testelin, Hans van der Burcht y Louis Du Guernier. Si bien el documento de la *rêquet* de M. de Charmois que nos ha llegado carece de firmas, sin embargo en su registro en el Parlamento, que tiene lugar el 7 de junio de 1652, sí es posible leer los autores que han firmado finalmente la *requête au roi*, que son los citados por Guérin y H. van Hulst. Muchos de estos grandes pintores que firman el texto, o bien son artistas sin talento que no pasarán el tribunal para formar parte de la Academia o bien se negarán a pasar el examen de acceso como será el caso de Jean-Baptiste Blanchard, Bouvier et Pontheront, retirando su apoyo inicial. Por lo que de todos los treinta y un pintores que formaban la *Maison du Roi*, sólo dos: Sébastien Bourdon y Henri Mauperché, formarán parte finalmente de la Academia. Esto nos lleva a plantear que en un principio no debió tratarse de una empresa tan clara y ventajosa para todos los artistas, como la presentan los textos oficiales, habiendo más sombras que luces en los orígenes de la institución; siendo conocido el rechazo hacia la misma de autores como S. Vouet. Todo ello parece apuntar a que se trató de un proyecto preparado principalmente por Martin de Charmois junto a Jacques Sarazin, Michel Corneille y Juste d'Egmont; y, al igual que la Academia de Letras -dirigida desde 1642 por el propio Séguier²³⁶- que nació de una pequeña academia reunida en torno a V. Conrart²³⁷, igualmente estos instantes debieron existir diferentes reuniones de artistas, como la de Martin de

²³⁴ MONTAGU, Jennifer. *The expression of the passions: the origin and influence of Charles Le Brun's*. London, Yale University Press, 1994.

²³⁵ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 235.

²³⁶ THUILLIER, Jacques. « Académie et classicisme en France : les débuts de l'Académie royal de peinture et de sculpture (1648-1663) ». P. 183.

²³⁷ KERVILER, René. *Valentin Conrart, sa vie et sa correspondance*.

Charmois o como la Sublet de Noyers, a partir de las cuales se fue gestando la idea de una Academia.

La *requête au Roi* presentado por Martin de Charmois -o más bien a la Reina madre y al primer ministro Mazarino-, puede considerarse como el primer texto artístico colectivo en Francia, el cual nos permitirá descubrir qué tipo de *verdad* artística intentará establecerse en estos instantes; reflejándose, por un lado, las opiniones artísticas del momento y, por otro lado, el deseo de inaugurar el discurso artístico en Francia de una forma muy alejada a los modelos fundacionales de Academias con los que contaban en la época, principalmente en Italia²³⁸. En primer lugar, el florentino y el boloñés, donde se aprovecharán los funerales de Miguel Ángel en 1564 y de Agostino Carracci en 1602 para crear las respectivas academias. Un modelo que en Francia sólo se seguirá en 1672, un cuarto de siglo posterior a la creación de la Academia, tras la muerte de Séguier, cuando aprovechando la muerte del canciller se realizará una conmemoración de ensalzamiento de la Academia, de las artes y de los pintores. En segundo lugar, tendríamos el modelo ofrecido por la Academia de San Lucas de Roma, cuyo nacimiento habían venido precedidos de un discurso solemne que ennoblecía las artes por parte de Federico Zuccaro en 1594. Este modelo se seguirá en cierto modo en París en 1653, con el nacimiento de las conferencias sobre arte.

Respecto a este segundo modelo, originado a partir de un texto teórico sobre arte, habría que señalar que en los primeros tiempos, antes de la fundación de la Academia, hacia 1648, Abraham Bosse²³⁹ y los protegidos de Sublet de Noyers²⁴⁰ - *Surintendant des Bâtiments* de Louis XIII- habrían elaborado ya una reflexión teórica que intentarán proponer a la Academia en torno a la perspectiva de Desargues y en torno a la figura de Poussin. Un hecho que permitirá explicar el peso que tendrán las ideas de A. Bosse dentro de la Academia en los primeros tiempos. Algunos historiadores²⁴¹ han valorado este hecho como si hubiera existido ya una primera Academia en gestación en torno al propio Sublet de Noyers²⁴² y anterior a la *requête* de 1648. Una reunión en la que se habrían juntado los hermanos Freárt de Chantelou y el propio A. Bosse, y a la que

²³⁸ POMMIER, Edouard. « L'Académie royale de peinture et de sculpture et le modèle italien ». En LE LEYZOUR, Philippe et Alain DAGUERRE DE HUREAUX (Dir.) Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Tours, del 18 de marzo al 18 de junio de 2000 y en el Musée des Augustins de Toulouse del 30 de junio al 2 de octubre de 2000: Les peintres du roi, Morceaux de réception à l'Académie Royale de peinture et de sculpture 1648-1793. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, pp. 51-60.

²³⁹ GOLDSTEIN, Carl. *Print Culture in Early France: Abraham Bosse and the Purposes of Print*. New York, Cambridge University Press, 2012.

²⁴⁰ MICHAUD, Claude. "François Sublet de Noyers, Superintendant des bâtiments de France". En *Revue Historique*, t. 241, avril-juin, 1969. Paris, PUF, 1969, 327-364.

²⁴¹ THUILLIER, Jacques. « Académie et classicisme en France : les débuts de l'Académie royal de peinture et de sculpture (1648-1663) ». Pp. 183.

²⁴² BRICE, Germain. *Description nouvelle de ce qu'il a de plus remarquable dans la ville de Paris*. Paris, 1687, p. 75.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

supuestamente haría referencia la propia *requête au roi* de 1648²⁴³, cuando señala: « *Sire, l'Académie des Peintres et Sculpteurs, lassée des persécutions qu'elle souffre depuis de longues années...* ». Posteriormente, el arquitecto François Blondel, en 1675, habría realizado también una referencia a esta Academia en torno a Sublet de Noyers.

« *L'Académie royale de peinture et de sculpture est presque du même temps que la française : elle doit sa première institution aux soins et à la protection de feu Monseigneur Des Noyers secrétaire d'État et sur-intendant général des bâtiments. Le Roi l'a mise ensuite dans l'état florissant où elle se trouve par ses libéralités extraordinaires* »²⁴⁴

En relación a la posible participación en ella de A. Bosse, M. Le Blanc lo ve dudoso²⁴⁵. No obstante, J. Thuillier parece apuntar hacia la posibilidad de que debió existir un claro deseo por parte de Richelieu y de Sublet de Noyers por construir una Academia en torno a la figura de Poussin, a quien los sobrinos de Sublet de Noyers, los hermanos Chantelou, tendrían la tarea de hacer regresar a París desde 1639. Sin embargo, la muerte de Richelieu, la caída en desgracia de Sublet de Noyers y de sus sobrinos, y el rechazo de Poussin, condujeron estos primeros intentos al fracaso.

Si el modelo florentino de academia, por ejemplo, se construyó sobre la idealización del pasado, valorando la Academia como la culminación de un pasado glorioso que se habría iniciado con Giotto, como habría remarcado el texto de Vasari; sin embargo, la ausencia en Francia de un texto que relatase las glorias pasadas del arte francés, condujo a definir la Academia como una ruptura con el pasado, que es colocado bajo la imagen de la decadencia²⁴⁶. Estas diferencias revelaban, también, el peso tan diferente que en uno y otro país ocupaba el arte respecto a la sociedad. Todo ello va a determinar que frente a los dos modelos italianos señalados, los artistas en Francia se vean obligados a recurrir a la protección del monarca y a la búsqueda de concesiones y privilegios reales para fundar la Academia, desarrollándose más bien como una institución de la monarquía enfrentada a los privilegios del gremio²⁴⁷ y no tanto como una institución para glorificar el arte. De ahí que el ordenamiento del discurso académico en Francia gire siempre en torno a la *Soberanía* y a lo jurídico. No obstante, E. Pommier ha vinculado este modelo francés con el modelo florentino, pues en éste la Academia se convierte también en un trasunto del poder de la familia Medicis. Si la historia ocupaba un lugar destacado en las fundaciones académicas italianas, la

²⁴³ VITET, Ludovic. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture. Étude historique*. Paris, Michel Lévy Frères, 1861, pp. 195-196.

²⁴⁴ BLONDEL, François. « Préface ». En *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture*. Paris, Lambert Roulland, 1675, p. 2.

²⁴⁵ LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre. Abraham Bosse (1604 ?-1676) et son siècle en perspective*. Paris, CNRS, 2004, p. 113.

²⁴⁶ POMMIER, Edouard. « L'Académie royale de peinture et de sculpture et le modèle italien ». P. 52.

²⁴⁷ THUILLIER, Jacques. « Académie et classicisme en France : les débuts de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1663) ». P. 184.

Academia Francesa se presenta más bien como un comienzo absoluto²⁴⁸, siendo la misión de la Academia ofrecer un futuro para las artes.

En estos primeros años complejos de la Academia²⁴⁹, podemos ver anunciados ya, a través de la *requête* de M. de Charmois, algunas de las ideas principales que desarrollarán posteriormente los relatos de H. Testelin, N. Guérin o H. van Hulst; revelándose así el *orden del discurso* que sustentará el *saber académico*: el conflicto con el gremio, la usurpación que han hecho éstos de poderes en principio pertenecientes al Rey y, finalmente, la búsqueda de amparo del monarca, que es comparado con la figura de Alejandro, animándole la *requête* a poner bajo su protección a los Apeles, Fidias y Praxíteles que habitan en París y que -como aquellos- ensalzarán la grandeza del joven Rey. Como hemos remarcado, la Academia nacía pues a partir del discurso de la *Soberanía*.

« L'Académie des peintres et sculpteurs, lassée des persécutions qu'elle souffre depuis [de] longues années par l'envie de certains Maîtres jurés, qui ne prennent le nom de peintre et de sculpteurs que pour opprimer ceux qui ont consumé leur jeunesse dans le travail et l'étude des belles choses, afin de mériter ce titre, est enfin contrainte de se prosterner aux pieds de Votre Majesté. »²⁵⁰

La *requête* remarca constantemente no sólo la grandeza del rey francés, sino de la monarquía en general, considerándola además como una figura tradicionalmente vinculada a las artes desde la antigüedad. Para sostener su argumento pondrá como ejemplo los retratos monárquicos, símbolo por antonomasia de su poder, los cuales son llevados por el mundo en *representación* del propio monarca gracias a las artes, demostrando la importancia de éste en el poder del soberano. Todo ello les llevará a concluir a los redactores del texto la necesidad de proteger las artes. Una protección cuyo objetivo es el engrandecimiento de la monarquía y del poder de la propia Francia; definiendo así el arte como un *saber* de la *Soberanía*. Asimismo, establece también una estrecha relación entre la imagen y la pluma²⁵¹, comparando al orador y al pintor, a través del término *dessein*, que nos indica la influencia de la tratadística italiana, donde la imagen y la palabra se vinculan a la *idea*; señalando, además, que el objetivo del arte no es sólo reproducir el mundo que vemos, tal y como habían señalados los tratados italianos como el de Vasari. A pesar de la comparación de la pintura con el orador, como podemos observar en Alberti, no parece apuntar

²⁴⁸ POMMIER, Edouard. « L'Académie royale de peinture et de sculpture et le modèle italien ». P. 59.

²⁴⁹ FONTAINE, André. *Les Doctrines d'Arte en France. Peintres, Amateurs, Critiques, de Poussin à Diderot*. Paris, H. Laurens, 1909; SCHNAPPER, Antoine. « The Debut of the Royal Academy of Painting and Sculpture ». En HARGROVE, June Ellen (Ed.). *The French Academy: classicism and its antagonists*. Newark-London, University of Delaware Press-Associated University Presses, 1990, pp. 27-36; DURO, Paul. *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

²⁵⁰ CHARMOIS, Martin de. « Requête au Roi au sujet de « l'Académie des peintres et sculpteurs ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome I, vol. 1, p. 65.

²⁵¹ « L'Académie ne voudrait pas néanmoins tirer une conséquence de cette louange pour remporter le prix sur les orateurs ou sur les écrivains, puisque leur but et celui des peintres n'est point différent, que chacun de ces arts a ses beautés, que l'un fait avec le pinceau ce que l'autre fait avec la plume, et qu'en un mot leur dessein n'est que d'exprimer les choses telles que nous les voyons, ou que nous les avons conçues. » *Ibid.*, p. 70.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

todavía hacia una comprensión *elocuente* del arte, como la que propondrá A. Félibien en la década de los años 60 junto a Le Brun. La *requête* considera que esta defensa de la pintura también debe extenderse a la escultura, aunque es consciente de que ésta se fundamente en principios distintos, pues mientras « *l'une s'explique avec les couleurs, l'autre avec le marbre ou avec d'autres matières traitables* »²⁵². A pesar de estas diferencias, ambas son presentadas como hermanas puesto que « *ayant le dessein pour père commun...* »; lo que explica la centralidad que tendrá el *dibujo* dentro de la teoría artística francesa, ya que permite unir todas las artes, tanto las artes visuales como las de la escritura. Aunque, al mismo tiempo, parece situar al color como el rasgo definitorio de la pintura, otorgándole un lugar preponderante, y que, sin duda, provendrá del eclecticismo con el que nace la Academia francesa, intentando construir un arte superior a partir de las grandes tradiciones del pasado, como la del dibujo florentina y la del color veneciana. Por otro lado, el texto nos remitía al problema del *paragone*, y si bien busca superar cualquier tipo de conflictividad entre ambas artes, pintura y escultura, estableciendo como principio común a pintura y escultura el dibujo, sin embargo las tensiones se mantendrán de forma constante a lo largo del siglo; de ahí que el texto de M. de Charmois subraye su deseo de superar estas polémicas: « *Il faut bannir ce divorce domestique, et n'en avoir que contre les persécuteurs qui nous tendent les bras plutôt pour nous étouffer que pour nous servir d'appui et ne se veulent joindre à nous que pour ravir notre honneur* »²⁵³. En conclusión, en esta primera parte del texto, parecían establecerse algunos de los principios que luego constituirán el centro del discurso académico, por un lado, el dibujo y, por otro lado, la representación del monarca. Asimismo, este texto permite observar los objetivos que presidirán la Academia desde sus inicios: otorgar unas leyes al arte y engrandecer al monarca, para lo cual el Rey deberá ayudar y honrar a los artistas, como ya sucediera en el pasado, como por ejemplo con Leonardo respecto a Francisco I o con Primaticcio respecto a Enrique II; señalando además que en los días actuales Poussin recibió los mismos honores²⁵⁴. La alusión a N. Poussin en este texto fundador de la Academia muestra cómo desde su fundación se establece una estrecha relación entre el proyecto académico y su figura, convirtiéndose así en un posible modelo a seguir por el resto de los académicos, tanto formalmente como intelectualmente.

Tras volver a insistir sobre la persecución y el envilecimiento de los artistas por parte del gremio, a continuación reivindica la profundidad de los conocimientos necesarios y requeridos para la ejercitación del arte, como la geometría o la perspectiva; que no sólo ennoblecen el arte sino que

²⁵² *Ibid.*, p. 71.

²⁵³ *Ibid.*, p. 71.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 72.

lo elevan por encima de las artes mecánicas del gremio, tal y como había señalado Alberti²⁵⁵. Unos conocimientos a los que añadirá otros saberes que requieren de la *razón*, como son conocer bien la naturaleza de los animales para poder representarlos bien, así como las historias, las fábulas o las mitologías. Otro de los conocimientos señalados será la anatomía, que permite reproducir las partes del cuerpo y sus movimientos; así como la fisiognomía, para expresar adecuadamente las pasiones a través de los rostros, tanto los vicios como las virtudes²⁵⁶. La *requête* definía también como objetivo principal de las artes la *mimesis*, y -a diferencia del gremio- ésta debía realizarse a través de los conocimientos teóricos y científicos, como la perspectiva o la anatomía, apostando por una concepción artística próxima al *bello ideal*, pero siempre construida sobre la naturaleza. Aparecen dos principios nuevos, *mimesis* y vinculación a los saberes científicos, que veremos repetirse de forma constante en todos aquellos textos que tienen una vinculación con la Academia. Todos estos principios: centralidad del dibujo; representación de la monarquía; conocimientos científicos: geometría, perspectiva, anatomía; *mimesis*; expresión de los cuerpos, mediante el movimiento y la expresión; etc.; constituirán el núcleo principal de la *teoría del arte francesa* en los años siguientes hasta los *Sentiments* de H. de Testelin en los 80, conformando una *continuidad* discursiva que no será cuestionada hasta Roger de Piles. La *requête* se convertía por todo ello no sólo en un texto jurídico, encaminado a inscribir la Academia en la *Soberanía*, sino en un primer texto teórico sobre arte, donde se definían los principios por los que discurrirá el pensamiento artístico francés posteriormente. Finalmente el texto concluirá con la demanda de que las normas aprobadas en 1646 a favor del gremio sean revertidas.

La *requête* se encontrará con el apoyo incondicional de la reina madre y del secretario de Estado M. de la Vrillière (uno de los mayores coleccionistas de pintura italiana de su época²⁵⁷), quien gestionará con rapidez y diligencia los requisitos necesarios para su nacimiento, aconsejando al mismo tiempo la depuración de algunos miembros que no le parecían estar a la altura de la institución²⁵⁸. Las reuniones seguirán sucediéndose, bien en la casa de M. de Charmois o de M. de Beaubrun, con el objetivo de definir los estatutos y reglamentos que impedirán el acceso a la Academia a los inferiores y demasiados comunes, observándose un deseo por establecer una jerarquía dentro de la misma. Las primeras sesiones de la Academia, recogidos en los *procès-*

²⁵⁵ "Quiero que el pinto, tanto como sea posible, sea docto en verdad en todas las artes liberales, pero deseo que tenga sobre todo un buen conocimiento de geometría" ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, III, 53. P. 113.

²⁵⁶ CHARMOIS, Martin de. « Requête au Roi au sujet de « l'Académie des peintres et sculpteurs ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. P. 74.

²⁵⁷ HAFNER, Christelle. "La Vrillière, collectionneur et mécène". En BREJON DE LAVERGNÉE, Arnauld. Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grand Palais de Paris, del 11 de octubre de 1988 al 2 de febrero de 1989: Seicento, le siècle de Caravage dans les collections française. Paris, Réunions des musées nationaux, 1988, pp. 29-38.

²⁵⁸ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 196.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

verbaux de Martin de Charmois y Henry Testelin, reflejan los temas principales donde se asentará la Academia en estos primeros años, así como las discusiones y los avatares internos: « *chacun produisit sur cela ses idées particulières, qui étoient débattues avec beaucoup de lumières et de soin [...] que forunit le résultat de ces conférences* »²⁵⁹. De acuerdo al ideal galante que por estas mismas fechas estaba desarrollándose en la *sociedad mundana*²⁶⁰, la Academia estará presidida por los principios de la conversación y de la amistad, sobre los cuales se asentarán las *conferencias* posteriores; pero con la diferencia de que la Academia buscaba formar al espíritu en la “ciencia artística”²⁶¹. Con el visto bueno de Le Brun y del Canciller Séguier -según nos indica H. van Hulst- los estatutos fueron aprobados en enero de 1648 y las letras patentes confirmándolo a principios de febrero, publicándose el 9 de marzo. En ellos se nombrará a los doce “anciens” que dirigirán esta escuela: Ch. Le Brun, Ch. Errard, S. Bourdon, L. de la Hyre, J. Sarrazin, Corneille, Perrier, Baubrun, Le Sueur, Juste d’Egmont, Van Opstal et Guillain. Se nombrará asimismo a Lévêque y Bellot como administradores, quizás como recompensa a sus luchas contra el gremio; aunque el segundo será expulsado en 1648 por no pagar²⁶². Como jefe de la Academia se nombrará a M. de Charmois²⁶³. A partir de estos instantes la Academia no hará más que crecer en solicitudes²⁶⁴, imponiéndose la norma de tener que presentar una obra para poder ser admitido como académico. Una vez aprobados los reglamentos y habiendo encontrado un espacio fijo para el desarrollo de sus actividades, la Academia comenzará a desarrollar los principios teóricos sobre los cuales se asienta su actividad, como la *mimesis* del natural y la defensa de la copia del modelo desnudo, que constituirá una de sus principales reivindicaciones. Recordemos que el privilegio concedido por el Rey a la Academia -y razón por la cual se justifica su fundación- era precisamente la defensa de la copia a partir del modelo desnudo. Un privilegio que ostenta en exclusividad frente al gremio; y, de este modo, no es extraño que siendo uno de los rasgos que definen la particularidad de su nacimiento se convirtiese en uno de los principios destacados: “*Cet attachement à la vérité lui attire beaucoup de réputation et d’estime*”²⁶⁵. Junto a la copia del modelo natural se defenderá también la copia y aprendizaje a partir de los grandes modelos del pasado, mediante los cuales se busca conocer la manera de los grandes²⁶⁶, permitiendo ennoblecer una Naturaleza que no siempre

²⁵⁹ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. I, p. 34.

²⁶⁰ VIALA, Alain. *La France galante*. Paris, PUF, 2008.

²⁶¹ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. I, p. 48.

²⁶² GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 201.

²⁶³ *Ibid.*, p. 197.

²⁶⁴ MICHEL, Christian. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture*. Pp. 26-27.

²⁶⁵ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 200.

²⁶⁶ « Quel avantage c'était de considérer les diverses manières et d'entendre les beaux raisonnements qui se faisant dans ces exercices académiques ; c'était à qui ferait paraître les belles remarques que chacun avait faites sur les beaux

se mostraba perfecta. Frente a la defensa de la *mimesis fidedigna*, identificada con las pinturas del norte de Europa y con la pintura de género, la Academia defendía las teorías del *bello ideal* del clasicismo italiano, donde la naturaleza debe ser mejorada mediante el arte, comprendiendo así la *mimesis natural* en el sentido de *vraisemblance*. Si por un lado defendían la mimesis de las grandes obras, al mismo tiempo inscriben ésta dentro de una *mimesis liberal* que fomenta ante todo la libre interpretación del artista, en función de su genio, subrayando frente a la idea de *copia* la *emulación*, esto es, la confrontación respecto a los grandes artistas del pasados y del presentes, pero siempre partiendo del principio de la mimesis natural: « *car l'on y voyait une variété admirable qui se rapportait néanmoins entièrement à l'imitation du naturel* »²⁶⁷. La naturaleza parece constituirse así en uno de los principios donde se asienta el *bello ideal* francés, frente al *idealismo* italiano de Bellori y como había señalado Alberti²⁶⁸. La formación de los estudiantes en la Academia se realizará por tanto a partir del dibujo sobre los modelos desnudos, así como a partir de las grandes obras de los grandes maestros, tanto modernos, como Rafael, como antiguos, representadas por las grandes colecciones de esculturas traídas de Italia, sobre todo en la época de la Fronda. Una vez realizados los dibujos por parte del alumno éstos debían ser corregidos por los propios académicos, quienes acompañaban sus correcciones con disertaciones sobre la mimesis y el ennoblecimiento de la copia²⁶⁹. El propio Le Brun contribuye a esta enseñanza presentando sus cuadros realizados en Roma a partir de Rafael²⁷⁰. Los textos oficiales buscan remarcar así la función educativa de la Academia, tal y como había manifestado la *requête au Roi*.

A continuación H. van Hulst vuelve a señalar las tres disciplinas que determinan la liberalidad y racionalidad de las artes de la pintura y la escultura, y que se enseñarán en la institución: la anatomía, la geometría y la perspectiva²⁷¹. A propósito de la primera, la Academia se hará con los servicios de M. Quatroulx, cirujano que había escrito un libro titulado *Traité de la peste contenant sa définition (1671)* y que se encargará de dar las lecciones de anatomía. Ésta tenía como base la *ostéologie*, es decir, el estudio de los huesos y del esqueleto, lo que determinaba - como ha señalado J. Lichtenstein- la predominancia del dibujo sobre el color. La formación

ouvrages antiques, et les observations que l'on doit faire sur le naturel, les maximes que l'on doit suivre en cette étude, et généralement tout ce qui peut contribuer à rendre un homme habile dans l'exercice de ces arts ». *Ibid.*, p. 199.

²⁶⁷ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 200.

²⁶⁸ "Por tanto, en esta composición de superficies deben perseguirse al máximo la belleza y la gracia. Para lograrlo, en mi opinión no hay vía más cierta que la misma naturaleza, y así observaremos larga y diligentemente de qué modo la naturaleza, admirable artífice de las cosas, ha compuesto las superficies con hermosísimos miembros. En cuya imitación es necesario ejercitarse con todo cuidado y atención." ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 35. P. 98.

²⁶⁹ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. I, p. 49.

²⁷⁰ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 198.

²⁷¹ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. I, p. 55.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

anatómica se realizaba por tanto a partir fragmentos de cuerpos y moldes de yeso sacados de hombres desollados, es decir, sobre modelo natural; así como sobre las figuras gravadas que aparecen en las grandes obras de anatomía como las de Vesalio, o de artistas como Miguel Ángel.

« A peine cette nouvelle école fut-elle ouverte qu'il lui fit présent de plusieurs membres détachés, moulés en plâtre sur le cadavre d'un homme écorché, d'un des plus beaux naturels qu'il fut possible de voir. Avec ce secours et celui des figures gravées qui se voient dans Vesale, de celle des autres grands anatomistes, et de l'écorché de Michel-Ange, le démonstrateur trouva le moyen de donner en peu temps à ceux des étudiants qui le livroient de bonne grâce à ce travail une connaissance exacte et solide de la situation de la figure, des insertions et des fonctions des divers muscles du corps humain, etc. »²⁷²

M. Chauveau se encargará de la geometría y A. Bosse, amigo de L. de La Hyre, se encargará en poco tiempo de las clases de perspectiva, las cuales tuvieron una importante acogida en la Academia. En estos primeros años la perspectiva gozará de un gran prestigio en Francia, ya que se consideraba como una de las vías principales para el ennoblecimiento de la práctica artística²⁷³. Señala Ch. Michel y J. Lichtenstein que en los *procès-verbaux* no aparece mencionado la figura de M. Chauveau, señalada por H. van Hulst, cuya recepción en la Academia no se produce hasta 1663, por lo que ambos autores plantean que la introducción de su nombre en esta parte del relato tendrá como función reducir la importancia de A. Bosse²⁷⁴, quien se había enfrentado a la Academia; intentando así borrar su papel destacado en estos primeros años, pues sus escritos eran los únicos que dotaban de un contenido teórico a las enseñanzas.

En los años siguientes la Academia se encontrará con constantes tensiones externas e internas. Externas, principalmente con el gremio, que busca recuperar sus antiguos privilegios; e internas, debido a las diferentes propuestas que surgen, las cuales se encuentran con la oposición de algunos miembros, como son la obligatoriedad de pagar una tasa para el mantenimiento de la Academia, la obligación de presentar una obra para decorar las estancias de la academia, la obligatoriedad de llevar registros de las reuniones, etc. Estas obligaciones en ocasiones eran desatendidas por los propios académicos, como fue el caso de M. de Charmois, quien debía encargarse de llevar los registros; lo que será aprovechado por N. Guérin para ofrecer una imagen negativa y autoritaria de él²⁷⁵. Unas críticas que quizás debamos valorar como una estrategia narrativa para justificar, a la larga, la necesidad de refundación de la Academia, en 1663, por parte de Le Brun y Colbert. Estas críticas internas, terminaron por hacer circular un libelo donde se proponían ciertas reformas administrativas, como la de nombrar un secretario que lleve los registros., y que N. Guérin atribuye a uno de los Testelin. Un libelo que si bien fue criticado por

²⁷² *Ibid.*, p. 56.

²⁷³ HEINICH, Nathalie. « La perspective académique. Peinture et tradition lettrée : la référence aux mathématiques dans les théories de l'art au XVII^e siècle ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 49, septembre 1983, pp. 47-70.

²⁷⁴ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 201, nota 38.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 204.

académicos como L. de La Hyre, sin embargo, fue leído con atención por Le Brun, « *lequel, après l'avoir lue en particulier, dit à la Compagnie qu'elle contenait de très bon avis et qu'elle ne pouvait venir que de quelqu'un très zélé pour l'Académie.* »²⁷⁶. Más allá de la veracidad o no de la anécdota, lo que parece descubrir este libelo son las diferentes tensiones internas dentro de la Academia, como consecuencia de los diferentes grupos de intereses que se daban cita en ella, pues los artistas no sólo se representan a sí mismos, sino que habitualmente estaban adscritos a una red de mecenas y hombres importantes que iban colocando sus peones en los diferentes lugares de las instituciones de la monarquía, como representaba el propio Ch. Le Brun respecto a Séguier.

Estos primeros años son también tiempos difíciles por la falta constante de recursos, lo que llevará a la Academia a cobrar una pequeña tasa por el acceso a las clases de dibujo para todos aquellos que no son académicos o hijos de académicos²⁷⁷. El problema de la gratuidad de la educación es sin embargo una de las principales aspiraciones de la Academia, que no se logrará hasta el siglo XVIII. Pese a estas medidas de cobro, las cuentas de la Academia tras el primer año serán muy malas, por lo que se desarrollarán nuevas tasas para financiarla, causando importantes bajas. Situación que es aprovechada por el gremio para atraer a los descontentos, quien, a semejanza de la Academia, había instituido también las clases de dibujo, que eran dirigidas por S. Vouet²⁷⁸ y donde se pagaba la mitad que en la Academia: cinco sols por semana; estableciendo, además, un premio para el mejor dibujante. H. van Hulst señala que el gremio creó su propia Academia paralela, que denominará como Academia de San Lucas²⁷⁹ y que producirá “*une espèce de dernier période de décadence, peu différent d'une chute totale*”²⁸⁰. Una decadencia que sólo la entrada de Louis Testelin en la Academia -alumno de Vouet, hermano de Henri y colaborador de Le Brun en varias obras- conseguirá superar, ya que era un gran dibujante, sustituyendo al difunto Perrier,²⁸¹. De nuevo observamos cómo a través del relato de los *orígenes* se reivindicaban los hermanos Testelin.

Además de los conflictos con el gremio y de las dificultades económicas, habría que añadir el inicio de los disturbios de la Fronda que ahogan aún más económicamente la institución; perdiendo además el apoyo de un poder preocupado por los conflictos políticos y no tanto por los artísticos. Esta pérdida de apoyos políticos se agravará tras la salida de la corte de Mazarino, en febrero de 1651, momento en el que Séguier –uno de sus principales apoyos- se encontraba también

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 204.

²⁷⁷ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. I, pp. 71-72.

²⁷⁸ SCHNAPPER, Antoine. *Le métier de peintre au Grand Siècle*. P. 132.

²⁷⁹ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. I, pp. 76-77.

²⁸⁰ *Ibid.*, pp. 79-80.

²⁸¹ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 346 y ss.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

muy debilitado al haber jugado un doble juego durante los momentos anteriores a la Fronda²⁸². No sólo estaba en peligro la continuidad académica por cuestiones financieras, tal y como ha acentuado H. van Hulst, sino también por cuestiones jurídicas, como apunta N. Guérin, debido al debilitamiento que habían sufrido los principales apoyos políticos de la institución²⁸³. Asimismo, las estrechas relaciones entre el gremio y el Parlamento favorecían la causa de éste, poniendo en peligro la aprobación de las *lettres* de la Academia por parte del Parlamento. Una aprobación que finalmente se logrará aprovechando el registro de la unión entre el gremio y la Academia en la *arrêt* del 7 de junio de 1652²⁸⁴. N. Guérin resumía así las razones que condujeron a esta unión de la Academia y el gremio.

« Les motifs qui portèrent l'Académie à cette jonction étaient :

Premièrement de se concilier les esprits de plusieurs honnêtes gens et très habiles qui étaient en la société des maîtres et qui souhaitaient d'avoir un moyen honnête comme celui-là pour en sortir.

Deuxièmement, c'était pour faciliter la main levée de l'opposition que les jurés avaient faite à l'enregistrement des Lettres, et lever tout obstacle à la vérification de l'établissement de l'Académie, car on s'apercevait que plusieurs conseillers du Parlement étaient portés à rejeter les nouveautés et il y avait sujet de craindre, que n'ayant pas pour les arts assez d'amour et de connaissance, ils ne reçussent pas cela favorablement [...]

*Et en troisième lieu l'Académie se promettait dans cette jonction de purger facilement les corruptions qui s'étaient glissées dans la Maîtrise. »*²⁸⁵

Para lograr superar la situación dramática generada por la Fronda, algunos académicos como Ch. Errard defenderán la unión entre ambas instituciones: la Academia y el gremio, tal y como recogen los *procès-verbaux* de febrero de 1651. Se propone así un compromiso con la cofradía y una unión con la *maîtrise* -analizado por A. Schnapper²⁸⁶- que buscará remediar los problemas financieros y las trabas administrativas que ponía el Parlamento a la Academia. Pese a que N. Guérin y H. van Hulst parecen señalar una oposición frontal de Le Brun, como también parece desprenderse de los procesos verbales²⁸⁷, sin embargo ésta no parece haberse producido de forma tan explícita. Al contrario, Le Brun debió ofrecer su apoyo²⁸⁸, pues la Academia se jugaba su supervivencia jurídica; aunque la actitud de Le Brun hacia la unión es ambigua. Esto ha llevado a B. Gady a señalar que Le Brun debió jugar un doble juego; y si por un lado habría estado en todo momento a favor de la unión, sin embargo, por otro lado, no debía estar de acuerdo con ciertas partes del acuerdo²⁸⁹. Finalmente, la propuesta de unión entre ambas instituciones, tras diversas

²⁸² *Ibid.*, p. 239.

²⁸³ *Ibid.*, p. 238 y ss.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 246.

²⁸⁵ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 209.

²⁸⁶ SCHNAPPER, Antoine. *Le métier de peintre au Grand Siècle*. Pp. 132 y ss.

²⁸⁷ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, pp. 51-52.

²⁸⁸ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 241.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 244.

propuestas, debates y negociaciones, se llevará a cabo con la mediación de Charles Hervé²⁹⁰. Éste, además de tener importantes relaciones con el Parlamento, había sido cliente de S. Bourdon y de Le Brun, lo que vendría a demostrar la participación de éste último en el proceso de unión. El acuerdo tendrá lugar el 7 de junio de 1651, registrándose en el parlamento el 7 junio de 1652²⁹¹. Momento en el que se registran también los primeros estatutos de la Academia de 1648, demostrando las dificultades judiciales y administrativas con las que la Academia se había encontrado desde su fundación, precisamente por ser una institución que era vista, por parte del Parlamento, como dependiente de la monarquía. Esta unión fue descrita por N. Guérin como deshonrosa para Le Brun -tal y como también recoge H. van Hulst- al verse la Academia unida al gran enemigo: el gremio. Recordemos al respecto que tanto en Florencia, como en Roma, la creación de las Academia nunca había buscado la separación radical del gremio como sí parece caracterizar el surgimiento de la Academia en Francia; y, de este modo, la unión entre ambas devolvía a la Academia francesa a la senda de los modelos italianos.

Ambos textos oficiales coinciden en señalar que Le Brun, a causa de esta firma, se había apartado de la Academia, dejando de frecuentar la institución. Sin embargo B. Gady ha señalado que sí participará en diversos acontecimientos, pese a que los registros no recogen su firma en hechos tan trascendentales como el cambio de alojamiento de la Academia en enero de 1653. Las razones de su ausencia quizás se deban a que Le Brun no estaba por esas fechas en París. A pesar de lo cual, sí participa en la deliberación sobre la instauración de las conferencias en agosto de 1653, según el *procès-verbaux*²⁹². Momento en que se establece también que el *Traité de la peinture* de Leonardo contenía material para ser debatido en las conferencias; que para algunos estudiosos, será la principal causa de un nuevo enfrentamiento interno, en este caso entre Le Brun y A. Bosse, que analizaremos más adelante. Posteriormente a la unión con el gremio, y tras mejorar las expectativas políticas de nuevo, y sobre todo tras haber conseguido el registro de los estatutos en el Parlamento, Le Brun será un claro promotor de la ruptura, junto con Ch. Errard²⁹³. No obstante, las condiciones inmediatas no había mejorado tanto, pues tras el regreso del Rey a París en 1652 algunos académicos habían muerto y otros habían abandonado París por los disturbios, por lo que la Academia se ve obligada continuar cobrando a sus académicos, pues la Academia sigue inmersa en dificultades financieras profundas²⁹⁴. Asimismo, las tensiones entre la Academia y el gremio se sucederán de forma constante entre 1652 y 1654, ya sea por la financiación o por las transformaciones en las formas de ingreso, lo que lleva a N. Guérin a enfatizar la degradación a la

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 241.

²⁹¹ VITET, Ludovic. *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. P. 229.

²⁹² *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 64 y 75-77.

²⁹³ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 247.

²⁹⁴ SCHNAPPER, Antoine. *Le métier de peintre au Grand Siècle*. Pp. 136-138.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

que había llegado la Academia. Las tensiones entre ambos grupos producirán varios acontecimientos importantes. En primer lugar, la salida de la *maîtrise* de la Academia el 2 de marzo de 1652²⁹⁵. En segundo lugar, la suspensión de la copia de modelo el 7 de septiembre de 1652²⁹⁶ y su restablecimiento el 11 de noviembre de 1652²⁹⁷. En tercer lugar, el traslado de la Academia a un nuevo emplazamiento, registrado el 10 de enero de 1653²⁹⁸, aprovechándose el momento para dar grandeza a la institución, decorando las salas de la Academia. Parece ser en estos instantes cuando se impondrán las conferencias públicas –según N. Guérin y H. van Hulst–, precisamente como una medida para evitar o retrasar el desastre y lograr diferenciarse del gremio.

*« Pour retarder ce double désastre autant qu'il seroit possible, le secrétaire nous suggéra un moyen auxiliaire, qui, dans la perplexité où nous nous trouvions, fut reçu avec applaudissement : c'étoit d'occuper les assemblées d'une manière qui fût au-dessus de la portée du commun des suppôts de la maîtrise, et qui, en fortifiant l'étude de nos arts, pût aussi servir de soutien à nos exercices publics. En un mot, c'étoit d'établir des conférences réglées sur toutes les parties de la peinture et de la sculpture, où les principes qui les constituent seroient expliqués avec méthode et clarté, et avec cette supériorité de lumière que l'Académie étoit seule en état de répandre sur ce plan d'instruction [...] Il représenta enfin que, quoi qu'il en arrivât de ce moyen, il resteroit à l'Académie la satisfaction de s'être conduite d'une manière digne d'elle, et d'avoir ouvert une voie de plus pour travailler au progrès des beaux-arts, l'objet de ses plus tendres soins. »*²⁹⁹

Las conferencias parecen convertirse en estos instantes en el camino más adecuado para hacer progresar las bellas artes, definiendo el cuerpo principal de la actividad académica. La introducción de éstas en este punto del relato, nos da una idea de cómo la tradición académica, desde H. Testelin a H. van Hulst, busca legitimar el sistema de conferencias situándolas en el centro mismo de este relato heroico sobre los *orígenes*, presentándolas como un instrumento de lucha contra el gremio: *« Ceux de la maîtrise ne tardèrent pas de s'ennuyer et de se lasser de ces conférences, et, en conséquence, de s'en éloigner »*³⁰⁰.

*« Toutes ces choses obligèrent l'Académie de penser aux moyens de se délivrer de ces importunités-là. Sur quoi le Secrétaire proposa l'exercice des conférences, s'assurant qu'il n'y avait rien de plus propre pour éloigner des assemblées cette troupe d'importuns, que d'y établir des raisonnements sur la peinture et la sculpture ; en effet, cette proposition fut reçue et approuvée de tous ceux qui aimaient l'honneur de la profession et la tranquillité des assemblées, tellement qu'il fut résolu que désormais l'on s'entretiendrait, dans les assemblées, sur les belles observations de ces arts. Et, pour ce que dans les assemblées ordinaires l'on étoit trop interrompu par les affaires de la Maîtrise, l'on résolut de prendre des jours particuliers, lesquels on indiqua aux derniers samedis de mois. »*³⁰¹

²⁹⁵ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 62.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 64.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 65.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 68.

²⁹⁹ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. I, pp. 157-158.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 159.

³⁰¹ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 218.

La existencia de conferencias antes de 1667 es una cuestión polémica dentro de la historiografía. Tanto A. Fontaine³⁰² como B. Teyssèdre³⁰³ consideran que éstas no debieron presentarse con regularidad hasta los reglamentos aprobados en época de Colbert, en 1663. Sin embargo, Ch. Michel y J. Lichtenstein, sí consideran que debieron producirse algunas sesiones en las que los miembros de la academia debatieron sobre cuestiones artísticas, aunque con un formato diferente al que posteriormente se impondría³⁰⁴, como analizaremos más adelante. Por otro lado, esta medida de instaurar las conferencias se justificará remitiendo al artículo IX de los estatutos de 1648, como reconoce el *procès-verbaux* del 3 de mayo de 1653. Aunque en estos estatutos las referencias a las conferencias son bastante ambiguas.

*« Ce jourd'hui, l'Académie, étant assemblée à son ordinaire, ayant mis en délibération que désormais, suivant ce qui est contenu en l'article IX du statut de l'Académie, l'on doit s'entretenir des sciences et raisonnements des arts de peinture et sculpture, l'on a arrêté qu'il sera dressé une table des principales matières de cet entretien, et chacun de la compagnie exhorte d'apporter dans l'assemblée suivante leurs avis par écrit, pour en icelle et sur lesdits avis, former ladite table »*³⁰⁵

El conflicto entre A. Bosse y diversos académicos -entre ellos Le Brun- sobre la definición de la pintura, que tuvo como trasfondo el visto bueno dado por la institución al texto de Leonardo, pudo ser interpretador por N. Guérin y H. van Hulst como el antecedente inmediato de las conferencias³⁰⁶. Así el *procès-verbaux* del 7 de junio de 1653 informa de las “opiniones” presentadas por A. Bosse y los dos hermanos Testelin a la asamblea el 7 de junio. Aunque estas discusiones poco o nada tuvieron que ver con el formato que luego se desarrollaría en la Academia.

*« Ce joud'hui, l'Académie étant assemblée à son ordinaire, Monsieur Bosse a présenté deux traités de perspectives, l'un, imprimé en l'année 1648, pour les surfaces ou tableaux plats, et l'autre, imprimé en 1653 [...] Ce même jour, suivant la proposition faite en l'assemblée précédente touchant la table des matières du raisonnement de la peinture, M. Bosse a apporté son avis, comme fa fait aussi Messieurs Testelin, l'aîné et puîné, et, pour ce que le temps n'en a pu permettre la résolution, l'on l'a remis à l'assemblée suivante, comme de toutes les autres propositions »*³⁰⁷

El propio A. Bosse, en su *Traité des pratiques géométrales et perspectives* (1665), alude a esta primera discusión tenida en la Academia, y en la que señala que se buscaba definir el “trait”³⁰⁸, tanto en el retrato como en la pintura. Es importante señalar que la realización de conferencia entre 1653 y 1667, antes de los estatutos que la definen y establecen como obligatorias a partir de 1663, apenas nos han llegado, aunque algunos procesos verbales –arriba señalados- las evocan. Sin embargo, quien más claramente hace referencia a ellas es H. Testelin en sus *Sentiments*, donde

³⁰² *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture s'après les manuscrites des archives de l'École des Beaux-Arts*. Édition André Fontaine. Paris, Albert Fontemoing, 1903, p. XVII.

³⁰³ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 623 y ss.

³⁰⁴ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Tome I, vol. 1, p. 75 y ss.

³⁰⁵ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 72.

³⁰⁶ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Tome I, vol. 1, p. 77.

³⁰⁷ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 74.

³⁰⁸ BOSSE, Abraham. *Traité des pratiques géométrales et perspectives, enseignées dans l'Académie Royale de la Peinture et Sculpture*. Paris, 1665, p. 36.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

alude a las discusiones tenidas en la Academia a raíz del tratado de Leonardo³⁰⁹. En estas primeras conferencias se habría tratado, en primer lugar, el problema del *raccourcis*, mediante el cual se analiza la adaptación de las diversas partes del cuerpo humano a los espacios en los que va a ser dibujado, y que obliga a tener en cuenta los diversos puntos de vista y a modificar las partes del cuerpo cuando así sea necesario. Aunque habría pintores que no habrían seguido este precepto, como Rafael, lo que generará las críticas de A. Bosse, quien consideraba que la pintura debía someterse a las leyes de la perspectiva de Desargues, como reconoce en su *Le peintre converti aux règles de son art* (1667)³¹⁰.

« Plusieurs Peintres de cette clace disent d'ordinaire, que le grand Raphaël d'Urbain a Souvent fait de ces Tableaux d'histoire representez en forme de Tapisserie, qui est une chose bien raisonnée, ce qui ne fait pas qu'il n'en foit le mesme de représenter sur un plat-fond, & sur une voute, un Tableau & ces objets faits à l'ordinaire, qui y paroissent à l'oeil estre verticaux on à plomb sur l'horizon. »³¹¹

Para tratar este tema en las primeras conferencias se habría partido del tratado de Leonardo, aunque igualmente este problema de la *raccourcis* ha sido tratado también en L. Dolce, *Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino* (1557), en Armenini, *De' veri precetti della pittura* (1586), etc. También se habría tratado, en segundo lugar, el problema del *contraste*, en el que se afronta el tema de la diversidad en pintura, como señalaba el propio H. Testelin:

« À l'égard du contraste, ce mot étant italien signifie en française une douce contrariété ou diversité, on représenta qu'il s'étend généralement sur toutes les parties de la peinture, mais qu'on le doit traiter fort discrètement, d'autant que l'excès en devient insupportable à la vue »³¹²

De nuevo esta discusión se apoyó sobre el Tratado de Leonardo, quien trata el tema en el capítulo CLXXXIII³¹³, así como sobre otros pasajes del mismo tratado donde Leonardo critica las repeticiones en la pintura, por ejemplo, en relación a las figuras, como en el capítulo XLIV, XCIV, CCLXV. Esta concepción del contraste como una categoría universal que debe ser aplicado a todas las partes de la pintura fue tratada también por Lomazzo en su *Idea del tempio della pittura*, en el capítulo XXXVII, a propósito de la *euritmia*, a través de la cual se busca evitar, al mismo tiempo, los contrastes excesivos. Un tema que también reaparecerá en ciertas conferencias de la Academia, como la de Sébastien Bourdon del 9 de febrero de 1669 a propósito del contraste y de la luz en la

³⁰⁹ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Tome I, vol. 1, pp. 83-99.

³¹⁰ BOSSE, Abraham. « Raisonement abrégé sur les Tableaux, Bas-Reliefs, & autres Ornement, que l'on peut placer & faire, sur les diverses superficies des Bastimens ». En *Le Peintre converty aux precises et Universelles regles de son Art*. Paris, 1667, pp. 57 y ss.

³¹¹ *Ibid.*, pp. 60-61.

³¹² TESTELIN. Henry. *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture et sculpture, recueillis et mis en tables de préceptes avec six discours académiques*. P. 699.

³¹³ Las referencias a los capítulos del tratado de Leonardo siguen el orden establecido por la edición realizada por Roland Fréart de Chambray, que será la empleada en la Academia. LÉONARD DE VINCI. *Traité de la Peinture de Leonard de Vinci*. Édition de Roland Fréart de Chambray. Paris, Jacques Langlois, 1651.

obra de Caravaggio. Un tema que nuevamente había sido ampliamente criticado por el propio A. Bosse en sus *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peintures* (1649).

En tercer lugar se habría tratado el tema sobre el *drappe* o cómo vestir las figuras; donde nuevamente se seguía el tratado de Leonardo en los capítulos CCCLVIII y CCCLXIV. En ambos se trataba el problema de la vestimenta desde el punto de vista de su dibujo, en función de su utilización y desde el punto de vista de la conveniencia; aludiéndose a un tema frecuente de la reflexión artística en Francia como era la *costume*. Un tema tratado por A. Félibien y que en Italia parecían referirse con el término *convenevolezza* o conveniencia como observamos en L. Dolce, o *modo* como lo emplea Lomazzo. A propósito de ello también A. Bosse señalará en sus *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peintures*, que debía respetarse a la hora de realizar la vestimenta tanto las distinciones de cada nación como del tiempo. J. Lichtenstein y Ch. Michel, señalan que el término *costume* parece haberlo tomado prestado los franceses de Tasso quien lo utiliza en su *Discurso sobre el arte poético* así como de Castelvetro, que A. Félibien menciona de forma explícita en su traducción de la poética de Aristóteles³¹⁴. También aparece utilizado entre los miembros del taller de Annibale Carracci, Sisto Badalocchio y Giovanni Lanfranco, por ejemplo en su dedicatoria de 1607 en *Historia del Testamento vecchio dipinta a Roma [...] da Rafelle da Urbino*. Estas primeras conferencias a propósito de la recepción del tratado de Leonardo en la Academia, traducido por R. Fréarte de Chambray, y en las que sin duda se habría visto involucrado A. Bosse, serán determinantes para su expulsión de la Academia, entre otras cuestiones por sus constantes críticas hacia el Tratado de Leonardo.

En estos instantes A. Bosse parece proponer también un programa de enseñanza práctica y teórica para la Academia³¹⁵, siguiendo un orden sistemático, que sin embargo no parece haber sido tenido en cuenta por la institución, según refleja el *procès-verbaux* del 30 de agosto de 1653.

« Ce jourd'hui, l'Académie, ayant commencé de s'assembler pour s'exercer dans le raisonnement de la peinture, considérant que, pour continuer une chose si grande, on doit, avant toutes choses, établir et régler l'ordre que l'on y doit observer pour éviter toute confusion, ayant sur cela pris l'avis de toute la Compagnie et mûrement délibéré, l'Académie a arrêté et prescrit l'ordre contenu en la page suivante, pour être observé en toutes les assemblées, déclarant que les résolutions qui seront prises suivant icelui, étant enregistrées et signées de l'Ancien qui présidera et du Secrétaire, seront maintenues et autorisées, et, d'autant que le temps n'a pu permettre de former entièrement la table des matières concernant la peinture, après en avoir déterminé les quatre parties principales, qui sont le traict, le jour et ombre, la couleur et l'expression, l'on a remis d'en régler les particularités aux assemblées suivantes »³¹⁶

Estos primeros debates teóricos, así como el intento por dar forma a los contenidos de la Academia, según las cuatro partes principales: « *qui sont le traict, le jour et ombre, la couleur et*

³¹⁴ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Tome I, vol. 1, pp. 90.

³¹⁵ BOSSE, Abraham. *Traité des pratiques géométrales et perspectives, enseignées dans l'Académie Royale de la Peinture et Sculpture*. Paris, 1665, p. 137.

³¹⁶ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 75.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

l'expression », parecen mostrar cómo es en estos años cuando se intenta dotar a la Academia de una serie de principios y de un programa de enseñanza, como por ejemplo propone A. Bosse; que, sin embargo no parece fructificar hasta los años 60, pues la Academia parece estar más preocupada por distinguirse del gremio que por elaborar un *saber* propiamente artístico que fortalezca a la *Soberanía*. El arte de la imagen no parece haberse pensado todavía como un *saber*, en torno a la retórica y la elocuencia, capaz de *representar* y fortalecer al poder, como veremos posteriormente en A. Félibien, sino como un arte reproductivo sustentado sobre unas reglas, como había propuesto A. Bosse.

Con la consagración del rey Luis XIV en Reims y con el regreso de Mazarino, comienzan de nuevo a producirse los encargos oficiales, iniciándose una importante campaña de reformas en los palacios de la monarquía, recayendo éstos en la Academia, la cual -según señala N. Guérin- había alcanzado una gran reputación entre las personas de calidad. Si bien Mazarino había renunciado al cargo de *Surintendant des Bâtiments* en favor de Etienne Le Camus (quien será sustituido por Ratabon en 1656), sin embargo será el propio Mazarino el encargado de supervisar los trabajos del Louvre, delegando en Colbert (intendente de Mazarino y emparentado con Le Camus) los trabajos del Louvre y de Vincennes, y en Antoine Ratabon -también *Intendant des Bâtiments*- los trabajos de Fontainebleau. La situación por la que pasó la Academia tras la Fronda propiciará ahora las alianzas tácticas y, de este modo, Ch. Errard se aproximará a A. Ratabon, haciéndole ver las ventajas de estar próximo a la Academia³¹⁷, sobre todo a medida que Martin de Charmois se distancia de la misma, lo que obligaba a la búsqueda de un nuevo protector. No sorprende que ante la situación precaria en la que se encontraba la Academia se defendiese el nombramiento de A. Ratabon como nuevo director de la misma, especialmente ante la continuidad de las tensiones con el gremio y ante los problemas financieros, lo que les llevará a busca apoyos en la corte. Unos movimientos que reflejan, a su vez, el progresivo acercamiento entre la Academia y la monarquía, estando ésta cada vez más presente en los órganos de la institución, otorgando con ello prestigio a los artistas que participan en ella. Un ejemplo de estas nuevas relaciones entre la Academia y la corte será Ch. Errard, quien gracias al apoyo de A. Ratabon -nombrado *Surintendant des Bâtiments* a partir de 1656- será el principal artista encargado de la decoración de las estancias reales, tal y como ha estudiado E. Coquery, convirtiéndose, además, en el principal artista de la Academia en detrimento de los intereses de otros artistas como Le Brun. No obstante, éste aspiró también a participar en la decoración del Louvre, preparando un proyecto para el apartamento del Consejo del Rey³¹⁸,

³¹⁷ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 219.

³¹⁸ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 195 y ss.

elaborando un proyecto para el gran *plafond* para la *Chambre du Conseil*, conocido hoy día por un dibujo para la cintra de la bóveda que data de 1653³¹⁹. Cuando estos trabajos se paralizan en 1654, su protector Séguier le facilita su entrada en los trabajos de los apartamentos del Louvre, contando además con el apoyo de Ana de Austria, a quien había pintado dos cuadros para el convento de las carmelitas de la rue Faubourg-Saint-Jacques, a través de Édouard Le Camus, hermano de Étienne Le Camus, *Surintendant des Bâtiments* y encargado de las obras del Louvre. A pesar de lo cual, los apartamentos del Louvre estaban a cargo de Mazarino y de su *commis* Colbert, quienes llamarán a numerosos artistas para completar la decoración, entre ellos Le Brun, siendo en este momento cuando, seguramente, entra por vez primera en contacto con Colbert. A partir de la muerte de Le Sueur, en 1654, Le Brun recibe varios encargos para el gabinete de la futura reina³²⁰ que había sido diseñado por el arquitecto Louis Le Vau y el ornamentista Jean Cotelle. Un cuadro de *Louis XIV dirigeant le char de l'État*, para el *plafond* principal, encima de la chimenea, hoy perdido ; así como otro cuadro, *Minerve accompagnée des génies des Arts et des Sciences avec leurs symboles*. En esas fechas Le Brun ya era conocido por sus trabajos en el *hôtel de Nouveau* et de *La Rivière*, y por sus cuadros para el convento de las carmelitas de la rue del Faubourg-Saint-Jacques ya mencionados. Todo ello reflejaba que si bien Le Brun no había conseguido que fueran elegidos sus bocetos para las grandes decoraciones de la *Chambre du Conseil* y para el Salón Oval del Louvre o *Salon du dôme*³²¹ -éste último a favor de Ch. Errard-, sin embargo sí tenía importantes contactos en la corte y trabajaba para el monarca en el Louvre. Si bien sus biógrafos -como Cl. Nivelon- suelen señalar el comienzo de sus trabajos para la monarquía a partir de los años 60, después de sus trabajos en Vaux-le-Vicomte, con su cuadro *Reines de Perse aux pieds d'Alexandre, ou La Tente de Darius*, sin embargo estos trabajos en el Louvre demostrarían lo contrario; es decir, que sus trabajos para la monarquía datan de finales de los 50, en el palacio del Louvre. Asimismo, parece ser que Le Brun obtiene el 2 de marzo de 1656 -y no en 1646³²²- un *brevet* de pintor ordinario del rey, que ratificaría sus trabajos para el monarca antes de Vaux. Un título que no debemos confundir con los *brevets de peintre et valet de chambre du roi*³²³, de los cuales Le Brun se beneficia desde 1641.

Señala H. van Hulst en su *Mémoire sur l'Académie: les Recteurs*, leída el 1 de diciembre de 1753³²⁴, que esta relación de Ch. Errard con A. Ratabon respondía a una estrategia personal para disponer de una situación ventajosa de poder dentro de la institución.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 209 y ss.

³²⁰ *Ibid.*, p. 199 y p. 201.

³²¹ *Ibid.*, p. 204.

³²² *Ibid.*, p. 202.

³²³ SCHNAPPER, Antoine. *Le métier de peintre au Grand Siècle*. Pp. 34-35.

³²⁴ HULST, Henri van. « Mémoire sur l'Académie: les Recteurs. Conférence lu 1 décembre 1753 ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

« J'ai expliqué dans mon mémoire sur les Directeurs l'autre but bien plus secret que M. Errard se proposa en faisant cet arrangement et qui lui était personnel et où il réussit. C'était de mettre M. Ratabon à la tête du corps académique et de s'y procurer un grand assez élevé y prendre le plus d'autorité qui lui serait possible »³²⁵

Al igual que la relación Ch. Errard-Ratabon, gracias a estos encargos oficiales Le Brun volverá entrar en contacto con Colbert, sobre todo a propósito de las obras de Fontainebleau, lo que determinará su carrera posterior, logrando finalmente apartar a A. Ratabon y Ch. Errard. Estos viajes a Fontainebleau se producirán a propósito del cuadro *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, que datan aproximadamente de 1660 o 1661; pues según indica Guillet y Nivelon, Le Brun habría ido a Fontainebleau para captar los rasgos del monarca³²⁶. Más adelante, al tratar las descripciones hechas por A. Fontaine, profundizaremos en los problemas que entrañan la datación de este cuadro, fundamentales para establecer una significación política. No obstante, el carácter itinerante de la corte parecería situar el cuadro más bien hacia 1661, durante una estancia larga que se produjo del monarca en Fontainebleau, cuando ya trabaja para Fouquet³²⁷. Todo ello demuestra una estrategia clara por parte de Le Brun de acercarse a los dos principales hombres de Mazarino: Colbert y Fouquet. Durante este periodo están atestiguados varios viajes de Le Brun a Fontainebleau, en la que, por ejemplo, éste inicia la valoración y compra de algunos cuadros de la colección Jabach³²⁸. Es en estas reuniones donde quizás Le Brun recaba los apoyos de Colbert contra A. Ratabon.

Pese a que la historiografía –y los propios textos como los de H. van Hulst– ha tendido a establecer una enemistad fuerte entre ambos pintores: Ch. Errard y Ch. Le Brun, sin embargo, debieron unir sus fuerzas en varios temas como la aprobación de los nuevos estatutos de la Academia. Asimismo, la llegada de A. Ratabon –que suele interpretarse como la causa del ostracismo de Le Brun en los trabajos del Louvre– se producirá con el apoyo de éste, produciéndose con su nombramiento como director una importante transformación en la institución, al recibir el apoyo directo de la reina madre y del propio Mazarino, logrando también los apoyos de Séguier. Todos estos nuevos apoyos de la corte sin duda fueron movilizados por las redes que amparaban tanto a Ch. Errard como a Ch. Le Brun, tal y como se refleja en los *Articles que le Roy veut être*

Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol, Tome VI (en espera de ser publicado).

³²⁵ HULST, Henri van. « Mémoire sur l'Académie: les Recteurs. Conférence lu 1 décembre 1753 ». Citado en *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome III, p. 219, nota nº 97.

³²⁶ GRELL, Chantal y Christian MICHEL. *L'école des princes, ou Alexandre disgracié: Essai sur la mythologie monarchique de la France absolutiste*. Paris, Les Belles Lettres, 1988, p. 110.

³²⁷ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 219.

³²⁸ PY, Bernadette. *Everhard Jabach, collectionneur (1618-1695): les dessins de l'inventaire de 1695*. Paris Réunion des Musées Nationaux, 2001 ; DUCOS, Blaise et Olivia SAVATIER SJÖHOLM (Éd.). *Un allemand à cour de Louis XIV. De Dürer à Van Dick, la collection nordique d'Everhard Jabach*. Paris, Louvre éditions, 2013.

*augmentés at ajoutés aux premiers Statuts et Règlements de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, ci-devant établie par sa Majesté en sa bonne ville de Paris*³²⁹. Además de aumentar los reglamentos, A. Ratabon conseguirá nuevos privilegios y financiación para la Academia. Unos nuevos privilegios que también serán concedidos al gremio, al poseer éste importantes apoyos en la administración, tanto en el Parlamento como por parte de M. de Molé, encargado de sellar los acuerdos y nuevos reglamentos. Se buscaba con ello impedir que como en el pasado el Parlamento se negase a aprobar los nuevos estatutos para la Academia.

*« Ce qui lui fit songer aux moyens de s'y patroniser, qui étaient de réformer les abus de la jonction et procurer à l'Académie, et même à la Maîtrise, quelques avantages qu'elles n'avaient pas ; ce dessein fut proposé à M. Le Brun, qui l'embrassa avec joie. En cette proposition, M. de Ratabon dit qu'il trouvait deux choses à faire : l'une d'augmenter les grâces et les privilèges de l'Académie, l'autre de lui donner une forme et des règlements plus honorables et par lesquels on pourrait ôter aux maîtres le moyen de la troubler. Quant à la première de ces choses, on n'y voyait aucune difficulté, parce que M. de Ratabon était fort bien dans l'esprit de la Reine régente et de M. le cardinal Mazarin, premier Ministre d'État et qui était Surintendant des Bâtiments de Sa Majesté, et d'ailleurs M. Le Brun possédait entièrement les bonnes grâces de M. le Chancelier et de M, le Premier Président, »*³³⁰

Pese a estos gestos hacia el gremio y hacia el Parlamento, M. de Molé era reticente a sellar el nuevo reglamento de la Academia. Por un lado, por su oposición a Séguier (quien con los nuevos reglamentos deberá retirarse de su cargo de protector de la Academia a favor de Mazarino, apareciendo como vice-protector). Por otro lado, por sus estrechas relaciones con el gremio. Es por ello, M. de Molé exigirá que fueran aprobadas conjuntamente las *lettres* de la Academia y las de la *unión* de la Academia con el gremio, buscando dar armas al Parlamento para ir contra la Academia. Una maniobra que producirá la reacción de A. Ratabon:

*« Une Académie vraiment digne de cette noble qualité, où des beaux-arts, honorés dans l'ancienne Grèce et des empereurs romains, sont enseignés et cultivés sur des principes solides, et d'une manière savante, lumineuse, et singulièrement recommandable [...] que le roi étoit très satisfait de l'état et des services de cette Académie ; que Son Éminence l'avoit prise sous sa protection spéciale et par titre formel ; qu'elle étoit résolue de donner une attention particulière à fortifier de plus en plus ses succès, et, qu'au point où elle étoit déjà parvenue, elle vouloit que sa réputation surpassât bientôt l'Académie de Saint-Luc, établie à Rome ; enfin, que c'étoit de l'ordre exprès de Son Éminence, et en son nom, qu'il présentoit les nouvelles lettres patentes, afin qu'il lui plût d'y apposer le dernier caractère de l'autorité souveraine »*³³¹

En palabras del propio A. Ratabon, leemos nuevamente la reafirmación de la Academia es sus presupuestos iniciales, que ya se habían apuntado en la *requête* de M. de Charmois: liberalidad de las artes, su estrecha vinculación con la monarquía y su deseo de superar el prestigio de la Academia de San Lucas de Roma.

Finalmente, los nuevos estatutos serán aprobados mediante un acontecimiento solemne en el que participarán los principales miembros de la Academia: Le Brun, Séguier y Ratabon;

³²⁹ VITET, Ludovic. *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. P. 229.

³³⁰ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 220.

³³¹ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. I, pp. 175-176.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

olvidándose los textos oficiales de forma premeditada de Ch. Errard. En este acto se presentan los nuevos estatutos y reglamentos de la Academia, y se concede a ésta la exclusividad de hacer ejercicios públicos sobre pintura y escultura sobre modelo desnudo, aunque sólo para estas dos artes³³². Estos nuevos estatutos serán registrados por el Parlamento en 23 de junio de 1655, otorgando además a la Academia un lugar preponderante respecto al gremio; lo que mostraba de hecho una clara separación entre ambos: « *on peut juger de là que la jonction entre les deux compagnies commençait déjà à se rompre, et que l'une et l'autre faisaient leurs affaires séparément* »³³³. El gremio manifestó su malestar en las sesiones del 3³³⁴ y 6³³⁵ de julio de 1655; siendo en esta última sesión cuando se confirman los diferentes puestos. De Viceprotector a Séguier, de director a Ratabon y de canciller a Le Brun. Como rectores se irán alternando Sarazin, Le Brun, Bourdon y Errard. Asimismo se nombran los doce profesores: La Hyre, Corneille, Poerson, Louis Testelin, Vignon, d'Egmont, Guérin, Champagne, Guillain, Van Opstal, Sève, du Guernier y Bernard. Como secretario se nombrará a H. Testelin, como tesorero a Beaubrun y como ujier a Péron³³⁶. Los nuevos estatutos reconocían además una pensión y un nuevo alojamiento para los académicos; la concesión del monopolio de la enseñanza liberal de las artes, obligándoles a ofrecer conferencias; se instituían también una serie de premios anuales, aunque estos últimos no serán aplicados con frecuencia hasta los años 60. Todo ello causará un fuerte malestar entre los miembros del gremio, pues fortalecía claramente a la Academia, estableciendo de facto la separación entre la Academia y el gremio, gracias a A. Ratabon y a Ch. Errard. Sin embargo N. Guérin tiende a minusvalorar el papel de ambos, presentando la situación más que como una intercesión gloriosa como una simple reparación de una deuda, puesto que Ch. Errard había sido presentado en los textos como el gran artífice de la degradante unión con el gremio. Además, los nuevos reglamentos permitían buscar un nuevo protector, a imagen de la Academia de San Lucas de Roma, recayendo tal honor en Mazarino, siguiendo el consejo del propio Séguier, quien ostentará el cargo de viceprotector³³⁷; pues era la única manera de que el *Garde des Sceaux*, Mathieu Molé³³⁸ (quien será sustituido por Séguier en enero de 1656, lo que devolverá a Le Brun el poder de antaño), aceptara sellar los nuevos privilegios. Estos nuevos nombramientos permitieron fortalecer los vínculos entre la institución y el poder político gracias a Mazarino, lo que, a su vez, se reflejará en la construcción de una relación clientelar entre la Academia y el poder político.

³³² *Ibid.*, p. 185.

³³³ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 224.

³³⁴ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 101.

³³⁵ *Ibid.*, pp. 102-103.

³³⁶ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 227.

³³⁷ *Ibid.*, p. 223.

³³⁸ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 249 y ss.

« et néanmoins, en considération de la protection et recommandation de M. le Cardinal, les Lettres furent scellées et délivrées gratuitement, dont l'Académie, par ses mêmes députés, fut remercier M. Molé et, le jour suivant, elle fut en Corps, le plus proprement et de la façon la plus décente qu'il fut possible, remercier M. le Cardinal, auquel elle fit présent de deux tableaux, l'un de figures et l'autre de fruits, lesquels furent favorablement reçus et avec un accueil très obligeant. Son Éminence encourageant la Compagnie de continuer ses soins pour perfectionner ces beaux arts et les faire fleurir en France, promettant d'y contribuer ce qui serait de son pouvoir. »³³⁹

Esta relación clientelar entre la Academia y la corte llevará al propio Mazarino a colocar a diversos empleados de su casa en puestos administrativos de la Academia, y a la Academia a entregar diversas obras, como regalo en agradecimiento por su protección. Una protección de la que se beneficiará directamente Ch. Errard, quien es elegido para decorar el nuevo apartamento de Mazarino en el Palacio del Louvre, la sala del billard y a partir de 1657, por intermediación de Colbert y no de A. Ratabon, el apartamento de verano de Ana de Austria³⁴⁰. En esas mismas fechas Ch. Le Brun además del apoyo de Séguier debía contar también con el del primer presidente del parlamento Pomponne II de Bellièvre; quien le encarga varias obras, en especial la decoración de su habitación en el hôtel de los primeros presidentes del Palacio, realizando una pintura sobre el tema de Juno descendiendo de los cielos, que parecen atraer la atención de Fouquet -como ha señalado Nivelon- y que le abrirá las puertas de Vaux-le-Vicomte donde reproduce un motivo similar. Todas estas redes de relaciones entretejidas por los propios pintores debió ayudar a aprobar las letras en el Parlamento el 25 de junio de 1655, y -como ha señalado B. Gady- tanto Ch. Errard como Ch. Le Brun han debido adoptar una estrategia común para obtener los nuevos estatutos de la Academia que les distinguía del gremio, atribuyendo -N. Guérin- a este último la responsabilidad final de la ruptura³⁴¹.

Los años siguientes continúan con los problemas financieros así como las tensiones con el gremio, produciéndose cambios constantes de ubicación, como el que se acomete del Colegio Real al Louvre³⁴². Asimismo, se producirán importantes tensiones internas por el papel preponderante que tenía Ch. Errard; por la actitud de A. Bosse; así como por las formas de A. Ratabon, quien en 1656 sustituye a Étienne Le Camus como *Surintendance des Bâtiments*³⁴³, señalando N. Guérin el

³³⁹ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 225.

³⁴⁰ COJANNOT, Alexandre. « Le cardinal Mazarin et le « gran dessein » du Louvre : projets et réalisations de 1652 à 1664 ». En *Bibliothèque de l'École de Chartes*, t. CLXI, 2003, pp. 113-219 ; COJANNOT, Alexandre et Alexandre GADY. « Les appartements du Louvre au lendemain de la Fronde : de Jacques Lemercier à Louis Le Vau ». En *Revue de l'art*, nº 142, 2003, 4, p. 13-29.

³⁴¹ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 250.

³⁴² GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 228 ; *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 111.

³⁴³ GUILLEMET, Roger. *Essai sur la surintendance des Bâtiments du roi sous le règne personnel de Louis XIV*. Paris, A. Rousseau, 1912 ; FOSSIER, F. « La Surintendance des Bâtiments avant Colbert », 1997 (Citado por Th. Sarmant. *Les demeures du Soleil*, p. 90); BARBICHE, Bernard. « Henri IV et la surintendance des bâtiments ». En *Bulletin monumental*, nº 142, 1984.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

malestar de los académicos ante las formas de A. Ratabon, especialmente por utilizar su poder y prestigio para imponer a la Academia un pintor –no especificado– que carecía de la valía, a ojos de los académicos.

« M. de Ratabon, désirant favoriser un jeune homme, peintre, fit exposer en une assemblée un tableau de son ouvrage [...] ce qui leur fit dire que la faveur des grands n'était pas suffisante pour faire entrer dans l'Académie, puisqu'on n'y considérait que le mérite »³⁴⁴

El primer conflicto importante dentro de la Academia surgirá a propósito del cambio de las *Lettres de provision* que tenían concedidos los académicos y en las cuales aparecía el nombre y firma de Martin de Charmois. Estas debían ser actualizadas conforme a las nuevas reformas emprendidas en la Academia, por lo que son reclamadas a los académicos para cambiárselas por unas nuevas, como reflejan los *procès-verbaux* del 25 de agosto de 1657³⁴⁵. Este hecho provocará el estallido del conflicto entre la Academia y A. Bosse³⁴⁶, el cual parece haberse gestado con bastante antelación. Según señalan algunas fuentes este conflicto nace a causa de un problema con S. Bourdon, quien denuncia a A. Bosse por enseñar temas que no le competían, demandando éste a la Academia que aclarase sus funciones como profesor. Todo parece suceder hacia el mes de enero de 1655, cuando S. Bourdon sorprende a A. Bosse en una de sus lecciones saliéndose de sus atribuciones iniciales, adscritas a la práctica geométrica y a la perspectiva, dando a sus alumnos preceptos para dibujar de un vistazo el cuerpo humano desnudo; ya que A. Bosse lo consideraba como uno de los temas fundamentales de la perspectiva como más tarde estudiaremos. Molesto con la advertencia de S. Bourdon, A. Bosse emplaza a la Academia para que a partir de las atribuciones señaladas en sus *Lettres* de agregación de 1651 donde se indica “dépendance de la perspective”, se aclarasen específicamente sus atribuciones³⁴⁷, especialmente el término “dépendance”, exigiéndolo además por escrito, tal y como refleja la carta que envía a la Academia el 5 de junio de 1655, tras no haber sido respondida su anterior petición. Exige asimismo que se incluyese en esta “dépendance” la figura humana, en tanto que consideraba que ésta se encontraba estrechamente vinculada a la perspectiva, como pondrá de manifiesto más tarde H. Testelin en sus *Sentiments* al tratar el problema de les *raccourcis*. Un debate sobre la relación entre perspectiva y dibujo del cuerpo que también venía de lejos y que ya se había producido en la Academia en época temprana, desde los *Sentimens* del propio A. Bosse.

« prie la compagnie luy faire scavoir par escrit ce que c'est qu'elle a voulu entendre par les mots dependances de la perspective incérez dans sa lettre d'agrégation en icelle ; Dautant que sur ce qu'il a conceu de l'essentiel de ce qu'en l'art de pourtraire on nomme perspective, il peut estre qu'il a pris ces mots et ses dépendances en un sens plus estendu qu'aucuns du corps n'auroit estimé qu'ils se deussent entendre. Car bien que dans l'exercice qu'il a fait de la fonction à laquelle on l'a jugé propre dans la Compagnie, il n'ait dit, avancé ou proposé chose

³⁴⁴ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. Pp. 229-230.

³⁴⁵ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 135.

³⁴⁶ FONTAINE, André. *Académiciens d'Autrefois*, P. 67-114 ; SIGURET, François. *L'Oeil surpris*. P. 72-77.

³⁴⁷ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 96.

aucune, dont il ne soit bien assuré qu'en bonne intelligence du tout elle sera treuvée estre des étendues et despendances de la perspective ; On a laissé de dire qu'il y entrepremoit sur la charge d'antien ; Et il advoque qu'il ne scauroit descouvrir en quoy ce peut estre »³⁴⁸

Las demandas de A. Bosse no serán finalmente atendidas por la Academia, al igual que su petición de presentar sus lecciones sobre perspectiva como resultado de la Academia. Una posibilidad –ésta última- que según señala el propio A. Bosse fue Le Brun quien se lo había confirmado en privado, siempre y cuando borrarse el nombre de Desargues, a quien había consagrado su trabajo inicialmente para honrar su nombre y sus ideas³⁴⁹. Probablemente Ch. Le Brun buscaba con ello que los principios teóricos donde la Academia se debía asentar, tales como la perspectiva, no pasasen por la obra de un hombre de letras o de ciencia³⁵⁰ como Desargues, sino por un artista y académico. Quizás, también por ello, Le Brun nunca vio con buenos ojos los desarrollos teóricos de A. Bosse. La polémica entre A. Bosse y la Academia por las *lettres* se encona y se agrava cuando se produce de nuevo el requerimiento de las mismas a los académicos. Un hecho que coincide con la promoción de A. Bosse a consejero de la Academia y no como académico de pleno derecho como era su deseo, lo cual es interpretado por él como un desaire hacia su persona, ya que, probablemente, esperaba tras su trabajo intenso desde 1648 haber sido ascendido a profesor. Una posibilidad que los propios estatutos lo impedían al no ser ni pintor ni escultor. Finalmente, A. Bosse rechazará entregar sus *Lettres*³⁵¹, como ha señalado N. Guérin³⁵², imprimiendo además - según señalan Guérin así como H. van Hulst- diferentes libelos injuriosos³⁵³ contra los principales miembros de la Academia, particularmente hacia M. de Ratabon, quien “*était fort indigné et voulait, par ce moyen, ou l’obliger à se soumettre aux ordres de l’Académie, ou à en être destitué*”, según recoge el *procès-verbaux* del 7 de agosto de 1660³⁵⁴. Esta situación obligará a convocar una asamblea sobre el rechazo de A. Bosse de devolver sus *Lettres* el 2 de octubre de 1660³⁵⁵ que finalizará con su expulsión.

« Peut-être qu’elle se fût abstenue bien plus longtemps encore d’agir, comme elle fit au bout de ce temps, pour faire cesser cette choquante irrégularité, sans l’abus qu’il entreprit d’en faire, et qui devint à la fin absolument intolérable. Non content de se vanter hautement, et à tous propos, de sa désobéissance, et de parler avec un mépris scandaleux du pouvoir qu’avoit l’Académie de la réduire, il se mit à vouloir réaliser les bizarres et folles prétentions qu’il méritoit de longue main. Fondées sur cette expression extorquée, qui se trouvoit dans ses lettres, qu’il avoit professé la perspective et ses dépendances, elles ne le portoient à rien moins, ces prétentions, qu’à s’arroger une supériorité d’enseignement sur toutes les parties de

³⁴⁸ Citado en BLUM, André. *Abraham Bosse et la société française au XVII^e siècle*. P. 197.

³⁴⁹ LE BLANC, Marianne. *D’Acide et D’Encre*. Pp. 205-208.

³⁵⁰ GADY, Bénédicte. *L’ascension de Charles Le Brun*. P. 255.

³⁵¹ LE BLANC, Marianne. *D’Acide et D’Encre*. P. 204 y ss.

³⁵² GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s’est passé en l’établissement de l’Académie royale*. 1707. P. 231.

³⁵³ BLUM, André. *Abraham Bosse et la société française au XVII^e siècle*. Paris, A. Morancé, 1924, p. 206.

³⁵⁴ *Procès-verbaux de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, pp. 172-173.

³⁵⁵ *Ibid.*, pp. 173-174.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

l'art sans exception. La chaleur avec laquelle il produisit et voulut faire passer cette chimère, força l'Académie de le repousser avec fermeté. »³⁵⁶

Este conflicto entre A. Bosse y la Academia es muy importante porque más allá de las causas reales que lo motivaron, simboliza la tensión entre dos maneras diferentes de entender el arte que claramente se escenificarán en la década de los años 60 y que desarrollaremos más adelante. Unas diferencias que serán resaltadas por una buena parte de los textos, empezando por el de H. van Hulst, quien explica el conflicto señalando que la causa del malestar de la Academia se debió a la pretensión de A. Bosse de reducir las enseñanzas académicas a la perspectiva, con un tono y una desobediencia intolerable. J. Thuillier se expresará en una línea semejante a la hora de tratar la figura de A. Bosse, describiéndolo como un “Chapelain de la pintura”, al querer someter racionalmente el arte a las reglas de la perspectiva³⁵⁷, frente a un Le Brun que es presentado como el representante del *gusto* frente a la regla. Para J. Thuillier ambos autores, A. Bosse y Ch. Le Brun, representaban dos concepciones del arte distintas: la regla frente al gusto, así como la razón frente a la emergencia de la interioridad. En una línea semejante se expresará F. Siguret, adscribiendo a A. Bosse al mundo minucioso de los científicos y a Le Brun como el de la glorificación del absolutismo, encarnando asimismo dos épocas³⁵⁸: la de república de las letras representada por Bosse y la del absolutismo representada por Le Brun. Para Paul Duro la polémica se habría desarrollado por el peso excesivo que A. Bosse concede a la perspectiva ofreciendo una imagen mecanicista del oficio de pintor que habría molestado a la institución, pues iba en contra de sus intereses³⁵⁹. H. Damisch señalará igualmente como principal causa del conflicto la importancia concedida a la perspectiva³⁶⁰. De igual modo, para B. Gady la fuerte enemistad entre Ch. Le Brun y A. Bosse nacía del deseo de éste de someter la pintura al meticuloso escrutinio de la perspectiva, no dudando en criticar públicamente una obra del propio Le Brun, *Crucifix aux anges*. Una obra -como ha señalado M. Le Blanc- que no sólo había recibido las críticas de A. Bosse, sino de algunos otros, lo que llevará al propio Le Brun a hacer determinadas modificaciones; lo que parece indicar que estas críticas no debieron haber sido la principal causa del conflicto entre ambos³⁶¹, aunque el propio A. Bosse lo señalase como una posible causa de las maniobras de Le Brun:

« Donc sur ce sujet, je reciteray ce qui m'arriva un jour chez Monsieur le B, qui peut estre l'origine de nostre mesintelligence; m'ayant plusieurs fois prié, de luy dite mes sentimens sur un Crucifix qu'il avoit peint & représenté sur le Calvaire, que l'ayant fait, sans devoir ny pouvoir luy accorder que la lumière d'une Lampe pour éclairer le modèle, dont il s'estoit

³⁵⁶ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. II, pp. 18-19.

³⁵⁷ THUILLIER, Jacques et Jennifer MONTAGU. Catálogo de la exposición en el Château de Versailles de julio a octubre de 1963: Charles Le Brun: 1619-1690, peintre et dessinateur. Paris, Ministère d'État Affaires culturelles, 1963, p. XXIX.

³⁵⁸ SIGURET, François. *L'Oeil surpris*. P. 72 y ss.

³⁵⁹ DURO, Paul. *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*. Pp. 170-174.

³⁶⁰ DAMISCH, Hubert. « Desargues et la « métaphysique » de la perspective ». Pp. 13-14.

³⁶¹ LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre*. Pp. 170-171.

servy, y deust faire le mesme effet que le jour naturel; il m'en a depuis non seulement témoigné de la froideur, mais en plusieurs occasions, il a recherché les moyens de me nuire; car lors que s'enseignois la Perspective & ses dépendances dans l'Academie, il prit son temps de dire à Monsieur Bourdon tres-Excellent Peintre, en presence des Eleves Etudiants de ladite Academie »³⁶²

Lorenzo Pericolo³⁶³ señala que A. Bosse se habría convertido en la conciencia negra de Le Brun, quien durante un tiempo habría seguido escrupulosamente sus preceptos para alcanzar la excelencia en pintura, para finalmente terminar casi por no poderlo ni ver. Aunque M. Le Blac no está de acuerdo³⁶⁴, señalando que esta enemistad entre ambos habría comenzado a gestarse en 1653 a propósito de la propuesta de Le Brun de convertir la traducción del tratado de Leonardo - recientemente traducido por Fréart de Chambray en 1651- en lectura principal sobre la cual cimentar las reflexiones teóricas de las conferencias, tal y como ya había señalado el propio Fréart de Chambray en el prólogo de su obra: « *que dorénavant, ce livre doit être la règle de l'art et le guide de tous les vrais peintres* »³⁶⁵. Es a partir del momento que Le Brun busca situar este tratado en el centro pedagógico de la Academia, desplazando a los presentados por A. Bosse sobre perspectiva, cuando se produciría el primer encontronazo entre ambos. Una enemistad ahondada sin duda por el apoyo posterior de Le Brun al tratado de perspectiva de Le Bicheur, frente a los tratados de A. Bosse; por la no contestación a sus requerimientos tras la denuncia de S. Bourdon; por las quejas remitidas a la dirección de la Academia sobre las continuas ausencias del grabador que hará Ch. Errard; etc. Quizás todo ello le condujo a A. Bosse a mantener una actitud de desafío y de desprecio hacia la institución como ha señalado H. van Hulst, quien hace hincapié en su defensa autoritaria de la perspectiva como el principio de las artes³⁶⁶. Una actitud que sería contraria a la concepción abierta a diferentes opiniones y voces con las que nace la Academia; por lo que no es de extrañar la oposición frontal de la Academia hacia la actitud de A. Bosse y a sus infracciones de la *honnêteté*, esto es, del saber estar y comportarse en grupo. Un modelo de *honnêteté* sobre el cual buscaba asentarse la institución.

« Il connoissoit l'extrême délicatesse de l'Académie sur le point de cette noble liberté qu'elle regardoit comme son essence et sa gloire, et savoit que le ton de domination dont il venoit d'user, s'il n'en amostissoit la première impression, alloit causer un soulèvement général. »³⁶⁷

No obstante, esta desobediencia de A. Bosse ha sido atribuida, durante el siglo XIX, a los desequilibrios psicológicos del autor, como era habitual en un siglo que tendía a psicologizar las

³⁶² BOSSE, Abraham. « A. Bosse au Lecteur, sur les causes qu'il croit avoir eues, de discontinuer le cours de ses Leçons Geometriales et Perspectives, dedans l'Academie Royale de la Peinture et de la Aculpture & mesme de s'en retirer ». En BOSSE, Abraham. *Le Peintre converty aux precises et Universelles regles de son Art*. Pp. 2-3.

³⁶³ PERICOLO, Lorenzo. *Peinture et doctrine académique sous Louis XIV. La vie de Charles Le Brun par Claude Nivelon*. Thèse. EPHE, 1998.

³⁶⁴ LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre*. P. 192.

³⁶⁵ FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. « A Monsieur Le Poussin Premier Peintre du Roy ». En LÉONARD DE VINCI. *Traité de la Peinture de Leonard de Vinci*. Édition de Roland Fréart de Chambray. Paris, Jacques Langlois, 1651, p. 2.

³⁶⁶ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 255.

³⁶⁷ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. II, pp. 20-21.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

personalidades de los artistas³⁶⁸. También se relacionaba su tendencia a la desobediencia con su espíritu *galois*, propio del barroco, así como por su pertenencia a la *république des lettres* que le lleva a enfrentarse contra la monarquía absoluta, tal y como señala André Blum³⁶⁹. Respecto al carácter *galois*, Idelette Ardouin ha demostrado la procedencia familiar flamenca de los Bosse, quienes provendrían del ducado de Clèves, cerca de Kranenburg, entre Alemania y Holanda, por lo que de ningún modo puede hablarse de una personalidad propiamente francesa o *galois*³⁷⁰.

La reacción virulenta de A. Ratabon ante los libelos y la actitud de Bosse producirá la perplejidad entre los propios Académicos, quienes ven amenazada de nuevo la estabilidad de la Academia: « *il enverrait plutôt toute l'Académie au Pré-aux-Clercs, que de souffrir qu'elle vous dispensât plus longtemps de cette soumission* »³⁷¹. Los intentos de sus amigos (los procesos verbales sólo mencionan a Michel Corneille) por apaciguar sus ánimos fueron infructuosos. La situación condujo incluso, según señala N. Guérin³⁷², al enfrentamiento entre S. Bourdon y Le Brun, como señala el proceso verbal del 6 de noviembre de 1660³⁷³, produciendo la intervención de la Academia para reconciliar a Le Brun con S. Bourdon, tal y como mantiene B. Gady y parece apuntar también el propio texto de N. Guérin. No obstante, M. Le Blanc y E. Coquery apuntan en otra dirección, hacia la reconciliación de Le Brun con A. Bosse. Frente a los textos que ponen el acento sobre la perspectiva, A. Bosse en su texto *Abraham Bosse au lecteur sur les causes qu'il croit avoir eues de discontinuer le cours de ses leçons géométrales et perspectives dedans l'Académie royale de la peinture et la sculpture et mesme de s'en retirer* (1666), ofrecía una versión diferente centrada en los problemas de las *lettres*:

« *Après un serment du plus haut style, il dit que si la Compagnie consentait à me donner mes secondes Lettres avant que d'avoir rendu mes premières, qu'il abîmerait et reprendrait ses deux poutres. Et comme cette menace de reprendre deux poutres m'était une énigme, M. Corneille me dit que ce Directeur en avait fourni deux pour faire un entresol à l'Académie* »³⁷⁴

En los textos posteriores : *Lettre su Sieur Bosse pour response à cella d'un sien amy a désiré sçavoir ce qui s'est passé entre Monsieur de l'Académie Royale de la peinture et sculpture et*

³⁶⁸ LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre*. P. 3.

³⁶⁹ BLUM, André. *Abraham Bosse et la société française au XVII^e siècle*. P. 36.

³⁷⁰ ARDOUIN, Idelette. "L'Origine germanique du graveur protestant A. Bouse". *Bulletin de la société d'histoire du protestantisme française*, juillet-septembre, 1992, p. 403-406 ; ARDOUIN, Idelette. « Les Origines surprenantes du graveur tourangeau A. Bosse ». *Touraine généalogie*, nº 13, 1^{er} semestre 1993 ; ARDOUIN, Idelette. *Les Protestants en Touraine. Les anciennes familles réformées de Tours aux XVI^e et XVII^e siècles*. Tours, Centre généalogique de Touraine, 1995.

³⁷¹ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. II, p. 20 ; GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 232.

³⁷² GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 233.

³⁷³ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, pp. 174-175.

³⁷⁴ BOSSE, Abraham. *Abraham Bosse au lecteur sur les causes qu'il croit avoir eues de discontinuer le cours de ses leçons géométrales et perspectives dedans l'Académie royale de la peinture et la sculpture et mesme de s'en retirer*. Paris, 1666, p. 8. Citado en *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Tome III, p. 232, nota nº 129.

luy, de 1661 y Abraham Bosse *au lecteur sur les causes qu'il croit avoir eues de discontinuer le cours de ses leçons géométrales et perspectives dedans l'Académie* de 1666, se señala directamente a Le Brun como el responsable de su destitución. Estos textos serán tomados por los detractores de la Academia -desde finales del siglo XVIII- como un ejemplo claro del funcionamiento tiránico de la Academia así como del propio Le Brun, tal y como se reflejará la obra de A. Fontaine, quien presentará a A. Bosse como la víctima de la dictadura Le Brun³⁷⁵. Una visión que ha perpetuado el estudio de Roger-Armand Weigert³⁷⁶. Hay que señalar al respecto que mientras los textos oficiales parecen ocultar la participación de Le Brun, ésta debió ser más importante de lo que se ha señalado.

Resumiendo lo dicho y lo no dicho por unos y por otros en relación al “asunto A. Bosse”, todo parece apuntar a que el primer conflicto entre A. Bosse y la Academia se remonta a 1653, a propósito de la reforma de los estatutos, cuando se instauran las conferencias. Momento en el que al programa de estudio propuesto por A. Bosse se opondría la lectura del *Tratado de Pintura* de Leonardo de Vinci, traducido por Fréart de Chambray en 1651; lo que será aprovechado por el propio Bosse para criticar el texto de Leonardo³⁷⁷. Un texto que había sido promocionado por el propio Le Brun para oponerse muy probablemente al monopolio teórico que representaba A. Bosse y sus diversos tratados sobre perspectiva. Como señalaba B. Gady, Le Brun buscaba con el tratado de Leonardo más que ofender a A. Bosse ofrecer diversos puntos de vista artísticos para la Academia, aún a riesgo de que ello hiciese perder coherencia al discurso académico³⁷⁸. El segundo momento de tensión se producirá en 1655, a propósito del deseo de A. Bosse de enseñar y publicar sus cursos no como el trabajo de una persona, sino como el resultado de la Academia, como recoge H. Testelin en su *Récit de ce qui s'est passé en l'Accadémie à l'égard de Monsieur Bosse*. Lo que debe ser entendido más que como un deseo de Bosse de erigirse en el representante teórico de la Academia, como una muestra de cortesía hacia la Academia. Aunque este hecho será valorado de nuevo por Le Brun como un intento por monopolizar ideológicamente la institución. Ese mismo año en enero de 1655 se producirá un tercer desencuentro, en este caso con S. Bourdon, ya señalado, y que lleva a A. Bosse a demandar a la Academia que defina sus atribuciones. Al no permitírsele la

³⁷⁵ FONTAINE, André. *Académiciens d'Autrefois*. Pp. 67-114.

³⁷⁶ WEIGERT, Roger-Armand. “Introduction”. En BOSSE, Abraham. *Le Peintre converty aux précises et universelles règles de son art. Sentimens sur la distinction des diverses manieres de Peinture, Dessein & Graveure, & des Originaux d'avec leurs Copies*. Édition critique. Paris, Hermann Mesnil, 1964 (1ª edición 1649).

³⁷⁷ KEMP, Martin J. “A Chaos of Intelligence. Leonardo's *Traité* and the Perspective Wars in the Académie royale”. En BRIGANTI, Giuliano (Éd.). “*Il se rendit en Italie*”. *Études offertes à André Chastel*. Roma-Paris, Edizione dell'Ellefante-Flammarion, 1987, pp. 415-426 ; LE BLANC, Marianne. « Abraham Bosse et Léonard de Vinci. Les débats sur les fondements de la peinture dans les premiers temps de l'Académie ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, nº 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 99-107 ; FIORANI, Francesa. « Abraham Bosse e le prime critiche al Trattato della Pittura di Leonardo ». *Accademie Leonardi Vinci*, V, 1992, pp. 78-95 ; FIORANI, Francesca. « The Theory of Shadows and Aerial Perspective ». En DHOMBRES, Jean et Joël SAKAROVITCH (Éd.) *Desargues en son temps*. Actes du colloque à Caen 1991. Paris, Albert Blanchard, 1994, pp. 267-282.

³⁷⁸ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 251.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

publicación de sus cursos en nombre de la Academia, ni responderle a su carta de enero, decide enviar una nueva carta a la Academia el 5 de junio de 1655, rogando que aclarasen qué entendían con la palabra “dependances”; dirigiéndose de nuevo a A. Ratabon el 4 de agosto de 1655. La respuesta de la Academia no hace alusión a sus demandas de aclaración, repitiendo que A. Bosse debe publicar sus tratados en su propio nombre y que ninguna notificación le será dada³⁷⁹. El cuarto enfrentamiento se producirá el 23 de febrero de 1657, a propósito del apoyo de Le Brun al nuevo tratado sobre perspectiva que preparaba Le Bicheur y que el propio Le Brun presentaba como mejor que el de A. Bosse, según señala el *Récit de ce qui s'est passé en l'Académie à l'égard de Monsieur Bosse*, escrito por Henry Testelin y recogido por A. Fontaine en *Académiciens d'Autrefois... (1914)*. Se trataba de la primera vez que las ideas de Bosse sobre la perspectiva eran cuestionadas en el seno de la Academia. A. Bosse escribe el 23 de febrero de 1657 a la Academia informándole de que la obra de Le Bicheur era una copia de sus propias ideas. La Academia responde que no tiene conocimiento de que el señor Le Bicheur hubiera presentado o fuera a presentar tratado alguno. El conflicto se convierte así en una especie de diálogo de sordos entre A. Bosse y Desargues ante el conocimiento de un hecho que la Academia desconoce y por el cual se le demanda posicionarse³⁸⁰. M. Le Blanc ha señalado que el libro inicialmente anunciado para 1657 fue finalmente publicado en 1660; pudiéndose leer en él una clara alusión a cómo el texto fue apoyado e instigado por el propio Le Brun³⁸¹. La publicación del *Traité de perspective fait par un peintre de l'Académie royale, dédié à Monsieur Le Brun, premier peintre du roy*, reavivará el enfado de A. Bosse quien en la sesión del 3 de julio de 1660, plantea que el mencionado tratado era una copia de sus ideas³⁸² -según parece con razón³⁸³ - constatando así “le déshonneur de l'Académie, de M. Le Brun et de nostre nation”³⁸⁴. A fin de impedir el examen y comparación de ambos tratados por parte de la Academia, Le Brun acusará a A. Bosse de constantes ausencias respecto a sus obligaciones académicas, argumentando, además, de que la petición de A. Bosse no podía ser atendida puesto que éste se había negado a devolver sus *Lettres*. Unas acusaciones que parecen haber irritado a algunos académicos, puesto que de igual modo las ausencias reiteradas de Le Brun paralizaban en ocasiones la institución³⁸⁵. Le Bicheur escribirá una carta defendiéndose de las acusaciones, señalando que el tratado no estaba terminado y que el editor se había tomado ciertas libertades como la publicación en nombre de la

³⁷⁹ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 103-104.

³⁸⁰ LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre*. P. 208.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 211.

³⁸² BLUM, André. *Abraham Bosse et la société française au XVII^e siècle*. Pp. 202-203.

³⁸³ KEMP, Martin J. “Geometrical Perspective from Brunelleschi to Desargues, a Pictorial Means or an Intellectual End?”. En *Proceedings of the British Academy*, 1984, t. LXX, p. 129.

³⁸⁴ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 169.

³⁸⁵ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 253.

Academia³⁸⁶. Plantea así M. Le Blanc la posibilidad de que en realidad estuviera el propio Le Brun detrás de la escritura de una parte del tratado de Le Bicheur, lo que quizás explicaría los errores teóricos. Todo ello lleva a pensar que desde el conflicto sobre el tratado de Leonardo, Le Brun buscaba contrarrestar el peso que las ideas de Bosse parecían tener dentro de la Academia³⁸⁷. El mismo día en que Le Brun se opone a la demanda de examen por parte de Bosse del tratado de Le Bicheur, a finales del mes de julio de 1660, Ch. Errard recuperará una vieja queja contra A. Bosse. En este caso a propósito de la publicación de A. Bosse *Représentation de diverses figures humaines avec leurs mesures prises sur des antiques qui sont de présent à Rome, recueillies et mises en lumière* (1656). Ch. Errard acusa a A. Bosse de haber utilizado en su propio beneficio las medidas recogidas por el propio Ch. Errard en su viaje a Italia. Un hecho que es valorado por B. Gady como un claro reflejo de la estrategia común entre Ch. Errard y Ch. Le Brun³⁸⁸. La denuncia de Ch. Errard era producto sin embargo de un mal entendido atribuible a Fréart de Chambray; sin embargo A. Bosse acusará al propio Ch. Errard de ambicioso y de dejarse corromper³⁸⁹. Finalmente, se produce el último conflicto el 7 de agosto, donde la Academia le recordaba a A. Bosse que debía presentar sus primeras letras, dándole un plazo para que lo hiciese³⁹⁰. El 2 de octubre de 1660 se produce una asamblea tensa con la participación de A. Ratabon que parece insultar a Bosse, y en la que Le Brun señala que A. Bosse habría entrado en la institución exclusivamente por el apoyo de Martin de Charmois. A. Bosse se defiende de estas acusaciones encontrando, además, el apoyo por parte de S. Bourdon, que valora todo el proceso como escandaloso, pues, como señala el propio Bosse en su *Lettre du Sieur Bosse pour response à celle d'un sieur amy...*, otros académicos habían igualmente preferido quedarse con sus primeras letras y otros habían recibido las segundas sin haber presentado las primeras. El 6 de noviembre de 1660 Le Brun presenta una demanda de sanción contra las ausencias de A. Bosse, reaccionando S. Bourdon quien intercambia fuertes palabras con Le Brun, como se ha señalado más arriba. El 30 de octubre de 1660 A. Bosse presenta su carta de dimisión de la Academia, intentando mediar sin éxito el académico Michel Corneille; y en abril de 1661, el propio A. Bosse señala abiertamente que Le Brun no era el mejor pintor de la Academia como había asegurado Le Bicheur³⁹¹.

Finalmente, A. Bosse fue destituido en una asamblea general³⁹² como recoge el *procès-verbaux* del 7 de mayo de 1661³⁹³. En ésta se ofrece la versión oficial de la Academia,

³⁸⁶ BLUM, André. *Abraham Bosse et la société française au XVII^e siècle*. Pp. 203-204.

³⁸⁷ LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre*. P. 211.

³⁸⁸ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 253 ; LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre*. Pp. 211-212.

³⁸⁹ LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre*. P. 212.

³⁹⁰ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, pp. 172-173.

³⁹¹ BOSSE, Abraham. *Lettre du Sieur Bosse pour reponse à celle d'un sieur amy qui a désiré sçavoir ce qui s'est passé entre Messieurs de l'Académie Royale de la peinture et sculpture et luy...* Paris, A. Bosse, 1661, p. 3.

³⁹² BLUM, André. *Abraham Bosse et la société française au XVII^e siècle*. Pp. 192-196.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

presentándose la expulsión de A. Bosse por causas administrativas, derivadas de su oposición a entregar sus *Lettres de provision d'Académicien* que le había entregado Martin de Charmois y que debían ser cambiadas por las nuevas -quizás menos favorables- que debía entregarle A. Ratabon. En esta asamblea se anulan sus *lettres*, revocando todos los hechos realizados en su favor, prohibiendo la recepción y lectura de sus escritos. Sin embargo, y antes de ser expulsado, A. Bosse había presentado su dimisión en diciembre de 1660 tras verse probablemente minusvalorado ante la negativa de ver cumplida sus demandas de ser nombrado profesor, y no consejero como finalmente se produjo. Una aspiración a ser nombrado profesor que le hubiera permitido acceder a los nuevos privilegios otorgados por el Rey. Aunque el puesto de profesor estaba reservado a los doce miembros antiguos, dedicados a la pintura y a la escultura, y su práctica como grabador lo excluía; razón por la cual se niega a entregar sus *lettres*. Esto explicaría también su persistencia en su actitud en defensa de su honor, como constantemente remarca, lo que conduce a Le Brun a pedir su expulsión.

*« En expulsant de la sorte ce membre turbulent et contentieux, et en fermant tout accès à ses bilieux et impudents écrits, l'Académie se délivra sans retour de cette longue suite de troubles journaliers qu'elle avoit vus succéder à ceux de la jonction et qui n'avoient cessé de l'agiter depuis. Elle rentra aussitôt dans cette pleine et constante tranquillité. »*³⁹⁴

La defensa hecha por el propio A. Bosse en su texto de 1666, que recoge el texto de N. Guérin, hacia concluir a éste, frente a lo que señala H. van Hulst, que el conflicto con A. Bosse reflejaba principalmente la intención de A. Ratabon de dirigir de forma absolutista la Academia, frente a lo que A. Bosse había reaccionado. Frente al texto de N. Guérin que busca atacar a A. Ratabon para elogiar a Le Brun y frente al texto de H. van Hulst que subraya el conflicto a propósito de la perspectivas, sin embargo -y como se ha comprobado más arriba- no había una sola causa, sino que eran numerosas las causas que le enfrentaban a la Academia, haciendo además incompatible su humor con el de la institución³⁹⁵. Por otro lado, el texto de H. Testelin, presentado en la sesión del 7 de mayo de 1661³⁹⁶, reflejará los puntos principales sobre los cuales el discurso oficial de la Academia justificará su decisión de expulsión de A. Bosse, determinando con ello la visión posterior del asunto, sobre todo del texto de H. van Hulst. En primer lugar, se le acusa de haber querido monopolizar la palabra y asumir él solo el esfuerzo teórico de la Academia. En segundo lugar, había extralimitado sus funciones iniciales como profesor extendiendo su idea de la perspectiva a todos los ámbitos de la pintura, incluyendo la figura humana. En tercer lugar, habría

³⁹³ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, pp. 179-180.

³⁹⁴ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. II, p. 26.

³⁹⁵ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 254.

³⁹⁶ BLUM, André. *Abraham Bosse et la société française au XVII^e siècle*. Pp. 192-196.

intentado hacer pasar sus ideas como la opinión general de la propia Academia. H. Testelin, incidía así sobre el problema de la perspectiva aunque, como ha señalado M. Le Blanc, no parece correcto reducir el conflicto a ésta. Una perspectiva que realmente nunca fue cuestionada por la Academia³⁹⁷; aunque quizás sí pudo molestar el excesivo peso que éste le concedía:

« l'on peut hardiment prononcer là dessus, qu'il n'y a point d'excellent Maistre en cet Art, tant soit il grand Praticien de routine, si de plus il n'a l'intelligence des moyens d'y proceder, & de la raison de l'effet de son ouvrage, en un mot, s'il ne sçait & ne suit la Perspective.

*Et il importe si fort à tous ceux qui se servent du dessein de la sçavoir & de la suivre, qu'il est constant, que tout ce que la pratique de routine sçavoir faire qui soit bien en cet Art par quelque moyen que ce soit, est infailliblement selon ces regles, & que tout ce qui est fait hors y contre ces regles, est absolument mal, ainsi qu'il se verra en suite »*³⁹⁸

Este conflicto entre A. Bosse y la Academia es de una gran importancia ya que nos permite observar los diferentes puntos de vista que en ella se daban, representando A. Bosse y Le Brun dos formas diferentes y opuestas de comprender el arte, ya apuntadas por J. Thuillier, que de forma algo simplista resumía de la siguiente forma: la regla frente al gusto o el gesto bien definido del grabador frente la libertad y el gusto del pintor. Sin duda existió desde una época temprana una fuerte enemistad entre ambos, quizás porque A. Bosse de una generación anterior a Le Brun, era una persona ya envejecida con bastante prestigio dentro de la Academia y cuyas reflexiones teóricas eran prácticamente las únicas que ésta había producido desde 1648. Frente a él, Le Brun era un joven y ambicioso pintor, de una generación nueva -como remarca J. Thuillier- que aspiraba a los más grandes honores y que ve en A. Bosse un competidor, como lo será también Ch. Errard.

A partir de la expulsión de A. Bosse la pacificación interna permitió a los académicos centrarse en su trabajo, produciéndose un progreso sorprendente, según nos informan los textos; sin embargo las tensiones continuarán dentro de la misma, en esta ocasión entre Le Brun y Errard³⁹⁹, lo que determina el alejamiento del primer respecto de la Academia, según indica N. Guérin y H. van Hulst.

*« Ainsi M. Errard agissait dans l'Académie comme dans une régence continuelle, faisant et recevant les honneurs et en disposant à sa discrétion, M. Le Brun s'en étant retiré pour divers mécontentements qu'il y avait reçus »*⁴⁰⁰

El nombramiento de A. Ratabon como *Surintendants des Bâtiments* en 1656, había otorgado a Ch. Errard un peso preponderante en la Academia, lo que parece coincidir con una ausencia prolongada de Ch. Le Brun, en asuntos importantes de la Academia. De hecho, no firma ningún proceso verbal entre el mes de agosto de 1657 y el 13 de enero de 1663, esto es, durante seis años; a excepción del 3 de mayo de 1659 y el 31 de julio de 1660. Algunos han querido ver en ello un ejemplo claro del enfrentamiento entre Ch. Le Brun y Ch. Errard, pero -como acabamos de ver- Le

³⁹⁷ LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre*. P. 220.

³⁹⁸ BOSSE, Abraham. *Traité des pratiques géométrales et perspectives*. Pp. 2-3.

³⁹⁹ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. II, p. 30.

⁴⁰⁰ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 234.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Brun participa directamente en las reuniones contra A. Bosse, compartiendo estrategia con Ch. Errard. Unas reuniones que -pese a las fechas erróneas dadas por N. Guérin- se producen posteriormente a la elección de Ch. Errard para la decoración del Louvre, hacia 1658, como ha señalado E. Coquery, o hacia 1659 según indica Nivelon y Piganiol de la Force⁴⁰¹. A partir de la estrategia conjunta de ambos en el asunto A. Bosse, podemos establecer que los encontronazos no parecen ser la consecuencia del encargo para decorar la pequeña galería del Louvre⁴⁰² como sugiere N. Guérin, donde según éste A. Ratabon intenta que ambos pintores colaboren en la decoración⁴⁰³. N. Guérin describe a continuación -pormenorizadamente- las dos concepciones opuestas propuestas por ambos autores para la *Chambre del Conseil*, donde ya en 1653 había propuesto ambos pintores dos concepciones decorativas divergentes. Mientras Le Brun proponía un modelo unitario, a la italiana⁴⁰⁴, Ch. Errard proponía un modelo compartimentado, “a la francesa”,⁴⁰⁵ que será finalmente el que se llevará a cabo, realizando una decoración compartimentada y separada por motivos ornamentales ejecutados por Poissant, Lerambert, Regnaudin y Poussin. De igual modo, en 1659, ambos autores volverán a presentar dos proyectos diferentes para el Salón Oval o *Salon du dôme* del Louvre, recayendo el encargo en Ch. Errard. En él Le Brun volverá a proponer una decoración unitaria en torno a un tema central -retomando su proyecto de 1653 para la *grande chambre du Conseil*- pero adaptada a los dos grandes eventos del momento⁴⁰⁶: la paz con España y el matrimonio de Louis XIV con Marie-Thérèse⁴⁰⁷. Estos trabajos en el Louvre demostraban que antes de sus obras para Versalles, Le Brun habría realizado diversos proyectos para la monarquía en el Louvre, en la *Chambre du Conseil* (1653), *Salon du Dôme* (1659), *Galerie d’Apollo* (1660); lo que quizás expliquen sus ausencias continuadas en la Academia. En todas ellas presentaba una decoración unitaria donde las partes se subordinan al centro, en torno a una figura simbólica desde

⁴⁰¹ GADY, Bénédicte. *L’ascension de Charles Le Brun*. P. 204.

⁴⁰² HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l’Histoire de l’Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu’en 1664*. Vol. II, p. 32.

⁴⁰³ « Le sujet fut que la Reine-mère, dans le dessein qu’elle avait de faire quelque chose d’extrêmement beau au pavillon de la petite galerie du Louvre qui touche à l’appartement du Roi, qui est comme un grand cabinet, en donna l’ordre à M. de Ratabon, lequel, soit qu’il crut faire mieux, ou qu’il voulut obliger M. Errard en lui faisant part de cet ouvrage, l’adjoind avec M. Le Brun, en leur proposant à tous deux de faire des desseins pour la décoration de cette belle place, pensant que M. Le Brun se restreindrait aux tableaux seulement, et que M. Errard aurait la conduite des ornements [...] Alors M. de Ratabon reconnut la faute qu’il avait faite de commettre deux habiles hommes à un même ouvrage, s’apercevant bien que, quelque société que l’on puisse faire, les grands ouvrages doivent être conduits par un seul esprit ; néanmoins, il se crut obligé de conserver le point d’honneur à M. Errard, auquel il prenait un singulier intérêt » GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s’est passé en l’établissement de l’Académie royale*. 1707. P. 234.

⁴⁰⁴ Charles Le Brun, *Voussure représentant les quatre Âges du monde. Projet pour la grande chambre du Conseil*, vers 1653, plume et encre brune sur une esquisse à la pierre noire, lavis gris. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 27653.

⁴⁰⁵ GADY, Alexandre. « Poutres et solives peintes. Le plafond « à la française ». En *Revue de l’Art*, nº 122, 1998, pp. 9-20 ; MÉROT, Alain. « L’art de la voussure ». En *Revue de l’Art*, nº 122, 1998, pp. 27-37.

⁴⁰⁶ Charles Le Brun, *Allégorie du mariage de Louis XIV et Marie-Thérèse d’Autriche et voussure des Âges du monde. Étude pour le plafond du salon ovale du Louvre, 1658-1659*, plume, encre brune et lavis gris. Paris, galerie Coatalem.

⁴⁰⁷ GADY, Bénédicte. *L’ascension de Charles Le Brun*. P. 212 y ss.

la cual se ordenan el resto de los temas de forma jerárquica, que en el caso del *Salon du Dôme* estará presidido por el Rey, entremezclando hechos vinculados a la historia contemporánea, como el retrato del Rey, junto a la alegoría. Se trata de un modelo que más tarde repetiría para Vaux, siguiendo un principio de composición orgánica⁴⁰⁸, que le servirá a A. Félibien para teorizar sobre el arte. Le Brun realizará finalmente en el Louvre el plafond del “cabinet de l’appartement de commodité du roi”, en un entresuelo del Louvre, hacia mediados de los años 60⁴⁰⁹; y a pesar de que no logra participar en las grandes decoraciones, desde 1658 utilizará el título de primer pintor del Rey, así como los títulos de *peintre et valet de chambre du roi* y de *peintre ordinaire du roi*, para los cuales había obtenido *brevets*, respectivamente en 1641 y 1656. Plantea B. Gady que quizás a partir de 1658 habría recibido la promesa de un *brevet* de primer pintor del Rey, que no obtendría hasta 1664⁴¹⁰, lo que determinaría su ausencia de la Academia al no ser elegido para las obras de Louvre. Observamos así cómo los dos principales pintores del momento: Le Brun y Ch. Errard, utilizan en diversos documentos el título de “pintor del rey”, aunque no parece claro que oficialmente lo poseyera ninguno, demostrando que debió existir una dura competencia entre ambos. Como es lógico dentro de un modelo fundamentado en la competitividad y en la emulación entre los artistas, que constituye asimismo uno de los principales aportes de A. Bosse en los primeros tiempos, siendo retomado por Le Brun para definir las conferencias⁴¹¹.

La ausencia de Le Brun de la Academia desencadenará sin embargo los elogios de N. Guérin y H. van Hulst, contraponiéndolo a la figura de Ch. Errard, bajo cuyo mandato –en ausencia de Le Brun- la Academia cae en la indolencia. Lo cierto es que Le Brun, desde 1657 estaba ocupado en Paris y quizá en Charenton, residencia de la marquesa de Pless-Bellière. Asimismo, desde mediados de 1658 se encontraba trabajando en Vaux⁴¹², lo que sin duda le obliga a ausentarse de forma constante de las reuniones de la Academia. Estas ausencias reiteradas hacia 1661⁴¹³, tal y como queda registrado en los procesos verbales, acarreaban serios problemas administrativos puesto que Le Brun detentaba el sello de la Academia, lo que explicaría también el malestar despertado entre algunos miembros como S. Bourdon a raíz del problema con A. Bosse. Por otro lado, la ausencia más prolongada se produce después del asunto A. Bosse, momento en que Fouquet cae en desgracia y la posición de A. Ratabon deja de ser segura. Sin embargo Colbert y Séguier -ambos

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 214.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, pp. 206-208.

⁴¹⁰ « Aussi est-on tenté d’imaginer la séquence suivante : après le départ de Poussin en 1642, la charge de premier peintre n’aurait pas été réattribuée, laissant place à des promesses et à des usages non codifiés. Errard, remplissant les prérogatives du premier peintre, pouvait recevoir cette qualité en 1659 ; Le Brun, fort sans doute d’une promesse, faisait mention du titre sans remplir encore les fonctions de la charge, ce qui changea entre la fin de l’année 1661 et 1662, justifiant l’anoblissement du « premier peintre » et son inscription sur les rôles des Bâtiments, avant même que le brevet de 1664 donne une forme juridique à cet état de fait. » *Ibid.*, p. 217.

⁴¹¹ LE BLANC, Marianne. *D’Acide et D’Encre*. P. 170.

⁴¹² GADY, Bénédicte. *L’ascension de Charles Le Brun*. P. 259.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 260.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

protectores de Le Brun-, parecen dirigir ahora la situación. Estos acontecimientos permiten afirmar que su ausencia no fue la consecuencia -en principio- de su debilidad dentro de la Academia, entre otras cosas al haber trabajado para Fouquet, sino a causa de sus trabajos fuera de París; lo que sin duda aprovechó para gestionar los tiempos y las maniobras dentro de la Academia, en tanto que detentaba el sello de la Academia necesario para cualquier gestión administrativa, siempre en su propio beneficio⁴¹⁴ y seguramente con el apoyo de Séguier.

A partir de 1657 Le Brun parece apartarse de la Academia para comenzar sus trabajos en Vaux de la mano de Fouquet, como se refleja en la primera mención que tenemos de sus trabajos en Vaux, que data del 11 de diciembre de 1657⁴¹⁵. Un acontecimiento fundamental para comprender el devenir de la teoría francesa en la década siguiente, la cual será dirigida por Le Brun y A. Félibien, quienes se conocerán precisamente en Vaux. Una vez nombrado A. Ratabon *Surintendant des Bâtiments* en 1656, sólo Fouquet podía ofrecer a Le Brun una obra de una envergadura similar a la de Louvre, como ha señalado Guillet de Saint-Georges⁴¹⁶, así como abrirle el camino al ansiado título de “primer pintor del Rey”. Sin embargo a su llegada a Vaux, las obras ya estaban iniciadas, por lo que su papel, pese a lo señalado por Nivelon, H. Jouin o Jean Cordey, no fue tan fundamental⁴¹⁷. A pesar de lo cual, Le Brun se llevará a Vaux a algunos de los pintores que había trabajado previamente con él, por ejemplo en el Seminario de Saint-Sulpice, como Charles de la Fosse⁴¹⁸, antes de su viaje a Italia⁴¹⁹. Aunque C. Gustin-Gomez descarta el trabajo de La Fosse en Vaux, quien ya estaría de viaje en Italia en 1658⁴²⁰. Esta forma de trabajar a través de colaboradores cercanos⁴²¹ la volverá a repetir en Versailles, no pudiéndose ser definido como un taller. Es a partir de estos trabajos cuando comienza a trabajar también con Baudren Yvert, que le acompañará en sus grandes obras posteriores, durante los treinta años siguientes. Estos trabajos en Vaux se ven interrumpidos con la caída fulminante del *Surintendant de finances*, el 5 de septiembre de 1661, sin duda con la complicidad de Colbert y de Séguier⁴²², sin duda desencadenada por la muerte de Mazarino unos meses antes, el 9 de marzo de 1661, quien era el protector de la Academia y el principal valedor de Fouquet. Todo ello creaba una situación ideal para que se produjera el retorno

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 261.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 365.

⁴¹⁶ SAINT-GEORGES, Guillet de. *Mémoire historique sur les principaux ouvrages de Charles Le Brun*. Lectura en dos sesiones : 2 de mayo 1693 y 4 de julio 1693. Tome II, vol. 2, P. 528.

⁴¹⁷ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 364 y ss.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 378.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 331.

⁴²⁰ GUSTIN-GOMEZ, Clémentine. *Charles de la Fosse 1636-1716. Le maître des Modernes*. Paris, Faton, 2006, 2 Vol., vol. 1, p. 34.

⁴²¹ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. Pp. 358-359.

⁴²² *Ibid.*, p. 215.

de Le Brun a la Academia⁴²³; transformándose en apenas unos meses el panorama para Le Brun, quien pasa de haber frecuentado una serie de relaciones ahora bajo sospecha -como es el caso de Fouquet- al servicio del rey. Un cambio que sólo puede explicarse gracias a la intermediación de Séguier⁴²⁴. Aunque Le Brun no era el único que pertenecía al círculo de Fouquet y se habían beneficiado de la protección de Séguier, sino que también encontramos en la misma situación al médico célebre Marin Cureau de La Chambre, a quien había dedicado su primera parte de su *L'Art de connoistre les hommes* (1659). Respecto a los movimientos de Le Brun, que le habían permitido acercarse a Fouquet, señala N. Guérin que Le Brun pensó en un principio en colocarlo como viceprotector, siendo él mismo director, pero rápidamente estas intenciones se ven imposibilitadas, entre otras cosas porque era una persona de mucho prestigio como para aceptar un puesto como ese⁴²⁵. Sin embargo, y pese a estos movimientos de acercamiento hacia Fouquet o hacia Colbert, B. Gady considera que en todo momento Le Brun se muestra como una “criatura del canceller” Séguier. A pesar de lo cual Le Brun siempre mantuvo un gran recuerdo de su amistad con Fouquet, tal y como recordaba el *Journal d'Olivier Lefevre d'Ormesson*. Una estrecha relación que se confirma con el hecho de que hasta su fallecimiento, Le Brun tuviese en su casa un retrato de Fouquet realizado por él, y que a su muerte diese el cuadro a la viuda de Fouquet, según se indica en el testamento. Como se ha señalado más arriba, en las mismas fechas en que se acerca a Fouquet, también parece haber entrado en contacto con el gran enemigo de aquél: Colbert, que “avait pris M. Le Brun en amitié”⁴²⁶; pensando en él -seguramente por recomendación de Séguier- para ostentar el cargo de vice-protector de la Academia, lo que beneficiaba a Le Brun y sorprende a A. Ratabon⁴²⁷.

« M. Colbert avoit été donné au roi, par feu M. le cardinal Mazarin, comme un sujet de confiance et de distinction. Le roi goûtoit fort son esprit, et le consultoit dans une infinité d'affaires. Pour se rendre de plus en plus capable de servir un tel maître, il recherchoit les hommes les plus habiles en tout genre, afin de s'instruire avec eux à fond de tout ce que chaque objet d'administration pouvoit avoir de particulier et d'intéressant. Il comprit bientôt les secours qu'il pouvoit tirer de M. Le Brun par rapport à la connoissance des beaux-arts, pour lesquels il se sentoit naturellement une forte passion. Les affaires de ce grand peintre l'attiroient assez souvent à la cour. »⁴²⁸

En estos años de ausencia de la Academia se acerca a Fouquet y a Colbert, lo que le permitirá construir una estrategia que logrará finalmente la caída de A. Ratabon y de Ch. Errard, fortaleciendo aún más los vínculos de la Academia con el rey, con quien las artes alcanzarán su grandeza y gloria, tal y como pone de manifiesto el relato de H. van Hulst, quien remarca esta asociación entre las artes y la gloria del Estado.

⁴²³ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. II, p. 42.

⁴²⁴ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 214.

⁴²⁵ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 237.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 237.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 238.

⁴²⁸ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. II, pp. 45-46.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

« En fort peut de temps, les mystères les plus sublimes de ces arts lui furent dévoilés. L'utilité de ces mêmes arts pour le bien et la gloire de l'État fut examinée à son tout, aussi bien que celle de l'Académie, destinée à en assurer et en perpétuer la bonne culture. Jamais les intérêts des uns et de l'autre ne s'étoient trouvés en de meilleurs ni de plus dignes mains. Si la beauté et la noblesse des idées, des vues et des sentiments de M. Le Brun charmèrent M. Colbert, l'autre ne demeura pas moins ravi de voir toute la sagacité et la pénétration de ce homme né supérieur, et de démêler en lui ces hautes et lumineuses intentions, dont on peut dire qu'il recueillit ainsi les premiers rayons »⁴²⁹.

El paso que va de Ch. Errard a Le Brun no parece estar muy claro⁴³⁰, ni en los propios textos de la Academia. Pero lo que sí parece seguro es que el encuentro entre Le Brun y Colbert determinará el denominado por H. van Hulst como renacer de la Academia y del arte en Francia; y, de este modo, Le Brun convencerá a Colbert de la necesidad de una profunda reforma de la Academia, en la que como viceprotector de la misma debía situarse el gran ministro.

« L'Académie ayant rencontré sous cette illustre protection l'établissement le plus avantageux qu'elle pouvait souhaiter, car jusques alors elle n'avait fait que chanceler et pouvait encore être traversée par les maîtres, en vertu de leur jonction, mais alors elle entra comme dans un âge viril, auquel elle a reçu une forme parfaite, un affermissement solide et une subsistance assurée »⁴³¹

Los conflictos se sucederán a continuación entre Le Brun, Ch. Errard y A. Ratabon, pero finalmente Le Brun conseguirá hacerse de nuevo con la dirección de la Academia, a la que - como señala H. van Hulst⁴³² - siempre habría protegido, buscando llevar las bellas artes francesas a su apogeo. Tras la caída de Fouquet, los apoyos con los que contaba Ch. Errard, como Ana de Austria, se convertirán en uno de los objetivos principales de Le Brun, como reconocía Guillet de Saint-Georges: «Après la disgrâce de M. Fouquet, M. Le Brun eut l'avantage de travailler pour la sérénissime reine-mère Anne d'Autriche»⁴³³. Asimismo en estos años, entre 1660 y 1661, inicia el acercamiento al monarca, como señala nuevamente Saint-Georges⁴³⁴, aunque Le Brun no pintó el cuadro señalado por éste *Les Reines de Perse* en Fontainebleau, sino en París, como ha aclarado el

⁴²⁹ *Ibid.*, pp. 46-47.

⁴³⁰ MICHEL, Christian. *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. P. 41.

⁴³¹ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 239.

⁴³² HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. II, p. 73.

⁴³³ SAINT-GEORGES, Guillet de. *Mémoire historique sur les principaux ouvrages de Charles Le Brun*. Lectura en dos sesiones : 2 de mayo 1693 y 4 de julio 1693. En *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. Publié pour la Société de l'Histoire de l'Art française, d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux-Arts par M. Anatole de Montaiglon. 10 Vol., Paris, J. BAUR, Libraire de la Société, 1875-1892, tome III. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome II, vol. 2, p. 529.

⁴³⁴ « La même année 1660, le roi étant à Fontainebleau, commanda à M. Le Brun de travailler sur quelque sujet tiré de l'histoire d'Alexandre, et Sa Majesté voulut bien se faire un plaisir de donner quelques moments de ses heures de relâche pour le voir peindre ; ainsi elle le fit loger dans le château et proche de son appartement, qu'elle le venait voir dans des moments inopinés lorsqu'il tenait le pinceau à la main et daignait même s'entretenir avec lui sur les plus grandes actions de ce héros ; M. Le Brun y fit le tableau de la Famille de Darius, et y représenta Alexandre qui, sortant victorieux de la bataille d'Issus, vint rendre visite aux princesses de la maison royale de Perse que cette victoire avait fait ses captives » SAINT-GEORGES, Guillet de. *Mémoire historique sur les principaux ouvrages de Charles Le Brun*. P. 533.

texto de Florent Le Comte. Asimismo, la Academia, cada vez más consciente del lugar que va a ocupar Le Brun como primer pintor del Rey y de sus estrechas relaciones con la corte, envía una delegación a Fontainebleau el 26 de noviembre de 1661 para tratar con el Rey, con el objetivo de recuperar sus antiguos privilegios, puesto que el Rey ya no es un sólo un hombre que sanciona los documentos concernientes a la Academia, sino que parece directamente interesado en la pintura⁴³⁵. Un interés que sin duda será despertado por la estrategia conjunta de Le Brun y de A. Félibien, cuyas descripciones de cuadros están dirigidas al monarca con la clara intención de que éste comprendiese la *fuerzas* que subyacía al *saber artístico* y las posibilidades encerradas tras la imagen pictórica para el fortalecimiento del Estado.

En estos instantes el texto de H. van Hulst señala la inauguración de una Academia por parte de A. Bosse en Saint-Denis de la Chartre⁴³⁶, donde, a imitación de la Academia Real, se trabaja sobre el modelo desnudo, teniendo sus propias estructuras administrativas, pero con la diferencia de que en ella se pondrá el acento sobre la perspectiva y la geometría⁴³⁷. Aunque A. Bosse niega cualquier implicación⁴³⁸. Sus miembros realizarán una petición, presentada al Canciller y registrada en el proceso verbal del 29 de noviembre de 1662⁴³⁹, titulada *Très humble supplication des pauvres étudiants de Paris en l'art de peinture et sculpture de cette ville de Paris*, a través de la cual manifestaban que la Academia se encontraba muy lejos y que los alumnos corrían peligro a la salida; que los profesores no realizaban sus funciones; que existían excesivas divisiones entre los académicos y que ya no se daban lecciones de perspectiva, quejándose de la incompetencia de Migon, quien había sustituido a A. Bosse. Esta situación hace reaccionar a Le Brun y a A. Ratabon consiguiendo de Séguier la interrupción de esta academia el 2 de noviembre de 1662. Una situación que será aprovechada por los académicos para obtener el monopolio de la enseñanza de las artes de la pintura y de la escultura⁴⁴⁰, logrando asimismo –por intercesión del propio Le Brun, según señala Guérin– que el rey asumiese las cargas salariales de los académicos. Igualmente se consigue clausurar esta academia el 24 de noviembre de 1662 y expulsar definitivamente a sus estudiantes en la asamblea de 9 de diciembre de 1662, obligándoles a retractarse por haber firmado la *requête* de queja y aceptando el regreso de algunos estudiantes. Las acusaciones de la Academia apuntaban sin duda hacia A. Bosse, puesto que la prohibición de 1662 se refería también al hecho de escribir sobre

⁴³⁵ MICHEL, Christian. *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. P. 44.

⁴³⁶ LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre*. P. 226 y ss.

⁴³⁷ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 239 ; HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. II, p. 81 ; LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre*. P. 226 y ss.

⁴³⁸ BOSSE, Abraham. *Abraham Bosse au lecteur sur les causes qu'il croit avoir eues de discontinuer le cours de ses leçons géométrales et perspectives dedans l'Académie royale de la peinture et la sculpture et mesme de s'en retirer*. Paris, 1666, p. 10.

⁴³⁹ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, pp. 197-203.

⁴⁴⁰ VITET, Ludovic. *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Pp. 252-253.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

la Academia o sobre algún tema de la competencia de ésta. Ello demostraría que si A. Bosse se había mantenido prudente contra Le Brun en 1660, a partir de estos instantes de 1662 le sitúa en el blanco de todos sus ataques y escritos, especialmente hacia sus cuadros y obras.

En estos años Colbert conseguirá progresivamente mayor financiación para la Academia, y mientras la figura de Ch. Errard se va difuminando la figura de Le Brun se irá consolidando, firmando de nuevo los procesos verbales a partir de enero de 1663; especialmente tras la enfermedad y muerte de A. Ratabon, a quien sustituirá Colbert en su función de *Surintendant de Bâtiments* a finales de 1662, como reconoce Charles Perrault en su *Mémoire de ma vie*:

« Dès la fin de l'année 1661, M. Colbert, ayant prévu ou sachant déjà que le roi le ferait Surintendant de ses Bâtiments, commença à se préparer à la fonction de cette charge, qu'il regarda comme beaucoup plus importante qu'elle ne paraissait alors entre les mains de M. de Ratabon. Il songea qu'il aurait à faire travailler non seulement à achever le Louvre, entreprise tant de fois commencée et toujours laissée imparfaite, mais à faire élever beaucoup de monuments à la gloire du roi, comme des arcs de triomphe, des obélisques, des pyramides, des mausolées : car il n'y a rien de grand ni de magnifique qu'il ne se proposât d'exécuter. Il songea qu'il faudrait faire battre quantité de médailles pour consacrer à la postérité la mémoire des grandes actions que le roi avait déjà faites, et qu'il prévoyait devoir être suivies d'autres encore plus grandes et plus considérables, que tous ces grands exploits devant être mêlés de divertissements dignes du prince, de fêtes, de mascarades, de carrousels et d'autres délassements semblables, et que toutes ces choses devant être décrites et gravées avec esprit et avec entente pour passer dans les pays étrangers, où la manière dont elles sont traitées ne fait guère moins d'honneur que les choses mêmes... »⁴⁴¹

En estos momentos también se producirá el regreso de muchos de los estudiantes que había abandonado la institución, algunos de los cuales se habían ido con Bosse⁴⁴². Sin embargo, otros artistas importantes como P. Mignard rechazarán su entrada en la misma; lo que será valorado, de nuevo, como un ataque hacia la Academia⁴⁴³, determinando las reformas de 1662 y 1663, que buscarán obligar a todos los artistas a integrarse en la institución. Tanto P. Mignard como Du Fresnoy declinan la incorporación a la Academia a través de una carta dirigida a Le Brun, pese a que entre ambos artistas y Le Brun parecía haber existido una amistad en el pasado; pues según ha señalado J. Thuillier⁴⁴⁴, el cuadro retrato de Charles-Alphonse Dufresnoy que pinta Le Brun, habría sido realizado por éste en su viaje a Italia, donde ambos pintores habrían entablado alguna amistad, la cual parece estar rota en estos instantes, a tenor de la carta que ambos le escriben.

« Monsieur,

Nous nous sommes informés de votre Académie exactement. On nous a dit que nous ne pourrions pas en être sans y tenir et exercer quelques charges, ce -que nous ne pouvons pas

⁴⁴¹ PERRAULT, Charles. *Mémoire de ma vie*. Paris, 1755. Édition de Paul Bonnefon. Paris, 1993, pp. 125-126. Citado en MICHEL, Christian. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture*. P. 45.

⁴⁴² MICHEL, Christian. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture*. P. 46.

⁴⁴³ « Mais, soit que le malin esprit ennemi de l'Académie leur soufflât son venin de divorce, comme aux étudiants dont a été parlé, ou que par une prudence politique ils crussent trouver mieux leur avantage et plus de gloire à se tenir séparés comme compétiteurs, que d'entrer en société avec M. Le Brun, quoi qu'il en soit, ils aimèrent mieux manquer de parole, et refuser ce qui leur avait été offert de si bonne grâce. » GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 250.

⁴⁴⁴ THUILLIER, Jacques et Jennifer MONTAGU. *Charles Le Brun: 1619-1690... 1963*. Cat. 7.

*faire, n'ayant ni le temps ni la commodité de nous en acquitter, pour être éloignés et occupés comme nous le serons au Val-de-Grace. Nous étions venus vous remercier de l'honneur que vous avez fait à vos très humbles serviteurs. Ce 12 février 1663. Signé Mignard et du Fresnoy. »*⁴⁴⁵

La oposición de Pierre Mignard y de Du Fresnoy a entrar en la Academia dejaba a algunos grandes artistas con privilegios concedidos por la monarquía fuera de la Academia y fuera del gremio, situación que Le Brun no parecía querer admitir puesto que deseaba que todos los autores de mérito estuvieran dentro de la Academia, tal y como se expresa a través del secretario al Rey. Por lo que buscará fórmulas de penalización para castigar a todos aquellos que ejerciesen fuera de la Academia o del gremio⁴⁴⁶, logrando -gracias al apoyo de Colbert- un acuerdo para revocar los *brevets* de los pintores del Rey; obtenido en Consejo el 8 de febrero de 1663 y presentado en la Academia el 10 de febrero⁴⁴⁷.

*« Arrête du Conseil d'État, du 8 février 1663, portant injonction à tous ceux qui se qualifient Peintres du Roi, par des privilèges obtenus, de s'unir à l'Académie (en ayant la capacité), sinon que, Sa Majesté ayant annulé et révoquant dorénavant leurs brevets, ils seront en puissance de la poursuite des maîtres : n'y ayant que ces deux partis à prendre. Il a été encore rendu depuis un Arrêt du Parlement du 22 février 1668, portant défense de prendre la qualité de Peintre du Roi, contre un nommé Lebrun qui se disait Peintre de garde-robe du Roi »*⁴⁴⁸

Observamos sin embargo cómo el rechazo de P. Mignard y de Du Fresnoy no parece coincidir con la secuencia ofrecida por N. Guérin, pues la carta de ambos parece posterior a la *arrêt* de Le Brun.

*« S. M., par un arrêt de son conseil, ordonna, que
« tons ceux qui se qualifiaient alors
« ses peintres et sculpteurs seroient tenus de
« s'unir et incorporer incessamment au corps de
« ladite Académie royale, avec défenses à tons ses
« peintres et sculpteurs qui ne seroient de ladite
« Académie de . prendre la qualité de peintres ou
« sculpteurs de S. M. Permis aux jurés de la mai
« trise de continuer contre eux leurs poursuites,
« révoquant à cet effet toutes lettres et brevets qui
« pourraient pour raison de ce avoir été donnés
« précédemment. »*⁴⁴⁹

Ante esta nueva situación legal y antes que adherirse a la Academia, P. Mignard preferirá adscribirse al gremio, intentando incluso fundar una Academia paralela como en el pasado lo hiciera Vouet⁴⁵⁰, tal y como queda recogido en el texto *Raisonnement désintéressé pour les maîtres peintres et sculpteurs*, del 30 de junio de 1663, donde defendía lo positivo de tener dos Academias que compitiesen entre sí en beneficio del arte. Una actitud que le valdrá una fuerte crítica por parte

⁴⁴⁵ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. II, p. 103.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁴⁷ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, pp. 212.

⁴⁴⁸ VITET, Ludovic. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture*. Pp. 254-256.

⁴⁴⁹ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. II, p. 106.

⁴⁵⁰ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 251.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

de H. van Hulst⁴⁵¹. La respuesta verbal de los académicos fue leída en la Academia, como indica el *procès-verbaux*⁴⁵². En estos años la Academia va a centrarse en el desarrollo de sus estatutos, así como en la elaboración de un marco legal y de privilegios que la consoliden definitivamente frente al gremio y frente a los intentos de crear nuevas academias, que la terminarán por convertir en una institución de la *Soberanía*. Estos nuevos estatutos se realizarán gracias al apoyo de Berhier du Metz, Le Brun, Ch. Errard y H. Testelin⁴⁵³; al que se unirá más tarde Pierre Fournier. Los nuevos estatutos de la Academia serán presentados finalmente a Colbert hacia el 24 de diciembre de 1663. Una fecha sin duda de gran simbolismo para una Academia que buscaba su nuevo nacimiento. Finalmente, serán registrados por el Parlamento -pese a la oposición del gremio- el 14 de mayo de 1664.

Este nuevo estatuto de 1663 estará compuesto de veintisiete artículos, en los que quedaban integrados los estatutos que le habían precedido, tanto el de 1648 como el de 1655, ya que los miembros de la Academia habían llegado a la conclusión de que era mejor presentar al monarca una institución renovada y no nueva; sobre todo en unos instantes donde Louis XIV buscaba legitimarse precisamente a través de la tradición y de la herencia con el pasado, huyendo de las rupturas. Asimismo, la promesa de nuevos privilegios había favorecido la incorporación de nuevos artistas como J. Nocret o M. Dorigny el 3 de marzo de 1663, logrando la adhesión, incluso, de algunos pintores que en el pasado se habían mostrado contrarios como P. Mignard. Posteriormente a la aprobación de los nuevos estatutos los pintores del rey pasarán a formar parte de la Academia sin necesidad de cumplir las formalidades de ingreso, como ha pedido el monarca y transmitido Colbert a Le Brun, incorporándose a la Academia los pintores Noël Coypel, N. Loir, C. Lefèvre, Torteat, Quillerier, Lerambert, Dumonstier y Gissey⁴⁵⁴. Entre los artículos de este estatuto más relevantes, recogidos por L. Vitet o A. Schnapper⁴⁵⁵, cabe destacar aquellos en los que se fija la pensión que cobrarán los académicos, la cual saldrá de la monarquía; en los que se renueva el monopolio de la Academia para el ejercicio público de la pintura y de la escultura, así como del aprendizaje público sobre modelo; aquellos donde se fijan las funciones del *élève* en relación al maestro, diferenciándolo del *apprendiz* del gremio y definiendo las jerarquías dentro de la Academia. En ello

⁴⁵¹ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. II, p. 108.

⁴⁵² *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 232.

⁴⁵³ « ce furent messieurs Le Brun, Errard, Bourdon, Champagne, Van Opstal, les deux frères Beaubrun, De Sève l'ainé, Mignard l'ainé, Nocret, Sarrazin et Corneille; M. Testelin lui-même y étoit requis trop essentiellement pour pouvoir y être omis; il y fut ajouté comme par acclamation. Ce que ces treize hommes ont fait en cette occasion pour les beaux-arts et pour notre heureuse institution mérite une reconnaissance éternelle. » HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. II, pp. 133-134.

⁴⁵⁴ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, pp. 218-219.

⁴⁵⁵ VITET, Ludovic. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture*. Pp. 261-271; SCHNAPPER, Antoine. *Le métier de peintre au Grand Siècle*. Appendice V.

se fija de forma definitiva la obligación de las conferencias (que especialmente tendrán lugar a partir de 1667) y la obligación de exposición de las obras de forma pública, que tendrán lugar en 1667, 1669, 1671 y 1681. El reducido número de estas exposiciones públicas demuestra -para Ch. Michel- que los académicos no tenían mucho interés en este tipo de exhibiciones públicas, pese al éxito alcanzado por la exposición de 1667, según señalaba Jean Rou⁴⁵⁶. En los estatutos también se determinará las formas de acceso para los nuevos académicos mediante la presentación de un *morceaux de réception* y se establecerá la organización de los premios, reorganizándose además la Academia de Francia en Roma⁴⁵⁷. La Academia vivía así una completa renovación, que los propios textos oficiales describen como un nuevo nacimiento, más importante, incluso, que la creación primitiva; considerando a Le Brun como el gran artífice de ello.

*« Tous les coeurs en même temps volèrent vers M. Le Brun comme vers celui qui avoit conçu et entrepris ce grand ouvrage, et l'avoit conduit, au travers de tant de difficultés, à cette heureuse fin que l'on ne regardait qu'avec admiration. Il est certain qu'il en fut toujours le principal ressort et comme l'âme, et que, sans la haute considération où il étoit auprès de M. le premier président et des autres magistrats, et les ressources inépuisables de son coeur et de son esprit toutes les fois qu'il s'agissait du salut et du bien de sa compagnie, elle eût eu bien de la peine à ne point succomber sous les derniers efforts de ses dangereux ennemis »*⁴⁵⁸

Asimismo, los textos remarcan que esta restauración de la Academia no hubiera sido posible sin el apoyo de la monarquía y de su gran ministro Colbert. A quien sin duda H. van Hulst elogia en un contexto particular como el de mediados del siglo XVIII.

*« C'est ainsi que fut parachevée et consommée sans retour la grande restauration de l'Académie royale de peinture et de sculpture; sous le règne, de l'ordre exprès, et par la munificence du plus glorieux et du plus magnifique de nos Monarques, sous la protection et par les nobles et sublimes inspirations du plus grand ministre qu'ait jamais eu la France, et par les soins et à la considération du premier et du plus illustre peintre de son temps, les délices de son prince, l'honneur de son art, l'amour des gens de bien et l'admiration de ses envieux mêmes, par l'inépuisable générosité et la solide aménité de son coeur et de son esprit. »*⁴⁵⁹

A partir de estos instantes la evolución de la Academia va a depender, no tanto del director que deviene un cargo honorífico, sino, de los protectores adscritos al *Surintendant de Bâtiments* del rey; que a partir de 1708, por la reforma de Louis XIV, se denominará *Directeur des Bâtiments* del rey. Esta pérdida de poder del director podemos observarla cuando a la muerte de Colbert Le Brun es nombrado nuevo director, en unos instantes en que han finalizado las grandes obras y encargos de Versalles, demostrando que el poder real de la Academia dependía de la administración de Bâtiments, desde la que se determinará su evolución, estableciendo un nexo fundamental entre *lo político* y el *saber artístico*. Todo ello corrobora la tesis de que el *primer pintor del Rey* nunca tuvo el peso y la fuerza que los textos del siglo XIX y principios del XX le pretendieron atribuir. Por otro

⁴⁵⁶ ROU, Jean. *Mémoire inédits et opuscules de Jean Rou (1638-1711)*. T. II, pp. 18-19.

⁴⁵⁷ LAPAUZE, Henry. *Histoire de l'Académie de France à Rome*. Paris, Plon, 1924, 2 Vol.

⁴⁵⁸ HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Vol. II, p. 138.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, pp. 144-145.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

lado, la aprobación de los nuevos estatutos de 1663 suponía la incorporación definitiva del arte y de la Academia a las estrategias políticas iniciadas por Colbert a nivel del Estado, y que analizamos a propósito del *mercantilismo*. La fuerte presencia del ministro en este proyecto académico va a determinar una nueva comprensión del arte como una *fuerza* que debe ser interrogada, conocida y analizada, para ser transformada en un *saber* al servicio del Estado y su fortalecimiento, tal y como había ocurrido con la *población* o la *riqueza*. Esta nueva concepción del arte será encarnada en los años 60 por A. Félibien y Le Brun, alejándose de la visión del arte anterior, de autores como A. Bosse o Fréart de Chambray, así como de la visión propuesta por H. Testelin a través de su texto sobre los *orígenes* de la Academia. Éste presentaba una visión del arte, frente a A. Félibien, deudora de la tratadística humanística, entendiendo el arte como reproducción del mundo o de la idea, en función de unas reglas; definiendo así la finalidad del arte respecto al poder como la de ser capaz de ilustrar mediante imágenes las grandes hazañas de los reyes. Mientras el relato sobre los orígenes proponía un discurso jurídico sobre el arte, que lo inscribía dentro de la *representación soberana*, A. Félibien propondrá un modelo de arte próximo a las preocupaciones de la *Gubernamentalidad*, las cuales han ido desarrollándose dentro de la *Soberanía* a través de fenómenos como la *Razón de Estado*; abandonando el discurso jurídico anterior.

3. El nacimiento de la teoría del arte en Francia. Las Conferencias de la Academia: ¿una doctrina académica?

Muchas de estas descripciones sobre la Academia estudiadas más arriba, elaboradas principalmente desde finales del siglo XVIII, muestran una institución académica determinada por el deseo de imponer un discurso coherente y homogeneizador, de acuerdo al modelo político *absolutista* predominante. Una imagen que contrasta con la ofrecida desde sus orígenes por la propia Academia, definida como una institución abierta y caracterizada por las tensiones constantes entre sus miembros. Estos relatos sobre los orígenes nos ofrecían una imagen compleja y variada de la institución, en estrecho diálogo con la diversidad del arte de su época, que hacía imposible hablar de una *doctrina académica*. No obstante, y tras esta variedad de criterios y de posturas, existió un intento por definir una serie de *principios* que debían servir a los jóvenes estudiantes para desarrollar su arte; pero, incluso esta pretensión, se vio siempre imposibilitada por un sistema académico que impedía, por su propia forma, cualquier tipo de estandarización de la actividad artística. La Academia se movió así entre la aspiración a establecer unos principios verdaderos para el arte, en gran medida determinado por su inscripción dentro de un proyecto político definido por Félibien, Le Brun y Colbert; y la imposibilidad de lograrlo por su propia estructura. Un ejemplo de

ello lo encontramos a propósito de las normas de recepción de obras para ser admitidas en la institución, las cuales se transformaron muy frecuentemente a lo largo de su existencia, demostrando que era prácticamente imposible que pudiera establecerse una doctrina homogénea que sirviese de requisito de admisión; lo que posibilitó la entrada a una gran variedad de artistas, de estilos y procedencias muy diversas. Asimismo, existieron diversas excepciones a la hora de cumplir las reglas y si bien era obligatorio presentar una obra para ser admitido, muchos lo fueron sin nunca presentarla. Este ejemplo como otros tantos hacen finalmente imposible hablar de una homogeneidad de reglas –aunque existían unos estatutos– a través de la cuales se intentaba definir una institución férrea, así como una doctrina y unos criterios de admisión claros. No obstante, la recurrencia con la que en ocasiones aparecen determinados motivos entre los diversos artistas que se presentan en la Academia o que han sido admitidos en ella, no se debe tanto a la imposición de unos supuesta *doctrina académica*, sino al triunfo de determinados recursos artísticos entre ciertos pintores de prestigio, que otros buscan imitar para así alcanzar el éxito; como es lógico, por otro lado, dentro de uno modelo determinado por la *emulación*⁴⁶⁰, esto es, construido sobre la comparación con los grandes artistas del pasado y del presente. Esta *emulación* no sólo se fomentaba entre los propios artistas de la Academia, quienes luchan por los premios y por los encargos oficiales, compitiendo entre sí para alcanzar el ansiado progreso de las artes francesas definido por Colbert, sino compitiendo entre los propios artistas con los grandes maestros antiguos⁴⁶¹. Pero desde la Academia siempre se defendió la *imitación liberal*, por lo que cada pintor debe alejarse de los referentes y mostrar su particularidad y su genio. La Academia no buscaba que los artistas pintasen conforme a unas reglas académicas establecidas, ni conforme al estudio de las figuras escultóricas de la antigüedad o acorde a los grandes maestros del pasado: Rafael, Tiziano,

⁴⁶⁰ « Sur la Requête présentée au Roy en son Conseil par les Peintres et Sculpteurs qui composent l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, contenant que depuis l'année 1648, qu'il a plu à sa Majesté d'establir et autoriser ladite Académie afin d'y assembler en un Corps tous les habiles hommes de cette profession, et d'entretenir une émulation parmy eux qui les excite à se rendre capables de plus en plus non-seulement de contribuer à la decoration des Maisons Royales et autres grands édifices, mais sur toutes choses d'instruire la jeunesse dans l'estude desdits Arts. » Arrest du conseil. « Portant injonction à tous les Peintres du Roy de s'unir à l'Académie, revoquant à cet effet leurs Brevets. Du 8 Février 1663 ». *Extrait des Registres du Conseil d'Etat*. Citado en VITET, Ludovic. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture*. P. 254.

⁴⁶¹ « Longin, qui a traité du sublime, veut que ceux qui ont à écrire quelque chose qui exige du grand et de merveilleux regardent les grands auteurs comme un flambeau qui les éclaire, et qu'ils se demandent à eux-mêmes : comment est-ce qu'Homère aurait dit cela ? Qu'auraient fait Platon, Démosthène et Thucydide ? Le peintre peut, en semblable occasion, se demander à lui-même : comment est-ce que Raphaël, Titien et le Corrège auraient pensé, auraient dessiné, auraient colorié et peint ce que j'entreprends de représenter ? Ou bien, comme dit le même Longin, l'on peut s'imaginer un tribunal des plus grands maîtres, devant lequel le peintre aurait à rendre compte de son ouvrage. Quelle ardeur ne sentirait-il pas à la seule imagination de voir tant d'excellents hommes, qui sont les objets de son admiration, et qui doivent être ses juges ? Ces moyens sont utiles à tous les peintres, car ils enflammeront ceux qui sont nés avec un puissante génie ; et ceux que la nature n'a pas si bien traités en ressentiront au moins quelque chaleur qui se répandra sur leurs ouvrages. » PILES, Roger de. « De la disposition. Conférence 3 septembre 1704 ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome III, p. 120.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Carracci, etc., sino que siempre buscó que los artistas aportasen su particularidad, su “verdad”, su “genio” o su “espíritu”, imposibilitando el poder hablar de una *doctrina académica*.

Si bien negamos la existencia de una *doctrina académica*, sin embargo la Academia aspiró a formular una serie de principios artísticos a través del modelo descriptivo ideado por A. Félibien y a través de las discusiones entre los propios académicos, como refleja el sistema de conferencias; es decir, que sí aspiró a construir una *teoría del arte*. No obstante, una tradición importante dentro de la historia del arte ha negado la existencia de una *teoría del arte* en Francia, y sobre todo que presentase algún tipo de novedad respecto a la teoría italiana; así como que las conferencias académicas pudieran ser consideradas como una teoría propiamente dicha. Frente a estos posicionamientos, nosotros sí consideraremos las conferencias de la Academia como una *teoría del arte*, la cual presenta además importantes novedades respecto a Italia; lo que nos permitirá hablar de una *teoría del arte francesa*, siguiendo el criterio propuesto por la revista ya citada *La naissance de la théorie de l'art en France*, y concretamente por el artículo de J. Lichtenstein que habla propiamente de *teoría del arte* para referirse a las conferencias de la Academia. J. Lichtenstein justifica emplear el concepto de *teoría del arte* para describir las conferencias, a partir de la distinción entre *filosofía del arte* y *crítica del arte* que lleva a cabo Roberto Longhi en su *Proposte per une critica d'arte*⁴⁶². Esta diferenciación le va a permitir distinguir a continuación entre las *doctrinas*, que serían características de aquellos modelos que piensan el arte desde la *filosofía*, es decir, desde la lejanía; y los *principios*, característicos de aquellos modelos que piensan el arte desde la *crítica*, esto es, desde la cercanía con las obras de arte⁴⁶³. A partir de esta distinción entre *filosofía* y *crítica*, así como entre *lejanía* y *cercanía* respecto a la obra, J. Lichtenstein propone distinguir entre dos tipos de *teoría del arte*. Por un lado, una *teoría del arte* que tiende hacia las *doctrinas* y por tanto a separarse de la práctica en favor de la especulación teórica y la *filosofía*; y, por otro lado, una *teoría del arte* que tiende hacia la elaboración de unos *principios*, a partir de la obra y de la comprensión práctica de la misma, donde la obra es considerada en todo momento como fundamental y referente. Es precisamente esta segunda acepción de *teoría del arte* la que parece encarnar A. Félibien y las conferencias de la Academia, pudiéndose concluir que si bien los académicos nunca buscaron establecer una *doctrina* artística, sin embargo sí buscaron la elaboración de una *teoría del arte*, nacida de una práctica. Es por ello que para J. Lichtenstein -siguiendo a R. Longhi- la *crítica de arte* del siglo XVIII tendría su antecedente en las conferencias

⁴⁶² LONGHI, Roberto. "Proposte per une critica d'arte". En *Opere Complete XIII, Critica d'arte e buongoverno*. Florence, Sansoni, 1985, pp. 9-20 (1ª edición, 1950).

⁴⁶³ LICHTENSTEIN, Jacqueline. « De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau. Une mutation essentielle de la théorie de l'art ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, nº 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, p. 17.

de la Academia, frente a lo que habitualmente se establece⁴⁶⁴; tal y como habían señalado los escritos de F. Brunetière en el siglo XIX. A partir de esta distinción entre *doctrina* y *principios*, y tras establecer dos tipos de *teoría del arte*, J. Lichtenstein realiza una segunda diferenciación entre *teoría del arte* y *filosofía del arte*. Considera que si bien la *teoría sobre arte* busca la constitución de un campo y la determinación de un objeto en torno al arte, siendo clara su pretensión de elaborar unos conceptos, una sistematicidad y un principio interno de coherencia⁴⁶⁵; sin embargo, la *filosofía del arte* afrontará el arte desde una metafísica de la belleza, lo que no implica la existencia de una *teoría del arte*.

E. Panofsky establecía asimismo una clara distinción entre *práctica artística* y *teoría artística*, considerando que la ruptura epistemológica que permite hablar propiamente de *teoría del arte* es de índole teórica-abstracta, definiendo la *teoría artística* a partir de su alejamiento respecto a la práctica y a favor de la teoría. Frente a esta separación entre *teoría* y *práctica*, como si se tratasen de dos elementos excluyentes, J. Lichtenstein considera que la irrupción de los *amateurs* en el arte francés en el siglo XVII establece una nueva concepción de la *teoría artística* que no cumplía los requisitos establecidos por E. Panofsky de tender hacia la pura especulación abstracta. Por el contrario, en Francia se desarrollaba una *teoría* nacida de una “relación experimental”⁴⁶⁶, esto es, de un diálogo entre *teoría* y *práctica*, caracterizándose por su variedad. Se trataba de una *teoría* que no podía ser reducida a una *doctrina*, sino que tendía a establecer unos *principios* nacidos de la *experiencia*, que ha llevado a J. Lichtenstein a denominar este modelo de conferencias como una *teoría experimental*, estableciendo un paralelismo entre los modelos de desarrollo científicos y los modelos de desarrollo teórico en el arte que se estaban produciendo en aquellos momentos. Un paralelismo entre ciencia y arte que el propio A. Félibien apuntaba al inicio de su *Préface* a las conferencias: « *il dit que dans les sciences et les arts il y a deux manières d’enseigner, savoir par les préceptes et par les exemples* »⁴⁶⁷. Frente a la *filosofía del arte* tendente a la cuestiones abstractas -como la *teoría* panofskyana- para J. Lichtenstein la *teoría del arte* se caracterizaría por pensar el arte desde problemáticas específicamente artísticas, tal y como se reflejaría en las conferencias de la Academia; lo que le llevará a considerarlas como una *teoría del arte* propiamente dicha que, además, presentará una serie de novedades propiamente francesas como veremos a continuación.

⁴⁶⁴ LICHENSTEIN, Jacqueline. « De l’idée de la peinture à l’analyse du tableau. Une mutation essentielle de la théorie de l’art ». Pp. 18-19.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁶⁷ FÉLIBIEN, André. “Préface”. En *Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Citado en *Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752. Édition critique intégrale* sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome I, vol. 2, p. 106.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

« Si l'on peut parler de la théorie de l'art en France au XVII^e siècle comme d'un objet, ce n'est pas parce que cet objet serait un, parce qu'il y aurait quelque chose comme une théorie de l'art, mais parce qu'il est possible de dégager un certain nombre de grandes lignes directrices communes à ces divers discours, qui autorisent à les penser ensemble, à les rassembler sous une même catégorie unificatrice. Et c'est précisément cette nouvelle manière de concevoir la théorie qui constitue la véritable unité - une unité fragile, problématique, mais néanmoins réelle - de ce corpus par ailleurs extrêmement diversifié. »⁴⁶⁸

Insistimos, para J. Lichtenstein el desarrollo de la *teoría artística francesa* en el siglo XVII partía de la *práctica* y del campo de la *experiencia*, tal y como ha remarcado nuevamente el propio A. Félibien: « *l'expérience découvre beaucoup de choses nécessaires à ceux qui étudient* »⁴⁶⁹; y, de este modo, frente a la distinción de E. Panofsky entre *práctica* y *teoría*, la teoría académica francesa devuelve la palabra a los propios artistas, situando esta *práctica* en el núcleo principal de sus teorizaciones. Este hecho se produce, en primer lugar, por la influencia de la tratadística italiana del primer humanismo, y, en segundo lugar, gracias al propio formato de las conferencias que obligan al artista a la teorización a partir de un cuadro, esto es, desde una experiencia y desde una experimentación práctica.

Junto a la importancia de la *práctica*, otro de los rasgos que van a caracterizar esta *teoría del arte francesa*, frente a la *teoría italiana*, es el peso de la *oralidad*, al desarrollarse las conferencias mediante discusiones en voz alta; aunque finalmente fueron transformándose en discursos leídos a partir de un texto escrito. Esta particularidad determinará que esta especulación teórica sobre arte se aproxime a ciertos problemas de los discursos hablados y de las estrategias retóricas, condicionando la forma de mirar los cuadros, de analizarlos y de destacar unos aspectos sobre otros; determinando finalmente la propia teoría francesa frente a la italiana. La escritura -predominante en otras tradiciones- implicaba un grado de meditación y de elaboración que la oralidad administra de otra manera, pues la práctica oral tiene siempre presente a una persona que escucha y que debe ser persuadida y convencida, quien tiene además la obra de la que se habla presente ante sus propios ojos. Ello nos permitirá comprender el desarrollo de una concepción *elocuente* del arte a partir de A. Félibien, lo que explicará también el peso que adquiere la *práctica* y la *experiencia* en la teoría artística francesa, que es pensada desde la *elocuencia*, dejando finalmente en un segundo lugar las cuestiones teóricas de tipo abstracto, que pensaban el arte desde los problemas de la *idea*. Por todo ello, la teoría artística francesa tenderá a priorizar la dimensión *receptiva* del arte y el *lugar del espectador*, por encima de la contemplación de la *idea*, los procesos racionales, etc; teniendo como

⁴⁶⁸ LICHTENSTEIN, Jacqueline. « De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau. Une mutation essentielle de la théorie de l'art ». Pp. 21-22.

⁴⁶⁹ FÉLIBIEN, André. "Préface". En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Citado en *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752. Édition critique intégrale* sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome I, vol. 2, p. 106.

objetivo principal convencer a aquél que se encuentra frente a la obra analizada, ya sea el monarca - como en los escritos primeros de A. Félibien- o el resto de los académicos. La *teoría del arte* en Francia no aspira por tanto a establecer una *doctrina* sino a definir una serie de *principios* que permitieran a los jóvenes artistas desarrollar sus capacidades, y, sobre todo, enfatizar el carácter elocuente del arte, donde reside su fuerza.

Esta importancia de la oralidad y de la retórica en las reflexiones teóricas francesas, fue destacada ya por A. Fontaine a comienzos del siglo XX. Aunque de una manera negativa, considerando estas teorías más bien como una *doctrina* monolítica, reduccionista y estéril, describiendo así las *conferencias* como escolásticas y poco útiles para el conocimiento de la pintura de la época, considerándolas como simples ejercicios retóricos. En una época donde el término retórica tenía todavía una acepción negativa, ya que todavía no se había producido la recuperación de ésta, como analizamos en la tercer parte de la tesis, la obra de J. von Schlosser presenta una valoración próxima a la de A. Fontaine, sobre todo a propósito de una conferencia de Le Brun, que sin embargo es atípica en sus conferencias⁴⁷⁰.

“Los principios de todo auténtico arte se explican basándose en su obra; y es muy notable el esoterismo de tipo escolástico-medieval que se desprende especialmente de los discursos de Le Brun, cuando atribuye incluso un significado místico a los colores de Poussin; en general, las conférences de los académicos recuerdan, a veces muy de cerca, la casuística de los predicadores, y eso no ha de imputarse sólo a Félibien”⁴⁷¹

Más allá de estas críticas de la historiografía de principios del siglo XX, no puede obviarse que la retórica va a determinar profundamente la forma de las conferencias, pues el académico - como el orador- debe persuadir a su auditorio y convencerlo sobre la forma de mirar y teorizar un cuadro. La retórica va a condicionar así las estrategias visuales puestas en acción por el conferenciante para el análisis del cuadro y, de este modo, se producirá un trasvase entre los estudios de retórica, que analizaban los discursos dividiéndolos en partes, y los discursos propiamente artísticos, que también dividirán las obras en partes para analizarlas, influenciadas por los propios manuales de retórica y por obras como las de F. Junius, tal y como podemos observar ya en A. Bosse o Fréart de Chambray. Una relación entre el discurso del orador y la pintura que puede observarse en Alberti, quien además de comparar las partes del cuadro con las partes de la frase, divide la pintura en tres partes: circunscripción, composición y recepción de luz⁴⁷². La retórica condicionarla la imagen en el mundo francés de una forma más profunda que en Italia, lo que llevará al arte francés a incidir en los aspectos receptivos de la obra, pensando la obra desde las emociones

⁴⁷⁰ LE BLANC, Marianne (Marianne COJANNOT-LE BLANC). « Charles Le Brun et la tentation idéaliste ? Sur l'exégèse du Ravisement de Saint Paul de Poussin ». En COUSINIÉ, Frédéric et Clélia NAU (Dir.). *L'Artiste et le Philosophe. L'Histoire de l'Art à l'épreuve de la philosophie au XVIIe siècle*. Paris-Rennes, INHA-Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 21-39 ; LE BLANC, Marianne (COJANNOT-LE BLANC, Marianne). *À la recherche du rameau d'or. L'invention du Ravisement de Saint Paul de Nicolas Poussin à Charles Le Brun*. Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012.

⁴⁷¹ SCHLOSSER, Julius von. *Die Kunstliteratur*. P. 535.

⁴⁷² ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 30. P. 93.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

causadas en el espectador; favoreciendo así una comprensión retórica del arte, sin duda condicionada por la *poética* aristotélica, que les llevará a dar predominancia a los problemas de la *representación* por encima de la *reproducción*. La retórica favorecerá además, a través de las partes en que se divide la pintura, el establecimiento de unos principios artísticos sobre la importancia del color, la expresión, etc., y el desarrollo de un *saber artístico*, esto es, la comprensión del arte como un poder, en su caso persuasivo.

Respecto a las partes de la pintura tomadas de la retórica, ya en el *procès-verbaux* del 30 de agosto de 1653 se ofrecía una división de la pintura en cuatro partes, según el *trait, le jour et ombre, la couleur y l'expression*; las cuales, claramente recuerdan a las divisiones ofrecidas por la retórica: *l'invention, la disposition, l'élocution, la prononciation*. Una división retórica que sin duda se habían incorporado al análisis de la pintura en Francia gracias a la figura de Franciscus Junius, en *De pictura veterum*⁴⁷³, cuya obra se había convertido en un texto de referencia en Francia.

« Ce jourdhuy, l'Académie, ayant commencé de s'assembler pour s'exercer dans le raisonnement de la peinture, considérant que, pour continuer une chose sy grand, on doit, avant toutes choses, establir et régler l'ordre que l'on y doit observer pour éviter toute confusion [...] après en avoir desterminé les quatre partie principale, quy sont le traict, le jour et ombre, la coulleur et l'expression, l'on a remis d'en régler les particularitéz aux assemblée suivante »⁴⁷⁴

La obra de Fréart de Chambray, *Idée de la perfection en peinture* (1662), también había tomado prestadas las categorías de la obra de Franciscus Junius así como al *De oratore* de Cicerón⁴⁷⁵, dividiendo la pintura en *Inventio, Proportion, Couleur, Mouvement o expression, Position régulière ou perspective*. Divisiones semejantes, sin duda derivadas de la retórica, podemos encontrar también en muchos de los principales escritos y pintores del momento⁴⁷⁶, como por ejemplo en A. Félibien, quien en su descripción sobre *Les Reines de Perse* de 1663 -siguiendo los análisis de Fréart de Chambray así como de la tratadística italiana- divide la pintura en *Histoire, Disposition, Expression, Lumière, Couleur, Dessin*. En el *Préface* de sus conferencias de 1667, elabora una síntesis de todas estas partes, realizando una primera y gran división en dos grandes partes: una parte teórica y una parte práctica; que también aparece tanto en Fréart de Chambray como en muchos tratados italianos. En la primera parte situará la *Historia* (el tema, la verosimilitud, las pasiones y la conveniencia), la *Costume* y la *Beaute* de los pensamientos, vinculado a la disposición de las cosas. En la segunda parte práctica, incluirá el ordenamiento, el dibujo y las

⁴⁷³ NATIVEL, Colette. « Quelques apports du "De pictura veterum libri tres" de Franciscus Junius à la théorie de l'art en France ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, nº 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, p. 119.

⁴⁷⁴ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. Tome I, p. 76.

⁴⁷⁵ NATIVEL, Colette. « Peinture, rhétorique et philosophie : la lecture de Cicéron dans le "De pictura veterum" de Franciscus Junius ». En *Revue des études latines*, nº 70, 1992, pp. 247-261.

⁴⁷⁶ MICHEL, Christian. « Les conférences académiques : enjeux théoriques et pratiques ». P. 77.

proporciones, el color y todo lo que sirve a la expresión en general (los modos) y particular (las pasiones).

« C'est pour cela que je dirai qu'il a deux parties principales à considerer, l'une qui regarde le raisonnement ou la theorie, l'autre qui regarde la main ou la pratique.

Les parties qui appartiennent à la theorie sont celles qui sont connoître le sujet, & qui servent à le rendre grand, noble & vraisemblable, comme l'Histoire ou la Fable ; ce qu'on appelle le Costume, qui est la convenance necessaire à exprimer cette Histoire ou cette Fable, & la beauté des pensées dans la disposition de toutes choses.

Les parties qui regardent la main ou la pratique sont l'ordonnance, le dessein, les couleurs, & tout ce qui sert à leur expression en général & en particulier. »⁴⁷⁷

Estas divisiones también aparecen en Le Brun en su conferencia de 1667 sobre el cuadro de Poussin *La Manne*, quien se inspirará en F. Junius, sobre todo para el desarrollo de sus reflexiones sobre la *dispositio*⁴⁷⁸. En general, esta división de la pintura en partes, que va a posibilitar su análisis y su descripción, permitiendo extraer de ella un *saber artístico*, condicionando y reordenando la mirada sobre el cuadro, así como los discursos nacidos de él, la podremos observar también en las obras de Roger de Piles. En sus textos nos encontraremos con amplias citaciones de F. Junius, por ejemplo en su traducción *De Arte Graphica* de Du Fresnoy de 1668; en sus *Conversations sur la connaissance de la peinture*, de 1677; o en sus *Dissertations sur les ouvrages des plus fameux peintres*, de 1682.

A pesar de su publicación en latín, en 1637, el texto de F. Junius había tenido una difusión relativa, no siendo hasta su traducción en 1695 cuando comience a ser leído, favorecido sobre todo por la *querelle des anciens et des modernes*, ya que aportaba argumentos tanto a un bando como al otro. Pues, por un lado, hablaba e intentaba la reconstrucción de una pintura antigua⁴⁷⁹ idealizada, que consideraba desaparecida hoy en día y que sin embargo propone como modelo a los modernos (idea que veremos recogidas en las primeras obras de Fréart de Chambray); y, por otro lado, habla de la idea de progreso en las artes, cuestionando la idea de *modelo*⁴⁸⁰. Ambas posturas parecía contradictorias entre sí, aunque F. Junius parecía resolverlo mediante su propuesta de reconstrucción del arte antiguo para que sirviera de modelo al arte moderno para su progreso⁴⁸¹; adoptaba así la vía media de Quintiliano y de Séneca, el retórico, quien proponía dar a la obra el color del discurso antiguo y el vigor del moderno.

⁴⁷⁷ FÉLIBIEN, André. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. Pp. 17-18.

⁴⁷⁸ NATIVEL, Colette. « La théorie de l'enargeia dans le *De pictura veterum* de Franciscus Junius : sources antiques et développements modernes ». En DÉMORIS, René (Éd.). *Hommage à Élisabeth-Sophie Chéron. Texte et peinture à l'âge classique*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 73-85.

⁴⁷⁹ NATIVEL, Colette. « La mise en oeuvre du comparativisme au XVII^e siècle : le *De pictura veterum* de Junius ». En BAYARD, Marc (Dir.). *L'histoire de l'art et le comparatisme. Les horizons du détour*. Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, n° 8. Paris-Rome, Somogy-Académie fr France à Rome, 2007, pp. 233-245.

⁴⁸⁰ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. Traducida al inglés en 1638 y Editada por Keith ALDRICH, Philipp FEHL, Raina FEHL. En *The Literature of Classical Art*. University of California Press, 1991, 2 Vol., t. I, I, chap. 3, 2, pp. 31-32; NATIVEL, Colette. « La théorie de l'imitation au XVII^e siècle en rhétorique et en peinture au XVII^e siècle ». En *Revue XVII^e siècle*, n° 175, 44^e année, n° 2, Avril-Juin, 1992, p. 163.

⁴⁸¹ NATIVEL, Colette. « La mise en oeuvre du comparativisme au XVII^e siècle... ». P. 238.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

“we shall be borfec to acknowledge with Quintilian, that “antiquitie hath furnished us with such a number of Masters and examples, that no age may seem happier in conditions of birth, then this our present age; seeing all the former ages did not thinke it much to sweat for our instruction”⁴⁸²

Esta contradicción entre antiguos y modernos aparece de forma constante en su obra, y así, al mismo tiempo que reivindicaba las esculturas antiguas para la formación del artista moderno, señalaba también que los imitadores no llegan a ningún lado si dejan de tomar a la Naturaleza como guía -tal y como también se había expresado Quintiliano. Defendía sobre todo que los objetos tuvieran un parecido y que no se perdieran en las fantasías y en las invenciones banales, acercándose con ello a la verdad vitruviana, patrocinando una verdad ecléctica, que debía partir de la realidad natural; lo que se constituirá en uno de los principios del arte y de la teoría francesa durante el siglo XVII y XVIII.

“Seeing then it cannot be denied, but that the firts beginnings of Art have been very poore and imperfect, it appeareth likewise that they could not much be advanced by a bare Imitation: for althought Imitation was able to bring a studious Novice to such grounds of Art as had been put in prattice by them that were before him; yet for all that never could Student, that did professe himselfe a meere Imitator, goe further then his predecessors had gone alreadie [...] seeing the things we take for examples of our Imitation, doe contain in themselves the true strenght and livenessse of Nature; the Imitation on the contrary, is ever fained and sometimes also corrupted by some kind of forced affectation”⁴⁸³

El éxito de la obra de F. Junius se debió, entre otras cuestiones, a que no parecía apoyarse en los tratados modernos, sino en fuentes antiguas, a través de las cuales proponía un nuevo lenguaje sobre las artes, así como una nueva concepción sobre la teoría de la imagen y sus condiciones de creación⁴⁸⁴. Su decisión de distanciarse de un lenguaje técnico, sacado de los talleres, incorporando las fórmulas de las conversaciones del *honnête homme*, tal y como ha señalado J.A. Emmens⁴⁸⁵, determinarán en gran parte su éxito entre un público de mundanos cada vez más interesados en el arte y desconocedores de los rudimentos técnicos; así como su buena acogida dentro una noción liberal del arte que buscaba distanciarse de las concepciones mecanicistas. Esta preocupación por la renovación del léxico artístico en los tratadistas de inicios del siglo XVII, la veremos también en los diccionarios con los que acompañan sus obras teóricas A. Bosse, Fréart de Chambray, Félibien o Roger de Piles. Todo ello mostraba el deseo de elaborar no sólo un nuevo léxico, sino una nueva forma de aproximación al arte a través de la palabra que F. Junius tomaba prestada de la retórica⁴⁸⁶, ya que le permite pensar el arte de forma global, logrando una coherencia en la forma de

⁴⁸² JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. I, I, chap. 1, 7, p. 20.

⁴⁸³ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. I, I, chap. 3, 2, p. 31-32.

⁴⁸⁴ NATIVEL, Colette. « Quelques apports du “De pictura veterum libri tres” de Franciscus Junius à la théorie de l’art en France ». P. 120.

⁴⁸⁵ EMMENS, Jan Ameling. *Rembrandt en de regels van de kunst*. Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1964.

⁴⁸⁶ NATIVEL, Colette. « Rhétorique, poétique, théorie de l’art au XVII^e siècle: Marino et Junius ». En *Rhetorica: A journal of the History of Rethoric*. Vol. 9, n^o 4, Autume, 1991, pp. 341-360 ; NATIVEL, Colette. « Partes orationis et Partes pingendi : rhétorique antique et peinture au XVII^e siècle dans le De pictura veterum de Franciscus Junius ». En *Acta conventus neo-latini torontenensis. Proceedings of Seventh International Congress of Neo-Latin Studies*. Binghamton-New York, MRTS, 1991, pp. 529-538.

comprender y analizarlo. Una nueva aproximación que atraerá la atención, como se ha visto, de los teóricos franceses puesto que enfocaban el análisis de las obras desde la concepción, la producción y la recepción; así como en su relación simbólica con lo real y con lo imaginado, concibiendo finalmente la pintura como un lenguaje. F. Junius, al abordar el problema de la creación artística, la piensa de una forma dialéctica, oponiendo el instinto de imitación a la imitación; la naturaleza al arte y a las reglas; el entusiasmo a la razón y al juicio; considerando que la obra deberá superar estas parejas de opuestos, estableciendo unos principios similares a los que observaremos en la obra de A. Félibien y de Roger de Piles. De este modo, el libro I presentará la novedad de fundar la creación artística sobre una especie de psicología que tendrá en cuenta todos estos factores⁴⁸⁷, influyendo profundamente en la obra de Roger de Piles. La obra de F. Junius se convierte así en una fuente primordial para comprender el trasfondo retórico de la teoría del arte en Francia, determinando su particularidad.

Frente a lo señalado por la historiografía artística del siglo XX, para los propios hombres de la época las conferencias fueron consideradas como el resultado de sus esfuerzos de teorización y reflexión sobre arte; y, por lo tanto, para ellos sí constituyeron una *teoría del arte* propiamente dicha. Se esforzaron además por mostrarlas precisamente como una superación de la dialéctica *teoría-práctica* que podemos observar en los debates humanistas y franceses del segundo tercio del siglo XVII; y por tanto algo superior. A través del *préface* que escribió A. Félibien a las conferencias de 1667, podemos obtener un conocimiento más claro de los objetivos de éstas; el cual fue escrito teniendo muy presentes los intereses de Colbert, quien reivindicaba las conferencias como la mejor estrategia para el establecimiento de unas reglas perfectas para el arte, que permitiesen a Francia superar a Italia y elaborar un arte perfecto. A. Félibien propone así un nuevo tipo de análisis de las obras de arte, esto es, una *teoría del arte* que, frente a lo puramente teórico y a lo puramente práctico, reivindica un nuevo tipo de *teorización* nacida de la práctica⁴⁸⁸; así como un nuevo tipo de observador, *savant*⁴⁸⁹, capaz de desentrañar el significado de la obra, al mismo tiempo que la capacidad del pintor para tratar cada parte. No obstante, y como estudiaremos más

⁴⁸⁷ NATIVEL, Colette. « Quelques apports du “De pictura veterum libri tres” de Franciscus Junius à la théorie de l’art en France ». Pp. 122-123.

⁴⁸⁸ « C’est pour cela que je dirai qu’il a deux parties principales à considérer, l’une qui regarde le raisonnement ou la théorie, l’autre qui regarde la main ou la pratique. ». FÉLIBIEN, André. *Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l’année 1667*. Pp. 17-18.

⁴⁸⁹ « Les savants au contraire jugent de la parfaite imitation, & de la science de l’ouvrier; & ces savants peuvent être, ou les Pientres, ou ceux qui ont une notion parfaite de la Theorie de l’Art ». FÉLIBIEN, André. « Entretien VI ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes; avec la vie des Architectes par Monsieur Felibien. Nouvelle édition, Revue, Corrigé & augmentée des Conférences de l’Académie Royale de Peinture & de Sculpture*. Paris, Trevoux, 1725, 6 Vol, vol. 3, p. 280 (1ª edición 1666).

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

adelante, A. Félibien utilizaba las conferencias para reivindicarse como *amateur* -frente al artista⁴⁹⁰-, quien representaba para él ese doble conocimiento necesario teórico y práctico, como había reconocido Poussin a Chantelou⁴⁹¹. Las conferencias no eran tanto la reivindicación de la palabra del artista, como quizás se les hizo pensar en un principio, sino la reivindicación de una nueva experiencia visual y de un nuevo lenguaje artístico -propio del *amateur*-, a través del cual se obligaba al artista a teorizar sobre su propia práctica, a lo que no estaban muy acostumbrados, siguiendo el sistema de análisis ideados por A. Félibien fundamentado en la observación y en la experiencia.

« Car quoi que la perfection d'un ouvrage dépende particulièrement de la force & de la beauté du genie de celui qui s'y applique ; néanmoins on ne peut nier que les observations qu'on feroit ne fussent très-profitables, puis que dans ce travail, de même que dans tous les autres, l'expérience découvre beaucoup de choses nécessaires à ceux qui étudient »⁴⁹²

A través de las conferencias de la Academia veremos emerger en Francia una *teoría del arte* nueva, basada en una *poética* sencilla y con reglas poco numerosas, siempre discutidas. Esta teoría no tendría un carácter prescriptivo sino más bien descriptivo y, de este modo, por *teoría del arte* en Francia hay que entender no tanto la elaboración de unas *reglas* o unas *doctrinas*, sino más bien la construcción de un discurso teórico novedoso sobre la base de la experiencia artística, es decir, a partir de las propias obras, que requiere de un conocimiento tanto teórico como práctico. Como señala el propio Roger de Piles, las propias palabras de los pintores debían ser sometidas y contrastadas con sus propios cuadros, tal y como ejemplificarán las *conferencias* dentro de la Academia; dando lugar a un nuevo tipo de “escucha” que nacía del propio cuadro, intentando desentrañar el discurso silencioso que éste encierra. Esta palabra silenciosa que emerge del propio cuadro justifica para Roger de Piles –como para A. Félibien- la centralidad que debía ocupar la propia obra al inicio de todo intento de teorización⁴⁹³, así como a la hora de establecer unos principios sobre el arte. Roger de Piles insiste en diversas ocasiones en caracterizar el cuadro como un lugar de emergencia de la propia palabra, seductora y sorprendente, pues la pintura debe

⁴⁹⁰ « Je vous dirai, bien plus, qu'il se rencontre des personnes qui ayant fait une étude particuliere de la théorie de ces beaux Art, & de tout se qui en dépend, dont, si j'ose le dire, plus capables que certains Peintres, d'en juger sainement; parce que ces personnes ont plus d'intelligence & de lumière que ces Peintres qui n'ont que la pratique & l'usage de la main, & que dans les Arts, comme dans toutes les sciences, les lumieres de la raixon sont au dessus de ce que la main de l'ouvrier peut exécuter. » *Ibid.*, p. 282.

⁴⁹¹ “Perdonadme la libertad si os digo que os habéis mostrado precipitado en el enjuiciamiento de mis obras. El buen juicio es muy difícil, si no se tiene en ese arte gran teoría y práctica conjuntamente” POUSSIN, Nicolas. « Carta a Chantelou, Roma 24 de noviembre de 1647 ». En *Lettres et propos sur l'art*. Edición de Anthony Blunt. Traducido por Lydia Vázquez; Visor, 1995, p. 110. (1ª edición, 1964).

⁴⁹² FÉLIBIEN, André. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. P. 9.

⁴⁹³ « C'est un malheur pour vous, dit Pamphile, que vous vous soyez mal adressé: car il y en a de fort éclairés, & qui saisant de belles choses par principe, pourroient aussi s'en expliquer, & les faire nettement connoistre. Le peu que je say, je ne le tien que d'eux, & de quelques reflexions que j'ay faites sur les plus beaux Tableaux des meilleurs Maîtres. » PILES, Roger. *Conversations sur la Connoissance de la Peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux*. Paris, Nicolas Langlois, 1677, p. 15.

“llamar” al espectador e “interpelarlo”. Ello le permite asimismo legitimar su intervención teórica como *amateur*, incluso frente a la palabra del propio artista, ya que lo que dice la obra debe ser escuchado y experimentado por un espectador a la luz de la obra, en función de su conocimiento teórico y práctico, del que en ocasiones carece el propio artista.

Con ambos autores, A. Félibien y Roger de Piles, el *amateur* otorgaba un peso fundamental a la experiencia de lo percibido, comprendiendo el arte como un *diálogo*, elocuente y persuasivo, entre obra y espectador, del que nace propiamente la teoría. N. Poussin también había definido la relación con el cuadro como un *diálogo*, describiendo esta relación como una *lectura* y desarrollando una comprensión narrativa y discursiva de la imagen pictórica; subordinando la imagen al texto y a la poesía, mediante lo cual busca el ennoblecimiento y la liberalización de las artes. Frente a esta comprensión narrativa de la imagen, subordinada al texto, la *teoría del arte* que desarrolla A. Félibien y Roger de Piles -siendo deudor de la tradición anterior- intentará ir más allá. Ambos reivindican la autonomía de la pintura respecto a las estrategias narrativas de la palabra, señalando incluso la superioridad elocuente de la imagen; comprendiéndola así como una *elocuencia* particular respecto a la elocuencia de la palabra. Es esta *elocuencia silenciosa* de la imagen, que nace de la propia práctica pictórica, la que teorizará los *amateurs* como A. Félibien en esta segunda mitad del siglo. Una elocuencia de la imagen que nace al analizar –y no tanto leer- las partes de la pintura, estos es, los recursos persuasivos inherentes a la propia imagen; poniéndose el acento sobre la conmoción y persuasión del espectador, y no sobre la trasposición de la historia textual a la imagen, así como a la capacidad de imitar las formas narrativas de los textos; buscando finalmente una experiencia semejante a la teorizada por el teatro a propósito de la *poética aristotélica*.

3.1. El nacimiento de una teoría del arte en Francia: las conferencias.

Antes de mediados del siglo XVII no existía una teoría artística propiamente francesa, predominando las traducciones de obras italianas, como las de Jean Martin⁴⁹⁴ de Vitruvio, Alberti, Serlio o Colonna; o de Geoffrey Tory, quien da a conocer en Francia el *De re aedificatoria* de Alberti. Las pocas obras que encontramos sobre temas artísticos se limitaban a obras sobre la historia y teoría de la arquitectura, como la obra de Philibert Delorme; algunos tratados sobre la escultura antigua como el de Montjosieu⁴⁹⁵ o el de Boulenger⁴⁹⁶; de perspectiva como el de Jean Cousin; o tratados con grabados para el aprendizaje del dibujo. En estos primeros instantes

⁴⁹⁴ MARCEL, Pierre. *Un vulgarisateur, Jean Martin*. Paris, Garnier, 1903.

⁴⁹⁵ MONTJOSIEU, Louis de. *Gallus Romae hospes ubi multa antiquorum monumenta explicantur, pars prytinae formae restituuntur*. Rome, 1585.

⁴⁹⁶ BOULENGER, Jules César. *De pictura, plastice, statuaria libri*. Lyon, 1627.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

destacarán también los textos de Blaise de Vingenère, diplomático al servicio de Caterina de Medicis, erudito y amateur de arte, cuya obra se convierte en esencial para comprender cómo se transmite a Francia el arte italiano de Cinquecento, especialmente a partir del último cuarto del siglo XVI⁴⁹⁷; por lo que durante esta época -como ha señalado A. Fontaine- predominarán los tratados prácticos de clara influencia italiana⁴⁹⁸. Esta ausencia de una teoría artística parece transformarse a mediados del siglo XVII, especialmente con el consolidamiento de París como un centro artístico de referencia y con el surgimiento de los *amateurs* de arte. Especialmente relevantes serán aquellos grupos de *amateurs* que rodean al *Surintendant des Bâtiments* Sublet de Noyers, como los *frères* Chantelou, A. Bosse, etc., en cuyo palacio seguramente habrían tenido lugar las primeras reuniones artísticas, donde se leen y difunden los tratados italianos de Alberti, Leonardo, Vasari, etc.; y donde se habrían producido los primeros escritos sobre arte francés. Sin embargo, no será hasta la fundación de la Academia, a finales de los años 40, cuando asistiremos al desarrollo de las primeras reflexiones teóricas propiamente francesas⁴⁹⁹, como representan los tratados de A. Bosse, centrados principalmente sobre cuestiones de perspectiva; de Fréart de Chambray o del hermano de éste, Fréart de Chantelou quien, a propósito del viaje de Bernini a París, analiza diferentes polémicas y cuestiones sobre arte.

El nacimiento de la *teoría del arte* en Francia no estará vinculada al triunfo de un nuevo ideal teórico o de un tratado, que habría servido como basa a la fundación académica, como en Italia, sino que la teorización francesa se encuentra estrechamente vinculada al nacimiento de la Academia y a las necesidades del poder monárquico. El primer ejemplo claro de teorización artística se producirá en 1648 con la *requête* de M. de Charmois, donde aparecen los primeros intentos por formular una serie de *principios* para el arte, condicionados, sin embargo, por el objetivo político del texto, así como por el deseo de presentar el arte como un arte liberal frente al arte mecánico del gremio. Pese a subrayar esta *requête* algunos principios artísticos ya estudiados, la Academia francesa no nacía de un programa artístico, ni siquiera estaba preocupada por los aspectos teóricos del arte, sino que su objetivo inicial era la obtención de privilegios frente al gremio y justificar ante la monarquía el papel que podía desempeñar la imagen para sus intereses. Entre 1648 y 1667, esto es, entre la *requête* y la publicación de las primeras conferencia, la reflexión artística en Francia se centró, sobre todo, en aquellos aspectos que definen la teoría liberal de las artes, poniendo el acento sobre la medida y la mimesis reproductiva, incorporando las

⁴⁹⁷ CRESCENZO, Richard. *Peinture d'instruction. La postérité littéraire des Imges de Philostrate en France de Blaise de Vignère à l'époque classique*. Gèneve, Droz, 1999; CRESCENZO, Richard (Éd.) *Blaise de Vigenère. La Renaissance du regard*. Paris, École National Supérieur des Beaux-Arts, 1999.

⁴⁹⁸ FONTAINE, André. *Les Doctrine d'Arte en France*. P. 1.

⁴⁹⁹ GERMER, Stefan et Christian MICHEL. « Introduction ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, p. 8.

reflexiones italianas de Leonardo, Alberti y Vasari. La gran transformación de la *teoría del arte* en Francia se producirá en 1663, coincidiendo con la “refundación” de la Academia y la instauración definitiva del sistema de conferencias. Todo ello bajo el control y supervisión de Colbert y de Le Brun, lo que llevó a A. Fontaine a hablar de “despotisme”⁵⁰⁰. Éste consideraba además que desde la Academia se elaboró una *doctrina*, a partir de la cual las obras de arte fueron producidas, condicionando el sentido último de las obras elaboradas en aquella época⁵⁰¹. Pero la particularidad francesa no consistió en construir una *doctrina* férrea a partir de ciertos principios tomados de Italia, como señaló J. von Schlosser, sino que la novedad se fundamentó en un nuevo tipo de análisis artístico desarrollado por A. Félibien, primeramente en sus descripciones de cuadros sobre las obras de Le Brun y más tarde en las conferencias de la Academia. A partir de él, la obra pictórica dejaba de ser comprendida como una representación del mundo o como transposición de la idea, para ser pensada a partir de su capacidad elocuente, profundizándose en sus principios formales. La imagen trasciende así su capacidad reproductiva y discursiva para transformarse en un *saber*; aunque esto no significa que el referente de la *idea* y la búsqueda de significación dejen de ocupar un lugar importante. A. Félibien sin embargo irá más allá de los problemas de la significación, permitiendo que la pintura se desarrollase de forma más libre respecto al peso dado a la idea, a la significación y a la subordinación a un texto; problematizando el principio de la *ut pictura poesis*. Su análisis de obras tendrá presente esta doble dimensión de la obra de arte, moviéndose así entre los problemas de la idea y de la significación, y los problemas elocuentes y persuasivos de sus propios recursos materiales y prácticos, condicionando el desarrollo de la teoría y de la práctica del arte en Francia, favoreciendo la predominancia de los valores expresivos del arte sobre los intelectivos.

El modelo de análisis propuesto por A. Félibien estaba destinado a la elaboración de una *teoría del arte* y a la definición de unos *principios* verdaderos, a través de las conferencias, los cuales nunca llegaron a ser precisados con claridad. A pesar de lo cual, A. Fontaine describía como principal fundamento de esta *teoría* -que él definía como una *doctrina académica* elaborada por Le Brun- la *mimesis* de los antiguos, frente al naturalismo de Poussin (un naturalismo que consideraba como un rasgo del espíritu francés). A. Fontaine reducía así la gran variedad de los debates académicos a una única problemática, reduciendo las tensiones dentro de la Academia a un enfrentamiento entre la naturaleza y la antigüedad; entre la libertad de Poussin y el dogmatismo de Le Brun; entre la libertad barroca y el dogmatismo clásico⁵⁰². Una dualidad entre antigüedad,

⁵⁰⁰ FONTAINE, André. *Académiciens d'Autrefois*. P. 32.

⁵⁰¹ « Les tempéraments, aussi bien que les influences, ne se révéleront jamais complètement à nous, si nous ne prenons d'abord la peine de rechercher quel but tel ou tel peintre a poursuivi ou cru poursuivre, quels maîtres il a aimés, quelles leçons il a reçues, quel était l'idéal de ses contemporains, quelles tendances apparaissaient dans le goût public, bref quelle doctrine d'art dominait son époque. » FONTAINE, André. *Les Doctrines d'Art en France*. P. II.

⁵⁰² NATIVEL, Colette. « La théorie de l'imitation au XVII^e siècle en rhétorique et en peinture au XVII^e siècle ». En *Revue XVII^e siècle*, n° 175, 1992, pp. 157-167 ; THUILLIER, Jacques. « La notion d'imitation dans la pensée artistique du XVII^e siècle ».

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

vinculada a las normas, y naturaleza, vinculada a la libertad, que determina para él el arte francés desde el siglo XVII hasta el siglo XIX. Para A. Fontaine esta *doctrina* se formó a partir de dos vías principales, por un lado, la influencia de los tratados italianos y, por otro lado, la obra de Poussin, que condujo el arte francés a la subordinación a la antigüedad bajo el “reinado” de Le Brun. Frente a esta imagen sobre la existencia de un despotismo académico así como sobre la existencia de una doctrina académica, la propia institución demostraba en la práctica un funcionamiento muy diferente, dirigido por la libertad en las discusiones y en las opiniones. De hecho, desde su fundación se establece que los académicos deben expresarse de forma libre, tanto en las oberturas como en las discusiones siguientes, tal y como recoge el artículo 9 de los estatutos de 1648, donde se establece que « *les dits Académistes diront librement leur sentiment à ceux qui proposeront des difficultés de l'art pour les résoudre* ». Estas mismas ideas serán retomadas en el proyecto del 26 de marzo de 1667, concernientes al orden de las conferencias:

« *Il serait encore à propos que les décisions de l'Académie fussent accompagnées des raisons qu'elle a eues de se déterminer dans sa résolution, après avoir apporté et discuté toutes les raisons de part et d'autre, et non pas les donner au public toutes nues et toutes simples, ainsi que des oracles que l'on serait obligé de croire, parce que ces matières étant toutes sujettes au raisonnement, il n'y aura personne qui, se trouvant d'une opinion contraire à la décision de l'Académie, fût-il du corps même de l'Académie, qui s'y rende jamais, à moins qu'il voie des raisons et démonstrations et même une réponse pertinente aux objections qu'il pourrait faire* »⁵⁰³.

Las conferencias no solo supusieron una transformación profunda de los objetivos y finalidades de la Academia señaladas en la *requête* de 1648, sino el nacimiento de una teoría del arte propiamente francesa, que impedirá la construcción de una *doctrina* del arte. Si bien las conferencias no se imponen hasta 1667, momento en que se desarrollan de forma periódica, sin embargo ya se encontraban anunciadas en los estatutos de 1655 (finalmente registrados en 1663), donde se exigía la regularidad de las conferencias, retomando el artículo V de los estatutos de 1648, modificados el 2 de agosto de 1653.

« *Conformément au cinquième article des premiers Statuts, l'Académie s'assemblera tous les derniers samedis du mois pour s'entretenir et exercer en des conférences sur le fait et raisonnement de la Peinture et Sculpture, et leur dépendances* »⁵⁰⁴

Pese a que los documentos administrativos recogen la realización de conferencias antes de 1667, sin embargo los procesos verbales apenas hacen mención a ellas. A pesar de lo cual, a través del texto de H. Testelin *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture et sculpture... (1693)*, encontramos una alusión a éstas, en una conversación que habría tenido el propio Testelin con Colbert el 9 de abril de 1667. H. Testelin señala así algunos de los temas sobre las que habrían versado estas primeras conferencias, aludiendo concretamente a que estas

siècle ». En FUMAROLI, Marc (Éd.). *Critique et création littéraire en France au XVII^e siècle*. Actes du Colloque international à Paris, du 4 au 6 juin 1974 au CNRS. Paris, CNRS, 1977, pp. 361-374.

⁵⁰³ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, pp. 313-314.

⁵⁰⁴ VITET, Ludovic. *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Pp. 233-234.

discusiones se habrían producido a partir del tratado de pintura de Leonardo⁵⁰⁵ y de las reacciones que provocó en A. Bosse. Las otras conferencias de las que tenemos noticias se producirán en 1665, a raíz de la visita de Bernini a la Academia, como queda recogido en el texto de Fréart de Chantelou. A partir del texto de H. Testelin pueden reconstruirse las primeras discusiones teóricas dentro de la Academia, así como los primeros intentos por definir unos *principios* para el arte; sin embargo no será hasta el ascenso de Colbert y de Ch. Le Brun, y por consejo de Charles Perrault, que se desarrollará en la Academia una nueva forma de discusión que se denominará *Conférence*, que dará lugar al desarrollo propiamente dicho de una primera teoría artística. Recordemos que en esta época se entendía por *conferencia* una noción distinta a la que tenemos hoy en día, como reconocía el diccionario universal de A. Furetière a finales del siglo XVII.

*« Se dit aussi des entretiens de quelques particuliers assemblés pour parler d'affaires ou d'études. Ex : Su on pouvait nouer une conférence entre ces parties, leur procès serait bientôt accommodé. Il se fait tous les jours des conférences en Sorbonne. Il y a plusieurs volumes des conférences tenues autrefois au bureau d'adresse »*⁵⁰⁶

Las conferencias tuvieron lugar a partir de las obras trasladadas a la Academia para su análisis. Una vez expuestas y anunciadas por el conferenciante la problemática en cuestión que iba a ser tratada a partir de esa obra, se producían las discusiones entre los propios académicos, intentando llegar a un acuerdo sobre esta cuestión inicial, con el objetivo de llegar a descubrir una serie de reglas o principios incontestables sobre la pintura. Unos principios a partir de los cuales se buscará ayudar tanto a los grandes artistas como a los más mediocres, para hacer mejor su trabajo. En este mismo sentido se expresaba la *mémoire* enviada por Colbert a la Academia definiendo la forma y finalidad de estas conferencias, que aparece recogida en los procesos verbales del 26 de marzo de 1667:

« Projet de l'ordre qui se pourroit tenir dans l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, touchant les Conférences qui s'y font tout les premiers et derniers samedis de chaque mois.

il seroit nécessaire de ne point discourir d'aucune matière ny traiter aucune question qu'elle n'eust été proposée dans une séance précédente, en laquelle on auroit bien estably et fait entendre à toute la Compagnie l'estat de la question, affin que, durant le temps qui se passe d'une Conférence à l'autre, chacun, ou du moins ceux qui voudroient s'en donner la peine, y songeast avec plus d'attention et ainsy fust mieux préparé à en dire son advis au jour de l'assemblée suivante.

— Bon.

Il seroit aussy nécessaire que ceux qui voudront dire leur sentiment et l'appuyer de raisons en apportassent un extrait sommaire par escrit, qui en contiendrait la substance, non-seulement pour soulager leur mémoire, mais affin que ces extraits servissent d'instruction à celui qui sera chargé de rédiger les Conférences par escrit, ces extraits luy estant remis entre les mains.

— Bon.

Il seroit encore à propos que les décisions de l'Académie fussent accompagnées des raisons qu'elle a eues de se déterminer dans sa résolution, après avoir apporté et discuté toutes les raisons de part et d'autre et non pas les donner au public toutes nues et toutes simples, ainsy

⁵⁰⁵ TESTELIN. Henry. *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture et sculpture, recueillis et mis en tables de préceptes avec six discours académiques*. La Haye, 1693-1694. Tome I, vol. 2, Annexe I, p. 699.

⁵⁰⁶ FURETIÈRE, Antoine. *Dictionnaire Universel, Contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les Temes des Sciences et des Arts*. La Haye- Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1702, 2ª edición, 2 Vol.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

*que des oracles que l'on seroit obligé de croire parce que, ces matières estant toutes sujettes au raisonnement, il n'y aura personne qui, se trouvant d'une opinion contraire à la décision de l'Académie, fust il du Corps mesme de l'Académie, qui s'y rende jamais, à moins qu'il voye des raisons et démonstrations et mesme une réponse pertinente aux objections qu'il pourroit faire, de sorte qu'il vaudroit mieux ne traiter et ne décider que deux ou trois questions par an, après les avoir bien examinées et approfondies, que de faire un grand nombre de décisions qui ne se trouveroient pas soutenues de démonstrations convaincantes ou du moins de raisonnements très-solides, parce qu'une question bien traitée fera plus de fruit que cent questions qui ne seroient traitées que superficiellement. »*⁵⁰⁷

La importancia de unas reglas o de unos *principios* para guiar tanto a los artistas de gran genio como a los mediocres, también fue destacado por el propio Roger de Piles, quien considera que hasta el establecimiento de estas reglas y faltos los artistas de una teoría habían tenido serias dificultades para ejercer su práctica. Esto demostraba que Roger de Piles se situaba así en línea del pensamiento académico y no contra él, como se ha tendido a situar, defendiendo también el papel destacado de la Academia a la hora de establecer unas reglas infalibles, a partir del análisis de las obras maestras de los grandes pintores, esto es, de una *experiencia*⁵⁰⁸.

*« Je n'entre pas ici dans le détail des fruits que les règles sont capables de produire sur toutes sortes d'esprits ; car, si elles sont infaillibles comme il faut les supposer, elles feront faire infailliblement de fort belles choses à ceux qui ont un grand génie, comme les empêcheront d'en faire de fort mauvaises à ceux qui n'en ont qu'un médiocre. Plusieurs peintres, faute de théorie, ont trouvé jusqu'ici une mer de difficultés dans la pratique. »*⁵⁰⁹

Las *conversaciones artísticas* o *conférences* buscaban establecer si un cuadro era bueno o no, así como lo que estaba bien y lo que no en las grandes obras maestras, partiendo del análisis de la obra, tal y como lo ha desarrollado A. Félibien, a través de un juicio razonable y justificado, y a través de un diálogo entre los propios académicos. Se buscaba con ello determinar la capacidad del artista para ejecutar su obra y para lograr alcanzar la perfección artística, y deducir algunos de los principios que sustentaban esta perfección. Según los *arrêts* de la propia Academia, con estas discusiones se debía satisfacer ante todo las exigencias del tribunal de la razón, por lo que estos juicios debían estar siempre fundados sobre una argumentación racional, como es característico de la *poética clásica*, y no sobre una impresión o gusto particular. Pero esta racionalidad no hay que confundirla ni con un razonamiento de carácter abstracto o teórico, ni con el *racionalismo* con el que el siglo XIX suele definir el *clasicismo francés*; sino que este juicio de la razón -donde se sustentará la *teoría del arte*- debía nacer de la *experiencia* y de la *práctica*. Las conclusiones a la

⁵⁰⁷ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. Tome I, pp. 315-316.

⁵⁰⁸ « Les maximes de la peinture ne doivent être regardées ni comme l'effet d'une pure nouveauté, ni comme le fruit seulement d'une ancienne pratique ; on ne les doit admettre ni sur l'autorité d'aucun auteur, ni sur l'exemple d'aucune peintre. Elles doivent être uniquement fondées sur l'examen et sur l'approbation de l'Académie, de quelque part qu'elles lui soient proposées. Les noms de Raphaël, du Titien, du Corrège, et des autres grands maîtres, peuvent bien les confirmer, mais il n'appartient qu'à la raison de les établir. » PILES, Roger de. « Visite de Jules Hardouin-Mansart à l'Académie, 6 juillet 1699. Sur la nécessité d'établir des principes certains à la peinture et à la sculpture ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome III, p. 31.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 31.

que llegaba la Academia tras una discusión previa -cuando lo lograban- tampoco se imponían al resto de académicos de forma autoritaria, sino que, en tanto que recomendaciones hechas por algunos de los principales pintores del momento, podían ser o no seguidas por los alumnos, aunque sin duda estos tendían a seguirlas ya que querían triunfar y ser reconocidos. En muchas ocasiones estas conferencias no terminaban en acuerdo, manteniéndose hasta el final las posturas enfrentadas del inicio. Sin embargo, los textos oficiales, como los de H. Testelin o A. Félibien, tienden a borrar estas discusiones, esforzándose por ofrecer una imagen de cordialidad, infiriendo de las conferencias una serie de principios o pautas claras con la intención de que sirvieran a los jóvenes pintores y alumnos de la Academia. Quizás por ello -y a partir de estos textos oficiales- buena parte de la historiografía haya visto la existencia de una *doctrina*. A través de las conferencias y de los juicios dados por unos y por otros, no se trataba de hacer creer en una idea de pintura perfecta, como señaló Fréart de Chambray, sino convencer de manera elocuente al resto de los académicos sobre la idoneidad de unos principios sobre otros, así como del fundamento verdadero y natural de los mismos. Lejos de una concepción subjetiva del arte, como la que comienza a desarrollarse a mediados del siglo XVIII, el arte se considera en estos momentos, principalmente, como una cuestión de juicio racional y de reglas, adscribiéndola a las *poéticas* del clasicismo, así como al *saber jurídico* de la *Soberanía*. Con ello se buscaba reducir y controlar la proliferación de discursos sobre arte, impidiendo que cualquiera opinase, como consecuencia del desarrollo de la *sociedad mundana*. Una queja sobre la proliferación de discursos artísticos que es común a los principales tratados teóricos de la época como los de A. Bosse, A. Félibien, Roger de Piles, Du Bos, etc. Todos ellos, tenderán a distinguir entre opiniones y falsas opiniones. Por falsas opiniones entenderán reprobar las cosas de forma ligera, refiriéndose concretamente a aquellos hombres que juzgan en función de un conocimiento recibido sin tener presente la pintura, esto es, sólo en función de lo dicho por otros. El propio A. Félibien opone a estos hombres aquellos otros espíritus libres de prejuicios, defendiendo un discurso fundado racionalmente a la hora de hablar de pintura, basado en el saber teórico y en el saber práctico. En este mismo sentido se expresa Roger de Piles cuando distingue entre el *connaisseur* y el *amateur*. Este último definido como aquel que ama la pintura y por tanto aquél que reconoce la *maniera* de un pintor no en función de sus ideas previas, sino de su sentimiento, esto es, de su impresión emocional. Roger de Piles critica en sus *Conversations* que la mayor parte de los *connaisseurs* no buscan conocer, sino reconocer, es decir, poner nombre a los cuadros para poder identificarlos. Para él sólo la emoción, *le touche*, es la que nos permite reconocer la calidad y la autoría de un cuadro. Aunque, de nuevo, esta emoción sigue teniendo un fuerte sentido racional y se construye sobre un saber reglado. Tanto la Academia como los *amateurs* no sólo buscan codificar la forma de emitir juicios sobre arte dentro de la institución, sino también

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

de cualquier juicio sobre arte en el conjunto de la sociedad, imponiéndose en ésta poco a poco el modelo de conferencias como el principal método de análisis artístico en Francia.

Como estudiaremos más adelante en profundidad, las *conferencias* muestran una forma nueva de acercarse al arte que en gran parte son una herencia de las descripciones de cuadros realizados por A. Félibien en los inicios de los años 60. En estas descripciones otorgaba un peso fundamental tanto al análisis teórico como al análisis práctico, como señala de nuevo en su *préface* a las conferencias de 1667, donde destaca además la superioridad de la enseñanza mediante los ejemplos, es decir, mediante la práctica.

« il y a deux manieres d'enseigner, savoir, par les préceptes & par les exemples, que l'une instruit l'entendement, & l'autre l'imagination ; & que comme dans la Peinture l'imagination est la partie qui travaille davantage, il est constant que les exemples sont très-necessaires pour se perfectionner dans cet Art, & servent le plus á conduire seurement les jeunes Etudians. »⁵¹⁰

A. Félibien distinguía pues entre una enseñanza basada en los preceptos y en las reglas teóricas, y otra fundada en los ejemplos y en la práctica, que tiende a valorarlas como complementarias; otorgando incluso más importancia al conocimiento práctico que al teórico, pues consideraba que el conocimiento de las reglas no era suficiente para el desarrollo de una buena práctica. De ahí que propusiese la necesidad, tanto de un nuevo tipo de descripción o acercamiento a las obras, como de un nuevo tipo de experiencia artística, que intentará desarrollar a través de las conferencias. El *modelo analítico* que propone A. Félibien -estudiado más adelante- diferenciará dos planos de análisis. Por un lado, se detendrá en el análisis de significado, como ocurría en Italia, intentando establecer la *idea* que había guiado la composición, determinando si el artista había logrado triunfar en su intento. Por otro lado, se centrará en la factura técnica y en los aspectos materiales de la obra, en su capacidad para conmover y lograr las finalidades del arte, esto es, su capacidad elocuente y persuasiva. A partir de ambos planos, teórico y práctico, intentará extraer unos principios y establecer una teoría artística, pero siempre a partir de la presencia real de la obra. Sin embargo, esta reivindicación de la presencia real de las obras no siempre fue seguida en la época y, de este modo, autores como Fréart de Chambray, influenciado por la teoría italiana, consideraban que no era necesario teorizar ante la obra, pudiendo ésta ser sustituida por una estampa. Consideraba que a partir de ella era posible establecer de forma más adecuada la *idea o inventio* del cuadro, mejor incluso que ante la obra original, convirtiendo finalmente en superflua la presencia o no de la obra a la hora de establecer su *Idée de perfection en peinture*. Esta presencia del objeto artístico que reivindica la Academia, A. Félibien o Roger de Piles, recuerda también a la reivindicación que por esas mismas fechas esta realizando P. Corneille a propósito de que el juicio sobre la obra teatral debía realizarse a partir de su representación y no de la lectura de la obra, como

⁵¹⁰ FÉLIBIEN, André. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. Amsterdam, Estienne Roger, 1706, p. 9. (1ª edición, 1668).

defendía G. Scudéry. Esta particularidad de la teorización francesa va a determinar que en las *Conférences* no se describirán los cuadros; y, de este modo, a excepción de las conferencias recogidas por A. Félibien que estaban destinadas a su publicación y que comenzaban con una pequeña descripción previa, las conferencias van a caracterizarse por la ausencia de descripciones. Gracias a ello el análisis de los cuadros tiende a huir de los modelos de análisis anteriores, en gran parte determinados por la *ekphrasis*, dedicándose cada vez menos esfuerzos en poner de relieve el significado de la obra; favoreciendo que se resaltasen las cualidades pictóricas, pues al fin y al cabo buscaban ofrecer una serie de pautas para los jóvenes estudiantes.

La Academia además de presentar un proyecto artístico, definiendo unos principios teóricos para el arte, y un proyecto político, buscando unos principios verdaderos que permitirán al arte francés superar al resto de potencias de su entorno, expresaba también un proyecto social, ya que señalaba también el deseo de transformar y organizar la sociedad a través de las reglas transmitidas por el arte. Lo que inscribía este proyecto académico dentro del ideal estético y político que define el *proyecto clásico* desde los inicios del siglo XVII. Estos objetivos, con los que nace la Academia y las conferencias, serán recogidos también por A. Félibien en su *prefacio* a las *Conferencias de la Academia de 1667*, que citamos de forma amplia pues se expresa con claridad los principios e intenciones que definen el proyecto de las conferencias.

« il dit que dans les sciences et les arts il y a deux manières d'enseigner, savoir, par les préceptes et par les exemples ; que l'une instruit l'entendement, et l'autre l'imagination ; et que comme dans la peinture l'imagination est la partie qui travaille davantage, il est constant que les exemples sont très nécessaires pour se perfectionner dans cet art et servent le plus à conduire sûrement les jeunes étudiants. Qu'ainsi il lui semblait que si dans l'Académie on proposait pour modèle les ouvrages des meilleurs maîtres et qu'on montrait en quoi consiste la perfection de l'art, cette manière d'enseigner jointe aux autres exercices qui se pratiquent dans l'Académie serait d'une très grande utilité. Car quoique la perception d'un ouvrage dépende particulièrement de la force et de la beauté du génie qui s'y applique, néanmoins on ne peut nier que les observations qu'on ferait ne fussent très profitables, puisque dans ce travail, de même que dans tous les autres, l'expérience découvre beaucoup de choses nécessaires à ceux qui étudient, lesquels profitant des remarques de plus savants peuvent même s'exempter de plusieurs recherches qui emportent bien du temps lorsqu'on est obligé de les faire. C'est ainsi que dans plusieurs autres arts, particulièrement dans la musique et dans la poésie qui conviennent le plus avec la peinture, l'on a trouvé des règles infaillibles pour s'y perfectionner, bien que tous ceux qui les savent ne deviennent pas également capables de les pratiquer

Que pour bien instruire la jeunesse dans l'art de peindre, il serait donc nécessaire de leur exposer les ouvrages des plus savants peintres, et dans des conférences publiques, faire connaître ce qui contribue le plus à la beauté et à la perfection des tableaux. Que, chacun ayant la liberté de dire son sentiment, l'on ferait un examen de tout ce qui entre dans la composition d'un sujet, et même que les avis différents qui se pourraient rencontrer serviraient à découvrir beaucoup de choses qui feraient autant de préceptes et de maximes. Que ces conférences n'ayant point encore été en usage dans cette assemblée, il se trouverait peut-être des personnes qui craindraient de ne s'en acquitter pas assez bien ; mais qu'ils ne devaient pas avoir cette appréhension, parce qu'encore qu'ils y trouvassent d'abord quelques difficultés, néanmoins ils ne seraient pas longtemps à les surmonter et ne prendraient pas moins de plaisir à parler de beautés d'un tableau qu'à les faire voir par leurs pinceaux et par leurs couleurs.

Que cet exercice serait aussi utile que glorieux à leur corps, puisqu'en traitant de l'art de la peinture d'une manière qui n'a jamais été pratiquée ailleurs, on verrait un jour que s'ils

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

*n'ont pas été des premiers à la découvrir, ils auront au moins eu l'honneur d'être les premiers qui en auront mis les règles à leur dernière perfection»*⁵¹¹

A. Félibien establecía como finalidad principal de las conferencias el descubrimiento de las reglas que fundamentan el arte (« *règles infaillibles pour s'y perfecction* »), a través de la presencia real de las obras (« *néanmoins on ne peut nier que les observations qu'on ferait ne fussent très profitables* ») y de las discusiones abiertas (« *chacun ayant la liberté de dire son sentiment* »). Un modelo de conferencia que A. Félibien define a imagen de la ciencia como un « *savoir... par les exemples* », a través de las cuales se afrontaba el análisis de la pintura « *d'une manière qui n'a jamais été pratique ailleurs* ». A través de ello expresaba otra de las finalidades tanto de la Academia como de las conferencias, contribuir a la gloria de la Academia y del reino; estableciendo así un estrecho lazo de unión entre el proyecto académico, « *d'être les premiers qui en auront mis les règles à leur dernière perfection* » y el proyecto político. Una relación entre arte y política que iba más allá de lo señalado por la *requête* de 1648, donde la imagen se reducía a ser una mera representación de la imagen del poder; lo cual ejemplificaba con los retratos reales. Ahora, a través del descubrimiento de las reglas que hacen a la pintura perfecta, y concebido el arte como *saber* susceptible de ser comprendido y determinado su *fuerza*, el arte pasaba a convertirse en un *saber* del estado soberano, a través del cual se lograría el dominio de Francia en el campo artístico sobre el resto de las potencias, como estaba llevándolo a cabo en el ámbito político y pretendiendo también hacerlo en el ámbito económico con el desarrollo del *mercantilismo*. El objetivo de A. Félibien no era por tanto representar -en el sentido de ilustrar- la imagen del poder, como proponía la *requête*, sino descubrir la *fuerza* que definía al arte, esto es, su capacidad elocuente y persuasiva, y que se reflejaba en la perfección de sus reglas, las cuales debían conformar un nuevo *saber artístico* capaz de servir asimismo a la *Soberanía* para su fortalecimiento. Es por ello que en vez de buscar la superioridad del arte en el ámbito de la ejecución artística, la cual -como reconoce Colbert- pertenece a los italianos, sobre todo buscará su superioridad *teórica*, elaborando un *saber artístico*.

Estos objetivos anunciados por A. Félibien en su *prefacio*, no nos deben llevar a concluir que Colbert intentó construir la superioridad de los franceses a través del descubrimiento de unos principios teóricos mejores que los de los italianos, esto es, a través de unas reglas más verdaderas, como si a través de la pura especulación pudiese alcanzar los principios de la verdadera belleza universal. Por el contrario, Colbert considera que el descubrimiento de los principios del arte debe provenir de la propia práctica académica, mediante el diálogo y consenso alcanzado entre los

⁵¹¹ FÉLIBIEN, André. "Préface". En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Citado en *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752. Édition critique intégrale* sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome I, vol. 2, pp. 106-107.

mejores artistas, y ante las obras de los mejores maestros de la historia: « *l'Académie on proposait pour modèle les ouvrages des meilleurs maîtres et qu'on montrait en quoi consiste la perfection de l'art* ». En este sentido, la teoría francesa será *ecléctica*, siguiendo una concepción clásica de la belleza que es construida mediante los mejores fragmentos de la realidad, que desde Fidias a Rafael, pasando por Alberti⁵¹², se mantendrá a lo largo del siglo XVIII, como vemos en Charles-Antoine Coypel. Las conferencias buscarán extraer lo mejor de cada pintor para elaborar unos *principios* y una *teoría artística* que permita formar a los mejores artistas partiendo de la *experiencia*: « *cette manière d'enseigner jointe aux autres exercices qui se pratiquent dans l'Académie serait d'une très grande utilité* ». Algunos han querido ver tras este objetivo enunciado en el *préface* la pretensión de construir un dogmatismo académico, siguiendo los deseos trazados por Colbert, sin embargo éste nunca se dio, ya que entre otras cosas la propia Academia reaccionará siempre ante cualquier inclinación dogmática o reglamentaria reduccionista. Por el contrario, desde la institución siempre se defenderá la libertad creativa de sus académicos, así como la libertad para expresar sus opiniones y criterios. El artista debía crear así conforme a su propio genio, pero sin negar la utilidad que estas discusiones y estos principios podrían aportar para conducir su genialidad a la perfección. La creación era así concebida, como en las letras, desde la *libre emulación*, defendiendo siempre las aportaciones personales de cada uno: « *la perception d'une ouvrage dépende particulièrement de la force et de la beauté du génie qui s'y applique, néanmoins on ne peut nier que les observations qu'on faisait ne fussent très profitables, puisque dans ce travail, de même que dans tous les autres, l'expérience découvre beaucoup de choses nécessaires* ».

3.2. Los principios teóricos de las conferencias de la Academia Real de Pintura y Escultura en el siglo XVII.

La primera recopilación de las conferencias estará a cargo de A. Félibien, las cuales -según indica Jean Rou- irritaron a la Academia, señalando además que tanto H. Testelin como Le Brun desearon reemplazarlo⁵¹³, sustituyéndole finalmente H. Testelin en esta empresa. Sin embargo, la expulsión de Francia de éste último, por su condición de protestante, interrumpirá su proyecto, nombrándose en su sustitución en 1681 como historiógrafo a Guillet de Saint-Georges, quien retoma el proyecto. No obstante, H. Testelin publica parcialmente su proyecto en 1693, en la Haya, bajo el nombre de *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture et sculpture....* El proyecto de Guillet de Saint-Georges se ve nuevamente interrumpido y continuado

⁵¹² "Así pues, se han de seleccionar las partes más alabables de los cuerpos más bellos" ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, III, 55. P. 116.

⁵¹³ ROU, Jean. *Mémoires inédits de Jean Rou (1638-1711)*. Édition Francis Waddington. Paris-La Haye, Agence centrale de la Société et aux Librairies Protestantes-Nyhoff, 1857, 2 Vol., vol. 2, p. 31.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

por Nicolas Guérin. A partir de estos instantes se irán desarrollando diferentes proyectos para publicar las conferencias⁵¹⁴. Lejos de intentar ofrecer una *doctrina*, como se ha dicho, estas conferencias reflejaban más bien los diferentes posicionamientos dentro de la Academia, las tensiones y las discusiones; aunque al mismo tiempo se buscará un consenso que permita establecer una serie de *principios* con el objetivo de orientar el arte de los estudiantes y perfeccionar asimismo el arte francés en su conjunto. Algunos de estos *principios* parecían ser aceptados por casi todos los académicos, como será el fundamento natural del arte, sin embargo a la hora de establecer una práctica sobre los mismos, cada uno tendrá su propia opinión, generando importantes tensiones y controversias⁵¹⁵, como estudiaremos a propósito de la *querelle du coloris*. Unas *querelles* que favorecerán, como en el ámbito de las letras, el desarrollo y evolución de las artes en Francia. Estas discusiones llegarán en ocasiones hasta tal punto que obligarán a regular la celebración de las conferencias, como refleja la resolución recogida por los procesos verbales del 26 de mayo de 1668:

« Et, pour éviter le désordre qui pourroit arriver aux assemblées des Conférences par l'afluensse des personnes qui s'i pouront rencontrer, l'Académie a résolut de fixer des rend de sièges pour le publique, réservant les plasse pour l'Académie, et que l'ouverture de la Conférence, qui se faict par un discours bref sur les remarques et observations de l'ouvrage dont il s'agira, sens s'estendre en des louanges superflues, mais descouvrant librement les desfault qu'il s'i pouroit rencontrer, sur quoy chacqu'un des Proffesseurs dura leurs sentimentz suivant leur ordre.

*De plus a esté aresté que Monsieur Félibien, ayant couché par escrist les Conférences, les communiquera premièrement au Recteur qui en aura faict l'ouverture et ensuite à l'assemblée avant de les mestre en lumière. »*⁵¹⁶

Estas tensiones han sido ocultadas en las publicaciones oficiales, tanto por A. Félibien como por H. Testelin, demostrando nuevamente que sus textos no deben ser recibidos como un reflejo fiel del funcionamiento de la Academia, sino de la imagen oficial que quería proyectarse hacia el exterior, priorizando, por un lado, las ideas de Le Brun y, por otro lado, la existencia de consensos sobre ciertos principios para el arte. Quizás por ello la primera publicación de las conferencias a cargo de A. Félibien generó un malestar entre los académicos, al considerar algunos que se habían modificado ciertas conferencias y que el recopilador de las mismas se había apropiado de ciertas palabras sin citar su procedencia; tal y como señala Guillet de Saint Georges a propósito de los cuadros de Poussin *L'Arche d'Alliance* y *Rébecca* analizados por Jean Baptiste de Champaigne y sobre los cuales Le Brun realizó una serie de comentarios, considerando que A. Félibien se apropió de éstos en su prefacio sin indicar su procedencia:

*« On a jeté, comme par force, cette remarque dans la préface des conférences imprimées en 1669, sans avoir spécifié de quelle source elle vient, comme su on eût appréhendé de citer un nom obscur et indigne de la préface »*⁵¹⁷

⁵¹⁴ LICHTENSTEIN, Jacqueline et Christian MICHEL. « Introduction ». Tome I, vol 1. P. 50 y ss.

⁵¹⁵ MICHEL, Christian. « Les conférences académiques : enjeux théoriques et pratiques ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, nº 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, p. 73 y ss.

⁵¹⁶ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. Tome I, pp. 331-332.

Este acontecimiento será puesto en conocimiento por los propios académicos a Colbert, como reconocen los procesos verbales del 20 de abril de 1669, en los que se refleja el malestar de ciertos académicos hacia la labor de A. Félibien:

« Il a bien voulu entendre le ressent qui luy a esté fait d'un extraict abrégé des actes de Conféranse, dont il a tesmoigné de sa satisfaction et, sur ce qui luy a esté remontré qu'il avoit esté fait quelque mesprise dans l'imprimé des Conféranse que Monsieur Félibien a mis au jour. Il a confirmé l'aresté du 26 may 1668, ordonnant que ledit imprimé sera examiné par l'Académie pour coriger les defaut qui s'i pourront rencontrer et qu'à l'avenir mond, sieur Félibien ne ferat poin imprimer desdite Conféranse qu'il ne l'ait Jonné à l'Académie pour estre examiné en des assemblée particulieres, convoquée pour cest effect, mondit Seigneur exortant la Compagnie de continuer ses soins dans lesditz exercise, pour en establir des présepte utilz à l'éducation des Etudians »⁵¹⁸

Otro ejemplo de lo que la Academia ha denominado “defaut” del escrito de A. Félibien, se refiere al debate suscitado por el tratamiento de la anatomía en la conferencia sobre el *Grand saint Michel* de Rafael, donde se muestra nuevamente una importante diferencia entre el texto de A. Félibien y el testimonio ofrecido por H. Testelin en su *Table sur le contour*. Todo ello muestra que las conferencias publicadas por A. Félibien y las conclusiones establecidas por H. Testelin no eran un reflejo real de lo ocurrido en la Academia y de los principios defendidos desde ella, sino textos que respondían por un lado a los intereses oficiales como por otro lado a los personales de sus autores. A pesar de lo cual, y a excepción por ejemplo del *préface* de las conferencias de 1668 donde el autor intenta establecer una serie de principios a modo de conclusión de lo que va a ser leído a continuación, la lectura del resto de las conferencias no permite el establecimiento de unas reglas o principios claros. Esto demostraba que las *Conférences* de la Academia no tendrían por finalidad definir unas reglas férreas, ni su aspiración es la canonización de unos principios, sino que se desarrollaron bajo el signo de la diversidad, determinadas en gran medida por el formato *oral*, que nos ha permitido señalar la profunda influencia de la retórica no sólo a la hora de hablar sobre arte, sino a la hora de mirar las obras y pensar y teorizar sobre éstas⁵¹⁹.

A pesar de que no es la intención de las conferencias establecer unos principios, frente a lo expresado tanto por A. Félibien a través de su *Préface* así como el propio Colbert en su *mémoire* recogida por los procesos verbales del 26 de marzo de 1667; y, a pesar de que no busca tampoco plantear unas conclusiones sobre los diferentes debates, como pretende H. Testelin en sus *Sentiments*; sin embargo, a partir de las lecturas de las conferencias sería posible establecer una

⁵¹⁷ SAINT-GEORGES, Guillet de. « Nouvelle version de la conférence de Jean-Baptiste de Champaigne sur la Peste de Poussin. 3 de Julio de 1683 ». Citado en *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture d'après les manuscrites des archives de l'École des Beaux-Arts*. Édition André Fontaine. P. 117.

⁵¹⁸ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. Tome I, pp. 339.

⁵¹⁹ « Le déroulement de ces conférences semble avoir été très largement marqué par divers usages universitaires. Les ouvertures portant sur les oeuvres reprennent la pratique de l'enseignement jésuite défini par la ratio studiorum. Le régent, dans les petites classes, commençait par dicter son cours qui suivait un plan stéréotypé : introduction sur l'orateur, sur la rhétorique et sur la théorie de l'imitation, suivie d'une analyse du texte en reprenant les quatre parties de la rhétorique : l'invention, la disposition, l'élocution, la prononciation ». MICHEL, Christian. « Les conférences académiques : enjeux théoriques et pratiques ». P. 74.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

teoría artística y la predominancia de una serie de *principios* en el arte francés del siglo XVII. Pero éstos no son tanto una pretensión explícita de las mismas, donde a excepción de los textos señalados no se establecen conclusiones, sino una deducción a la que llega el historiador tras la lectura de las mismas, es decir, tras analizar los debates y tras observar una serie de constantes en todos ellos. No obstante, es importante recordar que los años en que comienzan a desarrollarse las conferencias -a finales de los años 60- es una época donde las grandes discusiones poetológicas que habían caracterizado los años 30 y 40 han sido abandonadas, desarrollándose una comprensión más abierta y menos normativas del arte, como se estaba poniendo de manifiesto en el ámbito de las letras con las reflexiones en torno al *gusto*, la *gracia*, el *je-ne-sais-quoi*, lo *sublime*, etc. Todas estas categorías venían a introducir una fuerte tensión dentro de la comprensión normativa de la *poética clásica*, sin embargo, y a pesar de inscribirse las conferencias dentro de esta misma evolución de las letras, la pintura continuaba pensando la creación artística desde las reglas, como se expresaba Félibien o Roger de Piles, aunque no fue la finalidad de las conferencias explicitarlas de forma clara, como propondría H. Testelin.

De las lecturas de las conferencias se deducía por tanto que el arte era pensado a partir de unas reglas, considerando que existía una *Verdad* a la que el arte podía y debía acceder a través de esas reglas, ya que éstas eran capaces de *representarla*. Una *Verdad* que debía traducirse en una pintura perfecta, a la cual aspiraban los académicos. A partir de estos dos principios característicos de la *poética clásica*: la existencia de unas *reglas* y la pretensión de acceder a una *Verdad* que queda *representada* en la obra mediante una *belleza perfecta*; cada miembro de la Academia interpretará de forma distinta el camino que permite acceder a ella. Si bien la concepción reglamentaria del arte es constantemente enunciada en los diferentes escritos teóricos, sin embargo se mantendrá siempre una distancia frente a una comprensión demasiado estricta de la regla.

Otro de los principios de la teoría artística francesa que constantemente es enunciada en los diferentes textos artísticos será la *mimesis* y la *Naturaleza*. Las artes de la imagen son así pensadas en Francia desde la *mimesis*, a semejanza de las reflexiones artística en Italia y de las reflexiones literarias en Francia. Este peso de la *mimesis* se vio favorecida sin duda por los programas de estudio de los jesuitas, por la *ratio studiorum*, que otorgaban a la *imitatio* un lugar destacado en la formación del estudiante; lo que explicaría también el predominio progresivo de la historia, del *parallèle* y de la propia imagen, pues recordemos que la imagen constituía uno de los principios fundamentales de los ejercicios espirituales de los propios jesuitas⁵²⁰. En las primeras *querelles des préface* de los años 20 y 30, que enfrentaba a los defensores de la *tragicomedia* frente a los defensores de la *tragedia*, inscritas dentro de la *querelle des anciens et des modernes*,

⁵²⁰ FABRE, Pierre-Antoine. *Ignace de Loyola, le lieu de l'image*. Paris, Vrin-EHESS, 2002.

predominaban dos concepciones de la *mimesis* enfrentadas entre sí a propósito del modelo antiguo, y en las que se entrecruzaban las reflexiones del *platonismo* y del *aristotelismo*. Mientras unos defenderán una *mimesis fidedigna*, incidiendo sobre el carácter reproductivo del arte, otros defenderán la *mimesis liberal*, considerando que frente al carácter modélico de los antiguos, el artista debía crear conforme a su genio, modificando aquellas cuestiones que hicieran mejor la obra. En este sentido, se acercaban a una concepción *idealizante* y contemplativa de la obra, que sin embargo siempre intentaron evitar mediante una vía media, que encarnaría la noción de *vraisemblance*. La pintura y la escultura francesa habrían optado también por esta *vía media* y, de este modo, defienden una *mimesis liberal* que frente a la tentación *idealizante* buscaría el principio de *vraisemblance*. Pensaban por tanto que el arte debía partir de la Naturaleza, pero al ser ésta imperfecta en su apariencia, consideran que es necesario mejorarla en función de la idea encerrada en ella, para así poder construir una belleza perfecta -que no *ideal*-, esto es, a partir de las partes más perfectas de la propia naturaleza y de las obras del pasado, donde se habría extraído esa belleza ideal de la naturaleza. Frente a una *mimesis ideal*, asociada a cierta pintura italiana manierista, y frente a la *mimesis fidedigna*, adscrita a la reproducción de la *verdad* y a la pintura del norte de Europa, en Francia se optará por una vía media, característica de su carácter ecléctico, defendiendo así un *bello ideal natural*, donde la *Verdad* reside en la propia Naturaleza. Frente a aquellos que han querido colocar la teoría artística francesa bajo la sombra del clasicismo de Bellori, sobre todo siguiendo a Poussin y de Fréart de Chambray, consideramos por el contrario que ésta busca una vía media, más acorde a las conclusiones de sus *poéticas literarias* donde predominará la *vraisemblance* y que en el arte pictórico se identificaba con los posicionamientos de Rafael. De ahí que fuera considerado como el gran modelo y maestro que representaba las aspiraciones artísticas de la Academia.

La *mimesis natural* se descubría así como uno de los principios de la *teoría del arte* en Francia, determinando que la búsqueda de un arte perfecto y verdadero -como demandaba Colbert a través de A. Félibien- pasase únicamente a través de la Naturaleza, considerando sólo como principios indiscutibles para el arte aquellos revelados por la propia Naturaleza. De ahí que desde el primer momento se destacase, ya de desde la *requête* de 1648, los estudios de anatomía, para conocer los músculos y hacer unos cuerpos *verosímiles*; así como los estudios de perspectiva, como estudiaremos en A. Bosse, quien precisamente defiende la perspectiva como uno de los principios fundamentales del arte puesto que nacía de la propia Naturaleza. De este modo, todos aquellos principios que los diferentes académicos intentaban establecer en sus conferencias como elementos fundamentales del arte, debían presentarse ante la Academia como principios refrendados por la propia Naturaleza. Sólo así podían ser considerados como un principio verdadero y, por tanto, como un principio artístico que debía enseñarse como tal en la Academia. Aunque en estos temas también

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

surgirán tensiones a la hora de interpretarlos, como por ejemplo a propósito de las *expresión*, considerada por Le Brun como una ciencia natural y por otros autores como una convención pictórica; o como estudiaremos a propósito de situar en un primer plano las figuras más oscuras para dar así sensación de profundidad, considerados por unos como un principio natural de la óptica y por otros, nuevamente, como un convencionalismo de la práctica pictórica.

Frente a aquellos que han descrito la teoría francesa como idealista, la vía media escogida por Francia, entre la belleza natural y la belleza ideal, conducirá al arte francés a la defensa de la *vraisemblance*. Se consideraba que había que representar las figuras según la naturaleza, pero evitando los efectos extraordinarios y buscando la imitación de la naturaleza en tanto que reducida a sus efectos ordinarios, esto es, buscando la verosimilitud y no tanto lo verdadero, como habían señalado los boloñeses. Esto se traducía en una idealización por medio de la naturaleza y de lo verosímil, donde se buscó huir de la idea y de la idealización tal cual. La belleza como concluía N. Guérin debía partir de la Naturaleza:

*« Ainsi on peut dire de ces imitations du naturel, ce que disait autrefois un philosophe, que c'est une chose fort ancienne conjointe à la nature, puisque, comme elle, ils tendent toujours à la perfection et servent à perpétuer l'image des choses les plus excellentes, ce qui est leur fin principale aussi bien qu'à l'écriture et à la poésie »*⁵²¹

Los artistas debían analizar la naturaleza y extraer de ella las reglas que obedecían a leyes inmutables y verdaderas, alejándose así de la sola experiencia y de la verdad; buscando escapar tanto de la pintura holandesa como del idealismo italiano. La *mimesis* y el valor otorgado a la *naturaleza* reflejaban por tanto una valoración superior de la teorización sobre la práctica, pese a la defensa constante de ésta. De hecho, El aprendizaje mediante la *práctica* no parece ser motivo de estudio, en tanto que tal práctica, hasta las conferencias de Jean-Baptiste Oudry en 1742. Aunque ya Roger de Piles con su defensa del color abría tal posibilidad, a pesar de que en él el argumento que sustentaba su defensa del color se fundamentaba, precisamente, a través de lo natural y no en tanto que práctica pictórica. Este principio natural de la teoría artística francesa determinará a su vez la enseñanza académica durante el siglo XVII, la cual se dirigirá al conocimiento de la naturaleza y no tanto de la pintura en tanto que materia. Es por tanto a través de la Naturaleza que se buscarán establecer los fundamentos que permitan presentar la *práctica* como reglas objetivas, racionales y verdaderas. Razón por la cual los cursos académicos se centrarán en el estudio de la óptica y de la perspectiva, así como en el estudio del hombre, a través de la anatomía y a través del modelo vivo. Este aprendizaje a partir de lo natural y no de la práctica artística, como había aventurado Alberti⁵²², va a determinar otro de los rasgos característicos de los principios académicos, el establecimiento

⁵²¹ GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. Pp. 185-186.

⁵²² "Hay quienes copian las obras de los otros pintores y aspiran con esto a su propia alabanza [...] Pero lo pintores caen en el máximo error si no entienden que los que pintaron en el pasado se esforzaron en representar el simulacro tal como lo vemos pintado en el velo por la misma naturaleza." ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, III, 58. P. 118.

del aprendizaje del dibujo a partir del modelo natural y especialmente del cuerpo masculino desnudo⁵²³.

Esta defensa del fundamento natural del arte determinará también la centralidad del cuerpo humano, que es considerado como otro de los principios de la perfección artística, determinando la superioridad de aquel arte donde aparecen los cuerpos, como ocurre en la pintura de historia. Esta importancia del cuerpo humano también tendrá que ver con cuestiones teológicas y con una concepción elocuente de la imagen, ya que el cuerpo era uno de los fundamentos de la *actio ciceroniana*. Los secretos de la Naturaleza parecían encarnarse en el cuerpo humano, determinando así la importancia de éste, como se puede observar en las conferencias de Michel Anguier sobre el Laoconte de agosto de 1670, donde define el cuerpo humano como un microcosmos que guarda los secretos de la creación y, por tanto, de la Naturaleza. El estudio del cuerpo humano permitía así acceder a las verdades de la Naturaleza y, por tanto, se consideraba que no había mejor forma para alcanzar esa belleza ideal natural que aprender el arte a partir del dibujo del cuerpo humano desnudo. Al mes siguiente a la conferencias de M. Anguier, el profesor de anatomía François Quatroloux se expresaba en un sentido semejante, así como en el último tercio del siglo XVIII, Cochin en su *Discours sur l'Académie de Rouen* (1777).

« Tout degré de supériorité, non seulement dans les arts, mais encore dans toutes les professions qui en dépendent, est relatif au degré supérieur que l'artiste a acquis dans l'art de la figure humaine [...]. L'on ne voit jamais passer au-delà de la médiocrité ceux qui n'ont pas commencé par une étude suivie de la nature et du nu. On pourrait croire que la gravure, où il n'est souvent question que d'imiter un tableau, n'exigerait pas ce degré supérieur, mais quoiqu'en effet on y puisse obtenir quelque distinction par une main-d'oeuvre agréable, il est néanmoins certains que ceux qui s'y sont rendu vraiment célèbres, étaient les meilleurs dessinateurs »⁵²⁴

En la conferencia de Cochin se ponía ya de manifiesto una de las *querelles* que recorrerán las discusiones académicas desde sus inicios, a propósito de lo observado y el conocimiento que ya poseía el alumno sobre el cuerpo humano. Una problemática que remitía a la cuestión de si el artista debía reflejar tal cual la naturaleza o mejorarla en función de lo aprendido tras el estudio de las grandes obras del pasado; y, en última instancia, a si el artista debía comenzar su aprendizaje por medios de la copia de los cuerpos desnudos o por medio de las grandes obras del pasado. Cochin señalaba estas cuestiones a propósito de que el modelo desnudo no podía aguantar en la misma posición más de un tiempo limitado, lo que determinaba que la copia debía complementarse con el conocimiento y la maestría adquirida, no pudiéndose ceñir por completo al modelo desnudo observado. De lo cual se deducía que dibujar un cuerpo requería obligatoriamente interpretar. Si bien nunca se cuestionó esta idea, sin embargo el problema que se les planteaba a los artistas, a lo largo de los diferentes periodos que abarca la Academia, era el grado de esa interpretación de la

⁵²³ SOLOMON-GODEAU, Abigail. *Male trouble: a crisis in representation*. London, Thames & Hudson, 1997.

⁵²⁴ COCHIN, Charles-Nicolas. "Discours à l'Académie de Rouen, 1777". 1779, pp. 7-8. Citado en MICHEL, Christian. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture*. P. 251.

naturaleza. Este tema constituyó el centro de los debates en la Academia desde la llegada de Bernini a París a principios de los años 60 del siglo XVII, determinando asimismo el rechazo con el que se encontrarán determinados pintores como Greuze en la segunda mitad del siglo XVIII.

Si bien este fundamento mimético natural, que hemos definido como *bello ideal natural*, así como la *vraisemblance*, sí pueden ser considerados como dos *principios* de la *teoría artística francesa*, sin embargo de todo el resto de los temas tratados en las conferencias, como reflejan las conclusiones establecidas por H. Testelin en sus *Sentiments*, son pocos los que parecen haberse convertido realmente en unos principios aceptados por todos los académicos; estando sujetos la mayoría de ellos a importantes discusiones y polémicas. A pesar de lo cual, intentaremos a continuación establecer una serie de principios, extraídos a partir de esas discusiones, y que se mantendrían de una forma recurrente.

En primer lugar, podríamos señalar como uno de estos principios más o menos aceptados por todos, la superioridad de la pintura de historia, tal y como aparece en el *préface* a la publicación de las conferencias de 1667. La importancia concedida por A. Félibien a la pintura de historia no tenía como pretensión principal establecer una jerarquía de los géneros, como habitualmente se ha señalado⁵²⁵ y como ocurre en el siglo XVIII, sino establecer cómo superior un tipo de pintura donde se presentan con mayor claridad los retos y dificultades ante los que se enfrenta un pintor, de acuerdo a esos principios naturales arriba referidos. En la pintura de historia el pintor se encontraba por tanto ante el desafío de construir una pintura elocuente y superior respecto a la elocuencia del texto histórico, a través de la elocuencia silenciosa encerrada en el cuerpo humano. Asimismo, el pintor debía ser capaz de mostrar esa perfección del cuerpo humano de forma natural e idealizada, esto es, de acuerdo a la *vraisemblance* y a la *bienséance*; etc., sabiendo resaltar sus capacidades persuasivas y elocuentes a través de la anatomía, el movimiento, la expresión, la adecuación de las ropas y los caracteres; que le iban a permitir narrar una historia a través de recursos propiamente pictóricos. No obstante, este supuesto principio académico de la superioridad de la pintura de historia se encontrará con importantes detractores, no siendo una regla observada por la Academia, pues ésta acogió a numerosos pintores de género. Aunque la favoreció, por ejemplo a través de los principales premios otorgados por la Academia, puesto que sus objetivos políticos y las necesidades simbólicas de la monarquía situaban a la Historia en un lugar cada vez más relevante.

Estrechamente unido a la defensa de la pintura de Historia, como acabamos de subrayar, autores como Félibien y Le Brun defienden el carácter narrativo de la imagen y, por tanto, señalan

⁵²⁵ DÉMORIS, René. « La hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières ». En ROQUE, Georges (Dir.) *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*. Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, pp. 53-66.

un principio elocuente de la pintura, defendiendo su poder persuasivo, que se construirá en torno al cuerpo humano, esto es, en torno a los gestos y a las expresiones. Los textos de A. Félibien, desde sus descripciones de cuadros tales como *L'Apothéose d'Hercule* o *Les Reines de Perse*, así como en su *préface* a sus conferencias, habían destacado la centralidad de las pasiones y su expresión, considerándolas como el fundamento de la pintura y definiéndolas como un principio pictórico. No obstante, no será hasta Le Brun cuando se intentará convertirlas en un principio académico, justificado por la propia naturaleza, como podemos observar en sus conferencias sobre la expresión⁵²⁶. Una pretensión de establecer la expresión como un principio científico para el arte que, sin embargo, se encontró con las reticencias de varios académicos y *amateurs*, quienes nunca consideraron la expresión como uno de los principios fundamentales de la pintura. Frente a ellos, tanto Le Brun como A. Félibien, a partir de su defensa de la superioridad de la pintura de historia, señalan que la finalidad narrativa y elocuente de la pintura determinaba que en ella fuera imprescindible la expresión⁵²⁷. Una teoría de la expresión que se mantendrá a lo largo del siglo XVIII, como observamos en Antoine Coypel, en su conferencia del 6 de agosto de 1718.

*« J'entends par l'expression générale le caractère du sujet, qui doit d'abord se présenter aux yeux pour aller ensuite à l'esprit, et de l'esprit au coeur ; presque toutes les parties de la peinture y doivent joindre leur force : l'invention, la disposition, le caractère du dessin, le coloris, le pinceau et le chair-obscur »*⁵²⁸

Más allá de las críticas suscitadas en su propia época y a lo largo del siglo XVIII, en autores como Lessing o Winckelmann, quien las tilda de *grimaces*⁵²⁹; el texto de Le Brun sobre las expresiones muestra el claro deseo por construir una pintura parlante, esto es, elocuente. Un objetivo que seguirá determinando el siglo XVIII, mostrándose de otra manera, como en las “pasiones dulces” que inventa Boucher. Esta pretensión de hacer hablar a la pintura tenía como objetivo conmover al espectador para generar en éste sentimientos comparables a los suscitados por los espectadores del teatro o los lectores; por lo que no es de extrañar que comiencen a aparecer a lo largo del siglo XVIII, en los propios cuadros, unas pequeñas inscripciones con los títulos de los

⁵²⁶ « l'expression se distingue de la représentation en ce que le peintre doit représenter les choses selon leur nature et non selon leur apparence. Il lui faut donc connaître la « philosophie naturelle » et l'on considère parfois que la peinture doit reposer sur une science de la nature. Paradoxalement représenter les choses selon leur naturel est s'écarter de leur aspect. En ce qui concerne le sujet du tableau, il faut parfois sortir de la littéralité de la représentation de ce que le texte raconte et ajouter des circonstances qui l'éclairent sans pour autant le trahir. Exprimer un sujet c'est trouver un moyen ingénieux de la faire comprendre et éventuellement lui donner une signification propre » MICHEL, Christian. *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. P. 263.

⁵²⁷ MICHEL, Christian. « L'expression du sujet littéraire et religieux dans les tableaux de chevalet au temps d'Eustache Le Sueur ». En SERROY, Jean (Dir.). *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*. Actes du colloque organisé par le musée de Grenoble et l'Université Stendhal à l'Auditorium du musée de Grenoble les 12 et 13 mai 2000. Grenoble, 2003, pp. 127-134.

⁵²⁸ COYPEL, Antoine. “Conférence du 6 août 1718”. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome IV, vol. 1, p. 143.

⁵²⁹ GUÉDRON, Martial. *L'art de la grimace. Cinq siècles d'excès de visage*. Paris, Hazan, 2011.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

cuadros, tal y como señala el abbé Du Bos⁵³⁰. Una práctica que sobre todo se extenderá a partir de la segunda mitad del siglo. Un fenómeno que ayudará a transformar los temas en la segunda mitad del siglo XVIII, gracias a estas descripciones-títulos de cuadros aparecidos en los *livrets* del Salón⁵³¹. La expresión estaba vinculada así a una preocupación narrativa y elocuente de la imagen que si bien constituía uno de los principios de la pintura francesa, sin embargo nunca encontró la aceptación generalizada por el conjunto de los académicos.

En segundo lugar, otro de los principios que aparecen de formar recurrente en las conferencias académicas, que ya hemos apuntado, se referirá al aprendizaje del dibujo a partir del cuerpo desnudo, frente al aprendizaje del dibujo a partir de la *manera* de las grandes pinturas y esculturas de la antigüedad, las cuales -se supone- habían sido capaces de extraer ya esas verdades naturales. Sin cuestionar el fundamento natural del arte se discutirá así sobre la mejor manera de atrapar esa idea natural mediante el dibujo, evitando caer en la verdad fidedigna y en la pura idealización. Por un lado estaban aquellos que defendían que primeramente el alumno debía ejercitarse sobre el dibujo a partir de lo que veían frente a sus ojos, antes de conocer la nobleza del cuerpo. Por otro lado, estaban aquellos que consideraban que el alumno debía primeramente adquirir los fundamentos de la historia y la sabiduría de los grandes maestros de la antigüedad y posteriormente comenzar a dibujar sobre la naturaleza. Este tema constituirá el centro de la polémica nacida a propósito del viaje de Bernini a París⁵³², puesto que éste daba predominancia al aprendizaje de la *manera* sobre el modelo natural. Si el debate se inicia con la visita de Bernini en 1665 y parece clausurarse, sin embargo en el año 1670 el debate parecía resurgir con fuerza, tal y como reflejaría el texto de H. Testelin *Sentiments*, donde resume estas dos posturas a propósito del *Dessin des contours*⁵³³. No obstante, en él la postura de Bernini a favor de gran manera romana es

⁵³⁰ « Je me suis étonné plusieurs fois que les peintres qui ont un si grand intérêt à nous faire reconnaître les personnages dont ils veulent se servir pour nous toucher, et qui doivent rencontrer tant de difficultés à les faire reconnaître à l'aide seule du pinceau, n'accompagnassent pas toujours leurs tableaux d'une courte inscription. Les trois quarts des spectateurs, qui sont d'ailleurs très capables de rendre justice à l'ouvrage, ne sont point assez lettrés pour devenir le sujet du tableau [...] Déjà les peintres dont on grave les ouvrages commencent à sentir l'utilité de ces inscriptions, et ils en mettent au bas des estampes qui se font d'après leurs tableaux » DU BOS, Jean Baptiste. *Réflexions*.... tome I, p. 90-92.

⁵³¹ KIRCHNER, Thomas. "Neue Themen – neue Kunst?: zu einem Versuch, die französische Historienmalerei zu reformieren". En MAI, Ekkehard (Hrsg.) *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*. Mainz, Philipp von Zabern, 1990, pp. 107-119; SCHNEEMANN, Peter J. « Lire et parler. La réception de l'exemplum virtutis ». En GAEHTGENS, Thomas W., Christian MICHEL, Daniel RABREAU et Martin SCHIEDER (Dir.). *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 443-457.

⁵³² MICHEL, Christian. « Le chevalier Bernini et l'enseignement artistique en France ». En GRELL, Chantal et Milovan STANIC (Éd.). *Le Bernini et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*. Colloque international, 6 et 7 novembre 1998 à l'Institut Italien di Cultura à Paris. Paris, Presses Paris Sorbonne, 2002, pp. 93-105.

⁵³³ TESTELIN. Henry. *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture et sculpture, recueillis et mis en tables de préceptes avec six discours académiques*. La Haye, 1693-1694. En *Conférences de l'Académie*

simplificada, reduciendo el mejoramiento del modelo propuesto por Bernini al *encanto*, esto es, a lo que A. Félibien o Antoine Coypel definirán como *gracia*. Mientras unos consideraban la *manière* como un camino para alcanzar la perfección, otros en cambio la valorarán como un atributo de esa perfección⁵³⁴. Aunque para Ph. de Champaigne la gran manera hacia correr el riesgo de derivar en manera y, de este modo, consideraba que si los alumnos se centraban en aprender el estilo en vez de estudiar la naturaleza no sabrán finalmente apreciar su diversidad y riqueza; añadiendo que la escuela flamenca se había visto perdida al imitar la gran manera de Rubens en vez de recurrir a la naturaleza, tal y como se expresa en su conferencia del 2 de julio de 1672. Ph. de Champaigne reivindica pues el aprendizaje del dibujo a partir del modelo no idealizado, lo que le permitirá al alumno desarrollar sus habilidades técnicas y desarrollar su conocimiento de la naturaleza antes de aprender el buen gusto, para que así puedan desarrollar una manera que le sea propia, favoreciendo así una *mimesis liberal*. Esta postura de Ph. de Champaigne se veía refrendada por el propio sistema de conferencias, donde los académicos intentaban mostrar a los alumnos los defectos de los grandes pintores para ayudarlos en su aprendizaje, para que no se limitaran a copiar sino a buscar su propia manera que les permitiera superar a las grandes escuelas y construir finalmente una escuela propiamente francesa. No obstante, la defensa del aprendizaje a través de las grandes obras del pasado será defendida constantemente desde los tratados de A. Bosse hasta las obras de Roger de Piles, como reconoce en la conferencia del 4 de septiembre de 1706, recogida posteriormente en su *Cour de peinture par principes*.

« Il est vrai que la nature nous offre l'abondance de sa variété qui est infinie : mais comme ses richesses ne sont pas sans mélange, il est mieux de recourir d'abord à l'antique qui nous fait part du choix exquis qu'il a fait avec une connaissance profonde pour tous les états de la vie. »⁵³⁵

En este curso dirigido a los alumnos, Roger de Piles pone en guardia contra el natural tal cual, prefiriendo el natural tal y como debe ser; que es aquél que los alumnos deben dibujar y no aquél que ven por los ojos. De este modo, para Roger de Piles son las estatuas antiguas las que ofrecen las reglas de la belleza, eso sí, en tanto que éstas se vinculan a las leyes de la naturaleza; y, de este modo, si bien las estatuas representan un *bello ideal*, sin embargo para que un cuadro presente una *belleza perfecta* debe asociarse también al *bello simple*: « *imitation simple et fidèle des mouvements expressifs de la nature* », pues el bello ideal por sí sólo no es más que un fantasma. Recordemos que el principal representante del *bello ideal* en el siglo XVII en Italia será Bellori, quien apenas ha tenido repercusión en Francia⁵³⁶, a excepción de Roger de Piles, cuya definición de

Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome I, vol. 2, Annexe I, p. 703.

⁵³⁴ MICHEL, Christian. *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. P. 253.

⁵³⁵ ROGER DE PILES. *Cours de peinture par principes*. Paris, Jacques Estienne, 1708, p. 404.

⁵³⁶ « Du côté français, on apprécie la place éminente que Bellori donne à Poussin dans ses *Vies* ; les *Vite* sont utilisées par les écrivains français, mais les structures de pensée, notamment dans l'*Idée del Bello*, sont antinomiques avec

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

vrai idéal, que aparece en sus *Cours de peinture* (1708), se encuentra próxima a la de Bellori, aunque con importantes diferencias como acabamos de señalar, pues defiende un principio natural para el arte, donde reside la idea.

Será sobre todo en la década de los 80 del siglo XVII cuando el mundo francés parece abrirse a Bellori, coincidiendo con el nombramiento de Louvois a la *Surintendance des Bâtiments* en 1683, con el reemplazo de Ch. Perrault por La Chapelle y Le Teulière y con el auge dentro de la academias de los hombres de letras de la mano de Guillet de Saint-Georges. En este nuevo contexto, favorecido además por los acuerdos de colaboración entre la Academia de Roma y la de París, se producirá la recepción del texto de Bellori en la Academia, en enero de 1689. Sin embargo, este acontecimiento no reflejaba tanto la influencia de su pensamiento en Francia, o de lo francés en Bellori, sino que se inscribía dentro de un deseo de mejorar las relaciones entre las academias de Roma y París, con el objetivo de facilitar, además, la importación de obras de arte. Esta recepción de Bellori en Francia parece responder más a una cuestión diplomática entre ambos países que a una admiración real entre ambos mundos. De hecho, el mundo romano de la década de los años 80 vivirá ajeno a los pintores franceses, mostrándose Bellori y Maratti opuestos a las concepciones francesas de la pintura⁵³⁷. Habrá que esperar por tanto al segundo tercio del siglo XVIII, cuando el *bello ideal* comienza a introducirse en la teoría del arte francesa⁵³⁸, a medida que son recibidas también las ideas de Winckelmann en Francia⁵³⁹, ya que vendrán a cuestionar las ideas de lo bello defendidas por la Academia hasta ese momento, adscritas a la *vraisemblance* y al *bello natural*. La idea de lo bello en Bellori se encontraba por tanto alejada de unos intereses teóricos en Francia que se construían sobre la materialidad de la pintura y sobre la naturaleza, los cuales primaban sobre la *idea* de la pintura; incluso en autores cercanos a Bellori como Fréart de Chambray, quien defenderá el estudio razonado de las obras a partir de la cual elaborar una idea de pintura perfecta. Esta oposición entre Bellori y la teoría francesa se reflejará más claramente en la obra de A. Félibien⁵⁴⁰

l'évolution de la réflexion française sur l'art sous le règne de Louis XIV, du moins, celles des artistes et des théoriciens les plus influents. Bien sûr, l'érudit italien est lu, ses *Vite* sont commentées avec éloges dans le *Journal des Savants*, mais les *Vite*, pas plus que ses autres travaux, ne figurent dans la bibliothèque de l'Académie, et les auteurs qui utilisent ses informations prennent leurs distances avec lui ». MICHEL, Christian. « Bellori et l'Académie royale de Peinture et Sculpture: une admiration bien tempérée ». P. 109.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁵³⁸ MICHEL, Christian. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture*. Pp. 350-351.

⁵³⁹ GRIENER, Pascal. *L'esthétique de la traduction : Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755-1784)*. Genève, Droz, 1998 ; DÉCULTOT, Élisabeth. *Johann Joachim Winckelmann : enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*. Paris, PUF, 2000 ; DÉCULTOT, Élisabeth. « Généalogie d'un malentendu. La place de Winckelmann dans les panthéons littéraires français et allemand à la fin du XVIII^e siècle ». En GAEHTGENS, Thomas W., Christian MICHEL, Daniel RABREAU et Martin SCHIEDER (Dir.). *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 15-28; POTTS, Alex. *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*. Yale University Press, 1994; POMMIER, Edouard. *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*. Paris, Gallimard, 2003.

⁵⁴⁰ BONFAIT, Olivier. « Félibien lecteur de Bellori: des "Vite de pittori moderni" aux "Entretiens sur les plus excellens peintres" ». En BONFAIT, Olivier (Dir.). *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de*

como analizaremos más adelante. Esta tradición francesa contraria al *bello ideal* de Bellori la encontraremos también en Charles-Nicolas Cochin, a mediados del siglo XVIII, quien señalaba que la búsqueda de la belleza no puede realizarse en detrimento de lo verdadero, mostrando con ello las fuertes raíces aristotélicas de la teoría francesa, frente al platonismo de Bellori.

« Je crois qu'on peut attribuer la plus grande partie des erreurs qu'on remarque dans quelques maîtres à la recherche d'un beau idéal, supérieur à la nature. Ce principe séducteur flatte l'imagination de l'artiste en lui faisant espérer l'impossible ; c'est-à-dire de surpasser la nature : l'artiste est d'autant plus exposé à cette illusion, que beaucoup de flatteurs lui prodiguent cet éloge emphatique. Aussi ne voit-on dans la plupart des livres qui traitent des arts, que des dissertations sur ce prétendu beau idéal. Ce qui peut avoir contribué à établir cette opinion, c'est la poésie dont l'art est susceptible dans toutes ses parties. Mais aucune poésie n'est estimable qu'autant qu'elle peint la nature. A la vérité elle doit la peindre avec force et avec sentiment, ainsi que sous ses aspects les plus beaux et les plus intéressants, mais on n'a pas dû en conclure que l'artiste pût s'élever au-dessus d'elle ; cela n'est vrai qu'à l'égard de la nature défectueuse. Si donc par beau idéal on entend des beautés qu'il faut rechercher dans son imagination et qui n'ont point d'original dans la nature, j'ose dire que c'est une illusion et qu'il n'est point accordé aux hommes d'imaginer aucune beauté dont l'auteur de la nature ne leur ait donné le type ; j'ose nier l'existence d'un beau idéal et, rejetant cette expression équivoque qui peut induire en erreur, j'y substitue celle de beau de réunion ; c'est-à-dire que l'artiste qui a vu diverses natures, et qui a le sentiment du beau, peut réunir dans un même sujet des beautés qu'il a vue éparses dans différentes natures, lorsque ces natures se trouvent avoir de l'analogie entre elles dans l'espèce dans le caractère et dans la conformation générale »⁵⁴¹

Los posicionamientos de la Academia respecto a la belleza, a favor del natural y en contra de una belleza ideal, como la propuesta por Bellori, muestra que en ella las ideas platónica no habían tenido mucho predicamento en la Academia⁵⁴², a excepción de algunas ideas de Abraham Bosse⁵⁴³ o en las conferencias de Michel Anguier; siendo sobre todo en el siglo XVIII a partir de que se expanden las ideas de Locke cuando el *bello ideal* parece imponerse. Por ello Watelet se refiere al *idéal* como *chimérique*, tal y como recoge Renou en 1789 en su disertación contra el bello ideal.

« Cette épithète étant dans notre langue, ou peu s'en fut, synonyme de chimérique, peut faire tomber les élèves dans une hérésie dangereuse pour les arts et accréditer l'opinion erronée qu'il faut écarter de soi la nature pour faire bien »⁵⁴⁴

Este debate contra el *bello ideal* lo observamos a mediados del siglo XVIII a propósito del desnudo, como señala Oudry en su conferencia del 7 de junio de 1749, recordando las opiniones de su maestro Nicolas de Largillière, a propósito de la escuela francesa y de la escuela flamenca, defendiendo la verosimilitud o *vraisemblance* frente a la realidad flamenca:

Bellori (1640-1700). Collection d'histoire de l'art n° 1- Actes du colloque "Il Bello ideale e le Accademie, Relazioni artistiche tra Roma e Parigi nell'Està du Bellori", Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2000. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2002, pp. 86-104.

⁵⁴¹ COCHIN, Charles-Nicolas. Citado en MICHEL, Christian. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture*. P. 350.

⁵⁴² NOILLE-CLAUZADE, Christine. *L'Éloquence du Sage. Platonisme et rhétorique dans la seconde moitié du XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2004.

⁵⁴³ GOLDSTEIN, Carl. "The Platonic Beginnings of the Academy of Painting and Sculpture in Paris". En BOSCHLOO, Anton W.A., Elwin J. HENDRIKSE, Laetitia C. SMITT, Gert van der SMAN (Ed.). *Academies of Art Between Renaissance and Romanticism*. Leids Kunsthistorisch Jaarboek V-VI (1986-1987), Gravenhage, 1989, pp. 186-202.

⁵⁴⁴ RENOU, Anton. *L'Art de peindre. Traduction libre en vers françois du poème latin de Charles-Alphonse Dufresnoy*. Paris, L'Imprimerie de Monsieur, 1789, p. 64.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

« *Qu'est-ce que le dessin, disait-il ? Une imitation exacte de l'objet qu'on veut représenter. Comment parvient-on à bien saisir cette imitation ? Par une grande habitude d'accuser le trait tel qu'on le voit ; mais si le naturel, ou le modèle dont on peut disposer, n'est pas des plus parfaits, doit-on l'imiter avec tous ces défauts ? Voilà où commence l'embarras. L'École flamande dit oui, la nôtre dit non. Il faut, dit l'École française, donner du goût à ce que l'on dessine d'après le naturel, afin d'en corriger les défauts et l'insipidité. Il faut, dit l'École flamande, accoutumer la jeunesse à rendre le naturel tel qu'elle le voit, et si bien que dans les diverses académies qu'on verra d'elle, l'on reconnaisse les différents modèles d'après lesquels elle les aura dessinées. Quand une fois elle en sera là, elle portera la même exactitude à l'étude de l'antique, et avec beaucoup plus de profit que n'en pourront tirer ceux qui se sont laissés aller à dessiner de manière et à ne plus voir ni le naturel, ni l'antique, que par les yeux de leur maître* ». M. de Largillierre ne balançait pas à pendre parti pour ce dernier raisonnement »⁵⁴⁵

La conferencia de Oudry es contestada a través de diversas conferencias de Jean-Baptiste Massé, Louis Galloche, Claude-François Desportes, etc; siendo defendida su postura por el propio Cochin para quien el perfeccionamiento del modelo sólo puede conducir a la manera, considerando absurdo hacer perder tiempo al estudiante antes de hacerle dibujar directamente del modelo.

« *Je ne vois pas une grande utilité dans l'usage de lui faire copier longtemps des académies souvent très maniérées. Qu'est-il besoin que l'élève ait appris par voir la nature par les yeux de son maître ? Est-ce un besoin bien assuré d'éviter d'être maniéré, que de commencer par chercher la manière de quelqu'un ?* »⁵⁴⁶

Si bien la Academia tenía el monopolio del dibujo sobre modelo desnudo, que impone a todos los ámbitos de la educación de sus alumnos, sin embargo no es posible establecer con total rotundidad -como se ha visto- que la imitación de la naturaleza, esto es, del hombre desnudo, fuera un principio académico establecido, pues muchos aconsejaban iniciarse en el dibujo a través de la copia de las grandes obras del pasado. Se concluía así que cada uno debía representar la naturaleza como la percibe y que si los grandes modelos antiguos pueden ayudar en ocasiones, estos nunca deben primar sobre la percepción sensible, debiendo el alumno cuestionar -si es preciso- las soluciones dadas por los grandes maestros.

En paralelo a estas discusiones sobre si el aprendizaje debía partir del modelo natural o del modelo artístico, se desarrolla toda una discusión sobre la importancia de que el artista interprete y cree según su propio genio, no siendo ni esclavo de lo natural ni de la manera de otros, defendiendo así la *emulación liberal*. El pintor como el poeta debía ser capaz de transmitir, más allá del conocimiento teórico y práctico de las reglas, ese espíritu creador, que en este último tercio de siglo XVII regresará con la traducción de N. Boileau sobre el tratado de lo sublime del Pseudo-Longino. Una obra que adquirirá un lugar destacado en el texto de Roger de Piles. Este cuestionamiento de la reducción del arte a unas reglas quedará más claramente expresado en Roger de Piles quien

⁵⁴⁵ OUDRY, Jean-Baptiste. "Sur la manière d'étudier la couleur". 7 juin 1749. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome V, vol. 1, pp. 321-322.

⁵⁴⁶ COCHIN, Charles-Nicolas. 1779. Citado en MICHEL, Christian. *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. P. 256.

cuestionaba en su segunda conversación publicada en 1677, al hablar Damon y Philarque sobre la vida de Rubens, la centralidad de las reglas.

« Il est contant que la nature & le genie sont au dessus des regles, & sont ce qui contribuë davantage à faire un habile homme : & que si tous ceux qui ont eu le plus de connoissance d'un Art, & qui mesme en ont escrit, n'ont pas fait les plus beaux Ouvrages, ce n'est pas pour avoir ignoré les regles ; mais pour avoir manqué de genie »⁵⁴⁷

La idea del genio o del fuego que anima al artista y que trasmite a su obra es una constante de los discursos de la Academia, sin embargo esta trasgresión de las reglas, como en las letras, es tomada con precaución por los académicos, concibiendo el arte dentro del marco de la *poética*; no siendo hasta 1740 cuando al término genio se le añadirá el de sentimiento⁵⁴⁸, como ha señalado A. Becq, entendiéndolo como aquello que transforma el cuadro. De este modo, la defensa creativa del artista, esto es, la *mimesis liberal* frente a la *mimesis fidedigna*, será otro de los principios defendidos por la Academia a lo largo de su historia.

En tercer lugar, y en estrecha relación con el tema anterior, nos encontramos con esa especie de vía media entre la copia fidedigna de la natural y la idealización que es la *vraisemblance*, que puede ser considerado como otro de los principios constantemente señalado a lo largo de los debates académicos. Así, cuando H. Testelin habla del *ideal de belleza*, se refería a la imitación de la naturaleza pero mejorada por el conocimiento de la escultura antigua y de los modelos dejados por los grandes maestros, así como por el aporte personal del artista, considerando, sin embargo, que siempre se debía busca la conveniencia o verosimilitud. A lo que finalmente debía añadirse la *gracia*, como un atributo necesario de la belleza. En estrecha relación con el problema de la *vraisemblance* nos encontraremos también con el problema de lo *maravilloso*. Un debate que estaba teniendo lugar en el ámbito de las letras y que de nuevo se resolvía acudiendo al principio de la *vraisemblance*. Si uno de los objetivos del arte era la claridad elocuente y la persuasión del espectador, sin embargo se consideraba que lo maravilloso podía impedir alcanzar ambos objetivos, de ahí que todo fuera supeditado, como en la teoría teatral, a la *vraisemblance*.

« Outre, cela, il faut dans les grands sujets qu'il y paroisse quelque chose de merveilleux pour faire davantage admirer l'histoire que l'on traite, & le genie du Peintre. Ce qui s'exprime par la beauté des figures, par la noblesse des ajustemens, & par une grandeur & une majesté qui éclate dans celui du miracle des Aveugles, qui a donné lieu a la septième conference. Il faut encore que la possibilité se rencontre dans toutes les actions & dans tous l'expression du principal sujet, afin que la vraisemblance se trouve par tout comme une partie très nécessaire, & qui frappe l'esprit de tout le monde [...] Ainsi dans la cinquième Conference l'on n'a pas jugé que le miracle de la fraction du pain en Emaüs fût traité d'une manière vraisemblable, parce

⁵⁴⁷ PILES, Roger. *Conversations sur la Connoissance de la Peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux*. P. 226.

⁵⁴⁸ MICHEL, Christian. « Manière, Goût, Faire, Style; les mutations du vocabulaire de la critique d'art en France au XVIII^e siècle ». En *Rhétorique et Discours critique. Échanges entre langue et métalangues*. Actes du colloque dans l'ENS Paris, 1987. Paris, Presses de l'École Normale Supérieur, 1990.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

*que la disposition du lieu & toutes les personnes qui environnent Nôtre Seigneur ne conviennent point à cette action »*⁵⁴⁹

En el caso de la *vraisemblance*, se trataría de un principio menos rígido que los anteriores y, por ejemplo, para Roger de Piles no era más que un atributo accesorio de la pintura, tal y como señalaba en *L'Idée du Peintre parfait*.

*« Il est vrai cependant que la Peinture est obligé d'être fidèle dans l'Histoire qu'il représente, & que par la recherche curieuse des circonstances qui l'accompagnent, il augmente la beauté & le prix de son Tableau : mais cette obligation n'est pas de l'essence de la Peinture, elle est seulement une bienséance indispensable, comme la Vertu & la Science le sont dans l'Homme »*⁵⁵⁰

La *vraisemblance*, como indicaba el texto de Roger de Piles, apuntaba hacia otro principio defendido de forma constante por la Academia: la *coustume*. Éste se refería, precisamente, a que las figuras y los cuerpos una vez alcanzada su *vraisemblance*, tanto anatómicamente como respecto al lugar ocupado, esto es, en función de la perspectiva, debían lograr un aspecto de *verosimilitud* (*vraisemblance*) en relación a los gestos, las poses, los ropajes, las expresiones, etc., adecuados al tema y a la historia narrada. La *costume* era un principio que R.W. Lee vinculaba al principio de la *ut pictura poesis*⁵⁵¹ y que a partir de Horacio aparecerá constantemente en la tratadística italiana, donde se denominaba como *convenevolezza*. Éste no sólo se refería al problema entre la adecuación entre pintura y texto, sino que la *conveniencia* se refería también a la adecuación entre personajes e historia desde un punto de vista moral, uniéndose al problema del decoro, tal y como señalaba Alberti de forma constante en *Della pittura*⁵⁵² o en Leonardo. Un tema que ya estudiamos en la parte tercera de la tesis a propósito de la teoría trágica francesa en la cual se había utilizado el término *bienséance*. Un principio que, a su vez, recogía los problemas éticos subyacente al estudio de los caracteres y de la fisonomía, y que tanto Aristóteles⁵⁵³ como Horacio⁵⁵⁴ habían tratado en profundidad.

« ce qu'on appelle le Costume, qui est la convenance nécessaire à exprimer cette Histoire ou cette Fable [...] Je passerai au Costume qui n'est autre chose qu'une observation exacte de tout ce qui convient aux personnes que l'on représente, qui doivent paroître avec des caractères de grandeur ou de bassesse, de bonté ou de malice, conforme à ce qu'elles doivent figurer [...] Cependant elle n'est pas une de moindres ; au contraire l'on peut dire qu'elle est

⁵⁴⁹ FÉLIBIEN, André. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. P. 19.

⁵⁵⁰ PILES, Roger de. *L'Idée de Peintre parfait*. Paris, Le Promeneur-Gallimard, 1993, Chapitre IX « Si la fidélité de l'Histoire est de l'Essence de la Peinture », p. 40 (1ª edición, 1699).

⁵⁵¹ LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis*. P. 63 y ss.

⁵⁵² ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 38 y 44. Pp. 100-101 y p. 106.

⁵⁵³ "Tras lo dicho, examinaremos cuáles son los caracteres en relación con las pasiones, los modos de ser, las edades y la fortuna." ARISTÓTELES. *Retórica. Libro II, 1388b*, 32. Traducido por Quintín Racionero, Madrid, Biblioteca Gredos-RBA, 2000.

⁵⁵⁴ "Has de observar los comportamientos propios de cada edad, y dar a los caracteres, que con los años varían, los rasgos que les convienen. El niño que ya sabe repetir algunas palabras y ya pisa con pie firme la tierra [...] el joven imberbe, que al fin se ha quitado de encima al tutor, disfruta con los caballos". HORACIO. *Ars poetica*. 155-175. En *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*. Traducida por José Luis Moralejo; Biblioteca Gredos-RBA, 2008.

une des plus nécessaires pour instruire les ignorans & l'une des plus agréables aux yeux des personnes savantes.»⁵⁵⁵

Nuevamente será Cochin, a mediados del siglo XVIII, quien propondrá convertir en una regla académica la *costume*, como se refleja en su Conferencia del 9 de noviembre de 1765.

« Etablissons qu'il est un degré de connaissances générales qu'il n'est plus permis de braver, parce que, le commun des spectateurs les ayant acquises par l'éducation ordinaire, il semble qu'on soit en droit de l'exiger dans tous ceux de son siècle qui prétendent à son estime. Les plus importantes seront celles qui sont assez connues pour nous donner les moyens d'annoncer aux regards les lieux, les temps et les nations. »⁵⁵⁶

Se tiende a considerar que cuando las necesidades de la pintura entran en contradicción con la verdad histórica, son aquellas, esto es, las necesidades de la pintura las que debe primar y, de este modo, se muestra que el pintor puede descuidar las reglas de la *bienseance* si ello conduce a una belleza superior; tal y como estaba proponiendo la literatura desde finales del siglo XVII a propósito de la *gracia* y como había defendido Corneille a propósito de su obra *Il Cid*. Esta *gracia* como analizaremos a propósito de A. Félibien, constituirá otro de los principios que se defenderán desde la Academia.

« Les oeuvres les plus recherchés, les plus réguliers, même les plus savants et les plus profonds, pourront, sans doute, se faire estimer, mais ils n'auront pas toujours le bonheur de plaire, s'ils sont dénués de ce charme divin que l'on appelle la grâce, et qui embellissant, pour ainsi dire, la beauté même, gagne le cœur plus promptement que cette beauté ne touche l'esprit et la raison [...] On trouve assez souvent des femmes régulièrement belles, qui ont le déplaisir de voir que l'on s'en tient uniquement à les admirer, sans qu'il en coûte rien au cœur, parce qu'il leur manque ce je ne sais quoi de gracieux qui sait le captiver avant la réflexion. On en voit d'autres qui, malgré l'irrégularité de leurs traits, sont tellement remplies de grâces, que les voir et s'en laisser toucher, c'est presque la même chose »⁵⁵⁷

Los principios de la *vraisemblance* y de la *bienséance* nos conducen, a su vez, a otro principio considerado como fundamental en el arte: la expresión, sobre todo por la defensa que hará de él Le Brun. Los caracteres y la expresión son lo que permitían a la figura ser elocuente, siendo a través de ellos que el espectador comprenderá de un vistazo lo narrado por la historia, sintiéndose además conmovido y persuadido; logrando, asimismo, ofrecer una verosimilitud a los cuerpos respecto a la historia. Esta importancia otorgada por la Academia a la expresión y, sobre todo, por Le Brun, le obligará a buscar un fundamento científico y natural a los caracteres, para que así pudieran ser considerados como principios académicos y, por tanto, ser aceptados por todos sus miembros. Un fundamento natural que intentará establecer a través de sus conferencias, aunque muchos como Roger de Piles cuestionarán este fundamento natural de las expresiones.

En cuarto lugar, otro de los principios constantemente señalados por la Academia será el *dibujo* y el *color*. Ambos tenían por objetivo lograr captar ese principio natural e ideal, y lograr esa

⁵⁵⁵ FÉLIBIEN, André. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. P. 18 y p. 21.

⁵⁵⁶ COCHIN, Charles-Nicolas. « Conférence, Sur le degré de liberté que les artistes doivent garder dans l'observations du costume, 9 novembre 1765 ». Citado por MICHEL, Christian. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture*. P. 277.

⁵⁵⁷ COYPEL, Antoine. « Conférence du 1^{er} octobre 1712 ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome IV, vol. 1, p. 59.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

verosimilitud que permitiese alcanzar la perfección en pintura. No obstante, tenderá a considerarse dentro de la Academia la superioridad del dibujo sobre el color, ya que era más fácil establecer unas reglas y unos principios para la enseñanza y aprendizaje del dibujo que sobre el color; lo que generará una importante polémica en el seno de la Academia que retomaba las discusiones italianas sobre la cuestión, pero adaptándolas a las argumentaciones y problemáticas francesas sobre la pintura elocuente. Un tema que analizaremos en el capítulo siguiente y al cual nos remitimos.

En algunas ocasiones se pretenden establecer como principios académicos algunos recursos técnicos, fruto de un conocimiento práctico, que en principio no tienen fundamento natural alguno y que, por tanto, no se presentan bajo ninguna forma de teorización como hace Le Brun respecto a la expresión. Un ejemplo de estos recursos técnicos que parecen convertirse en principios académicos fue la práctica de situar en un primer plano las figuras oscuras y en un segundo plano las más claras, para dar profundidad al cuadro respecto al espectador. Esta idea señalada por Dufresnoy en su *De Arte graphica* (1688), será recogida por Roger de Piles, estableciendo como un principio verdadero para la pintura lo que había sido una práctica corriente en la pintura desde la *Transfiguración* de Rafael, y que también se podía observar en numerosos cuadros de la época como los de Le Brun. De hecho, el propio Roger de Piles llegará a criticar en su *Abrégé de la Vie des Pentre* (1699) a aquellos que descuidan este principio. Si bien no puede establecerse como una regla, ni como un principio académico, pues carecía de fundamento natural, estando legitimado por la práctica, sin embargo diversos autores del siglo XVIII parecen aplicar este recursos a sus cuadros de recepción, como vemos en Guy Louis Vernasal *L'extienction de l'hérésie en France* (1687) o de Jean-François de Troy. Aunque hay otros como Santerre o Watteau que evitan seguir esta regla. N. Largillière la considera por ejemplo una convención de la pintura no fundada sobre la naturaleza, como también señalaba su alumno Oudry en su conferencia del 26 de mayo de 1753, *Dissertation sur l'effet de lumière dans les ombres*. A través de estas diversas posturas observamos una tensión constante en la Academia a la hora de establecer un principio como regla natural, pues mientras para unos son convencionalismos de la pintura, esto es, pertenecientes a la *práctica*, para otros son reglas naturales y racionales de obligado cumplimiento. Todo ello nos permite observar cómo la Academia mediante las conferencias pretendió elevar muchas de estas convenciones nacidas de la práctica, a través de la razón y los argumentos, a principio objetivo de la pintura, siguiendo por ejemplo las justificaciones dadas en textos como el *De arte graphica* de Dufresnoy, para quien el dibujo, la expresión, la composición y el color reflejaban un conocimiento teórico. Algo a lo que se opondrán teóricos como A. Félibien, más preocupados por establecer unos *principios* legitimados por la naturaleza, esto es, por hallar unas verdades que permitiesen elaborar un *saber artístico* verdadero

que se convirtiera en una herramienta para el desarrollo de la fuerza política. Por todo ello si bien estas discusiones y posturas enfrentadas impiden hablar de una *doctrina*, sin embargo de todas ellas ha sido posible extraer unos *principios* que van a determinar el arte francés del siglo XVII, aunque cada artista tendrá libertad para interpretar estos consejos conforme a su genio, lo que dará lugar a la gran variedad de la pintura francesa.

4. La polémica de Abraham Bosse, los textos teórico de los hermanos Chantelou y el viaje de Bernini a París.

Una vez establecidos algunos de los *principios* que fundamentan la *teoría del arte* en Francia, es importante estudiar más pormenorizadamente las distintas ideas defendidas en los diferentes tratados teóricos que aparecen desde mediados del siglo XVII, antes del desarrollo de las primeras conferencias en 1667 así como de la irrupción de las ideas de A. Félibien, como fueron los tratados publicados por A. Bosse, por Fréart de Chambray o el diario de viaje de Fréart de Chantelou sobre la visita de Bernini a París. Todos ellos nos permitirán hacernos una idea de las diferentes concepciones artísticas existentes en Francia y de los grupos de poder que las apoyaban, antes de la irrupción de A. Félibien, Le Brun y Colbert, quienes defienden una comprensión del arte opuesta a los anteriores, logrando finalmente imponerse, desarrollando una comprensión elocuente de la pintura.

4.1. A. Bosse y el problema de la verdad perspectíva.

Como señaló Jacques Thuillier⁵⁵⁸, así como la pionera tesis de Carl Goldstein, A. Bosse representaría el primer y principal teórico francés durante las décadas comprendidas entre 1640 y 1660, antes del desarrollo de las conferencias. Frente a lo señalado por A. Blum, deudor todavía de la visión nacionalista del arte, quien buscaba situar a A. Bosse dentro de una corriente puramente francesa y galicana, heredera de la Regencia y de los disturbios de la Fronza y por tanto representante del espíritu anterior al absolutismo de Luis XIV; Carl Goldstein demuestra sus estrechas relaciones con la tratadística italiana, considerándolo como el antecedente más claro del pensamiento “clasicista” que se desarrollará posteriormente en la Academia⁵⁵⁹. No obstante, esta tendencia a valorar estos años anteriores a la refundación de la Academia y del ascenso de Louis XIV como una época de libertad, la volveremos a observar en P. Rosenberg, quien describía este

⁵⁵⁸ THUILLIER, Jacques. « Pour un corpus Poussinianum ». En CHASTEL, André (Éd.). *Nicolas Poussin*. Actes du Colloque International Nicolas Poussin, Paris, 1958. Paris, CNRS, 1960, 2 vol., t. II, p. 82.

⁵⁵⁹ GOLDSTEIN, Carl. *Abraham Bosse, Painting and Theory in the French Academy of Painting and Sculpture, 1648-1683*. PhD, Columbia University, 1966.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

momento -en el cual incluía a los pintores L. de La Hyre, Le Nain, J. Blanchard o E. Le Sueur- como una etapa de libertad antes del absolutismo⁵⁶⁰. Esto ha llevado a algunos historiadores a hablar de época *pre-clásica* o *barroca*, utilizando estas categorías, que han tenido una importante acogida en el ámbito de las letras, para describir también las teorías artísticas desarrolladas por A. Bosse o H. Pader⁵⁶¹. Sin embargo, como veremos a continuación, más que definirlas como *pre-clásicas* sus tesis constituirán la base donde se asentará la Academia de los años 60, esa que se define habitualmente como *clasicismo*. Con la obra de A. Bosse nos encontramos por tanto ante el primer esfuerzo por definir una teoría del arte en Francia, la cual influirá profundamente en los teóricos posteriores y que -como había señalado Alberti- tomará como principio de la pintura la geometría⁵⁶². De hecho, algunos historiadores han querido ver en sus ideas el antecedente teórico sobre el cual se fundamentará la propia Academia en 1648, a través de sus estrechas relaciones con el círculo que se concitaba en torno al *Surintendant des Bâtiments* Sublet de Noyers, como eran Martin de Charmois, los hermanos Fréart de Chantelou, etc. La presencia de sus ideas se observa en todas las reflexiones de su época, tanto en Fréart de Chambray como en Hilaire Pader, quien señalaba en *La Peinture parlante* de 1653:

« Si tu veux parvenir à la perfection,
lettre tes fondements sur la Proportion.
C'est le degré premier où ie veux que tu passes
Pour Arriver un iour à de plus hautes classes ;
Et pour y reüssir ne te figure pas
Qu'il faille abandonner le reigle & le compas.
Sois un peu Geometre & dans cette pratique
Observe que son fonds vient de l'Arithmetique
Dont les nombres sont voir que cét Art precieux
Pour ouvrir nostre esprit fut envoyé des Cieux. »⁵⁶³

Sus teorías serán determinantes también para comprender la producción artística de su época, especialmente entre aquellos que estaban realizando las grandes decoraciones de *plafonds*⁵⁶⁴,

⁵⁶⁰ CHANGEUX, Jean-pierre et Blanche GRINBAUM. Catálogo de la exposición en el Musée Bossuet de Meaux, del 19 de Noviembre de 1988 al 28 de febrero 1989: De Nicolò dell'Abbate à Nicolas Poussin: aux sources du classicisme, 1550-1650. Musée Bossuet, 1988, p. 17.

⁵⁶¹ DÉMORIS, René. « Le Sueur et la théorie de son temps : Abraham Bosse et Hilaire Pader ». En SERROY, Jean (Dir.). *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*. Actes du colloque organisé par le musée de Grenoble et l'Université Stendhal à l'Auditorium du musée de Grenoble les 12 et 13 mai 2000. Grenoble, 2003, p. 26.

⁵⁶² “Quiero que el pinto, tanto como le sea posible, sea docto en verdad en todas las artes liberales, pero deseo que tenga sobre todo un buen conocimiento de geometría [...] Pues su sentencia era que no podía llegar a buen pintor quien ignora la geometría” ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, III, 53. Pp. 113-114.

⁵⁶³ PADER, Hilaire. *La Peinture parlante*. Tolose, Arnavd Colomiez, 1653, p. 6.

⁵⁶⁴ DURO, Paul. *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*. Pp. 156-208 ; GOLDSTEIN, Carl « Studies in Seventeenth Century French Art Theory and Ceiling Painting ». *Art Bulletin*, XLVII, 1965, pp. 231-256; MÉROT, Alain. *Retraites mondaines, aspects de la décoration intérieure à Paris au XVII^e siècle*. Paris, Le Promeneur, 1990 ; SIGURET, François. *L'Oeil Surpris*. P. 63 y ss ; *Plafonds parisiens du XVII^e siècle*, Revue de l'Art, nº 122, 4, 1998 ; GADY, Bénédicte. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre, del 20 febrero al 19 mayo de 2014: *Peuples les cieux. Les plafonds parisiens au XVII^e siècle*. Paris, Le Passage-Louvre, 2014.

como se refleja en la relación que establece con el pintor Eustache Le Sueur⁵⁶⁵. La teoría de Bosse sobre los *plafonds* fue esencial para los pintores de la regencia ya que había definido una teoría fácilmente comprensible, resolviendo a través de la perspectiva *arguésienne* la representación sobre superficies curvadas, horizontales, regulares o irregulares, etc. Por otro lado, como ha señalado M. Le Blanc, no es posible comprender el llamado *aticismo* de la pintura de la regencia sin comprender las problemáticas y soluciones que aportaba la perspectiva a la pintura del momento⁵⁶⁶, pues, como señaló A. Schnapper, fue a través de los *plafonds* donde la pintura francesa de mediados del siglo XVII experimentó las soluciones pictóricas, permitiendo diversos avances en pintura que más tarde se desarrollarán en los cuadros de caballete⁵⁶⁷. Si bien, sus ideas fueron seguidas para realizar los principales *plafonds* de la época, sin embargo, se hace difícil el estudio de tales influencias por la desaparición de muchas de las decoraciones realizadas en el siglo XVII⁵⁶⁸. Sus reflexiones debieron determinar también uno de los primeros debates en el seno de la Academia, como se ha apuntado más arriba a propósito del *raccourcis*, asumiendo la Academia sus tesis; y, de este modo, observamos que sus ideas en ningún momento causaron enfrentamientos, sino que, por el contrario, sus ideas se convirtieron en uno de los principales fundamentos de la Academia. Asimismo, y según señala el propio A. Bosse, sus reflexiones sobre la perspectiva aérea y su relación con los colores habrían sido también tenidas en cuenta por el propio Poussin.

*« Et comme sans doute il fera l'explication de quelques-uns des Excellens dudit Poussin, y qu'il n'en oublie rien de l'essentiel ; l'on verra par elle que les Regles qu'il aura bien observées, se trouveront conformes à celles que j'ay mise en lumiere, & à ce qu'il m'en a écrit de Rome en deux de ces Lettres, outre ses sentimens sur le Traité attribué à L. de Vincj »*⁵⁶⁹

Pero no sólo en Francia A. Bosse se dedicó a los problemas de la perspectiva, sino que podemos encontrar otros autores preocupados por estos mismo temas⁵⁷⁰, los cuales, sin embargo, parecen haber sido olvidados por los historiadores del arte, tales como los tratados de perspectiva de los años 40 de Nicolas Baytaz, Jacques Curabelle, R. Gaultier o Étienne Migon; o ya en los años 50 y 60 los teóricos de la perspectiva como Jacques Le Bicheur, Charles Bourgoing, Sébatien Leclerc o

⁵⁶⁵ MÉROT, Alain. *Eustache Le Sueur 1616-1655*. Paris, Arthéna, 2000 (1ª edición, 1987), pp. 272-273.

⁵⁶⁶ LE BLANC, Marianne (COJANNOT-LE BLANC, Marianne). « La notion d'*atticisme français* à l'épreuve de la perspective ». En COJANNOT-LE BLANC, Marianne, Pascal DUBOURG GLATIGNY, Marisa DALAI EMILIANI (Dir.). *L'artiste et l'oeuvre à l'épreuve de la perspective. L'artista, l'opera et la sfida della prospettiva*. Collection de l'École française de Rome, 364. Roma, École française de Rome, 2006.

⁵⁶⁷ SCHNAPPER, Antoine. "Two Unknown Ceiling Paintings by Mignard for Louis XIV". En *The Art Bulletin*, nº 56-I, 1974, p. 82.

⁵⁶⁸ WEIL-CURIEL, Moana et Isabelle DÉRENS. "Répertoire des plafonds peints du XVII^e siècle disparus ou subsistants". En *Plafonds parisiens du XVII^e siècle*, Revue de l'Art, nº 122, 4, 1998, pp. 74-112.

⁵⁶⁹ BOSSE, Abraham. « Discours tendant a desabuser ceux qui ont creu, que l'Auteur d'un Traité qui a pour Titre, Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus Excelens Peintres Anciens et Modernes ; avoit pretendu m'attaquer dans sa preface » En *Le Peintre converty aux precises et Universelles regles de son Art*. Paris, 1667, p. 4.

⁵⁷⁰ BALTRUSAITIS, Jurgis. *Les perspectives dépravées. Tome I. Aberrations. Tome II. Anamorphoses*. Paris, Flammarion, 1995 (1ª edición, Paris, Olivier Perrin, 1957) ; HAMOU, Philippe. *La vision perspective (1435-1740)*. Paris, Payot, 2007 (1ª edición 1995).

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Grégoire Huret. Sobre todo ha recibido la atención la figura de Desargues⁵⁷¹ y su geometría proyectiva, especialmente por parte de los teóricos de la matemática y de la ciencia⁵⁷², quienes sin embargo tienden a reducir la figura de A. Bosse a ser un mero discípulo de aquél. En el ámbito de los estudios artísticos sobre la perspectiva de Desargues podemos señalar los trabajos de H. Damisch⁵⁷³, así como de Martin Kemp⁵⁷⁴ y Judith Field⁵⁷⁵. Todo ello demostraría que en la época de A. Bosse la perspectiva era un debate muy extendido, siendo la perspectiva, en estos primeros años de andadura académica, el principal camino que tomará el arte francés para legitimarse frente al gremio en sus reivindicaciones sobre el arte liberal y sobre su ennoblecimiento; antes de que A. Félibien se apartase de este proceso de ennoblecimiento en torno a la ciencia a favor de la identificación de la pintura con la retórica, situando en un lugar preferente la problemática de la *ut pictura poesis*.

Esta preocupación de los primeros teóricos franceses por los problemas de la perspectiva se revela en la propia traducción de P. Lomazzo llevada a cabo por H. Pader, en 1649, el mismo año que A. Bosse publica sus *Sentimens*; y, de este modo, H. Pader sólo recogerá del tratado italiano original, aquella que se refiere a las proporciones, a las medidas y a la geometría, lo que mostraba que en la época en que está naciendo la Academia existe un claro posicionamiento del mundo artístico a favor del problema de la perspectiva como núcleo principal de las reflexiones. Ambos tratados, tanto el de A. Bosse como el de H. Pader, mostraban en sus prefacios un deseo de cuestionar el conocimiento establecido hasta ahora y someterlo a una nueva relación pedagógica⁵⁷⁶, ocupando la perspectiva un lugar central.

« *Qu'elle sera ma peine à mesme que les Arts,
De mes difficultez se rendront parisans ?
Quel espoir dois-je avoir de la rare Peinture
Ne pouvant acquerir la simple Portraiture,
Certes ie perds courage, & ces difficultez
Bornent de mon esprit les nobles facultez.* »⁵⁷⁷

⁵⁷¹ FIELD, Judith V. and Jeremy J. GRAY. *The Geometrical Works of G. Desargues*. New York, Springer, 1987.

⁵⁷² POUDRA, Noël-Germinal. *Histoire de la perspective ancienne et moderne*. Paris, Librairie militaire, maritime et polytechnique, J. Corréard, 1864 ; POUDRA, Noël-Germinal. *Oeuvres de Desargues réunies et analysées par M. Poudra*. Paris, Leiber, 1864, 2 Vol. ; TATON, René. *L'Oeuvre mathématique de G. Desargues*. Paris, PUF, 1951 ; LE GOFF, Jean-Pierre. « L'affaire Desargues et le cas Abraham Bosse ». Actes du Colloque Histoire et enseignement des mathématiques, Pacy sur Eure 5-6 Juin 1981. *Cahiers de la perspective*, nº 2, IREM De Basse-Normandie, 1982, pp. 69-74 ; DHOMBRES, Jean et Joël SAKAROVITCH (Éd.) *Desargues en son temps*. Actes du colloque à Caen 1991. Paris, Albert Blanchard, 1994.

⁵⁷³ DAMISCH, Hubert. *L'Origine de la perspective*. Traducido por Federico Zaragoza Alberich ; Alianza, 1997, pp. 321 y ss. (1ª edición, Paris, Flammarion, 1987).

⁵⁷⁴ KEMP, Martin J. *The Science of Art, Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. Yale University Press, 1990.

⁵⁷⁵ FIELD, Judith V. *The Invention of Infinity. Mathematics and Art in the Renaissance*. Oxford, Oxford University Press, 1997.

⁵⁷⁶ DÉMORIS, René. « Le Sueur et la théorie de son temps : Abraham Bosse et Hilaire Pader ». P. 29.

⁵⁷⁷ PADER, Hilaire. *La Peinture parlante*. P. 1.

Como ha señalado H. Damisch⁵⁷⁸, 1642 representa un giro radical a la vez que misterioso en la vida de A. Bosse, pues éste pasa de ser un renombrado grabador y aguafuertista a inclinarse por la reflexión teórica en torno a la perspectiva, abandonando prácticamente su vinculación con el grabado. Esta formación en el arte del grabado se había producido de forma tardía, pues nacido en torno a 1604, entra en los círculos parisinos de Melchior Tavernier hacia 1620⁵⁷⁹, formándose con éste en los modelos flamencos del Norte y en las estampas de género, así como en los modelos italianos, permitiéndole ser un gran conocedor de los cuadros de los grandes maestros; lo que también le permitió entrar en contacto -vía Tavernier- con algunos de los principales marchantes de cuadros⁵⁸⁰ como el propio Melchior Tavernier, les Forest o Claude Vignon⁵⁸¹, con quien iniciará una profunda amistad, como se manifestará en la defensa que hará éste de A. Bosse en sus conflicto en la Academia⁵⁸². Como consecuencia de esta estrecha relación con el mercado artístico, con los marchantes, coleccionistas, amateurs y curiosos; A. Bosse dirigirá su tratado *Sentimens* no sólo a las necesidades teóricas de la recién creada Academia, sino también hacia el incipiente desarrollo de un mercado artístico y de una sociedad mundana interesada en las artes visuales, enfocando así su teoría artística hacia la enseñanza de marchantes y amateurs, así como hacia los artistas. De ahí que su primer trabajo, como veremos a continuación, se iniciará con la problemática de distinguir entre el original y la copia; lo que sin duda se comprende teniendo en cuenta los círculos de marchantes de arte que frecuenta. A través de esta red de relaciones debió entrar en contacto también con los círculos de libreros que estaban publicando los principales tratados teóricos italianos, como por ejemplo los llevados a cabo por Roland Fréart de Chambray sobre arquitectura o sobre el tratado de Leonardo, con el apoyo de su tío Sublet de Noyers. El propio Tavernier y François Langlois aparece en un proyecto de Sublet en 1642 para la publicación de los *Quatre livres d'architecture* de Palladio del que también participa Fréart de Chambray. Es estos instantes cuando debió entrar en relación con Fréart de Chambray, estableciendo una relación que se mantendría largo tiempo, así como con algunos de los artistas estrechamente vinculados a su círculo como Poussin. Su relación con Fréart de Chambray le permitió conocer la preparación de la traducción del tratado de Leonardo, ayudando a éste con el léxico que precedía a su *Idée de la perfection de la peinture* (1662). Fréart de Chambray también había recibido la ayuda de Charles Errard quien había tomado diversas medidas en Roma para las publicaciones del *amateur* parisino. Este cruce de apoyos, de A. Bosse y de Ch.

⁵⁷⁸ DAMISCH, Hubert. « Desargues et la « métaphysique » de la perspective ». En DHOMBRES, Jean et Joël SAKAROVITCH (Éd.) *Desargues en son temps*. Actes du colloque à Caen 1991. Paris, Albert Blanchard, 1994.

⁵⁷⁹ LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre*. P. 35.

⁵⁸⁰ SCHNAPPER, Antoine. *Curieux du Grand Siècle*. Pp. 83 y ss.

⁵⁸¹ SCHNAPPER, Antoine. « Vignon et Cie ». En PACHT BASSANI, Paola. *Claude Vignon, 1593-1670*. Paris, Arthena, 1992, pp. 61-66. MIGNOT, Claude et Paola PACHT-BASSANI (Éd.). *Claude Vignon en son temps*. Actes du colloque à l'Université de Tours, janvier 1994. Paris, Klincksieck, 1998 ; PACH BASSANI, Paola. *Claude Vignon, 1593-1670*. Paris, Arthena, 1992.

⁵⁸² BLUM, André. *Abraham Bosse et la société française au XVII^e siècle*. P. 210 y ss.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Errard, a propósito de las obras sobre arquitectura de Fréart de Chambray, nos ayuda a comprender la polémica surgida entre ambos artistas durante el enfrentamiento de A. Bosse con la Academia, en el que intervendrá Ch. Errard acusando a A. Bosse de plagio por haber utilizado las medidas que él mismo había tomado sobre las antigüedades de Roma en los años 40. Es también a través de estos círculos eruditos que A. Bosse debió entrar en contacto con las obras teóricas italianas, pues el propio Langlois, uno de los principales editores del momento, poseía varios libros sobre perspectiva⁵⁸³. A través de su condición de protestante, entrará en contacto también con algunos importantes pintores como Sébatien Bourdon o con los hermanos Testelin. Por todo ello no es de extrañar que tras la creación de la Academia, en 1648, se le invitase a unirse a ella desde un primer momento; encontrando apoyos también en pintores como Laurent de La Hyre, probablemente a través de la intercesión de Desargues, pues La Hyre se había relevado como uno de los principales seguidores de la perspectiva de Desargues, aunque con ciertas particularidades⁵⁸⁴. Asimismo y a través del círculo de Sublet de Noyers y de los amateurs como Fréart de Chantelou, debió entrar en contacto también con Martin de Charmois, uno de los primeros protectores de la Academia, quien sin duda también debió apoyarle en su entrada a la Academia.

En los primeros años, antes de dedicarse por completo a la teoría, trabaja sobre todo como grabador para los círculos de Richelieu, participando en la batalla publicitaria contra las potencia en lucha con Francia, colaborando para algunos miembros de su Academia de letras como Boisrobert, Du Perron o Desmarets de Saint-Sorlin. Estos círculos le permitirán a su vez entrar en contacto con los ámbitos científicos del Jardín Royal, como por ejemplo Guy de la Brosse⁵⁸⁵, médico del Rey e interlocutor de Desargues. El Jardin Royal favorecía el uso de plantas y favorecía la medicina química frente al galenismo de la Sorbonne, rodeándose en torno a él los médicos más pioneros y experimentadores del momento, entre los que cabe destacar la figura de Marin Cureau de la Chambre, quien pertenecía –como se ha señalado– al círculo de Séguier donde habría conocido también a Le Brun. De hecho, A. Bosse grabará para Cureau de la Chambre algunas planchas científicas para su tratado *La Lumière* (1657), el cual se oponía al *Dioptrique* de Descartes, así como para su *Système de l'âme* (1664) y para su *Discours sur les causes du débordement du Nil* (1665). A través del círculo del Jardín Royal A. Bosse entrará en contacto con las prácticas anatómicas y con la disección, tratando a Tortebat, quien es presentando posteriormente en 1668 para formar a los académicos en el arte anatómico.

⁵⁸³ LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre*. P. 39.

⁵⁸⁴ PINAULT, Madeleine. « L'étude de la perspective dans l'histoire de Saint Etienne de Laurent de la Hyre ». En DHOMBRES, Jean et Joël SAKAROVITCH (Éd.) *Desargues en son temps*. Actes du colloque à Caen 1991. Paris, Albert Blanchard, 1994, pp. 249-262.

⁵⁸⁵ LUNEL, Alexandre. *La maison médicale du roi, XVI^e-XVIII^e siècles. Le pouvoir royal et les professions de la santé (médecins, chirurgiens, apothicaires)*. Seyssel, Champ Vallon, 2008, p. 161 y ss.

Será gracias a su amistad con Desargues, hacia 1637, reconocido en París por su conocimiento de la perspectiva y a quien Philippe de Champaigne había demandado su ayuda para la decoración de la bóveda del convento de las Carmelitas, lo que le permitió conocer bien el arte de la perspectiva, así como entrar en el círculo que rodeaba al père Mersenne, donde también se reunía Pascal. En 1640 encontramos a ambos, Desargues y Bosse participando en la discusión sobre un dibujo enviado desde Roma por Poussin y que será analizado por ambos, e incluso criticado por Bosse⁵⁸⁶. Sin embargo, la relación entre ambos era de maestro y amateur. Gracias a toda esta red de relaciones A. Bosse se muestra conocedor de los principales debates científicos del momento y seguramente debía ser capaz de seguirlos y comentar ciertos temas, así como ampliar determinados aspectos del pensamiento de Desargues, pero de ningún modo podían ser comparados en sus conocimientos científicos. Es este lugar intermediario entre la ciencia y las artes, capaz de explicar y divulgar determinados conocimientos científicos y aplicarlos a los problemas específicos de las artes, lo que le valdría el reconocimiento de la comunidad artística y particularmente de la Academia, pues nadie podía rivalizar con sus conocimientos⁵⁸⁷, lo que sin duda debió generarle importantes enemistades como fue el caso de Le Brun.

La primera formación de A. Bosse se realiza en el arte del grabado, obteniendo relativamente éxito y fama no sólo por sus invenciones sino también por las nuevas aportaciones prácticas y teóricas que realiza. Ello demuestra que no es posible hablar de un cambio radical de A. Bosse en 1642 hacia la teoría, como propone H. Damisch, sino que desde época temprana y en el ámbito de la práctica del grabado se interesa por los aspectos teóricos del mismo. Un análisis detallado de sus grabados refleja serias dificultades en el tratamiento de la perspectiva, especialmente en sus primeras obras; así como serias dificultades en el tratamiento del dibujo, como reflejarían sus rostros, sus manos y el modelado del cuerpo, lo que explicaría, quizás, su progresivo desplazamiento hacia el ámbito teórico. De este modo, se interesó y ayudó a desarrollar -como Callot- la técnica del aguafuerte, que comenzaba a desarrollarse en aquellos años, erigiéndose en su defensor frente al buril tradicional; considerando en su *Traicté des manières de graver* (1645), que era una técnica más sencilla para los amateurs y pintores, valorándola como una auténtica revolución del arte del grabado. La divulgación de la técnica del grabado le ayudará a extender tanto su fama como grabador como teórico; siendo en 1648, coincidiendo con la fundación de la Academia, que A. Bosse parece haberse definitivamente transformado en un teórico sobre la perspectiva. Momento en el que ve la luz su tratado *Maniere Universelle de Mr. Desargues pour*

⁵⁸⁶ LE GOFF, Jean-Pierre. « Abraham Bosse, lecteur de Vinci. Ou querelle à l'Académie royale autour du Traité de la peinture de Léonard de Vinci : l'argumentaire d'Abraham Bosse ». En *Léonard de Vinci entre France et Italie « miror profond et sombre »*. Actes du colloque de Caen, 1996. Caen, Presses Universitaire de Caen, 1999.

⁵⁸⁷ LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre*. P. 59.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

pratiquer la perspective par petit-pied comme le Geometral (1648)⁵⁸⁸, donde señala que sus tres tratados sobre la perspectiva de Desargues: sobre la estereotimia, la gnomonica y la perspectiva, publicados ahora, databan ya de 1642⁵⁸⁹.

Es en esta época temprana de principios de la década de los 40, cuando alcanza su mayor fama como aguafuertista y cuando comienza también a realizar sus reflexiones sobre la figura humana y las medidas utilizadas por los antiguos. En paralelo al proyecto encomendado por Sublet de Noyers a Fréart de Chambray y a Fréart de Chantelou en 1640, quienes debían ir a Roma, entre otros objetivos, a tomar medidas de las grandes obras de la antigüedad, con la ayuda de Ch. Errard. Un interés por las medidas de los antiguos que sin duda se inscriben dentro de sus reflexiones sobre la perspectiva y las cuestiones relativas al *raccourcis*, que constituirán -como se ha señalado- uno de los primeros temas que afrontará la Academia en sus conferencias. Si observamos la fecha de 1642, nos damos cuenta de que este momento debió ser importante en su conversión a la teoría; coincidiendo, por un lado, con los ataques que recibe Desargues a propósito de su perspectiva y, por otro lado, con la publicación de la *Perspective praique* del père Du Breuil, quien divulga la obra de Desargues con importantes errores. A. Bosse parece erigirse en estos instantes en defensor de una teoría que considera una “revolución copernicana”, como le había ocurrido con el aguafuerte; lo que le servirá para aclarar determinados pasajes y adaptarlos a la comprensión de los artistas, favoreciéndole su relación con éstos⁵⁹⁰. A. Bosse en su deseo por hacer inteligible las ideas de Desargues se preocupará en mostrar las aplicaciones de la perspectiva a los problemas de las luces generadas por la luz solar, a la figura humana, al color, etc., que luego constituirán algunos de los temas principales de las primeras conferencias, y así « *pour la première fois, perspective linéaire et perspective aérienne sont parfaitement unies sous une seule et même règle* »⁵⁹¹. Frente a lo que en ocasiones se ha señalado respecto al desprecio de A. Bosse hacia los artistas, en su primer tratado dedicado a la Academia se muestra comedido en comparación con las críticas que en su época habían realizado Nicéron, Mersenne o el propio Desargues a propósito de la ignorancia de los artistas sobre la perspectiva; y si bien señala la importancia de reformar la práctica pictórica, sin embargo tomará distancia respecto a estas declaraciones⁵⁹². En 1649 publicará su tratado *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessein et gravure, et des originaux d’avec les*

⁵⁸⁸ BOSSE, Abraham. *Maniere Universelle de Mr. Desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied comme le Geometral*. Paris, Pierre Des-Hayes, 1648.

⁵⁸⁹ LE BLANC, Marianne. *D’Acide et D’Encre*. P. 105.

⁵⁹⁰ Para un análisis sobre las innovaciones aportadas por Desargues y sus aplicaciones a la perspectiva y al arte, nos remitimos al capítulo IV de la obra de LE BLANC, Marianne. *D’Acide et D’Encre*. Pp. 117-141.

⁵⁹¹ LE BLANC, Marianne. *D’Acide et D’Encre*. Pp. 127-128.

⁵⁹² BOSSE, Abraham. *Maniere Universelle de Mr. Desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied comme le Geometral*. P. 39-40.

*copies*⁵⁹³, dedicado a la Academia y depositándolo en ella⁵⁹⁴; el cual puede ser considerado como el primer tratado de teoría del arte en Francia en el siglo XVII. Éste tendrá como principal ambición ennoblecer la pintura y liberalizarla del conocimiento mecánico, de ahí la importancia de la perspectiva; así como proponer un proyecto de enseñanza para el arte donde la perspectiva tendría un papel destacado, junto a la práctica, que considera también fundamental.

*« Tous les Ouvrages de Pourtraiture & Peinture qui ne sont executez par la regle de la Perspective ne peuvent estre que fautifs, principalement quand ils sont composez de plusieurs Corps, de diverses Formes, & de diverses Situations. »*⁵⁹⁵

Quizás para evitar suspicacias de los académicos ante la obra teórica que propone, más que presentarlo como un tratado en sentido estricto, lo presenta como un *sentimen*; es decir, como una serie de reflexiones para ser discutidas y tratadas por los pintores de la Academia, señalando -como Alberti- que a la belleza debía llegarse también consultando a los espectadores⁵⁹⁶. Huye pues de presentarlo como una teoría o una doctrina, siendo consciente del espíritu de libertad y de discusión con el que desde el inicio busca presentarse la Academia. Hecho que contradice a aquellos que acusaron a A. Bosse de tener una actitud monopolística y totalitaria respecto a sus ideas, principal razón por la cual sería expulsado finalmente de la Academia.

*« je vous fis intance d'examiner ce que j'en pouvoir sçavoir, vous assurant que j'stois beaucoup plus d'inclination à stre instruit, que d'instruire les autres, vous me permettez de vous reïterer icy la mesme Supplication, & de vous offrir ce petit Livre avec le mesme dessein ; Et j'ose me promettre de vostre faveur que vous me ferez la grace de m'en dire vos sentiments, qui me serviront de regle pour me corriger ou pour m'avancer, suivant le jugement que vous me ferez. »*⁵⁹⁷

Sus *Sentimens* se presentan por tanto como un “*petit traitté le plus siccint qu'il m'a esté possible*”⁵⁹⁸, que busca construir un discurso propiamente artístico definido a partir del conocimiento de la *pourtraiture* o de la perspectiva, « *qui es un mot general qui comprend & la Peinture & la Graveure* ». Que A. Bosse subordinase el arte en general al problema de la perspectiva podía interpretarse de dos maneras. En primer lugar, como una respuesta del propio A. Bosse a las necesidades teóricas de una Academia que busca presentar el arte pictórico y escultórico como liberal, ante su deseo de desvincularse del gremio; y por ello qué mejor forma de hacerlo que presentarlo como subordinado a la geometría y a las matemáticas. En segundo lugar, como ha hecho una larga historiografía, interpretarlo como el ejemplo más claro del deseo de A. Bosse de someter el arte a la perspectiva y a sus ideas, y monopolizar con ello la teoría académica. Es quizás de este

⁵⁹³ BOSSE, Abraham. *Sentimens sur la distinction des diverses manieres de Peinture, Dessein & Graveure, & des Originaux d'avec leurs Copies*. Paris, Bosse, 1649.

⁵⁹⁴ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 23.

⁵⁹⁵ BOSSE, Abraham. *Sentimens sur la distinction des diverses manieres...* P. 38.

⁵⁹⁶ “los amigos deben ser consultados, e incluso al realizar la obra han de ser atendidos y oídos los espectadores. Así la obra del pintor podrá llegar a ser grata a muchos. Por tanto, no se desprecie la crítica y el juicio de la multitud, siempre que sea lícito satisfacer las opiniones [...] No hay nadie que no aprecie como un honor expresar su opinión respecto a obras ajenas” ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, III, 62. P. 121.

⁵⁹⁷ BOSSE, Abraham. *Sentimens sur la distinction des diverses manieres...* P. III-IV.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. V.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

modo como Le Brun podría haberlo interpretado. No obstante, el deseo de A. Bosse es satisfacer a la institución, tal y como se refleja en el prólogo, donde no presenta sus ideas como las únicas y verdaderas; unido al prestigio que tenía entre los artistas; junto a que la Academia no cuestionase sus ideas, sino que las apoya en reiteradas ocasiones en estos primeros tiempos; nos hacer pensar finalmente en la primera hipótesis.

Como ha señalado R. Démoris, con A. Bosse se superará la dialéctica *teoría/práctica* que había determinado los últimos tratados italianos, a favor de una concepción ternaria que partiendo de la *teoría*, otorgaba un peso esencial a la *práctica* y a la *ejecución*⁵⁹⁹, y que constituye el rasgo característico de la teoría artística francesa en los años siguientes. Si bien, observamos en él una clara aspiración a presentar el arte de la pintura como liberal, otorgando gran peso a la teoría, sin embargo, observamos también un claro deseo por ofrecer un modelo de estudio, análisis y enseñanza, de las artes, tanto para los marchantes y amateurs que están surgiendo, como para los jóvenes artistas. Se trataría pues de un tratado destinado además de a los artistas a los amateurs y curiosos del arte que sin tener los conocimientos prácticos quieren adquirir las destrezas principales para saber diferenciar entre la copia y el original y, por tanto, distinguir la *grand maniere*; denunciando los numerosos abusos por parte de los marchantes que o bien por desconocimiento o bien por una intención clara de engañar, venden cuadros mal atribuidos o copias de grandes maestros.

« Il y a plusieurs choses qui m'ont obligé ou donné envie de faire ce petit Traité : L'une, que diverses personnes m'ayant entendu dire mes Sentimens sur plusieurs ouvrages de Peinture, touchant leur bonté, & de qui ils pouvoient estre, & mesme s'ils estoient Originaux Coppies, m'ont souvent enquis si l'on pouvoit donner l'intelligence & connoissance de ces choses, à une personne qui ne seroit point dans la pratique de cét Art. L'autre, d'avoir ouy plusieurs fois declamer quelques Curieux de Tableaux, contre de tres-excellents Praticiens accusans d'ignorance en leur Art, à cause qu'ils ne rendoient pas témoignage de connoistre les diverses manieres desdis Tableaux, ny mesme les Originaux d'entre les Coppies ; & que bien souvent ils en mesestimoient que lesdits Curieux estimoient beaucoup. »⁶⁰⁰

Este deseo de ayudar a distinguir entre el original y la copia le llevará a comenzar su tratado con una serie de términos que tienen como pretensión ofrecer unas nociones básicas sobre las principales nociones artísticas que aparecen mencionadas a lo largo del tratado, que tendrá como finalidad desenmascarar a aquellos falsos curiosos que se creen eruditos y que quieren brillar en la sociedad a través de la pintura como pretexto, y que se apropian del vocabulario de taller para ello. Como estudiaremos más adelante a propósito del diccionario confeccionado por A. Félibien, observamos cómo en Francia el impulso de renovación del arte vendrá acompañado por un deseo de renovación del lenguaje artístico, construyendo el edificio teórico a través de una empresa de renovación lingüística que demostraba el peso que la palabra ocupa en la *Representación clásica*.

⁵⁹⁹ DÉMORIS, René. « Le Sueur et la théorie de son temps : Abraham Bosse et Hilaire Pader ». P. 29.

⁶⁰⁰ BOSSE, Abraham. *Sentimens sur la distinction des diverses manieres...* P. 1-2.

« il y en a divers autres qui apres avoir retenu & proferé quantité de Termes de l'art comme, de l'Antique... & plusieurs autres telles choses, s'imaginent qu'on les doit tenir pour tres entendüs ou connoissans en icelles. »⁶⁰¹

A. Bosse presenta un vocabulario heredado de los talleres aunque distanciándose del vocabulario descriptivo que en 1621 había ofrecido el padre Binet⁶⁰², buscando más bien trascenderlo⁶⁰³. Un deseo de emanciparse del vocabulario mecánico que observaremos ya con claridad en 1662, cuando Fréart de Chambray en su *Idée de la perfection en peinture* critica este tipo de vocabulario, adscribiéndose a la crítica que realiza A. Bosse hacia esos usos del vocabulario artístico que realizan ciertos *amateurs* y que no dicen nada. Pero más allá de ofrecer una serie de términos y de explicar teóricamente los fundamentos de la pintura a aquellos que habitualmente no están relacionada con su práctica, A. Bosse sigue considerando como una parte fundamental de esta práctica el conocimiento de la perspectiva:

« je dis qu'une personne qui ignore la pratique de la Pourtraiture & Peinture, & ce qui est des particularitez cy-devant deduites en gros, quand il entend dire qu'un Peintre ou autre tel Connoissant qui n'aura iamais veu qu'un ou deux Tableaux d'un autre Peintre, supposé qu'il n'eust point changé de maniere, discernera ceux qu'il fera en suite pour en estre quoy que differents [...] & de se persuader qu'il est comme impossible de connoistre ces choses, & encore plus qu'une persone comme luy qui n'est pas dans la pratique de cét Art. »⁶⁰⁴

A. Bosse criticaba –como será una constante en la Academia- a todos aquellos discursos sobre cuadros fundamentados sobre el juicio del gusto o aquellos discursos mundanos que no se apoyen sobre razonamiento o conocimiento alguno, en una época donde todavía predominaban los discursos descriptivos sobre arte; y, de este modo, A. Bosse se proponía desarrollar un nuevo lenguaje analítico sobre el cuadro que sin duda retomará A. Félibien en sus descripciones posteriores.

« mon dessein ne tend à autre but, qu'à convier ceux qui sont versez es circonstances cy-devat dites, de nous faire part de autres Sentimens qu'ils peuvent avoir sur ce sujet, afin de tant plus faire connoistre que la pratique de ce noble Art de Peinture, doit estre fondée en la plus part de ses parties sur un raisonnement droit & réglé, qui est à dire Geometric, & par consequet demonstratif. »⁶⁰⁵

Estos términos artísticos al inicio de su tratado pueden ser comprendidos también como un resumen de los principios donde asentará su reflexión, proponiendo a través de ellos un primer programa educativo que buscaba proporcionar a artistas, amateurs y marchantes, un discurso razonado sobre pintura que se alejase del juicio del gusto, propio del mundo mundano, y que les permitiese analizar las obras y extraer e identificar la *maniera* de cada pintor, pues « *d'ordinaire chaque Peintre à une maniere affectée, si ce n'est à l'air, disposition, ordonnance & agencement*

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 2.

⁶⁰² BOYER, Jean-Claude. « Le discours sur la peinture en France au XVII^e siècle : de la subordination à l'autonomie ». En BELMAS, Enea (Ed.). *Storiografia della critica francese nel Seicento*. Bari-Paris, Adriatica-Nizet, 1986, pp. 253-266.

⁶⁰³ LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre*. P. 156.

⁶⁰⁴ BOSSE, Abraham. *Sentimens sur la distinction des diverses manieres...* Pp. 3-4.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. IX.

*des corps qu'il veut représenter, ce sera en la forme, au colory, ou au maniment du Pinceau »*⁶⁰⁶. Estas « *Definitions... mots de cet Art, citez en divers lieux de ce Traitté* », comenzaban con la definición de « *Grand, de la Grande, & Riche Maniere ou bon Goust* » que definía como : « *Ne veut dire ou signifier autre chose, qu'un Tableau bien fait & suivant le Goust ou opinion des plus sçavants Peintres* »⁶⁰⁷. Esta primera definición demuestra como en modo alguno la pretensión de A. Bosse podía ser la de querer imponer su criterio al resto de la Academia, como si intentase reducir el arte a la perspectiva, pues, como él mismo señala, la *grand manière* se alcanza a través del gusto u opiniones de los *savants* pintores, otorgando así a los propios pintores y al conocimiento práctico un lugar prioritario. Una búsqueda de la *grand manière* a través de las opiniones de los entendidos que, como había señalado Alberti, se convertirá en estos instantes en uno de los principios que se mantendrán desde el nacimiento de la Academia, como veremos a propósito de las conferencias. La *gran manière* sólo podía ser alcanzada por tanto a través de las opiniones y tras el debate y el acuerdo entre los grandes pintores.

A continuación A. Bosse prosigue definiendo una serie de términos que son un reflejo de las partes más importantes en las que divide la pintura, mostrando nuevamente que no pretende subordinar el arte a la perspectiva. Así, hablará de la *Belle Ordenance & Disposition*, que tratará sobre el lugar ocupado por los cuerpos en el espacio, teniendo como objetivo agradar al ojo. Un principio que ya había sido destacado por Alberti como la parte más importante de la pintura. Posteriormente continuará con los términos *Bien Histoire; Belle Expression; Union, ou Bien-Ensemble* (que atribuye a dos principios, al dibujo y al color); *Noyé, Fondu, ou Perdu; Teinte, & Demie Teinte; Groupe; Tenir du Fier & du Terrible; Artifice & Croquée; Vaghezza; Sevelt; Frais & Tendre; Dur & Sec; Coupé ou Tranché; Grand Jour, Grand Ombre*. Este vocabulario nos revela una nueva forma de afrontar el análisis teórico de la obra de arte, que -con diversas variaciones- se repetirá en casi todos los autores posteriores, ofreciendo un ordenamiento de la pintura que partiendo de la perspectiva, continua por la Historia, la Expresión, el dibujo el color, etc. Como él mismo ha destacado, este discurso racional y teórico debía acompañarse de una mirada práctica, como refleja su definición de *grand manière*, demostrando de nuevo la alianza académica entre *teoría y práctica*, que no pretende abandonar, pues para él -como se ha señalado a propósito del grabado y la perspectiva- la práctica era esencial.

*« non plus que de tenir impossible qu'une personne qui n'est point dans la pratique de la Peinture, ne puisse pouvoir acquerir aucune lumiere de ces choses »*⁶⁰⁸

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. VI.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, pp. 24-25.

Para A. Bosse el *savant*, como había señalado Poussin a Chantelou, es aquél que conoce la práctica y la manera de los pintores, porque precisamente se ha formado en ella, siendo capaz de adquirir un conocimiento que le capacite para distinguir la manera y para trasmitirla a los verdaderos curiosos:

*« Le reviendray donc à mon but en riterant que les Praticiens de cet Art, & notamment ceux qui ont le don de faire d'invention ou d'après le Naturel, & qui se sont versez à voir & considerer les diverses manieres ou Ouvrages de ces Peintres, peuvent facilement en reconnoistre d'autres de ces mesmes, & aussi en donner grande connoissance à ceux qui ne sont point Praticiens, & qui ont amour, genie ou inclination à ce faire. »*⁶⁰⁹

A. Bosse parece construir su tratado alrededor del ojo del experto y de la capacidad de éste para peritar una pintura, dando inicio a una senda del arte en Francia puesta al servicio del ojo y del espectador que culminará en el siglo XVIII, partiendo su tratado de la distinción entre original y copia que será el camino que tomará para renovar y transformar la reflexión artística en Francia a mediados del siglo XVII. Proponía así un acercamiento analítico a la obra -como más tarde analizaremos en A. Félibien, aunque en éste desde la retórica-, que partirá tanto de un conocimiento práctico como teórico y que permitirá la emergencia de un discurso artístico razonado, alejado del amateurismo frecuente en su época, tal y como propondrá la propia Academia. Su obra parece querer reivindicar el lugar del *amateur* y su facultad para hablar sobre arte, al mismo tiempo que proponer un programa pedagógico para la formación tanto de pintores como de amateurs, que finalmente permitiese salir al arte de la copia, es decir, de la manera, en el caso de los pintores, y en el caso de los amateurs, para que sepan distinguir entre un original y una copia⁶¹⁰. De tal manera, la segunda parte de su tratado arrancaba con el problema del *original* y de la *copia*, aunque defendía el aprendizaje a partir del cuadro original.

*« Mais de bien distinguer avec ferme assurance, une bonne Copie d'un Original absent, & qui plus est, sans avoir iamais veu ledit Original, Cela est assez rare, & bien encore davantage quand on n'a point veu de l'ouvrage ou maniere du Peintre qui l'aura fait : Je Sçay bien que quelqu'un pourroit faire quelques objections sur cette derniere particularité, mais il est supplié de differer jusques à ce qu'il ait rencontré l'endroit où elle sera emplemente desduite, avec plusieurs autres, qui ne tiennent lieu en ce discours par maniere de dire, que d'Enonciation »*⁶¹¹

Bajo esta problemática del original y de la copia podemos observar dos niveles de análisis o dos debates diferentes en su tratado, que le llevan a valorar la copia de diferente forma en función del tema que esté tratando. Por un lado, y en relación a la capacidad del observador para distinguir la copia del original, defenderá el original ya que es en ella donde se encuentra la *inventio* y la *idea*, permitiendo al amateur no sólo aprehender la manera del pintor sino conocer las verdades que

⁶⁰⁹ *Ibid.*, pp. 54-55.

⁶¹⁰ « comme une personne non Praticienne peut acquerir quelque conoissance des distinctions plusieurs manieres de Peindre, puis que c'est une bonne partie de mon Sujet » *Ibid.*, p. 38.

⁶¹¹ *Ibid.*, pp. 4-5.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

encierra el arte. Por otro lado, y en relación al modelo pedagógico y a sistema de estudio que debe asumir el joven pintor, defenderá la copia de la *maniera* de los grandes artistas. Una copia que estará determinada por un espíritu de *emulación* respecto a los antiguos, siempre con la intención final de encontrar la propia manera. Una copia que no debe abandonarse al ojo sensible, sino que debe estar guiada por los principios de la medida, esto es, de la perspectiva: « *sans laquelle un Peintre ou autre Desseignateur, ne peut s'assurer du bon effet de son ouvrage* »⁶¹². El aprendizaje mediante la copia de la manera de los grandes artistas se convertirá así en uno de los principios de la teoría educativa de A. Bosse que sin duda toma de Italia y que se impondrá en la Academia.

« *Ceux, cy disent, que dans leurs commencements, ils ont Copié divers Tableaux & de plusieurs Peintres, & que toutes ces manieres leur ont beaucoup ouvert l'esprit & aydé à se perfectionner, & à s'en acquerir une qu'ils croyent bonne y laquelle leur est en quelque sorte particuliere.* »⁶¹³

Para él todo aprendizaje comienza habitualmente o bien conociendo y aprendiendo de los grandes, como Rafael, Poussin⁶¹⁴ o Cortona, o bien copiando la propia naturaleza, tal como ella es:

« *Il se rencontre des Peintres, qui de volonté delineree estans sortis de leurs premiers preceptes de l'Art de la Pourtraiture & Peinture, s'attachent d'ordinaire à quelques unes des manieres de divers Peintres, dont les ouvrages ont reputation, & s'y tiennent si inviolablement attachez, qu'ils ne l'abandonnent point qu'ils ne s'en soient faite une, laquelle quoy qu'elle ne leur soit entierement semblable, néanmoins elle en tiendra beaucoup.*

D'autres, se portent de pareille affection à imiter le naturel, & de telle sorte, qu'ils ne considerent pas bien souvent qu'il est tres deffectueux & mal proportionné, & ainsi le Copient tel qu'il est, ou qu'ils le voyent, sans y adjouster ou diminuer »⁶¹⁵

Proponía así dos vías para el aprendizaje del arte, o bien la copia de las grandes obras de la antigüedad o bien la copia de la naturaleza, sin tener en cuenta los defectos de ésta, siguiendo lo que su ojo ve tal cual. Si bien más arriba señalaba que el joven pintor debía iniciar en la copia de las grandes obras, sin embargo, a continuación, propone un arte sin manera, que nazca directamente de la naturaleza. Esta aparente contradicción se producía porque A. Bosse intentaba incorporar los dos modelos de aprendizaje principales de la época, que se identificaban a su vez con las dos principales escuelas del momento, por un lado, la del norte de Europa, que copia la naturaleza tal cual, y que sin duda él conoce bien a través de su formación como grabador; y la escuela italiana que busca la idea partiendo de la copia de los grandes artistas. Francia –como A. Bosse– en su deseo de superar ambas escuelas y proponer un modelo superior asumirá una vía ecléctica, intentando asumir ambos principios y dando lugar a ese bello ideal natural arriba señalado, pero reivindicando siempre el fundamento natural del arte.

« *Si tous ceux qui pratiquent ainsi à veü d'oeil cet Art, copioient les mesmes Corps visibles de la Nature en sorte que leurs Ouvrages fissent aux yeux la mesme Sensation ou Vision que seroit le Naturel, il y a'apparence que l'on ne discerneroit en aucuns d'eux des manieres differentes, ains au contraire une seule qui seoit celle du Naturel.*

⁶¹² *Ibid.*, p. 10.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 15.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

De plus si le mesme arrivoit à tous ceux qui pratiquent la mesme chose par la regle & mesure perspective, il n'y avroit non plus de Manieres qu'en celles del autres. »⁶¹⁶

Esta tensión entre los dos modelos de aprendizaje alcanzará dentro de la Academia su culminación con la visita de Bernini a París, pudiéndose observar en todos los teóricos de la época como H. Pader, quien señala que la copia de la naturaleza no es suficiente, pues ésta trae defectos que es necesario reajustar mediante el arte.

*« Pour bien Peindre il te faut suivre le naturel
Marchand sur un chemin droit & continuel.
Me faut-il simplement imiter la nature.
Pour devenir fameux en l'Art de la Peinture.
Il la faut imiter, mais c'est adroitement,
Car il ne suffit pas d'imiter simplement ;
Puis qu'il n'est rien de beau, rare, charmant, & iuste
Qui n'ait quelque défaut, & quel l'Art ne l'ajuste. »⁶¹⁷*

Finalmente, el objetivo educativo de su trabajo le llevará a priorizar aquellas posturas que defienden el aprendizaje a partir de la manera de los grandes pintores del pasado, en vez de a partir de lo natural; aunque su pretensión será siempre la originalidad, entendiendo la copia como *emulación* y *mímesis liberal*. A. Bosse defenderá por ello el aprendizaje mediante la copia de la manera de otros y, de este modo, parece apuntar hacia un modelo ecléctico, que le conduce a formular una primera teoría sobre el eclecticismo en Francia⁶¹⁸.

« Il se rencontre des Peintres, qui de volonté delinérée, estan fortis de leurs premiers precepes de l'Art de la Pourtraiture & Peinture, s'attachent d'ordinaire à quelques unes des manieres de divers Peintres, dot les ouvrages ont reputation, & s'y tiennent si inviolanlement attaches, qu'ils ne l'abandonnent point qu'ils ne s'en soient faite une, laquelle quoy qu'elle ne leur soit entièrement semblable, nenamoin elle en tiendra beaucoup.

D'autres, se portent de pareille affection à imiter le naturel, y de telle sorte, qu'ils ne considerent pas bien souvent qu'il est tres deffectueux & mal proportionné, & ainsi le Copient tel qu'il est, ou qu'ils le voyent, sans y adjouster ou diminuer.

Il y en aussi, soit par leur propre connoissance, soit qu'ils en ayent esté advertis, , sçavent d'une bonne partie faire distinction des deffauts qui se trouvent en divers Corps visibles de la nature, & se sentans trop peu Sçavants pour remedier à ces choses, recherchent dans les Ouvrages Modernes ou de l'Antiquité, si aucun Artisan de cét Art, n'y a point supplée ; Cela estant ils le choisissent pour leur servir comme de Principe, Baze, Modelle, ou Fondemens, & ainsi s'y attacheront sans vouloir en considerer d'autres : Puis estans arrivez au point, que leurs Ouvrages approchent beaucoup de ceux qu'ils ont ainsi pris ou choisis pour Modelles, ils s'efforcent de pouvoir descouvrir quel a este le but ou Fondement, de celui ou ceux qui les ont faits & s'ils trouvent qu'une partie ait este faite par l'ayde des vestiges & fragments de ces Excellents Statuaires ou Sculpteurs, & Architectes Anciens, pour le bel air & proportion, Vestemens, Edifices, Meubles & autres dependances d'iceux, ils considereront & desseigneront tant & tant de fois, qu'ils en auront l'imagination remplie ; De sorte que venans à former quelques Ouvrages de leur Caprice ou Invention, & mesme se servant du naturel, ce qu'ils produiront tiendra de l'ait & de la proportion de ces belles choses ; Car trouvant du deffectueux audit Naturel ils le corrigeront»⁶¹⁹

Señala además que limitarse a una sola manera, aunque sea legítimo, es insuficiente y, de esta forma, ni la naturaleza ni la antigüedad pueden conducir por si solas al gran gusto, pues el

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁶¹⁷ PADER, Hilaire. *La Peinture parlante*. P. 5.

⁶¹⁸ LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre*. P. 160.

⁶¹⁹ BOSSE, Abraham. *Sentimens sur la distinction des diverses manieres...* Pp. 19-20.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

pintor que posee una manera tiene a menudo una experiencia de la diversidad de las diversas maneras.

*« Ceux-cy disent, que dans leurs commencements, ils ont Copié divers Tableaux & de plusieurs Peintres, & que toutes ces manieres leur ont beaucoup ouvert l'esprit & aydé à se Perfectionner, & à s'en acquérir une qu'ils croyent bonne & laquelle leur est en quelque sorte particuliere »*⁶²⁰

A. Bosse defiende por tanto una pintura que teniendo como fundamento las diversas maneras, así como el conocimiento de la antigüedad, debe representar las cosas de manera verosímil (*vraisemblance*), tal y como se encuentran en la naturaleza, para lo cual es muy importante la medida, esto es, la perspectiva, así como tener en cuenta la *costume* de los diversos países y naciones; señalando, finalmente, dos métodos posibles de aprendizaje, pero que deben complementarse, bien mediante el ojo y según la imaginación, o bien conociendo la medida exacta de las cosas; considerando los dos al mismo tiempo como necesarios:

*« L'effect donc que cet Art doit produire est, de si bien représenter ou copier sur une surface platte, soit mur, bois, toile, cuivre, ou autre matiere, tous les Corps visibles de la Nature, que cette representation face avoir la mesme sensation ou vision à l'oeil de ceux qui la regarderont, que seroit lesdits corps s'ils y estoient ainsi presens ou exposez devant luy »*⁶²¹

Bosse señalará también la importancia de respetar la *costume*:

*« Un Peintre afin de passer pour sçavant en son Art, de sçavoir si bien représenter dans ses Tableaux toutes les choses visibles de la Nature, qu'elles fissent les mesmes effects à l'oeil cy-devant dits, pource qu'y ayant des Goust ou Affectations de manieres, de l'air & proportion des Figures, de leurs Habits ou Draperies, & autre chose d'usage, il n'y auroit qu'à l'averti de ces distinctions [...] Je dis que tout ainsi qu'on reconnoist par l'air du Visage, les diverses Nations les unes des autres, ensemble leurs Formes de Vestements & autres choses de service, l'on peut pareillement distinguer les Peintures ou Tableaux qui les representent & qu'un Peintre seroit mal de se servir d'un Modelle ou Original Anglois, ou Suedois, pour représenter un Espagnol, ou Italien, & aussi le mesme d'un Bastiment Gotique, pour un des anciens Grecs, & de plusieurs autres diverses choses de leur usage »*⁶²²

A propósito de la importancia de la *verosimilitud* o *vraisemblance*, señala A. Bosse que es una de las cosas más complejas de la pintura la representación de historias en pintura, situando con ello la pintura de Historia en un lugar prioritario respecto a los otros géneros, pues considera que en ella se concitan muchos de los elementos que aparecen de forma aislada en otros géneros (un argumento similar lo observaremos en A. Félibien); y que le llevará, finalmente, a comparar la pintura y la poesía:

*« Reste la derniere & plus difficile chose à acquérir que doit sçavoir un Peintre outre ce que dessus, c'est de faire en sorte qu'alors qu'il a entrepris de représenter une Histoire tellement ancienne, qu'on ne puisse avoir memoire, ny vestige quelconque des formes d'habillemens, bastimens & autres particularitex, d'en inventer, lesquelles soient entierement differentes de celles dont on peut avoir connoissance, ainsi que je l'ay expliqué au commencement de ce traité en la huit & neusième page par la comparaison des Historiens & Poëtes, d'avec les Peintres. »*⁶²³

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 88.

⁶²² *Ibid.*, pp. 92-93.

⁶²³ *Ibid.*, p. 94-95.

Para A. Bosse la Naturaleza debe ser una referencia esencial y principal para el arte, pero no una referencia absoluta, por lo que defenderá la imitación siguiendo la idea de “belle nature” y, por tanto, defiende la necesidad de buscar la veracidad natural pero superando sus accidentes. La naturaleza debe ser a los pintores lo que la historia de los antiguos a los poetas y, de este modo, una vez expresado la bella naturaleza, el pintor debe ser capaz de pasar de la naturaleza a la invención⁶²⁴.

*« Ainsi un tel Peintre, quoi qu'il ait toutes les choses visibles de la nature presentes à ses yeux, ou descrites & expliquées dans des livres, néanmoins il ne laisse par pour faire paroistre la force de son imagination, & acquerir reputation, d'en inventer & d'en former d'autres, qui luy seront toutes particulieres. »*⁶²⁵

*« ainsi ce sont de tels Desseigneurs & Peintres, que je nomme Sçavants Originaux, qui outre qu'ils sçavent au besoin bien Copier toutes les choses visibles de la nature, sçavent aussi en inventer de telles. »*⁶²⁶

A partir de todas estas reflexiones, A. Bosse propondrá finalmente a la Academia un modelo de estudio y aprendizaje para los jóvenes artistas, el cual debía comenzar con el estudio de la antigüedad, donde los grandes modelos están más limitados; y, de este modo, el alumno debía iniciarse en la copia y dibujo de los bajos relieves y esculturas antiguas.

*« Premièrement il faut commencer à Dessigner d'abord à veüe d'oeil, d'après des Tailles Douces de Raphaël d'Urbain, telle qu'elles ont esté contées cy-devant [...] & de celle prises ou imitées des beaux bas relief & des belles Sculptures Antiques, ainsi qu'il s'en voit une grande quantité gravée à l'eau forte. »*⁶²⁷

En un segundo momento, deberán consagrarse a la copia de cuadros y dibujos de autores como Rafael. En un tercer momento, deberá enfrentarse a la trasposición al cuadro de objetos en tres dimensiones a partir de la visión, como el cuerpo humano, siendo a través del aprendizaje de la antigüedad que se corregirán las proporciones de estos objetos de la naturaleza.

*« en bien retenir dans l'imagination, l'air, & la proportion de toutes les parties d'iceux & d'icelles, afin que venant es occasions se servir des figures humaines, pour leur donner les attitudes ou actions convenables au sujet qu'on veut représenter, l'on puisse corriger les deffauts qui s'y peuvent trouver à cause qu'il est comme impossible de pouvoir rencontrer des figures d'homme, de femme, ou d'enfants, qui soient bien proportionnées en toutes leurs parties, comme cela se voit ausdites figures antiques, estant croyable, que ceux par qui elles ont esté faites, avoient choisi en plusieurs corps naturels, toutes ces belles parties, pour les former ou rendre ainsi complectes »*⁶²⁸

Tras haberse impregnado bien de las medias y bellas proporciones de la antigüedad, el alumno continuará su aprendizaje copiando los dibujos y cuadros de aquellos que son inventores y no a través de copias, así como de los bajos relieves, utilizando diversas luces:

« En suitrte desdits Tailles-Douces, il faut copier sur des Desseins & Tableaux faits par ceux qui sont les inventeurs d'icelles, puis apres il se faut servir des beaux & bons Bas Reliefs ou

⁶²⁴ LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre*. P. 163.

⁶²⁵ BOSSE, Abraham. *Sentimens sur la distinction des diverses manieres...* P. 9.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 98.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

*demyes Bosses Antiques, ou de ce goust, les Desseignant tant à la lumiere de la lampe, qu'aux divers grands Iours & lumieres, & ainsi de plusieurs differents corps visibles de la Nature, comme des vestiges des bastiment & autres parcelles de l'Antiquité. »*⁶²⁹

Una vez realizado todo este aprendizaje el alumno deberá comenzar a copiar a partir del natural, teniendo en cuenta que en la naturaleza no es posible encontrar bellas proporciones, por lo que deberán adecuarse a las bellas proporciones dadas por las obras de la antigüedad. Defiende así una noción compuesta de belleza, a base de los fragmentos más bellos de la naturaleza, ofreciendo con ello una belleza natural idealizada como la señalada más arriba, que sin duda tomaba de A. Carracci y de los boloñeses.

*« & pour conclusion bien noter, qu'il faut faire effort autant qu'on pourra en Desseignant desdites Figures, Bastimens, & autres Corps, d'en bien retenir dans l'imagination, l'air, & la proportion de toutes les parties d'iceux & d'icelles, afin que venant es occasions se servir des figures humaines, pour leur donner les attitudes ou actions convenables au sujet qu'on veut représenter, l'on puisse corriger les deffauts qui s'y peuvent trouver à cause qu'il est comme impossible de pouvoir rencontrer des figures d'hommes, de femme, ou d'enfants, qui soient bien proportionnées en toutes leurs parties, comme cela se voit ausdites figures antiques, estant croyables, que ceux par qui elles ont este faites, avoient choisi en plusieurs corps naturels, toutes ces belles parties, pour les former ou rendre ainsi completees »*⁶³⁰

No obstante, A. Bosse insiste que no hay cosa peor que comenzar a copiar del natural, esto es, siguiendo el ojo, sin el conocimiento de la antigüedad.

*« Ayant donc assez long-temps Desseigné sur lesdites Sculptures, & bien retenu dans l'imagination leur air & proportion, de sorte que l'on se soit rendu capable de les représenter ainsi dans voir le relief, & d'en former d'autres de diverses attitudes ou actions qui ayent ces proportions, Alors il faut copier d'apres le Naturel, le sormant aux occassion selon l'air desdits Antiques. »*⁶³¹

Finalmente, una vez que se sabe dibujar a partir de lo antiguo y del natural, el último estado del aprendizaje es la perspectiva, que permitirá evitar los errores nacidos de la copia realizada a vista de ojo.

*« Et estant arrivé à ce point de desseigner apres le naturel & ainsi le corriger à l'occasion, il faut pratiquer comme il a esté dit, le moyen de trouver les mesures Geometrales des corps dont on veut former un Tableau, pour puis apres les mettre en Perspective [...] Ainsi ladite regle de la Perspective donnera la connoissance universelle à celui qui fera exercé à celle du trait & proportion des Corps visibles de la Nature, & aussi d'en composer de son Invention, ensemble au maniment, du Pinceau & alliage des Couleurs, à Fraisq, à Destrempe, ou à Huile, de représenter tous les Corps imaginables de la Nature, tant en general qu'en particulier, afin que la Copie ou Tableau qu'en fera, fasse aux yeux de ceux qui le regarderont autant que l'Art & la capacité de l'Ouvrier le peut permettre, la mesme sensation ou vision que feroient lesdits Corps. »*⁶³²

Este modelo de aprendizaje que veremos repetirse a partir de él en diversos tratados de pintura posteriores, así como en la propia Academia, era hasta su tratado de 1649 prácticamente inexistente en Francia. Con él por tanto se construyen las bases de las problemáticas y de los principios del aprendizaje que luego se desarrollarán en la Academia y entre los *amateurs*, por lo

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 98

⁶³⁰ *Ibid.*, pp. 98-99.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 99.

⁶³² *Ibid.*, pp. 99-100.

que puede concluirse que A. Bosse ocupó un papel fundamental para el desarrollo de la teoría artística en Francia, aunque algunos de sus posicionamientos centrados en los aspectos reproductivos del arte y en la importancia de la medida y la perspectiva, fueron abandonados hacia los aspectos elocuentes y persuasivos, especialmente con A. Félibien.

El siguiente texto importante de A. Bosse data de 1653, *Traité des pratiques géométrales et perspective*, que aparece publicado en 1665⁶³³. En esta obra continúa con muchos de los planteamientos señalados en sus *Sentiments*, estableciendo la superioridad de Poussin y de Rafael; aunque se decantará por el primero, en unos instantes donde los amateurs y la propia monarquía parecen querer convertirlo en el emblema del arte francés y en el emblema del pintor *savant* que busca instituir la Academia. A través de esta obra criticará los fallos de los grandes pintores, incluido Rafael, que son puestos bajo la mirada escrutadora del *savant*; definiendo de nuevo uno de los principios que asumirá la Academia para sus conferencias, esto es, poner en cuestión a los grandes pintores y analizarlos a la luz de la razón. A. Bosse atribuirá muchos de estos errores, precisamente, al desconocimiento de la perspectiva, reflexionando a partir de ello sobre la regla “del fuerte y de lo débil”, esto es, sobre el uso del colorido, que para él se encuentra vinculado a la perspectiva, criticando asimismo el uso que hace Caravaggio del color. Observamos con ello cómo desde época temprana el color ocupa un lugar destacado entre los principales teóricos que forman parte de la Academia, quienes desde un comienzo buscan una vía ecléctica entre Venecia y Florencia.

« *L'ay remarqué aussi une particularité touchant l'affoiblissement des corps ou objets fuyans & tournans, que plusieurs Peintres le pratiquent assez passablement aux menuës parties du corps humain, & telles autres choses tenant du rond ou tournant, & de mesme en ce qui regarde les petits plus des draperies, mais ils ne le pratiquent pas de la sorte en la masse ou gros de l'objets, ou s'ils le sont, c'est si peu, qu'à peine en voit on l'observation, encore qu'il soit aisé de juger qu'une grande masse tournante a plus de fuyant dans le Tableau qu'une petite, & par consequent que le plus éloigné de sa Baze doit estre le plus affibli, & le tout suivant qu'il est plus ou moins fuyant & tournant précipité.* »⁶³⁴

A. Bosse se presentaba así como un miembro perfectamente integrado de la comunidad académica que respondía a las necesidades teóricas y pedagógicas de la institución, influyendo en el arte de diversos miembros de la misma como Ph. de Champaigne, E. Le Sueur, L. de La Hyre y quizás Le Brun. Sin embargo, en 1653 cuando la Academia decide comenzar con las reflexiones teóricas de las conferencias, conforme a sus nuevos estatutos, se inician también los primeros conflictos entre A. Bosse y ciertos miembros de la misma; y por vez primera sus ideas debían enfrentarse al deseo de construir una teoría artística institucional, donde debían favorecerse unos principios sobre otros. Hasta ese momento la Academia no había ni otorgado una gran relevancia a

⁶³³ LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre*. P. 167.

⁶³⁴ BOSSE, Abraham. *Traité des pratiques géométrales et perspectives, enseignées dans l'Académie Royale de la Peinture et Sculpture*. Paris, 1665, P. 19.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

la construcción teórica ni a la definición de un modelo de estudio y aprendizaje; y, por tanto, ante este nuevo desafío y llamamiento a la reflexión teórica sobre el arte, sólo A. Bosse y H. Testelin responderán, presentando sus proposiciones el 7 de junio de 1653.

« Ce jourdhuy, l'Académie estant assemblée à son ordinaire, Monsieur Bosse a présenté deux trestéz de Perspective, l'un, imprimé en l'année mil six cens quarente huict, pour les surfaces ou tableau pla, et l'autre, imprimé en mil six cens cinquante trois, pour les tableaux ou surface irrégulières, le tout in-4^o, relliez en veau fauve, lesqueles il a généreusement donné à l'Académie.

Ce mesme jour, suivant la proposition faict en l'assemblée présente touchant la table des matières du rësonnement de la Peinture, Monsieur Bosse a aportée son advis, comme a faict Messieurs Testelin, l'ayné et puisnéz, et, pour ce que le temps n'en a peu permettre la résolution, l'on l'a remis à l'assemblée suivante, comme de toutes les autres propositions »⁶³⁵.

Las ideas que A. Bosse presentó en la Academia en 1653, seguramente estaban muy próximas de las que había desarrollado en su *Sentimens* en 1649, teniendo ahora la esperanza de que definitivamente fueran aceptadas como un programa oficial de estudio. Sin embargo, el 30 de agosto de 1653 la Academia no parece seguir el programa de A. Boose y al definir el marco sobre el cual se va a producir la reflexión académica resolvía que ésta se debía producir en torno la *tracit, le joure et ombre, la coulleur et l'expression*⁶³⁶. La perspectiva quedaba así fuera de las pretensiones teóricas de la Academia, posicionándose en torno al dibujo; lo que sin duda debió ser un duro revés a las aspiraciones de A. Bosse, para quien la perspectiva ocupaba un lugar preferente. Ello le llevará a reaccionar de forma inmediata puesto que para él el dibujo dependía a su vez de la perspectiva, tal y como se muestra en su propuesta de reflexión sobre la noción de “bon goût”.

« Un peu devant que nostre Compagnie m'eust convié de rediger par écrit & par figures les Leçons qui suivent, ainsi que je leur avoir proposte, afin de les expliquer à nos Eleves, il fut arrêté qu'elle s'assembleroit tous les derniers Samedis de chaque Mois, pour travailler unanimement aux choses qui leur pourroient estre profitables: Ce qu'ayant fait, l'on proposa de dresser une Table des matieres, afin d'y pendre par ordre celles qu'on y voudroit traiter; mais cela ne s'acheva pas.

Toutefois quelques-uns de la Compagnie choisirent pour la premier, definir ce qu'en la Pourtrature & Peinture on nomme le Trait, mesme avant celle de Pourtraiture qui devoit preceder: Mais comme elles estoient amplement expliquées dans mon premier Volume depuis le commencement jusques à la Regle du fort & du foible toucher, avec tout ce qui concerne sa pratique, je pris la liberté de leur dire, qu'à mon avis ce seroit perdre du temps, estant plus utile de traiter, s'il se pouvoit, de choses nouvelles; comme de la belle proportion des diverses objets animez & inanimez, & de leurs expressions en general, puis de meslange ou alliage des couleurs, & connoistre les qualitz & manières du Pinceau pour leur application: Enfin je conclus, à faire connoistre surquoy est fondée la connoissance de ce que l'on appelle entre nous le bon goût, ou grande maniere, tant au trait des contours qu'au coloris, & en celle de peindre; Puis diverses recherches des causes Geometrales de plusieurs objets de la Nature, de la forme & de la coustume ou mode des diverses Païs, soit aux terrains, arbres, air des objets animez & inanimez, leurs vestemens, & autres choses de usage. »⁶³⁷

Frente a la propuesta realizada por Bosse, los procesos verbales permanecen en silencio, lo que en sí mismo podría interpretarse como una respuesta. Es importante señalar que en 1653 Ch. Le Brun busca promover contra las teorías de A. Bosse la traducción de Fréart de Chambray del

⁶³⁵ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792. T. I, p. 73-74.*

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁶³⁷ BOSSE, Abraham. *Traité des pratiques géométrales et perspectives*. Pp. 36-37.

Tratado de pintura de Leonardo (1651), tal y como señala el propio Bosse⁶³⁸. No obstante, según la opinión de Bosse y de otros amateurs y artistas de la época, el tratado aportado por Fréart de Chambray era incoherente e inservible para construir sobre él un modelo de estudio. Razón por la cual Ch. Le Brun reacciona defendiéndose, señalando que Bosse se permitía criticar un tratado que el propio Poussin había alabado⁶³⁹. Como Bosse no podía creérselo, escribió al propio Poussin -con quien debió entrar en contacto a través del círculo de Sublet de Noyers- para conocer su opinión sobre el tratado de Leonardo, confirmandole éste su propia opinión:

*“En lo que concierne al libro de Leonardo da Vinci, es verdad que he dibujado las figuras humanas que se encuentran en el que tiene el caballero Du Puis; mas todas las restantes, geométrales o de cualquier otro tipo, son de un tal degli Alberti, el mismo que ha trazado las plantas que hay en el libro de Roma subterránea; y los gofos paisajes que están detrás de los figurines humanos de la copia que el señor Chambray ha mandado imprimir, sin que yo supiera nada son de un tal Errard. Todo lo bueno que dicho libro contiene cabe en una hoja de papel escrito con gruesas letras; y aquellos que creen que apruebo todo lo que en él se contiene mal me conocen, pues profeso la negación de la franquicia a todo aquello de mi profesión que está mal hecho y mal dicho”*⁶⁴⁰

Este primer conflicto entre A. Bosse y Ch. Le Brun a propósito del tratado de Leonardo de 1653, muestra que éste último se encuentra sin suficientes apoyos para imponer su criterio sobre un tratado -por otro lado- ampliamente cuestionado, así como para proponer una alternativa a las reflexiones teóricas de Bosse. Asimismo, si bien esta anécdota muestra una divergencia de criterios entre Bosse y Le Brun, sin embargo nada indica que se haya producido un conflicto abierto entre ambos. No obstante, A. Bosse aprovechará este pequeño triunfo para continuar su reflexión teórica, decidiendo el mismo año organizar una serie de lecciones y presentar su texto programático en la Academia *Traité des pratiques géométrales et perspectives*, recibiendo la autorización de ésta para continuar⁶⁴¹. A pesar de la aparente normalidad, este primer conflicto con Le Brun, preludia una lucha entre ambos que durará diez años y que finalizaría con la expulsión de A. Bosse de la Academia, como ha sido estudiado más arriba. Un conflicto que más que revelar una polémica entre A. Bosse y la Academia a propósito de la perspectiva, como remarcan los textos de N. Guérin o H. van Hulst, descubría una profunda enemistad entre Le Brun y Bosse; seguramente, no tanto o no sólo por las ambiciones personales de Le Brun, sino porque Bosse representaba, y así lo pretendía él, la única propuesta teórica de la Academia. Por lo que no es de extrañar que inmediatamente después a este primer intento de elaboración teórica en la Academia, en la década de los 60, se vuelva a recuperar el proyecto de discusiones y conferencias por parte de Le Brun y Colbert,

⁶³⁸ BOSSE, Abraham. "A. Bosse au Lecteur, Sur les causes qu'il croit avoir eues, de discontinuer le cours de ses Leçons...". En BOSSE, Abraham. *Le Peintre converty aux precises et Universelles regles de son Art*. P. 4.

⁶³⁹ BIALOSTOCKI, Jan. « Poussin et le Traité de la peinture de Léonard, notes sur l'état de la question ». En CHASTERL, André (Éd.). *Nicolas Poussin*. Paris, CNRS, 1958, 2 Vol., t. I, pp. 133-139.

⁶⁴⁰ POUSSIN, Nicolas. "Carta a Abraham Bosse, 1653". En *Lettres et propos sur l'art*. P. 131.

⁶⁴¹ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 96.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

buscando elaborar un modelo alternativo a la propuesta por Abraham Bosse y por el clan Chantelou, apostando por A. Félibien, quien había trabajado con el propio Ch. Le Brun en Vaux-le-Vicomte.

Sin embargo, la dimisión de A. Bosse no terminará con el conflicto con Le Brun y así en los años posteriores a ésta, el père Bourgoing presenta un tratado de perspectiva donde pretendía contestar al de Desargues. Asimismo, los textos de Huret, Félibien, Perrault, Dufresnoy o Torteбат, buscarán contestar el tratado de A. Bosse, sobre todo, en relación al lugar preferente otorgado por éste a la perspectiva respecto a la pintura. De este modo, el camino abierto por Bosse se ve poco a poco relegado a una senda secundaria en los años siguientes, en favor de un nuevo discurso teórico elocuente que desplaza a las teorías de A. Bosse a favor de unos principios retóricos, como reflejará Félibien, Roger de Piles, Perrault, etc. Entre estos numerosos ataques que recibe la obra de A. Bosse destaca el de Grégoire Huret en sus *Cinq avis donés par Grégoire Huret aux auteurs du Journal (dit) des savants en considération de ce qu'ils sont demeurés (jusqu'à présent) sans répliquer à sa réponse du cinquième Mars (1665)*, y, sobre todo, en su tratado de 1670⁶⁴² *Optique de portraiture et de peinture contenant la perspective spéculative ensemble les plus curieuses et considérables questions qui aient été proposées jusques à présent sur la portraiture et peinture avec leurs solutions*. F. Huret buscaba a través de estas obras ofrecer un soporte teórico y demostrativo a la práctica artística de Le Brun, frente a los ataques sistemáticos de A. Bosse hacia sus cuadros, especialmente hacia sus cuadros de *Batailles d'Alexandre*⁶⁴³. El argumento principal de G. Huret era que la perspectiva no era ni tan deseable ni tan necesaria para satisfacer el ojo y darle placer⁶⁴⁴. Considera que los defectos en pintura no impiden el placer de la mirada sobre el cuadro, tal y como están señalando los teóricos de la literatura a propósito de la ruptura de la regla. De este modo, la perspectiva no se comprende tanto como una técnica reproductiva y mimética del mundo, como la entendía A. Bosse, sino como una forma elocuente y persuasiva propia del arte. Encontramos así una retorización de la perspectiva que reflejaba a su vez una deriva persuasiva en el arte pictórico, la cual se acentúa en los años 70 con la *querelle du coloris* y con las ideas de Roger de Piles.

« Parce que la santé de l'homme dépend principalement de la joye de son esprit, & que la joye de l'esprit dépend principalement des plaisirs qu'il reçoit par l'organe des sens, desquels le plus noble est celui de la vûë, qui luy fait recevoir les apparences de toutes les merveilles visibles de l'Univers, entre lesquelles après le Soleil & les Astres, les belles personnes humaines tiennent le premier rang; puis de suite les animaux, fleurs, arbres & c. il s'ensuit que l'art de Portraiture Y Peinture, qui represente sur les Tableaux lesdits sujets, doit faire en sorte qu'ils donnent le plus de recreation à la vûë & à l'esprit qu'il se pourra. »⁶⁴⁵

⁶⁴² HELSDINGEN, Hans Willem Van. « Grégoire Huret "Optique de Pourtraiture et de peinture" ». En *Opstellen voor H. van de Waal*. Amsterdam-Leiden, Scheltema and Holkema-Universitaire Pers, 1970, p. 75-118.

⁶⁴³ LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre*. P. 231.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 234.

⁶⁴⁵ HURET, Gregoire. *Optique de portraiture et de peinture contenant la perspective spéculative ensemble les plus curieuses et considérables questions qui aient été proposées jusques à présent sur la portraiture et peinture avec leurs solutions*. Paris, G. Huret, 1670, pp. 75-76.

La idea de la perspectiva como cuadro transparente la considera inapropiada, primando, a la inversa, la satisfacción del sentido de la vista “*tout en percevant le tableau dans sa matérialité, prend plaisir à contempler ce qu'il figure*”⁶⁴⁶. Se abandona pues la idea de la perspectiva como verosimilitud perfecta, esto es, la idea de la confusión de la perspectiva como un medio de representación que permite suscitar la misma sensación que la experiencia visual⁶⁴⁷; situando con ello la perspectiva del lado de la pintura y de los pintores, y señalando que los que se dedican a ella suelen ignorar todo sobre la pintura. Ello suponía una clara defensa de Le Brun frente a las críticas de Bosse. Igualmente A. Félibien, quien había seguido las lecciones de Bosse en el pasado y había pertenecido al círculo de Du Guernier⁶⁴⁸ (amigo de Bosse), cuestiona su perspectiva:

« *Des gens néanmoins qui n'ont de connoissance qu'en cela, ne laissent pas quelquefois de blâmer hautement un excellent tableau, & de vouloir diminuer de l'estime du Peintre, parce qu'il aura omis ou négligé quelque chose qui n'ira pas chercher le point de vûë. Et comme ces Censeurs ont facilement appris la Perspective, mais qu'ils ignorent les parties les plus difficiles de la Peinture, ils se récrient sur ce petit défaut, comme s'ils étoient les Juges Souverains des plus beaux Ouvrages; bien qu'à dire vrai, il se trouve beaucoup de telles gens qui sont fort peu capables d'en connoître tout l'art & toute la perfection.* »⁶⁴⁹

A. Félibien defiende que existen elementos como el color o la satisfacción del ojo que no responden a una regla, y menos aún que dependan de la perspectiva como pretendía Bosse, sino que más bien responden a una práctica; y, de este modo, considera inapropiado a todo aquél que se centra en un pequeño detalle, como los errores en la aplicación de la perspectiva, desdeñando el resto del cuadro. Aunque sí está de acuerdo con él sobre la necesidad de construir una mirada razonada, que dará lugar a sus *descripciones analíticas* de los años 60. A. Félibien, estando de acuerdo con la perspectiva, rechazaba cualquier posicionamiento esterilizante para la pintura y, a diferencia de Huret, señala que no hay diferencias en cuanto a la perspectiva entre un cuerpo humano y una arquitectura, como había señalado Bosse. En contestación a las críticas de A. Félibien, A. Bosse niega que el reduzca el análisis de los cuadros a los fallos en la perspectiva en su *Le Peintre converty aux précises universelles*. Una obra que se desarrolla a través de un diálogo donde se alude con claridad a la primera *Entretien* de Félibien. Igualmente, y a propósito de la traducción del texto de Charles-Alfonse Dufresnoy *De Arte graphica*, en 1668, Roger de Piles se expresaba en relación a la perspectiva en un sentido parecido al de Huret o de Félibien, señalando que la pintura no debía someterse a la regla, mostrando una actitud servil respecto a ella, pues ello podía conducir al displacer del ojo. Un placer que era el objetivo principal del arte, tal y como defendía aludiendo a la decoración de plafonds; lo que si recordamos había sido uno de los caballos

⁶⁴⁶ LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre*. P. 250.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 250.

⁶⁴⁸ THUILLIER, Jacques. « Pour André Félibien ». *Revue XVII^e siècle*, n° 138, janvier-mars, 1983, pp. 67-95 ; DOWLING, Matthew. *Le Monde littéraire et artistique d'André Félibien (1619-1695)*. Thèse inédite, Université de Paris III, 1998.

⁶⁴⁹ FÉLIBIEN, André. « Préface ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes; avec la vie des Architectes par Monsieur Felibien*. Vol. 1, pp. 29-30

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

de batalla de A. Bosse. Éste contestará a esta argumentación, común a Huret y a Roger de Piles, de adaptar las reglas y de la perspectiva en particular a las necesidades del placer, señalando la importancia de las reglas:

« Car ce raisonnement est aussi fautif que seroit celui d'un Professeur de Jurisprudence ou de Morale, qui apres avoir donné pour Regle de ces sciences ou la justice ou la prudence, oseroit avancer qu'elles sont incertaines, & qu'elles ont besoin d'estre corrigées par la discretion de ceux qui les pratiquent, qui est dire que la Regle n'est pas Regle si elle est capable de conduire à l'erreur, & si au lieu de diriger celui qui la pratique, elle a besoin d'en estre corrigé, en ce cas lae Peintre devienroit la Regla de sa propre Regle ce qui est inoüy & impossible. »⁶⁵⁰

A. Bosse contestará también con una composición en verso burlesco al tratado de Tortebat sobre la anatomía, aunque los últimos años dejará las polémicas y se centrará en cuestiones estrictamente geométricas, sobre las teorías de Desargues, interesándose por la arquitectura, sobre todo a partir de la lectura del tratado de Fréart de Chambray, regresando a los círculos científicos de sus comienzos y reactivando sus relaciones con diferentes médicos, químicos y botánicos del jardín du Roi.

A. Bosse no defiende una subordinación a la naturaleza y a las leyes de la perspectiva, así como una *mimesis fidedigna*, tal y como sus críticos parecen achacarle, sino que, como él mismo ha destacado en sus *Sentimens...*, estará a favor de la *belle imitation*. Aunque la progresiva defensa de lo placentero en el arte de su época, le llevará a acentuar su posicionamiento sobre la perspectiva y sobre el fundamento natural del arte, así como sobre las reglas. Frente a los posicionamientos de A. Bosse, la pintura se dirigirá a partir de los años 60 hacia otro tipo de preocupaciones, próximas a la retórica y la elocuencia, reflexionando principalmente sobre los condicionantes de la percepción y recepción de la obra, alejándose así de la geometría, de la medida y del carácter reproductivo del arte, próximo a las preocupaciones del primer humanismo italiano. El rechazo de la Academia a la “objetivación de la subjetividad” o al realismo pictórico -tal y como lo definió E. Panofsky- se manifestará a través de la reacción contra la matematización de la pintura, identificada para algunos con A. Bosse, considerándose que a través de la observancia estricta de las reglas se obstaculiza la “creatividad del pintor”. Estas reflexiones suponían una clara defensa de la autonomía del artista y de las artes contra las imposiciones científicas y el “espíritu geométrico”, que parecía ahora considerarse como algo ajeno a la institución artística, en unos instantes donde ya no parecía necesaria la defensa del fundamento liberal del arte. Este conflicto entre, por un lado, la observancia estricta de las leyes naturales y de la geometría y, por otro lado, la defensa de la *verosimilitud pictórica*, reaparecerán de nuevo en el *Traité de la pespective* del padre Lamy quien pretende someter la pintura a las reglas de la perspectiva: « *la perspective et la peinture sont une même chose* ». En él, su reivindicación de la unidad del punto de vista de la perspectiva le sirve para

⁶⁵⁰ BOSSE, Abraham. « Reponse. Coppie d'une Lettre qu'un mien amy m'a écrite au sujet du Traité dudit du Fresnoy ». En *Le Peintre converty aux precises et Universelles regles de son Art*. Pp. 12-13.

reflexionar sobre Dios, lo que demostraba que a partir de la generación siguiente a la de A. Bosse una reflexión sobre la perspectiva, como la de Lamy, ya sólo es posible desde fuera de la Academia y de los círculos artísticos, tal y como se comprobará en otro texto como el del abogado Bernard Dupuy du Grez, en su *Traité sur la peinture* (1698). Estas dos obras, de Lamy y de Dupuy du Grez, son una excepción que demuestran que en la segunda generación académica el interés por las leyes de la perspectiva son abandonadas.

4.2. Los hermanos Chantelou: Roland Fréart de Chambray y Paul Fréart de Chantelou.

Una visión italianizante del arte.

Dos de las personalidades artísticas más importantes e influyentes del siglo XVII serán los amateurs y hermanos Fréart de Chantelou⁶⁵¹. Originarios de Le Mans y vinculados por lazos de familia a uno de los principales ministros de Richelieu, Sublet de Noyers, ambos desempeñarán un importante papel en la conversión de París en un centro artístico importante, reuniendo en torno a sí importantes redes de artistas, libreros y teóricos del momento. Serán también importantes coleccionistas de arte, sobre todo de obras traídas de sus viajes a Roma; siendo, además, uno de los principales mecenas del considerado más grande pintor del momento Nicolas Poussin. Esta estrecha relación con el arte se traducirá en la confección de diferentes obras teóricas, como es el caso de Roland Fréart de Chambray. En el caso de Fréart de Chantelou, más que un tratado teórico propiamente dicho, su texto sobre arte más importante será el *Journal de voyage*, donde relatará la estancia de Bernini en Francia. Un viaje que se inscribe dentro del proyecto de Richelieu y Sublet de Noyers -posteriormente continuado por Louis XIV y Colbert- de atraer a París a los principales artistas europeos del momento: Poussin, Cortona, Bernini, Du Quesnoy, etc., como en el pasado había ocurrido con Leonardo en la corte de Francisco I. Un objetivo que finalmente no pudo llevarse a cabo.

4.2.1. Roland Fréart de Chambray y la idea de perfección en pintura.

Como ha señalado H. Chardon, desde un principio Roland estaba destinado a la abogacía, pero la abandona por las matemáticas, la geometría, la perspectiva y el estudio de los planos y dibujos, llegando a traducir el tratado de Euclides⁶⁵²:

⁶⁵¹ CHARDON, Henri. *Amateurs d'art et collectionneurs manceaux du XVII^e siècle. Les frères Fréart de Chantelou*. Le Mans, Edmond Monnoyer, 1867 ; PANTIN, Isabelle. *Les Fréart de Chantelou, une famille d'amateurs au XVII^e siècle entre Le Mans, Paris et Rome*. Paris, Creation et Recherche, 1999.

⁶⁵² FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. *La perspective d'Euclide. Traduite en François sur le texte grec, original de l'auteur, par Roland Fréart de Chantelou, sieur de Chambray*. Le Mans, Jacques Ysambart, 1663.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

« Euclides fut de bonne heure l'objet de sa prédilection, et c'est par une traduction de la Perspective de cet auteur qu'il termina sa carrière littéraire, restant toujours conséquent avec lui-même, ne cessant d'être géomètre avant tout, et apportant dans ses jugements sur l'art une rigueur et des démonstrations mathématiques qui ne pouvaient provenir que de son culte vraiment enthousiaste pour la géométrie. »⁶⁵³

Esta anécdota nos permitiría comprender mejor cómo A. Bosse entra en los círculos de los hermanos Fréart de Chantelou y de Sublet de Noyers a través de Desargues y del interés de Fréart de Chambray por la perspectiva. Además, ambos compartían amistades como el editor Melchior Tavernier, quien colabora con A. Bosse en tanto que grabador; siendo a través de éste que participa en la empresa de publicación del tratado de Leonardo y de Palladio que lleva a cabo Roland Fréart de Chambray. No es extraño por tanto verles trabajar de forma conjunta a propósito de la recogida de medidas sobre las antigüedades romanas junto a Ch. Errard, y que Fréart de Chambray tome ideas de sus tratados para confeccionar su *Idée de la perfection de la Peinture*.

Fréart de Chambray viajará a Roma a mediados de los años 30, pero es sobre todo a partir del viaje realizado a Italia en 1640, promovido por Sublet de Noyers, cuando queda sellada su estrecha relación con el arte y con la antigüedad; alimentada sin duda por la relación que ambos hermanos mantendrán con Poussin desde unos años antes. En estos años finales de los 30, es fundamental para comprender el interés despertado entre los amateurs franceses por el arte de Poussin, la embajada enviada por la monarquía a Roma en 1638, encabezada por Charles II Créquy⁶⁵⁴, quien a su regreso permitirá a París volver a entrar en contacto con la figura Poussin, quien había sido olvidado durante diez años, desde su partida en 1624. En su estancia romana el mariscal encargará numerosas obras, originales y copias, y comprará otras tantas para las colecciones reales. Un dispendio que debemos inscribir dentro de una estrategia política de la monarquía francesa que quería mostrar a los italianos su fortaleza y su deseo de convertirse en una potencia artística. Las compras muestran un gran eclecticismo, predominando los cuadros de la escuela romana y veneciana, como Caravaggio, Guido Reni, el Caballero de Arpino, Annibale Carracci, Albano, Claude Gellée o Herman Van Swanevelt. También destacarán dos cuadros de Poussin, especialmente *L'Enlèvement des Sabines*, que causará un gran interés en París por su gran número de figuras. En este momento y como causa directa de esta embajada, se producirá el encargo del cardenal Richelieu a Poussin de los *Triumphes* para su castillo de Richelieu, donde debían completar su Grand Cabinet du roi⁶⁵⁵. En agradecimiento a esta embajada, la cual iba a

⁶⁵³ CHARDON, Henri. *Amateurs d'art et collectionneurs manceaux du XVII^e siècle*. P. 15.

⁶⁵⁴ BOYER, Jean-Claude et Isabelle VOLF. « Rome à Paris, les tableaux du maréchal de Créquy (1638) » En *Revue de l'Art*, nº 79, 1988, pp. 22-41.

⁶⁵⁵ BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV*. P. 39 ; GILET, Annie, Isabelle KINKA-BALLESTEROS, Philippe LE LEYZOUR, Danielle OGER. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Orléans; Musée des Beaux-Arts de Tours; Musée Municipal de Richelieu, del 12 de marzo a 13 de junio de 2011: Richelieu à Richelieu. Architecture et décors d'un château disparu. Milano, Silvanal Editoriale, 2011, pp. 320-321 y 326.

mostrar a los parisinos la gran pintura romana, los Barberini ofrecen al embajador una de sus primeras obras compradas a Poussin *La Prise de Jérusalem par Titus*; que sin embargo será cedida por el embajador a Richelieu, no se sabe si porque no le llamó la atención o como un reconocimiento hacia Richelieu. Estas compras del embajador Créquy fueron la primera oportunidad en París para conocer el nuevo estilo que Poussin había desarrollado en Roma, lo que sin duda atrajo el interés de los hermanos Chantelou, para quienes pinta *La Manne* entre 1638-1639, determinando asimismo su viaje en 1640 para traer de nuevo a Poussin a Francia. Sin embargo, y pese al interés despertado por las obras de Poussin entre ciertos círculos de amateurs, París seguía estando interesado en el arte italiano, donde era inscrito el propio Poussin; y, especialmente en Cortona⁶⁵⁶, a quien Richelieu intenta traer para decorar su Palacio.

A partir del momento en que Sublet de Noyers es nombrado *Surintendant des Bâtiments*, se da inició una ambiciosa política artística para reformar el prestigio y la imagen internacional de Francia, tal y como vimos a propósito de la embajada de Créquy, retomando como primera medida las obras de reforma y decoración del Louvre, para la cual Fréart de Chantelou propone a Poussin, quien era visto todavía como un artista italiano. Asimismo, Sublet de Noyers delegará en sus familiares, los hermanos Chantelou, el acopio de material artístico en Italia: cuadros, esculturas antiguas, mediciones, etc., que parece tener como objetivo fundar una Academia en Francia, buscando engrandecer el reino francés a través del arte. Entre todos estos objetivos, el viaje de 1640 a Italia de Fréart de Chambray y de Fréart de Chantelou, tendrá como principal finalidad traer de regreso a Poussin, quien no parecía tener muchas interés y a quien el propio Sublet de Noyers le promete en su carta de invitación del 14 de enero de 1639 que no se le encargarían pinturas para techos o bóvedas; aunque finalmente tuvo que pintar la decoración de la gran galería del Louvre. El viaje tenía así como objetivo atraer a Poussin y a François du Quesnoy a París, como demuestra la correspondencia de Noyers del 8 de mayo de 1640 a Nanteuil:

« Le roy envoie M. de Chantelou à Rome pour en ramener le sieur Poussin, peintre, et le sieur François, sculpteur. Son principal soin doit estre de les persuader, en sorte qu'il puisse avoir l'effet de son voiage... »⁶⁵⁷

A propósito de este viaje, Fréart de Chambray entrará en contacto con Ch. Errard, quien había llegado a Roma en 1627, y a quien encarga la copia y medida de diferentes obras de la antigüedad para ser enviadas a París con la finalidad, por un lado, de formar a los jóvenes pintores ante la posible fundación de una Academia, y, por otro lado, preparar el material para su primera

⁶⁵⁶ GADY, Bénédicte. "Una gloria senza fortuna: Pietro da Cortona e la France (1628-1669)". En LO BIANCO, Anna. Catálogo de la exposición en el Palazzo di Venezia de Rome, del 31 de octubre de 1997 al 10 de febrero de 1998: Pietro da Cortona, 1597-1669. Milan, Electa, 1997, pp. 153-163.

⁶⁵⁷ Citado en CHARDON, Henri. *Amateurs d'art et collectionneurs manceaux du XVII^e siècle*. P. 35.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

obra teórica *Parallèle de l'Architecture antique et de la moderne* (1650)⁶⁵⁸. Una obra que debe comprenderse como el resultado directo de esta empresa artística promovida por Sublet de Noyers, como recordaría el propio Fréart de Chambray en su *Epistre* a la mencionada obra:

« Vous avez voulu qu i'aye mis la dernier main à ce Traité de l'Architecture antique comparée avec la moderne, que i'avois laissé entierement & tout effacé de mon esprit, depuis la morte de Monseigneur De Noyers, à qui ie l'avois voüé, comme au Mécenas du siecle, & particulièrement encore parce qu'il estoit le vray Autheur de ce livre, que ie n'entrepris que apre son ordre »⁶⁵⁹

A pesar de lo cual, este viaje tendría también como objetivo llevar a Francia algunas de las obras y copias más perfectas del arte griego y romano, para que sirvieran a su vez de modelo a los jóvenes artistas parisinos. Igualmente, Fréart de Chambray encargará copiar las obras de los mejores pintores italianos para enviarlos a París, con el mismo objetivo, empleando para esta empresa a algunos de los principales artistas del momento como Charles Errard, Pierre Mignard, Jean Nocret, Pierre Le Maire y Reynadu “le Vieux”. Todo ello parece indicar que este viaje tenía también como pretensión última -como ha señalado D. del Pesco- fundar una Academia en Francia dedicada a las artes bajo el amparo de Sublet de Noyers; semejante a la Academia fundada por Richelieu en 1635. Hipótesis que para Del Pesco se refuerza al estudiar la estrategia de adquisición de escritos destinados a ser impresos en la *Imprimerie royale*, fundada también por el *Surintendant* Noyers⁶⁶⁰. En gran medida se trataría de textos traducidos del italiano entre los que se encontraría el texto de Palladio, traducido y editado por Fréart de Chambray. Se trata, sobre todo, de textos teóricos que presentan una confrontación del orden arquitectónico antiguo con el moderno, que constituirán la base de la publicación de Fréart de Chambray *Parallele de l'architecture antique et de la moderne*, de 1650, con el apoyo de Martin de Charmois. Todo ello mostraba cómo desde época temprana los teóricos franceses parecían haber asumido como principio pedagógico la educación de los jóvenes artistas a partir del dibujo de los grandes modelos de la antigüedad y de los grandes maestros, tal y como defenderá A. Bosse en su tratado de 1649. Fréart de Chambray recordaba así su experiencia romana en su *préface* a su obra *Parallèle de l'architecture antique et moderne*:

« Nous apportâmes une grand diligence à faire former et à remasser tout ce que le temps et l'ocassion de nostre voyage nous pût fournir des plus excellents antiques, tant d'architecture que de sculpture, dont les principales pièces estoient deux grands chapiteaux, l'un d'une colonne et l'autre d'un des pilastres angulaires du dedans de la Rotonde, que nous choisîmes comme les plus beaux modèles Continthiens qui soient restez de l'antiquité : deux medailles

⁶⁵⁸ FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. *Parallele de l'architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq Ordres*. Paris, Edme Martin, 1650.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. I.

⁶⁶⁰ DEL PESCO, Daniela. “Paul de Chantelou, Roland Fréart e Charles Errard: successi e insuccessi dall'Italia”. En BAYARD, Marc (Dir.). *Rome-Paris, 1640. Transfert culturels et renaissance d'un centre artistique*. Collection d'histoire de l'art n° 11- Actes du colloque « Rome-Paris. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique », Rome, Villa Médicis, 17-19 avril 2008. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2010, p. 153.

*d'onze palmes de diamètre tirées de l'Arc de triomphe de Constantin, soixante-dix bas-reliefs de la colonne Trajane et beaucoup d'autres histoires particulières. »*⁶⁶¹

Como señalaría años más tarde en el *avant-propos* de su *Parallele de l'architecture antique et de la moderne*, su objetivo era superar la belleza propuesta por cada nación, así como por los razonamiento vagos y frívolos, esto es, puramente teóricos, para alcanzar la idea de una *belleza perfecta*. Además, en éste, dice dirigirse a aquellos que habiendo fundamentado su estudio en los principios de la geometría han sido capaces de llevar el arte a su perfección, expresándose en unos términos semejantes a como lo hará A. Bosse en esos mismos años.

*« On en trouve d'autres, quoy que rarement à la verité, qui ayant bien établi leur premier estude sur les principes de la Geometrie avant que de travailler, arrivent après sans peine y assevrément à la connoissance de la perfection de l'art ; ce n'est qu'à ceux-là que ie m'adresse. »*⁶⁶²

Dedicaba su tratado a aquellos interesados en el arte, pero criticaba -como A. Bosse- a aquellos que se esconden tras un discurso vago y frío, haciendo un pequeño guiño al propio Bosse al señalar “*qui ayant bien établi leur premier estude sur les principes de la Geometrie*”. De acuerdo a sus trabajos iniciales sobre Euclides, y sus contactos con A. Bosse y Desargues, Fréart de Chambray otorgaba a la medida y a la antigüedad un lugar prioritario en su búsqueda de la belleza, tal y como se refleja en sus trabajos sobre arquitectura y en su colaboración con Ch. Errard; y, de este modo, frente a aquellos que defienden una belleza vinculada al gusto, señala una *mimesis liberal* a partir de lo antiguo:

*« que l'esprit est libre, & que nous avons autant de droit & d'inventer & de suivre nostre genie que les anciens, sans nous rendre comme leurs esclaves, veu que l'art est une chose infinie qui se va perfectionnant tous les iours, & s'accommodant à l'humeur des siecles & des nations qui iugent diversement, & définissent le Beau chacune à sa mode ; & plusieurs autres semblables raisonnemens vagues y Frivoles, qui sont nenamoin grande impression sur l'esprit de certains demi-sçavantes. »*⁶⁶³

R. Fréart de Chambray retomaba en este párrafo la *querelle des anciens et des modernes*, defendiendo los argumentos de los primeros y rebatiendo los posicionamientos habitualmente empleados por los modernos, vinculados al gusto, como más tarde expresará de forma clara Ch. Perrault. Por otro lado, Fréart de Chambray expresaba su inclinación por el conocimiento teórico por encima de la práctica; lo que rompía con uno de los principios de la teoría francesa que había defendido A. Bosse, acercándose al *idealismo* italiano. Quizás este alejamiento de la práctica se deba a que, a diferencia de Fréart de Chambray, A. Bosse aspiraba a inscribirse en el marco de la Academia. Este conocimiento teórico le llevará a otorgar un peso fundamental a la *idea*, lo que debe verse como un deseo de situar su pensamiento y su obra en la línea genealógica de Poussin, quien constantemente hará referencia en sus cartas a la predominancia de la *idea* en pintura. Pero también esta defensa de la *idea* era la consecuencia de haber tomado la división establecida por Franciscus

⁶⁶¹ Citado en CHARDON, Henri. *Amateurs d'art et collectionneurs manceaux du XVII^e siècle*. P. 38.

⁶⁶² FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. *Parallele de l'architecture antique et de la moderne*. P. 2.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 1.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Junius para la pintura: *invención, proporción, color, movimiento o expresión* y posición regular de las figuras (esto es, la *perspectiva*). Tras su defensa de la *idea* parecen cruzarse tanto las tradiciones elocuentes, a través de F. Junius, como el neoplatonismo italiano de Zuccari o Lomazzo; y, de este modo, señalará a propósito de la *Invention*: « *L'invention, ou le Genie d'historier et de concevoir une belle Idée sur le Sujet qu'on veut peindre, est un Talent naturel, qui ne s'accquiert ny par l'estude, ny par le travail: C'est proprement le Feu de l'esprit* »⁶⁶⁴.

Según señala H. Chardon es también en este viaje cuando Fréart de Chambray conocerá a Bernini, quien le enseñará el famoso tratado de Leonardo que años más tarde publicará en francés. Una obra que Fréart de Chambray traduciría sólo parcialmente, centrándose en aquellos aspectos señalados por Leonardo para representar las expresiones morales y los afectos, que es lo que parece preocuparle en estos instantes⁶⁶⁵. Una visión sesgada de la obra de Leonardo que quizás explique el deseo de Le Brun de situar en un lugar prioritario de las discusiones académicas su traducción. En estos mismos instantes Poussin había trabajado también en una edición sobre Leonardo, atendiendo a la demanda de Cassiano dal Pozzo, dibujado una serie de ilustraciones para una edición que no había podido ver finalmente la luz en Roma; y que seguramente Cassiano esperaba ver publicada en París, dándole a Fréart de Chambray una copia de esta versión, donde los textos de Leonardo estaban ilustrados con imágenes de Poussin. La edición francesa de Fréart de Chambray nada tendrá que ver con la de Poussin, simplificando y clarificando el texto de Leonardo, favoreciendo los preceptos; aunque el nombre de Poussin aparece constantemente asociado a esta edición, entre otras cosas, porque está dedicada a él, considerándole como coautor del tratado. Una estrategia que tenía como objetivo hacer de Poussin el padre de la joven pintura francesa, en tanto que la recién creada Academia profesaba un gran respeto por la obra de Leonardo. Sin embargo, en la edición italiana de la traducción de Fréart de Chambray, a cargo de Raphaël Trichet Du Fresne, apenas se nombra a Poussin, señalándose más bien a Ch. Errard como el verdadero artífice. Según esta edición, Ch. Errard sería el verdadero autor de la misma a partir de unos simples esbozos de Poussin. El propio Trichet du Fresne dedica a Ch. Errard sus dos tratados de Alberti, buscando situar ambos textos como una obra referencial dentro de la Academia, a semejanza de lo que había hecho Fréart de Chambray respecto al tratado de Leonardo. La traducción de la obra de Leonardo por parte de Fréart de Chambray y la traducción de la obra de Alberti por parte de Trichet du Fresne, reflejaban, a su vez, las fuertes tensiones que debieron existir dentro de la recién creada Academia, entre diferentes clanes, cada uno con sus propios artistas al frente, a los que buscan promocionar en la institución. Mientras unos buscarán situar las ideas teóricas de Desargues en un

⁶⁶⁴ FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. *Idée de la perfection de la Peinture*. Paris, Jacques Ysambart, 1662, p. 11.

⁶⁶⁵ DEL PESCO, Daniela. "Paul de Chantelou, Roland Fréart e Charles Errard: successi e insuccessi dall'Italia". P. 155.

lugar preponderante, como A. Bosse; Fréart de Chambray, Le Brun y H. Testelin parecen apostar por Leonardo; y Trichet du Fresne por Alberti y Ch. Errard. Todo ello provocará –como se ha señalado– la reacción de autores como A. Bosse, quien escribe a Poussin para saber su parecer sobre el tratado de Leonardo. Tanto la estrategia de Fréart de Chambray, situando su edición de Leonardo bajo la sombra de Poussin, como la carta de A. Bosse al propio Poussin, demostraban el peso que su figura comenzaba a tener a mediados del siglo XVII en Francia, no siendo descabellado plantear que entre los deseos de Sublet de Noyers y de los hermanos Chantelou por traer a París a Poussin estuviere la posibilidad de situarle al frente de una posible Academia. Más allá de esta hipótesis, lo que parece claro es que su persona parece haberse convertido en una autoridad intelectual y pictórica para la sociedad francesa del momento; sin embargo, todo este proyecto artístico de Sublet de Noyers, que se desarrolla con los viajes de los hermanos Chantelou, será abandonado en 1643. El fracaso de Poussin en París y su posterior regreso a Roma, la muerte de Richelieu y la caída de Sublet de Noyers, paralizará la reforma del Louvre, las expediciones romanas, así como cualquier intento de crear una Academia. No obstante, la vía abierta por estos viajes marcará el desarrollo artístico de la política artística de Louis XIV⁶⁶⁶.

Como acabamos de señalar, la trayectoria de Fréart de Chambray se encontraba estrechamente unida a las diferentes empresas artísticas iniciadas por Louis XIII, Richelieu y Sublet de Noyers⁶⁶⁷, que le conducirá hacia una comprensión antiquizante del arte, tras los viajes a Roma y su contacto con artistas como Poussin o Ch. Errard, interesados en la copia y estudio de las esculturas y vestigios de la antigüedad. Este gusto por lo antiguo, que va determinar sus reflexiones de los años 50, atrae también a algunos de los principales pintores de la Regencia, desarrollando un estilo de pintura que ha sido definido como estilo aticista⁶⁶⁸. Un término tomado de la retórica y de la literatura, con el que se buscaba definir esa vía media ciceroniana que triunfa con Malherbes o Guez de Balzac, y caracterizada por su claridad frente al estilo asianista y simbólico de La Pléiade. Trasladado a la pintura, se trataría de un estilo que igualmente busca una vía media entre la pintura de grandes movimientos de Cortona, en Italia, o de S. Vouet, en Francia, y la sobriedad de la antigüedad, que podríamos observar en Le Sueur, La Hyre, S. Bourdon, J. Setella. En la escultura podríamos poner como ejemplo las obras que por esas fechas realizad F. du Quesnoy, y en la

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 151.

⁶⁶⁷ TUILIER, André. Catálogo de la exposición en l'Université de la Sorbonne, en noviembre de 1985: Richelieu et le monde de l'esprit. Paris, Imprimerie Nationale, 1985.

⁶⁶⁸ THUILLIER, Jacques et Albert CHÂTELET. *La Peinture française : XVII^e siècle*. Genève, Skira, 1962-1964, 2 Vol., vol. II, p. 63 ; THUILLIER, Jacques. « Du maniérisme romain à l'atticisme parisien ». En *La Revue du Louvre et des Musées de France*, nº 1, 1980, pp. 23-31 ; MÉROT, Alain, Emmanuel STARCKY et François CHASERANT. Catálogo de la exposición en el Musée Magnin de Dijon, del 8 de junio al 27 de septiembre de 1998 y en el Musée de Tessé de Le Mans del 29 de octubre de 1998 al 31 de enero de 1999: *Eloge de la clarté. Un courant artistique au temps de Mazarin 1640-1660*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

arquitectura los edificios de Della Porta, Carlo Maderno, etc⁶⁶⁹. Un estilo que Ch. Dempsey ha definido como “estilo griego”⁶⁷⁰. Este aticismo había sido elaborado en Italia por los alumnos de Annibale Carracci, como Domenichino o Guido, así como por artistas como Poussin, en unos momentos en los que surgía en Roma una nueva tradición presidida por Cortona y Bernini. En Francia se desarrolla sobre todo de la mano de aquellos pintores que han rodeado a Poussin en Roma⁶⁷¹ y que regresan a París a finales de los 30, como Jacques Stella, quien regresa a París en 1635, Claude Mellan, en 1636, Rémy Vuibert en 1639, o François Perrier, durante su segunda estancia romana entre 1638 y 1645. Todo ellos se enfrentarán al llegar a París a la corriente italianizante y manierista simbolizada por Vouet⁶⁷², definiéndose una nueva corriente aticista a partir de la lección de Poussin y de Rafael. La llegada de las obras romanas de Poussin con el regreso de la embajada de Créquy; el inicio de la amistad con Poussin y el círculo de los Chantelou, quienes le encargan importantes cuadros; así como el gusto de estos amateurs tanto por la pintura de Poussin como por la de Rafael, cuya pintura se ve elogiada por estos eruditos entre 1640 y 1650⁶⁷³; permitirá finalmente comprender el desarrollo de este estilo aticista en Francia, que culminará con el regreso de Poussin a París en 1640 y que se prolongará hasta 1653 con el regreso de Mazarino, tras los disturbios de la Fronda.

Es en este contexto donde Fréart de Chambray concreta su concepto de arte, comprendido a partir del *parallèle* con la antigüedad, definiendo un proyecto pedagógico que pasa antes de nada por la comprensión del lenguaje antiguo, estableciendo como principios fundamentales la primacía de los antiguos y del orden griego, las reglas de la claridad, de la conveniencia y de la grandeza; situando a Palladio y su regularidad, como uno de los arquitectos a seguir, mientras que en pintura el modelo absoluto sería Rafael. No obstante, Poussin -con quien los Chantelou mantienen una estrecha amistad- es el gran protagonista de este gusto por un clasicismo antiquizante que han incorporado en París, Le Sueur -quien abandona las formas de su maestro Vouet-, J. Stella, La Hyre, S. Bourdon, L. Bauguin, etc., caracterizado por la claridad. Una claridad en el tratamiento de la línea, como se observa en la ejecución de los pliegues al estilo de las draperías antiguas; de las luces, huyendo de las sombras contrastadas; y de los colores, evitando las estridencias, etc. Todo

⁶⁶⁹ MÉROT, Alain « L'atticisme parisien : réflexions sur un styl ». En Emmanuel STARCKY et François CHASERANT. Catálogo de la exposición en el Musée Magnin de Dijon, del 8 de junio al 27 de septiembre de 1998 y en el Musée de Tessé de Le Mans del 29 de octubre de 1998 al 31 de enero de 1999: *Eloge de la clarté. Un courant artistique au temps de Mazarin 1640-1660*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 19.

⁶⁷⁰ DEMPSEY, Charles. “The Greek Style and the Prehistory of Neoclassicism”. En CROPPER, Elizabeth and Charles DEMPSEY. Catálogo de la exposición en el Philadelphia Museum of Art, del 5 de noviembre al 31 de diciembre de 1988: *Pietro Testa, 1612-1650. Prints and Drawings*. Philadelphia Museum of Art, 1988.

⁶⁷¹ THUILLIER, Jacques. « Poussin et ses premiers compagnons français à Rome ». En CHASTEL, André (Éd.). *Nicolas Poussin. Actes du Colloque International Nicolas Poussin*, Paris, 1958. Paris, CNRS, 1960, 2 vol., t. II, pp. 96-116.

⁶⁷² MÉROT, Alain « L'atticisme parisien : réflexions sur un styl ». P. 24.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 27.

ello descubría un gusto profundo por lo antiguo, que se observaba a través de la copia de las esculturas antiguas y ciertos lenguajes formales, como el bajo relieve, las estructuras en friso, la utilización de la grisalla, etc.; que le valdrán a Poussin las críticas posteriores de estar excesivamente apegado a las esculturas antiguas. No obstante, el regreso de Mazarino en 1653, quien no tenía un gran interés por la pintura contemporánea francesa⁶⁷⁴ -de ahí que llamase a Romanelli, buscando incorporar las grandes decoraciones a la romana-, hace evolucionar este estilo aticista hasta casi hacerlo desaparecer, como puede comprobarse en las últimas obras de Le Sueur como *La Monarchie française triomphant de ses ennemis*; el cual desaparece por completo con las nuevas propuestas formales de Le Brun en Vaux-le-Vicomte.

Como acabamos de señalar, antes de iniciar cualquier reflexión artística, Fréart de Chambrat considera necesario llegar a comprender esa *idea* de lo antiguo que se habría mantenido a lo largo de los siglos desde la antigüedad, a pesar de los momentos de destrucción.

*« Mais s'ils considerent qu'on ne trouve point d'exemple antique où les ordres Grecs soient employez parmy les padres Latins, & de plus, qu'il a passé tant de siècles remplis d'ignorance, particulièrement au fait de l'Architecture & de la peinture, que les guerres & les frequentes inondations des barbares dans le país de leur origine avoient presque éteintes, & qui ne sont que renaistre depuis peu d'années que ces grands modernes Michelange & Raphaël les ont comme déterrées des ruïnes de l'antiquité sous lesquelles ces pauvres sciences demeuroient ensevelies ; i'ay une grande exérance de les voir de mon sentiment : Car ce n'est pas ma pensée d'aller à la nouveauté, au contraire ie voudrois s'il estoit possible remonter iusqu'à la source des ordres, & y puiser les images & les idées toutes pures de ces admirables maistres, qui les avoient inventez [...] parce que sans doute ils ont bien décheu à mesure qu'ils sont allez s'éloignant de leur principe, & qu'on les a comme transplantés ches les estrangers, où ils ont degeneré si notablement qu'ils seroient à peine reconnoissables à leurs auteurs. »*⁶⁷⁵

Desarrollaba así una concepción *idealista* y *racionalista* del arte -que recordaría a la que años más tarde retomará Winckelmann- donde la materia se veía como un obstáculo de la idea, la cual, de una forma clara y cristalina se había expresado en la antigüedad, manteniéndose hasta hoy en día, pese a los diferentes avatares, gracias a las ruinas, permitiendo así su renacer.

*« Les Grecs qui en furent les inventeurs, & ches lesquels seuls ils ont peut-estre esté veus en leur perfection, les tenoient en une si haute estime parmy eux [...] C'est là qu'il faudroit aller faire ses études, pour accoustumer les yeux & conformer l'imagination des ieunes gens aux idées de ces excellents esprits, qui estans nez parmy la lumiere & dans la pureté du plus beau climat de la terre, estoient si nets & si éclairés qu'ils voyoient naturellement les choses que nous découvrons icy à peine, après une longue & pénible étude. »*⁶⁷⁶

Esta concepción antiquizante de Fréart de Chambray construida sobre la *idea* de lo antiguo, parecía ir a contracorriente de una Francia que buscaba una vía intermedia entre la teoría y la práctica, y que defendía como fundamento del arte la *mímesis natural*, aunque perfeccionada mediante la copia de las grandes obras del pasado —como habían expresado los boloñeses. La Academia parecía defender así un arte que frente a la defensa de los antiguos de principios de siglo, buscaba alejarse tanto de la autoridad de los antiguos como de los grandes maestros modernos,

⁶⁷⁴ SCHNAPPER, Antoine. *Curieux du Grand Siècle*. P. 214.

⁶⁷⁵ FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. *Parallele de l'architecture antique et de la moderne*. P. 2.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, pp. 3-4.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

defendiendo una *mimesis liberal*; considerando, además, que el *ideal* debían ser sometidos al escrupuloso análisis de la razón, ante las propias obras, y de las discusiones entre los diferentes académicos, como había defendido A. Bosse. Su comprensión del arte también será compartida por su hermano Fréart de Chantelou, aunque en éste lo antiguo parece identificarse con el arte italiano del momento, como reflejan sus comentarios a propósito de la llegada de Bernini, quien se encuentra en las antípodas del estilo aticista arriba referido, pero que defendía como los hermanos Chantelou el estudio de las grandes obras del pasado –como era propio del modelo romano de academia-, otorgando un lugar destacado a las esculturas antiguas, para iniciarse en el conocimiento del arte. No obstante, ambos hermanos ven reforzados sus planteamientos italianizantes con el ascenso de Ch. Errard a la dirección de la Academia y con el encargo de Colbert de preparar el viaje de Bernini a París, a través de la cual ambos buscarán un espaldarazo a sus posicionamientos teóricos y, quizás, su regreso triunfal a la Academia. Si bien este viaje termina siendo un fracaso, al no lograr atraer la atención de Bernini, sin embargo los hermanos Chantelou utilizan la visita del gran artista italiano para ratificar sus ideales artísticos sobre la importancia de la imitación de la antigüedad en el aprendizaje, en unos instantes en que la caída de Sublet de Noyers les había debilitado dentro de la Academia. Defenderán así los modelos antiguos y de la tradición, frente a la simple invención, en función del gusto y la novedad⁶⁷⁷; entrando de lleno sus textos –como los de A. Bosse– en los problemas pedagógicos del arte. En unos instantes donde la Academia parecía debatirse sobre diferentes modelos posibles de enseñanza, defendiendo Fréart de Chambray la antigüedad contra las pretensiones de los modernos, cuya actitud era descrita como de libertina⁶⁷⁸.

Esta defensa de los modelos de la antigüedad, mediante la cual se alcanzará la idea de perfección en pintura, le lleva a busca en la *medida* el principio que define y fundamenta el *ideal* de las obras de la antigüedad, utilizando para ello la columna; reduciendo la comprensión del arte a la medida, tal y como había señalado el primer humanismo y señalamos a propósito de Ch. Errard quien había medido las principales obras de la antigüedad, entre otras cosas para ser utilizadas por Fréart de Chambray en esta obra:

« lesquelles embrouillent si fort l'imagination, qu'il est affecté malade de s'en démesler, & sont perdre bien du temps à les rapporter enfin à l'eschelle du module, sans quoy toutes leurs recherches demeureroient inutiles. C'est à cela principalement que j'ay tasché d'apporter remède, réduisant tous les desseins de ce livre à un module, commun, qui est le demidiamètre

⁶⁷⁷ « ils veulent tout composer à leur fantaisie, & pensent que l'imitation est un travail d'apprentif ; que pour estre maistres il faut necessairement produire quelque nouveauté : pauvres gens qu'ils sont, de croire qu'en fantastiquant une espece de corniche particuliere, ou telle autre chose, ils aient fait un ordre nouveau » *Ibid.*, p. 2.

⁶⁷⁸ « Le bon Vitruve prevoyoit bien dès son temps le mauvais effect que ceux de la profession alloient faire naistre par l'amour de la nouveauté qui les emportoit desia au libertinage, & au mépris des regles de l'art qui devoient estre inviolables ; tellement que c'est un mal enuieilly qui va tous les iours encore empirant, & est quasi sans remede. » *Ibid.*, p. 4.

*de la colonne, devisé en trente minutes, afin d'apporter de la précision tant qu'il est possible. »*⁶⁷⁹

La mayor parte de estas ideas serán retomadas por Fréart de Chambray en su siguiente texto *Idée de la perfection de la peinture*, de 1662, donde intenta elaborar una tesis que se oponga al desembarco que se produce en la Academia con los artistas de Vaux: Le Brun y Félibien. Al igual que A. Félibien o A. Bosse, en su *Idée de la perfection de la peinture* Fréart de Chambray se aleja de la *ekphrasis* para proponer un *método* de análisis del arte. Éste comenenzaría con una renovación del léxico; se desarrollaría a continuación con un análisis del arte a partir de las cinco partes en que divide toda obra; y, finalmente, propondrá un análisis de cinco obras a través de estampas. Frente a lo que tradicionalmente se ha señalado, Fréart de Chambray propone un *método* moderno, donde los principios razonados son fundados sobre una “ciencia demostrativa” que pretende la universalidad, en la línea de A. Bosse y de A. Félibien. Su objetivo era por tanto descubrir la verdad a los ciegos, esto es, a los ignorantes en materias artísticas; y, de este modo, en las primeras líneas de su *préface* volvía a criticar que la reflexión sobre arte se hubiera convertido en materia de opinión de todo el mundo. Un fenómeno que para él no sólo aquejaba a la Francia del siglo XVII, sino que se trataba de un mal que arrancaba de la propia Grecia, aludiendo a la anécdota de Apeles narrada por Plinio, calificando finalmente estas opiniones de “estériles” y “vanas”. Este tratado, como en el anterior, comenzaba con la acusación de sumisión de los artistas modernos a la arrogancia de los espectadores, esto es, a sus gustos, denunciando a los artistas modernos por haber renunciado a la gloria en favor del placer fácil y del éxito inmediato, tal y como había señalado Alberti a propósito de algunos pintores⁶⁸⁰. Una comprensión moralizante de la pintura, que sin duda le aproximaba al espíritu estoico y religioso de Poussin, quien había pintado varias obras religiosas para su hermano Chantelou, quien, a su vez, se las había mostrado a Bernini, quedando éste embargado por la religiosidad y espiritualidad de su pintura. Respecto al tema de la antigüedad, si bien su texto anterior retomaba las polémicas entre los antiguos y los modernos a favor de los primeros, presentando una actitud radical, sin embargo en este tratado de 1662 matizaba su postura anterior, pues señalaba una separación insalvable entre los antiguos y los modernos. Planteaba así la imposibilidad de los modernos de hacer un arte como el de los antiguos, debiendo éstos alcanzar la perfección a través de las particularidades de su tiempo, considerando a Poussin como un ejemplo a seguir, en tanto que heredero de Apeles, Protógenes o Timantes. El arte moderno se encontraba determinado ahora por el estudio de diversas materias que les servirían en su instrucción, otorgando un peso destacado a la geometría, a la anatomía, al estudio de los caracteres y de la expresión, así

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁸⁰ ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 29. P. 93.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

como a la lectura de la poesía y de la Historia. Un arte que se debía confrontarse con las opiniones de eruditos, filósofos, artesanos, etc. Todo ello hacía que el arte moderno fuera diferente antiguo; retomando, además, las reflexiones sobre arte de la *requête* de 1648 y del tratado de A. Bosse de 1649, quienes definían el arte en torno a estos saberes.

« Le temps d'Apelles n'est plus ; les Peintres d'aujourd'huy, sont bien d'autres gens que ces vieux Maîtres qui ne se rendoient considerables en leur Professione que par l'estude de la Geometrie, de la Perspective, de l'Anatomie des corps, par l'observation continuelle des Caracteres qui expriment les Passions & les mouvemens de l'esprit, par la lecture des Poëtes y des Historiens, & enfin par une recherche assidue de toutes les choses qui pouvoient servir à leur instruction .

Ils se rendoient mesme affez dociles pour soumettre leurs Ouvrages à la Critique, non seulement des Philosophes & des Sçavans, mais encore du commun peuple, & des artisans de tous mestiers, qui leur faisoient queles fois d'assez iudicieuses corrections.»⁶⁸¹

Este camino moderno de estudio, a través de múltiples disciplinas y en confrontación con los otros, es caracterizado por Fréart de Chambray como *lento* e inaccesible para muchos pintores, lo que le servirá para justificar la escritura de su tratado, que tendrá por objetivo recopilar los principios verdaderos del arte señalados por los distintos autores en diferentes tratados, reunirlos y ofrecerlos a los pintores para que puedan dirigir su arte hacia el *buen gusto*, como se había expresado también Vasari y Lomazzo. Esta diferencia en el aprendizaje entre los antiguos y los modernos, le llevaba a plantear que también las finalidades de unos y otros eran distintas. Mientras los antiguos buscan la gloria, los modernos buscan la utilidad presente, tal y como parecía establecer la *requête* de 1648 y la propia Academia al situar el arte al servicio de las necesidades de la monarquía.

« En effet, ces premiers là se proposoient avant toutes choses, la belle Gloire, & l'Immortalité de leur nom, pour principale recompense de leurs Ouvrages ; au lieu que presque tous les Modernes ne regardent que l'utilité presente. C'est pourquoy ils tiennent une route bien differente, & taschent autant qu'il leur est possible, d'arriver au but qu'ils se sont uniquement proposé. »⁶⁸²

La actitud diferente de los modernos ante el arte, preocupados por la “utilidad presente”, dará como resultado una “pintura libertina”, distanciada de las sujeciones que hacían de este arte admirable, revelando así su incapacidad. Una actitud que les ha llevado, incluso, a despreciar el arte de los antiguos, considerando que *« cette Peinture des Anciens estoit une vieille resueuse, qui n'avoit que des Esclaves à son service »* ; defendiendo, por tanto, una *« nouvelle Maistresse, coquette & badine, qui ne leur demande que du fard & des couleurs, pour afreer à la premiere rencontre, sans se soucier si elle plaira long temps »⁶⁸³*. Fréart de Chambray retomaba los debates italianos entre el color y el dibujo y los aclimataba al territorio francés, reinscribiéndolos en la *querelle des anciens et des modenres* y preludiando los conflictos de principios de la década de los años 70. Asimismo, su crítica del color, podríamos ponerla en relación con ese gusto aticista que ha

⁶⁸¹ FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. « Préface ». En *Idée de la perfection de la Peinture*. P. III.

⁶⁸² *Ibid.*, p. IV.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. IV.

incorporado a la decoración francesa la grisalla, que tanto había interesado a Poussin, y que observamos en las decoraciones del Hôtel Lambert de Le Sueur. Todo ello le lleva a realizar una dura crítica al tiempo presente, que es descrito como « *l'Idole du temps present, à qui le vulgaire de nos Peintres sacrifie toute son travail* »⁶⁸⁴. Tiempos donde la pintura habría sido degradada respecto a los tiempos pasados antiguos, precisamente por el interés y la gran estima que ha alcanzado en la actualidad, pues « *comme les Arts se nourrissent de l'honneur qu'on rend aux excellens Artisans, de mesme un Amour aveugle & une flaterie indiscrete & trop generale, les corrompt* »⁶⁸⁵. El objetivo de Fréart de Chambray será devolver la pintura a su “pureza original”, para lo cual « *il n'y a certainement point d'autre voye que l'exacte observation de tous les Principes fondamentaux dans lesquels consiste la perfection* »⁶⁸⁶. Se proponía así encontrar los principios del arte pictórico que permitieran alcanzar la perfección original perdida. Una perfección que se identificaba con la *idea* de lo antiguo, pero a la que debían unirse los saberes modernos, tal y como representaba Poussin y Rafael. Considera, además, que para alcanzar esta perfección deberá observarse aquellos ejemplos mejores ofrecidos por el arte, ocupando un lugar destacado la figura de Rafael: « *le plus parfait Peintre des Modernes, et le plus universellement reconnu pour tel* »⁶⁸⁷, a través de cuya pintura se podrá llegar a conocer esos principios artísticos. También ocupará un lugar destacado la figura de Miguel Ángel, pero para todo lo contrario, esto es, para descubrir en « *ses extravagantes Compositions, la matiere propre à découvrir l'ignorance et la temerité des libertins* »⁶⁸⁸. Fréart de Chambray retomaba así uno de los principios fundamentales donde se asentará la Academia: el análisis de las grandes obras del pasado para extraer unos principios verdaderos. Sin embargo, se mostraba muy crítico con el arte de su momento, probablemente el realizado por Ch. Le Brun, que parecía en estas fechas comenzar a desplazar el modelo propuesto por Poussin en los años 50; de ahí que sus críticas deben comprenderse también como un ataque a las propuestas formales y teóricas de A. Félibien y de Ch. Le Brun.

Todo este proyecto de recuperación del arte debía nacer de la corte y del monarca, tal y como propia del ideario académico y subrayarán los estatutos académicos de 1663. Así, en su *Epitre*, dedicado al Duque de Orleans, se expresaba en unos términos semejantes a la *requête* de M. de Charmois; lo que revelaba su deseo de que su obra teórica y su propuesta pedagógica ocupasen un lugar importante en las nuevas estrategias artísticas de la monarquía y de la propia Academia.

« C'est la Peinture, Monseigneur, que vous n'ignorez pas que les siecles les plus esclairez de l'Antiquité ont respectée comme l'une de leurs Déesses, mais que la barbarie des temps qui les ont suivis avoit presque accablée fôûs les ruines de la pluspart des belles choses. Cette Reyne des Arts, Monseigneur, revient nenmoins aujourduy en France avec la Paix, que plusieurs

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. IV.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. VII.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. VII.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. IX.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. IX.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

*autres Vertus ont coustume d'accompagner comme ses filles veritables. De tous celles qu'elle va eslever plus soigneusement que jamais en ce Royaume, je ne doute point que la Peinture ne soit la mieux recevë du Roy si elle à l'honneur de luy estre présentée de la main de son Frere unique. L'inclination naturelle que vostre Altesse Royale a toûjours eüe pour les choses excellentes fait esperer à celle-cy, Monseigneur, qu'elle fera honorée de la puissance protection qu'elle ose lui demander »*⁶⁸⁹

En el *avertissement au Lecteur*, Fréart de Chambray vuelve a tratar el problema del lenguaje especializado y el desconocimiento del público sobre él, como harán los textos de A. Bosse o de A. Félibien, justificando en su caso la utilización de términos en italiano por la no existencia de términos equivalentes en francés: « *m'a neanmoins fait assez de peine, ne trouvant pas d'autres mots purement françois qui eussent des Expressions* »⁶⁹⁰. Esto no sólo reflejaba su preferencia por lo antiguo, sino por lo italiano, lo que determinará además sus críticas hacia el ámbito francés, que es descrito como incapaz de comprender determinados posicionamientos artísticos, tal y como se confirmará con la llegada de Bernini a París. Parecía alejarse con estas críticas de una de las finalidades principales de la Academia, la elaboración de una teoría artística propiamente francesa, frente a la italiana. Al comienzo de su tratado ofrecerá unas nociones terminológicas básicas, siguiendo los consejos de un buen amigo, señalando la posibilidad de recuperar el antiguo esplendor gracias al “genio” que emerge en hombres como Rafael o Leonardo, y que ha permitido salir a la pintura de las artes mecánicas, al estar fundada en una ciencia demostrativa⁶⁹¹. Llama la atención este elogio hacia Leonardo cuando él mismo se había expresado crítico con el tratado del pintor italiano, que había traducido en 1651⁶⁹², a quien consideraba una fuente de la pintura, pero tremendamente confusa y poco clara. Vinculaba así el arte -en un sentido liberal- con unos principios razonables, nacidos del “ojo del entendimiento” y de los principios geométricos: « *sans une parfaite intelligence de ses Principes, qui sont d'une tres-sublime contemplation, principalement la Perspective, et la Geometrie, sans quoy la Peinture ne peut subsister* »⁶⁹³. En este punto, aprovechará para hacer una crítica al *método* cartesiano, quien era para algunos un representante de los principios de los modernos, definiéndolo como estéril y frívolo. Reivindica de este modo un aprendizaje siguiendo las nociones ofrecidas por el tratado de Leonardo, entre la teoría y la práctica, a través del cual se aprenderá la habilidad del arte de la pintura; siempre y

⁶⁸⁹ FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. « Epitre ». En *Idée de la perfection de la Peinture*. Pp. II-IV.

⁶⁹⁰ FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. « Avertissement au Lecteur ». En *Idée de la perfection de la Peinture*. P. I.

⁶⁹¹ « beaucoup plus claire et plus raisonnable que cette philosophie pedantesque, qui ne nous produit que des Questions, et des Doutes, comme une chose sterile, et frivole: au lieu que nostre Peinture, établie sur les Principes de la Geometrie, fait en mesme temps une double demonstration de ce qu'elle represente » FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. *Idée de la perfection de la Peinture*. P. 3.

⁶⁹² « Il suffira donc de dire en passant, qu'il n'a pas esté, à mon advis, desavantageux à cet ouvrage, que, l'auteur l'ayant laissé imparfait, quoy qu'en sa partie plus essentielle, vous nous ayez supplée ce qui y restoit à desirer : car outre que vous avez donné la dernière perfection à ce rare livre, qui doit estre d'ores-en-avant la reigle de l'art & la guide de tous les vrais peintres. » FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. « A Monsieur Le Poussin Premier Peintre du Roy ». En LÉONARD DE VINCI. *Traité de la Peinture de Leonard de Vinci*. Paris, Jacques Langlois, 1651, p. 2.

⁶⁹³ FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. *Idée de la perfection de la Peinture*. P. 8.

cuando el joven artista estuviera favorecido por el genio y el talento⁶⁹⁴, distinguiendo con ello entre el *verdadero artista* y el *falso artista*, entre el artista y el artesano⁶⁹⁵. De acuerdo a la tradición italiana en la que se inscribe, es el genio o el talento el que define al verdadero artista; y, de este modo, para él las reglas no eran suficientes. Parecía alejarse con ello de sus primeros planteamientos de los años 50, al considerar que por encima de estas reglas se situaba la naturaleza y el genio, acercándose asimismo al idealismo italiano que dos años más tarde inauguraría Bellori con su discurso en la academia romana de 1664. Fréart de Chambray establecía una distinción muy profunda entre el conocimiento teórico y el conocimiento práctico, con la intención de separar con claridad las artes liberales de las mecánicas, favoreciendo la primera sobre la segunda⁶⁹⁶. Una postura que sin embargo no tendrá trascendencia en la Academia, donde de forma constante se reivindica el conocimiento práctico.

El aprendizaje que conducirá a la pintura a la *perfección* se fundamentaría en las cinco partes en la que los antiguos dividían la pintura, según Fréart de Chambray, y que toma prestadas de la obra de Franciscus Junius o *Iunius Holandois*⁶⁹⁷, quien presumía de haber realizado su tratado a partir de los textos de la antigüedad, lo que sin duda atrajo el interés del amateur francés. El tratado de F. Junius se construía sin embargo a partir de los tratados de retórica, de ahí su comparación entre la pintura y la poesía; lo que se deja entrever en el propio Fréart de Chambray al señalar: « *la Peinture est une poësie muette, et la poësie une Peinture parlante* »⁶⁹⁸. Ello conducía a inscribir la pintura dentro de la *elocuencia*, alejándose de sus posicionamientos de los años 50 y acercándose a la comprensión retórica del arte que comienza a desarrollarse en la década de los 60. Una postura que observamos a propósito de los cuadros de Poussin sobre los Siete Sacramentos: « *que nostre Poussin a peint la Voix, laquelle est d'autant plus difficile à exprimer* »⁶⁹⁹. Las cinco partes en las que Fréart de Chambray dividirá la pintura serían la *invención*; la *historia*, en la que se referiría a la verosimilitud de la historia, que resumiría en la idea de *costume*; la *proporción* o la *simetría*; el *color*, en el cual incluiría el problema de las luces y las sombras; los *movimientos*, mediante los cuales se expresa las acciones y las pasiones; y, finalmente, la *colocación*. Todas estas partes nacían de la *idea* elaborada por el genio creador, que define como *invención*, mostrando el carácter

⁶⁹⁴ « après cela, si la nature le favorise du Genie de l'Art, qui est la vivacité et le caprice de l'Invention, et du Talent de la Grance » *Ibid.*, pp. 7-8.

⁶⁹⁵ BÄTSCHMANN, Oskar. « Fréart de Chambray et les règles de l'art ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 61-69.

⁶⁹⁶ « celui qui n'applique son esprit qu'à dessigner après un Modèle, et qui appuye toute son étude sur le Pinceau, ne fera jamais qu'un Ouvrier mécanique, très indigne de la Qualité de peintre, comme cét autre ne passe que pour un simple verificateur. » FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. *Idée de la perfection de la Peinture*. P. 133.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 124.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

idealista de su proyecto, siguiendo a Poussin, quien de forma constante reivindica la *idea* en el arte; sin embargo, como el propio Poussin, tiende a distinguir entre una primera y una segunda idea:

*« car il est certain que les belles choses coustent à produire, et sont difficiles ; et que les secondes pensées des gens d'esprit sont d'ordinaire plus iudicieuses que les premiers : d'où l'on doit aussi conclure que ceux-là d'entre les Peintres à qui toutes sortes de Sujets semblent su indifferents et su egaux à traiter et à historier qu'ils n'en trouvent point de plus difficile l'un que l'autre, et qui après la premier Idée qui leur est venüe pour un Tableau ne cherchent rien davantage, mais s'y arrestent de telle sorte, qu'ils n'y changent n'y adjoustent aucune chose ; ces Peintres-là, disje, n'ont que des Genies superficiels, dont les Ouvrages ne donneront iamais guere de curiosité aux Intelligents, qui n'y trouvant rien de rare ny d'estudié, seront assez satisfaits de les avoir vûs une fois comme en passant. »*⁷⁰⁰

Esta distinción entre diferentes tipos de *ideas*, seguía de cerca la distinción establecida por Poussin entre *instinto* e *inteligencia*, así como entre la lectura *atenta* y el *vistazo*. Fréart de Chambray siempre favorecerá el ojo del entendimiento pues para él la pintura en tanto que factura carece de interés, a diferencia del A. Félibien o de Roger de Piles, pues para él es la *idea* la que determina la capacidad elocuente de la pintura y no tanto las otras partes, vinculadas a la práctica. De ahí que para él una estampa pueda reproducir la idea de un cuadro mejor que el original.

*« Car quoy que l'Estampe qu'on en void soit assez defectueuse en quelques parties de la delineation, elle nous representara nenamoints beaucoup plus avantageusement l'Idée de cette excellente Composition, que tout ce qui s'en peut dire en parolles, parce que les productions de la Peinture veulent estre veües et considerées avec les yeux. »*⁷⁰¹

Tras destacar la *inventio*, a continuación subraya la importancia de la *costume* que situará en el centro de la perfección del arte, como resumen de las partes anteriores⁷⁰². Esta comprensión globalizante de la *costume* de nuevo sigue de cerca las ideas de F. Junius, quien había señalado la *gracia* como el sexto elemento que englobaría a las cinco partes; y, de este modo, más adelante se expresaría en los mismos términos que F. Junius a propósito de la *costume*⁷⁰³. Tras la *inventio* y la *costume* vendría el conocimiento de la *proporción*, que define como un conocimiento básico, pero al mismo tiempo mecánico y accesible a todos los espíritus. A propósito de sus reflexiones sobre la perspectiva podemos observar cómo a lo largo de su tratado va a distinguir dos grandes partes, por un lado, aquellas que atribuye a una parte liberal, vinculadas a la *invención*, como la expresión, y, por otro lado, aquellos principios que define como la parte mecánica del arte, en las que incluye la perspectiva, oponiéndose a las tesis de A. Bosse, quien por estas fechas se encontraba fuera de la Academia.

« Or ie n'appelle estudié que ce qui concerne les operations d'esprit, et les iudicieuses Observations sur la patrie du Costûme, lequel est comme un lien, ou un Composé de Invention

⁷⁰⁰ *Ibid.*, pp. 117-118.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁰² « aux loix du Costûme que nous venons d'establir icy comme le Centre de la perfection de l'Art, auquel tout le Raisonnable, le Iudicieux, Le Sçavant, et le Spirituel de la Peinture se doit referer. » *Ibid.*, p. 76.

⁷⁰³ « de quelle importance nou y avons establi l'Observation du Costûme, dans lequel consiste le Principal Magistere de la Peinture, et qui est, pour ainsi dire, l'esprit Raisonnable ; comme le reste du mechanic, le Coloris, et la Delineation des figures, en fait simplement le Coprs avec ses Organes. De sorte que sans l'intelligence de cette premier Partie, rien ne sçauroit estre bon aux yeux de Sçavants. » *Ibid.*, p. 129.

et de l'Expression, les deux plus nobles de nos cinq Principes, où consiste tout ce qu'il y a d'ingenieux et de sublime dans la Peinture ; les trois autres, c'est à-dire, la Proportion, le Coloris, et la Delineation perspective, regardant plustost le mecanique de l'Art. »⁷⁰⁴

A continuación vendría el *color*, que no debe ser comprendido en término de colorido, sino que se referirá a la ciencia de las sombras y de las luces, vinculándolo a la perspectiva, demostrando la influencia de las teorías de Desargues y de A. Bosse. A continuación vendría la *expresión*, a la que había otorgado un papel fundamental ya desde el tratado de Leonardo, y que deberá seguir las reglas de la *bienséance*. Finalmente, estudiará la *posición*, donde destaca la *geometría*, que permite presentar las cosas « *selon qu'elles doivent estre* »⁷⁰⁵, es decir, no conforme a la realidad y como el ojo las ve, sino conforme a la *vraisemblance*.

« Voyons donc en quoy consiste cette partie si importante, et par maniere de dire, si Totale, qui acheve non seulement de former un peintre, mais qui comprend tout ce que la Peinture a de scientifique, et qui la tire d'entre les Arts mechaniques pour luy donner rang parmi les Sciences. »⁷⁰⁶

Fréart de Chambray se situaba así en la línea de A. Bosse defendiendo la importancia de la geometría, pero a diferencia de éste, la realidad era pensada en términos pictóricos y en función de la *verosimilitud*, como había señalado Huret.

« car la Peinture a ses privileges et ses licences aussi bien que la Poësie, et ne s'astreint pas si fort aux Loix de la verité, qu'elle n'introduise presque toûjours quelque fiction dans ses representations, qui ne sert que d'ornement à son Histoire : et c'est principalement en cette partie que le peintre fait mieux paroistre la gentillesse de son esprit ; outre que les Sujets vagues et composez, comme celui cy, laissent toûjours une grande liberté à l'invention ; si bien qu'il suffit de se contenir dans les limites de la vraisemblance, sans captiver son Genie sous la rigueur de la verité precise »⁷⁰⁷

Una vez establecida las partes fundamentales de la pintura, que van a guiar la mirada y el análisis de los cuadros, para poder establecer en qué consiste la perfección y para poder extraer una serie de principios para el arte; analizará una serie de obras de Rafael, Giulio Romano o Miguel Ángel, siempre a través de estampas. Sin embargo, para Fréart de Chambray esta perfección sólo habría sido alcanzada por Poussin⁷⁰⁸, considerándolo como el artista más integral de los pintores modernos, proponiendo a partir de él la renovación del arte de la pintura. Sólo a través de él la pintura podrá lograr regresar a aquellas cotas de perfección que había alcanzado en la antigüedad; y, de este modo, frente a la defensa de A. Félibien de Le Brun, como el nuevo Apeles, Fréart de Chambray reivindica para Poussin este honor, pues él era capaz de ir más allá de lo visible, es decir, a la *idea*. Es por ello que frente al gusto de la monarquía y de la Academia, quienes buscan atraer a Bernini a París, dirige al lector que quiera aprender la idea de perfección en pintura a la colección de cuadros de Poussin que posee su hermano, que parece convertirse en una especie de Academia

⁷⁰⁴ *Ibid.*, pp. 118-119.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 122.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

alternativa en París. Fréart de Chambray reivindica a Poussin como un autor propiamente francés, frente al intento de apropiación de los italianos, tal y como unos años más tarde hará también A. Félibien en sus *Entretiens*, proponiéndole como modelo para la Academia en unos instantes en que comenzaba nuevamente su ocaso.

Tal y como hemos visto hasta aquí, la obra de Fréart de Chambray recogía las principales tradiciones de su época. En primer lugar, la herencia italiana del primer humanismo, interesada en los valores reproductivos del arte y en la medida; así como la tradición manierista de la *Idea*, aunque más próximo a Vasari que a Lomazzo o Zuccari, defendiendo así un carácter contemplativo del arte, destacando la *invención* por encima del resto de las partes. En segundo lugar, la otra tradición que aparece en su tratado es la propia tradición francesa que había comenzado a perfilar A. Bosse, donde se reivindicaba una dimensión teórica y práctica del arte, cuyos principios verdaderos debían establecerse a partir del análisis de las propias obras, especialmente de las obras de la antigüedad, en función de una serie de partes en que se divide todo arte; que sin duda provenía de F. Junius. Asimismo, en él encontramos ya desarrollados muchos de los principios académicos señalados más arriba; no obstante, su defensa de la *idea*, que le había llevado a reivindicar en sus primeras obras el carácter modélico de los antiguos, le conducirá a poner el acento sobre la *inventio* y la *idea* del artista, en vez de sobre la naturaleza, lo que explicará la poca trascendencia de su tratado en una época donde se desarrolla una concepción del arte que privilegiará la mirada y los valores elocuentes, frente a la reflexión abstracta y a los valores racionales. Se preferirá, en definitiva, un modelo fundamentado en la enseñanza a través del ejemplo y no del precepto, esto es, a partir de las opiniones y de las conversaciones entre los grandes maestros⁷⁰⁹.

4.2.2. Paul Fréart de Chantelou y el viaje de Bernini a Francia. El problema de lo natural en la teoría francesa y la afirmación del arte francés frente a Italia.

Fréart de Chantelou era un hombre importante de la corte, *conseiller du roi; maître d'hôtel ordinaire de Sa Majesté; intendant de monseigneur le duc d'Antin; gouverneur de la ville et du château de Château-du-Loir*; etc. Habitaba en la rue Saint-Thomas-du-Louvre, cerca del Hôtel Rambouillet, donde probablemente era un asiduo y donde entra en relación con diversos escritores como Voiture. Entre 1645 y 1647 es secretario del duc d'Enghien, esto es, del Grand Condé y antes de 1655 fue *intendant* del joven duc d'Anjou, el hermano del joven rey, entrando en contacto con su preceptor La Mothe Le Vayer, así como su médico el académico Esprit; relaciones que le colocaban

⁷⁰⁹ DÉMORIS, René. « Le Sueur et la théorie de son temps : Abraham Bosse et Hilaire Pader ». P. 31.

en una situación muy favorable dentro de la corte. También frecuenta al financiero Perrault, hermano de Charles y Claude. Gracias a estas redes de amistad participará en las ambiciosas empresas culturales y políticas de Richelieu de los años 30, favorecido sin duda por sus lazos de parentesco con Sublet de Noyers, ministro de la guerra y *Surintendant des Bâtiments*. Sus diferentes misiones en Roma, junto a su hermano Fréart de Chambray, le convirtieron en uno de los principales coleccionistas de la época, siendo gracias a ambos que llegan a Francia importantes ejemplos de obras antiguas⁷¹⁰. En estas misiones romanas entraron en contacto con diversos artistas franceses en Roma como Poussin o Ch. Errard o italianos, como Bernini; siendo además uno de los principales coleccionistas franceses de obras de Poussin, lo que ayudó a que la figura de Poussin pasase del anonimato de los años 30, al reconocimiento de los 50 y a su consagración definitiva en los 60, erigiéndose como el gran pintor francés⁷¹¹.

Tal y como ha señalado Daniela del Pesco⁷¹², el *Journal* de Chantelou sobre el viaje de Bernini a París –un manuscrito que sólo fue publicado tardíamente por Lalanne⁷¹³ a finales del siglo XIX- debe comprenderse por tanto como el resultado de sus misiones italianas anteriores, de 1640 y 1642⁷¹⁴; y, de este modo, tanto las empresas editoriales llevadas a cabo por Fréart de Chambray así como la participación de Fréart de Chantelou en el viaje de Bernini, reflejaban el deseo de ambos hermanos por recuperar su posición privilegiada en el arte francés de la época. En unos instantes en los que la Academia parecía recibir la más alta protección del monarca y buscaba dotarse de una teoría y de unos emblemas nacionales. Además del testimonio de Chantelou existen otros escritos que relatan su estancia, como podemos observar en las *Mémoires*⁷¹⁵ de Charles Perrault o en Pierre Cureau de La Chambre, a quien Chantelou presenta a Bernini⁷¹⁶ y a quien acompaña en su viaje de regreso a Roma⁷¹⁷. Su *Journal*, más que ofrecernos un reflejo del pensamiento artístico de Bernini, sobre todo nos permitirá comprender el pensamiento artístico de Chantelou⁷¹⁸, quien utiliza en

⁷¹⁰ LE PAS DE SÉCHEVAL, Anne. « Les missions romaines de Paul Fréart de Chantelou en 1639 et 1642. À propos des moulages d'antiques commandés par Louis XIII ». En revue *XVII^e siècle*, juillet-septembre, 1991, pp. 259-287.

⁷¹¹ BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV*. P. 97.

⁷¹² DEL PESCO, Daniela. *Bernini in Francia. Paul de Chantelou et il journal de voyage du cavalier Bernini en France*. Napoli, Electa Napoli, 2007.

⁷¹³ FRÉART DE CHANTELOU, Paul. *Journal du Voyage du Cavalier Bernin en France*. Édition de Ludovic Lalanne. Paris, Gazette de Beaux-Arts, 1885, p. 134 y ss. Esta es la edición que seguiremos si no se indica lo contrario.

⁷¹⁴ DEL PESCO, Daniela. "Paul de Chantelou, Roland Fréart e Charles Errard: successi e insuccessi dall'Italia". En BAYARD, Marc (Dir.). *Rome-Paris, 1640. Transfert culturels et renaissance d'un centre artistique*. Collection d'histoire de l'art n° 11- Actes du colloque « Rome-Paris. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique », Rome, Villa Médicis, 17-19 avril 2008. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2010, pp. 141-174.

⁷¹⁵ PERRAULT, Charles. *Mémoires de la Vie*. Édition de Paul Bonnefon. Paris, H. Laurens, 1909 (1^a edición, 1759), p. 69.

⁷¹⁶ MONTANARI, Tomaso. "Pierre Cureau de La Chambre e la prima biografia di Gian Lorenzo Bernini". En *Paragone*, n° 50, 1999, pp. 103-122.

⁷¹⁷ DEL PESCO, Daniela. « La genèse du Journal de voyage du Cavalier Bernin en France ». En GRELL, Chantal et Milovan STANIC (Éd.). *Le Bernini et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*. Colloque international, 6 et 7 novembre 1998 à l'Institut Italiano di Cultura à Paris. Paris, Presses Paris Sorbonne, 2002, p. 28.

⁷¹⁸ STANIC, Milovan. « Le génie de Gianlorenzo Bernini d'après le Journal de Chantelou. Un chapitre italophile de la littérature artistique du Grand Siècle ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

cierto modo al artista romano para reflexionar sobre su noción de *inventio* y de *genio* artístico, en la misma línea planteada por su hermano; y, de este modo, a través de él, Fréart de Chantelou muestra sus opiniones artísticas, reflejando un profundo conocimiento de las teorías artísticas francesas e italianas, a través del cual se explicitan también de forma clara las estrategias simbólicas de la monarquía francesa en estos instantes.

El viaje de Bernini a París se producirá en 1665 como resultado de los acuerdos diplomáticos firmados tras la paz de Pisa, el 12 de febrero de 1664, entre la monarquía francesa y el papado, tal y como ha señalado Del Pesco, recogiendo tras de sí una larga tradición; sin embargo, M. Stanic lo considera como una suposición sin respaldo textual alguno⁷¹⁹. Con esta paz se buscó poner fin a los conflictos entre ambas potencias, que había conducido al conflicto sobre Córcega en 1662, por lo que fuera o no materia de estos acuerdos, lo que parece claro es que el viaje de Bernini a París se produjo tras una fuerte campaña de presión diplomática entre aquellos que querían restaurar las buenas relaciones con la monarquía francesa; lo que no permite comprender, a su vez, la importancia política del evento y el fuerte simbolismo subyacente al mismo, pues a través de él Colbert -nombrado recientemente *Surintendant des Bâtiments* en 1664- buscará construir la imagen gloriosa del joven rey Louis XIV. Un proyecto de glorificación política que tomará como pretexto la reforma del Palacio del Louvre; el cual, en sus propias palabras, debía convertirse en « *le plus magnifique palais du monde* ». A pesar de que la delegación del Cardenal Chigi, que llega a París el 9 de agosto de 1664, dentro de los acuerdos de la paz de Pisa para pedir disculpas al monarca, tenía la intención de anular la cláusula del acuerdo –según Del Pesco–, por la cual el Papa se comprometía a que el Caballero Bernini residiese tres meses en Francia al servicio de Louis XIV, finalmente éste se ve obligado a partir para París en 1665⁷²⁰. La presión ejercida por el propio rey, cuya carta de invitación data del 11 de abril de 1665, así como la presión sobre el Papa desplegada por importantes miembros de la corte papal que querían restablecer las alianzas con Francia, provocaron finalmente el permiso del débil Papa Alejandro VII. En los diferentes viajes de las delegaciones diplomáticas italianas a París, Colbert encargará a Chantelou, por su puesto en la corte como *maître d'hôtel ordinaire de Sa Majesté*, su recepción, por lo que no es de extrañar que fuera el encargado de recibir y guiar a Bernini, encargándosele además la *Mémoire* sobre la estancia en París de Bernini.

La presencia de los hermanos Chantelou alrededor de la Corte y de Colbert, demuestra cómo éstos ambicionaban la idea de poder formar parte de las nuevas instituciones culturales que estaba

d'Esthétique, nº 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, p. 118.

⁷¹⁹ STANIC, Milovan. « Introduction ». En FRÉART DE CHANTELOU, Paul. *Le journal de voyage du Cavalier Bernin en France*. Édition de Milovan Stanic. Paris, Macula, 2001, p. 13.

⁷²⁰ DEL PESCO, Daniela. « La genèse du Journal de voyage du Cavalier Bernin en France ». P. 31.

creando Colbert entorno a Bernini, a quien esperaba poder convencer para quedase en París de forma definitiva. Las tensiones que generará su estancia, relatadas por el propio Fréart de Chantelou en su *Journal*, nos permiten hacernos una idea de las dos visiones artísticas –adscritas a clanes políticos enfrentados- que pugnaban en estos instantes. Por un lado, nos encontramos la visión que promueven los hermanos Chantelou, una visión italianizante que les había llevado a elogiar a Poussin, ya enfermo, así como al propio Bernini, tratando de utilizar los comentarios realizados por el maestro romano en su propio beneficio. Por otro lado, la visión que promueven ciertos arquitectos como Mansart o Le Vau, movidos por Charles Perrault - quien buscará favorecer a su hermano- a favor de una arquitectura propiamente francesa; así como la visión artística defendida por Le Brun y A. Félibien, quienes, al igual que los Chantelou, intentarán apropiarse de la figura de Poussin para legitimar su propuesta artística, fundamentada en una comprensión retórica y elocuente. El propio Fréart de Chantelou subraya estas dos visiones en su *Journal*, y así a propósito de la visita que realiza Bernini a las colecciones de Chantelou, al contemplar su colección de obras de Poussin, éste queda maravillado, ofreciendo una lectura y una comprensión romana de los mismos, inscribiendo a Poussin en la tradición italiana, como hará más tarde Bellori. Frente a estos cuadros, realizados dentro de la tradición italiana, Bernini ofrece una actitud muy diferente respecto *L'institution de l'Eucharistie* de Poussin, realizado durante su estancia parisina, señalando « *n'était pas un des plus beaux ouvrages du signor Poussin* »⁷²¹.

Tras la normalización de las relaciones entre Francia y la Santa Sede, a partir de la firma del tratado de Pisa, Colbert inicia una especie de concurso para terminar la fachada del Palacio del Louvre, consultando a diversos artistas romanos entre los que cabe destacar los nombres de Cortona, Rainaldi e incluso Borromini. La estrategia consistía en atraer la atención hacia el proyecto de las autoridades romanas, reticentes a dejar salir a Bernini, así como la curiosidad de un artista que también era reticente a abandonar una ciudad rendida a sus pies. Bernini envía varios dibujos, el primero el 25 de junio de 1664 y el segundo en febrero de 1665, que causan gran interés en París, aunque también las críticas entre el gabinete próximo a Colbert. Finalmente, y obligado por la presión diplomática, Bernini parte para París, teniendo como motivo principal el proyecto del Louvre⁷²², pero tras el cual subyacía el deseo de Colbert de convertir a Bernini en el nuevo Dinócrates para un nuevo Alejandro, Louis XIV. Un proyecto que finalmente no pudo llevarse a

⁷²¹ FRÉART DE CHANTELOU, Paul. *Journal du Voyage du Cavalier Bernin en France*. Édition de Ludovic Lalanne. P. 83.

⁷²² GOULD, Cecil Hilton Monk. *Bernini in France: an Episode in Seventeenth-Century History*. Princeton, Princeton University Press, 1982 ; DEL PESCO, Daniela. *Il Louvre di Bernini nella Francia di Luigi XIV*. Naples, Fratelli Fiorentino, 1984 ; FROMMEL, Sabine. « Les projets du Bernin pour le Louvre, tradition italienne contre tradition française ». En GRELL, Chantal et Milovan STANIC (Éd.). *Le Bernini et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*. Colloque international, 6 et 7 novembre 1998 à l'Institut Italien di Cultura à Paris. Paris, Presses Paris Sorbonne, 2002, pp. 43-76.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

cabo en gran parte por la falta de apoyo de Colbert, quien paulatinamente fue dándose cuenta de la nula disposición del artista a someterse a la burocracia que exigía el modelo académico francés; así como su defensa constante de un modelo italiano que se oponía, también, a sus deseos de erigir un arte propiamente francés por encima del italiano.

Recordemos que Colbert en estos años encargará a A. Félibien el proyecto de construir una teoría y un arte propiamente francés que permitiera a Francia alcanzar el predominio sobre las otras naciones europeas, tal y como se explicitará en el *préface* a las conferencias de 1667, por lo que la visita de Bernini y su proyecto para el Louvre debían convertirse en el punto de inicio de esta estrategia. Pero antes de depositar su confianza en A. Félibien y en Le Brun, y ante las dudas despertadas por Poussin, Colbert había pensado en la gran manera de Bernini, admirado y reconocido por todas las cortes europeas, para definir un gran arte francés al servicio de la monarquía. De este modo, Bernini debía en su viaje a París ratificar la grandeza de Poussin, considerado el más grande pintor francés, así como el arte francés en general⁷²³, de ahí que se le preguntase constantemente durante su estancia qué opinaba de las obras de Le Brun. Asimismo, debía bendecir la Academia francesa y ratificar sus modelos de aprendizaje. Sin embargo, la actitud de Bernini hacia lo visto en Francia fue muy diferente de lo esperado, señalando por ejemplo a propósito de *La Anunciación* de Guido Reni, lo mal expuesta que estaba y que « *valait mieux que Paris* »⁷²⁴, despreciando con ello de forma clara el arte francés en general; revelando que desde el principio la relación entre Colbert y Bernini no se produce en los términos deseados por el primero. La fuerte personalidad de Bernini, el deseo de afirmar constantemente su autonomía artística frente a las imposiciones burocráticas de la Academia y el sentirse representante y depositario de una tradición romana, hacía que fuera imposible que satisficiera los deseos de la monarquía francesa⁷²⁵. Estas distintas formas de comprender la gran manera se explicitan de forma constante durante su estancia, como por ejemplo que se refleja en el *Journal* a propósito de una pequeña fuente de los Innocents, que para Bernini era “*extrêmement belle*” y para Colbert “*petite chose*”⁷²⁶. Por otro lado, las constantes críticas a la forma de trabajo en la Academia, considerando que los jóvenes pintores franceses debían pintar menos del natural y practicar más, al contrario de lo que consideraba Colbert, unido a ciertas críticas hacia la obra *L’Institution de l’Eucharistie* de Poussin, que consideraba de lo menos bueno del pintor, terminaron por mostrar a Colbert las diferencias insalvables entre la comprensión del arte por parte de Bernini y las aspiraciones estética de la monarquía francesa. La crítica a la obra Poussin provocará la intervención de Le Brun, que

⁷²³ BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV*. P. 112.

⁷²⁴ FRÉART DE CHANTELOU, Paul. *Journal du Voyage du Cavalier Bernin en France*. Édition de Ludovic Lalanne. P. 54.

⁷²⁵ STANIC, Milovan. « Louis XIV et Bernin. Le voyage du Bernin à la Cour de France et sa place dans le décorum royal au début du règne personnel de Louis XIV ». P. 158.

⁷²⁶ FRÉART DE CHANTELOU, Paul. *Journal du Voyage du Cavalier Bernin en France*. Édition de Ludovic Lalanne. P. 42.

comprendía el cuadro de forma diferente a Bernini, inaugurando una serie de malos entendidos entre ambos, que se explicitará por ejemplo a propósito de la visita de Bernini a Vall-du-Grâce, donde P. Mignard preparaba su cúpula y donde señala Bernini « *qu'un peintre qui n'avait point peint de coupe n'était pas tout à fait peintre* »⁷²⁷. Este comentario animó a Le Brun a enviarle su proyecto de cúpula de Vaux-le-Vicomte, encontrándose con la crítica de aquél, lo que lleva a Ch. Perrault a informarse -a través de Chantelou- sobre si ha visto los cuadros de Le Brun de Gobelins y cuál era su parecer. Bernini se da cuenta entonces de que sus palabras son vigiladas y utilizadas en su contra, así que a partir de estos instantes prefiere decir lo que quieren oír las autoridades respecto al arte, alabando al día siguiente lo visto en Gobelins y prefiriéndose centrar en su proyecto para el Louvre.

Toda esta tensiones entre Bernini y Colbert, así como las habladurías que surgen en la corte sobre los comentarios de aquél, utilizados por las diferentes cábalas para hacer fracasar el proyecto del Louvre, lo que ponían también en peligro al propio Colbert, hacen que finalmente éste cambie su intención primera de elaborar un arte francés a partir de Bernini. Por lo que el viaje se convierte, poco a poco, en un lugar de afirmación de la Academia y de la teoría francesa contra el arte italiano, tal y como lo redefinirá Ch. Perrault en sus *Mémoires*, tomando a la figura de Bernini como centro de esta confrontación⁷²⁸. Colbert se ve obligado a renunciar a sus propósitos y finalmente el proyecto del Louvre será ofrecido a Claude Perrault; eligiendo también la pintura de Le Brun para definir la nueva imagen de la monarquía, en detrimento de la de Poussin, a quien Colbert no terminaba de considerar un pintor representativo de sus búsquedas formales⁷²⁹. Frente al relato del viaje ofrecido por Fréart de Chantelou, caracterizado por la admiración hacia Bernini y por el elogio hacia su comprensión italiana del arte, este encuentro, el proyecto y su fracaso final, será convertido por la maquinaria publicitaria de la monarquía, especialmente por Charles Perrault en sus *Mémoires*, como un triunfo del espíritu francés frente a la subordinación de las ideas italianas. A partir este texto se impondrá para la posteridad la imagen distorsionada de un proyecto que es reescrito como una “ruptura” y una liberalización de la arquitectura francesa respecto a los modelos italianos. Lo cual suponía la derrota definitiva de las ideas italianizantes de los hermanos Chantelou. A pesar de todo ello la crítica explícita y abierta hacia Bernini no pudo manifestarse hasta la muerte de Colbert en 1683, momento en que los adversarios de Bernini, como los hermanos Perrault se expresarán con claridad contra el artista romano. Hasta ese momento, y como veremos en las primeras *entretiens* de A. Félibien, la crítica a Bernini se desarrollará de forma indirecta.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 218.

⁷²⁸ GRELL, Chantal et Milovan STANIC (Éd.). *Le Bernini et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*. Colloque international, 6 et 7 novembre 1998 à l'Institut Italien di Cultura à Paris. Paris, Presses Paris Sorbonne, 2002.

⁷²⁹ BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV*. P. 114.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

El viaje de Bernini trascenderá el debate sobre los estilos nacionales o las formas de construir, pues lo que se dirimía tras él era un modelo artístico supeditado a los intereses de la monarquía⁷³⁰, al que Bernini no podía adecuarse, ni estaba dispuesto a someterse. No obstante, y pese a la no realización del proyecto, la estancia de Bernini fortaleció la visión de una nueva retórica de la grandeza monárquica, que determinará el arte de los años siguientes, permitiendo, además, la reafirmación de la Academia en sus posicionamientos teóricos, no sólo respecto a la pintura, sino a la arquitectura y a la escultura. No es extraño, por tanto, que a partir de estos instantes, en los debates académicos sucesivos sobre qué modelo de aprendizaje era el más adecuado para los jóvenes artistas, se considerase que mientras Francia encarnaba la defensa del modelo natural desnudo, Italia sería la encarnación de lo contrario, esto es, de la manera y la copia de las grandes obras. La estancia de Bernini generó por tanto importantes debates teórico y pedagógico dentro de la Academia, al criticar el estilo francés y cuestionar sus modelos de aprendizaje, que la Academia no estaba dispuesta a aceptar pues cuestionaba uno de los principios constitutivos de la institución, que había determinado sus reivindicación constante desde 1648 frente al gremio. Por lo que gracias a la visita de Bernini, las tesis de A. Félibien y de Le Brun se ven fortalecidas dentro de la Academia, en detrimento de las de los hermanos Chantelou, encontrando el definitivo apoyo de la monarquía a sus propuestas pedagógicas⁷³¹.

Entre las conferencias evocadas por H. Testelin acerca de las discusiones que tuvieron lugar en la Academia, antes de la celebración regular de las mismas en 1667, se alude precisamente al problema de si la formación del pintor debía iniciarse con la copia de las obras antiguas para luego iniciarse en la copia del natural o viceversa. Discusión en la que de nuevo se hacía referencia al tratado de Leonardo como base de la discusión, ya que frente a las ideas de Bernini, expuestas en su estancia en París, Leonardo parecía defender la postura opuesta:

*« Sur les airs de têtes antiques, l'on jugea qu'un habile homme, après avoir étudié les belles figures antiques, en avoir conçu les plus grandes idées et imprimé dans son esprit les plus beaux traits de la physiognomie, selon l'expression de leurs caractères, qui est comme le suc et le précis de cette étude, les pourra appliquer à l'expression des figures qu'il aura à représenter. Que l'intention de Léonard de Vinci n'est en cet endroit que de réprimer le mauvais goût de ceux qui bornent leurs génies à certains air pris des antiques, et les appliquent à tout sans discernement »*⁷³²

El texto de H. Testelin hacía clara alusión a las discusiones generadas por Bernini, sobre un tema que ya había sido ampliamente tratado por A. Bosse en sus *Sentimens*, así como por Fréart de

⁷³⁰ STANIC, Milovan. « Louis XIV et Bernin. Le voyage du Bernin à la Cour de France et sa place dans le décorum royal au début du règne personnel de Louis XIV ». En CHECA CREMADES, Fernando (Dir.). *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*. Ciclo de conferencias en la Real Academia de España en Roma, Roma, mayo-junio de 2003. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, p. 160.

⁷³¹ MICHEL, Christian. « Le chevalier Bernini et l'enseignement artistique en France ». En GRELL, Chantal et Milovan STANIC (Éd.). *Le Bernini et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*. Colloque international, 6 et 7 novembre 1998 à l'Institut Italien di Cultura à Paris. Paris, Presses Paris Sorbonne, 2002, p. 95.

⁷³² *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Tome I, vol. 1, p. 91.

Chambray, dejando bien clara su postura a favor de que los alumnos se iniciasen en el dibujo primeramente copiando las grandes obras de la antigüedad, aunque sin olvidar reivindicar la importancia de la Naturaleza. Pero quien más claramente defenderá que el joven artista debía comenzar su formación copiando las grandes obras artísticas fue Bernini, en una conferencia ofrecida en la Academia que generó una importante discusión a tenor de lo apuntado por H. Testelin. Esta conferencia debía ser recogida en una *Mémoire* a petición del propio Colbert, pero se encuentra hoy día desaparecida, a pesar de lo cual S. Bédard⁷³³ parece haberla identificado con el manuscrito que ha sido sometido a La Teulière en 1683 y que éste comenta en una carta a Villacerf del 9 de mayo de 1694⁷³⁴. También hace mención a ella, los procesos verbales, señalando el tema tratado y destacando que recibió la contestación de un Académico el 5 de septiembre de 1665:

« Ce jourdhuy l'Académie estant assemblée à l'ordinaire, estant adverti que Monsieur le Chevallier Bernin ce présenteoit pour luy rendre ses civilité, a desputé pour le rescevoir et l'introduire en l'assemblée, en laquelle il a esté resçu avecq tous les honneurs convenables à un homme de son mérite [...] a confirmé par ses advis les sentimes de la Compagnie touchant l'education des Eslèves, assavoir qu'avant d'estudier d'après nature, il faust leur remplir l'esprits des belles hidées de l'Antique.

*Et ensuite a esté résolust que chacun de l'Académie s'emploiera à recherche les plastres des plus beaux antique pour estre mis à l'Académie. »*⁷³⁵

El *Journal* de Chantelou recoge también esta visita:

*« Après, s'étant tenu debout au milieu de la salle, environné de tous ceux de l'Académie, il a dit que son sentiment était que l'on eût dans l'Académie des plâtres de toutes les belles statues, bas-relief et bustes antiques pour l'instruction des jeunes gens, les faisant dessiner d'après ces manières antiques, a fin de leur former d'abord l'idée sur le beau, ce qui leur sert après toute leur vie ; que c'est les perdre que de les mettre à dessiner au commencement d'après nature, laquelle presque toujours est faible et mesquine, pour ce que, leur imagination n'étant remplie que de cela, ils ne pourront jamais produire rien qui ait du beau et du grand, qui ne se trouve point dans le naturel ; que ceux qui s'en servent doivent être déjà fort habiles pour en reconnaître les défauts et les corriger, ce que les jeunes gens qui n'ont point de fond ne sont pas capables de faire. »*⁷³⁶

Fréart de Chantelou se situaba con claridad del lado de aquellos que como Bernini postulaban que antes de formarse en el dibujo a partir del modelo desnudo, los estudiantes debían formarse en el estudio de las grandes obras del pasado, aprendiendo la manera de los grandes artistas. Una estrategia que le permitiría al estudiante solucionar las imperfecciones con las que la naturaleza en ocasiones se manifiesta, defendiendo así una noción de belleza selectiva e idealista, en la línea de Vasari; proponiendo además un modelo de formación semejante al que había tenido lugar en las academias privadas de Roma, desde el inicio del siglo, y que se remontaba a los Carracci. A continuación señalaba también que si la naturaleza era la fuente de toda belleza, sin embargo para alcanzar una belleza perfecta debía seleccionarse los mejores fragmentos de ésta,

⁷³³ BÉDARD, Sylvain. *Les académies dans l'art français au XVII^e siècle (1630-1720)*. Thèse de doctorat, à la université d'Histoire de l'Art, Paris-Sorbonne IV, 1999.

⁷³⁴ *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome (1668-1804)*. Edición a cargo de MONTAIGLON, Anatole de. y Jules Guiffrey. Paris, 1887-1908, 18 Vol., vol. 2, p. 14.

⁷³⁵ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 290.

⁷³⁶ FRÉART DE CHANTELOU, Paul. *Journal du Voyage du Cavalier Bernin en France*. Édition de Ludovic Lalanne. P. 134.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

porque por sí misma no era suficiente, postulando una imitación selectiva, como la defendida por Rafael o los Carracci, como también defenderán H. Testelin o Félibien en sus *Entretiens IV*:

*« Il a dit, pour prouver son sentiment, qu'il y a quelque fois des parties dans le naturel qui paraissent relevées qui ne le devraient être, et d'autres le devraient être lesquelles ne le paraissent point ; que celui qui possède le bon dessin laisse ce que le naturel montre, qui néanmoins ne devrait pas paraître, et marque ce qui doit être et ne paraît pas, et qu'encore une fois, a-t-il dit, un jeune garçon n'est pas capable de faire, n'ayant ni ne possédant pas la connaissance du beau. »*⁷³⁷

Asimismo, y tras defender el aprendizaje mediante la copia de las grandes obras del pasado, Bernini criticará la actitud de dejarse llevar por la copia del natural, como encarnaría para él una obra de Sarazin, la cual será analizada por él en su visita a la Academia. Una obra que habría priorizado la copia del natural dejando en un segundo plano la historia, en este caso la bíblica. La obra en cuestión era el *Crucifix* de Jacques Sarazin:

*« a dit qu'il était beau, mais qu'il était fait de la sorte qu'on s' imagine qu'un corps se laisse aller dans un semblable supplice ; qu'on apprend de l'Écriture qu'on avait tiré le corps de Notre-Seigneur avec des cordes pour le faire étendre ; ainsi que le corps ne pouvait pas se laisser aller comme l'on voit dans ce crucifix. »*⁷³⁸

En los siguientes días Bernini seguirá profundizando y reiterándose en sus ideas, y así relata Chantelou que ante Colbert, el 6 de septiembre, Bernini volvería expresar su opinión sobre el error que conlleva formar a los alumnos comenzando por el dibujo a partir del modelo desnudo, prometiendo a Colbert escribir sus palabras en una *mémoire*:

*« Il a promis qu'il le ferait et a répété que rien n'était si dommageable aux jeunes gens que de les faire commencer à dessiner d'après nature, qu'il fallait avoir des plâtres, des bustes et figures antiques, afin de les faire dessiner d'après. »*⁷³⁹

Asimismo, en esa misma conversación Bernini reconoce la existencia de diversas escuelas nacionales, describiendo la escuela francesa como: *« les Français avaient du feu, mais une manière triste et menue »*⁷⁴⁰, que debieron causar un profundo malestar en el seno de la institución.

Fréart de Chantelou utilizará los debates y las afirmaciones de Bernini también para presentar sus propias tesis, y así defiende la importancia de trascender la copia y alternar ésta con la *invención*, pues la simple copia podía conducir a la esterilidad artística, retomando las preocupaciones de su hermano sobre la *inventio*, la *idea* y el *genio* del artista, otorgando un peso fundamental a las reglas, a la medida, a la composición y al dibujo:

*« J'ai allégué, pour confirmer davantage que l'opérer est absolument nécessaire, défunt Antoine Carlier, connu de la plus grande part de ceux de l'Académie, lequel avait passé une bonne partie de sa vie à Rome à modeler tous les beaux antiques et dont les modèles sont incomparables, et leur ai fait avouer que, comme il s'était mis trop tard à travailler d'invention, son esprit étant devenu stérile par la servitude de ne faire qu'imiter, il lui avait depuis été impossible de faire de lui-même aucune production »*⁷⁴¹

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 134.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 136.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 138.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 138.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 135.

A través del *Journal* Chantelou reflexiona sobre los principales temas teóricos del momento, mostrando sus afinidades teóricas y estéticas hacia el arte italiano, aprovechando los comentarios de Bernini para reflexionar sobre la relación entre belleza y naturaleza; el carácter modélico de los antiguos; el problema de las correcciones ópticas utilizadas en las obras de escultura y de arquitectura; la primacía de la pintura sobre las otras artes; la relación entre dibujo y color, utilizando la noción vasariana de dibujo; etc. Chantelou, para quien Bernini representaba la encarnación de Miguel Ángel, afrontará en su *Journal* todas estas problemáticas en estrecho diálogo con la obra anterior de su hermano *Idée de la perfection de la peinture* (1662), otorgando así predominancia a una pintura dirigida sobre todo al *espíritu* y no tanto al *ojo*. Una concepción intelectual de la Belleza que revela en él una función moral, frente a la defensa placentera que venían haciendo otras corrientes artísticas.

Durante su estancia parisina, Bernini señaló también la importancia del juicio de los otros para alcanzar la perfección en pintura, recordando cómo A. Carracci exponía sus cuadros para saber los defectos y para a continuación corregirlos: « *que le sentiment d'Annibal Carrache était de l'exposer aussitôt pour en savoir les défauts, d'être trop sec, d'être trop dur ou tels autres, afin de les corriger* »⁷⁴²; lo que claramente venía a justificar el modelo asumido por la Academia francesa para sus conferencias. Añadía respecto a este juicio de los demás, y para incentivar la *emulación*, la importancia de instaurar los premios, tal y como sucedía en la Academia de Roma y como impondrá la Academia francesa.

El debate pedagógico sobre la copia del natural o de las obras de los grandes maestros, que genera la visita de Bernini en 1665, resurge con fuerza en los años siguientes, concretamente en 1670, cuando se opondrán S. Bourdon y L. Boullongne, defensores de los postulados de Bernini, a Le Brun y Champaigne, que no están de acuerdo y que defienden un postulado naturalista. En estos instantes, sin embargo, parece imponerse los postulados de Bernini y de los defensores de lo antiguo, lo que se refleja en el hecho de que la propia Academia se proveerá de bajos relieves y esculturas de los que carecía para la formación de sus alumnos. En esta misma línea se expresará A. Félibien para quien « *Les Antiques doivent être aux Peintres comme de verres au travers desquels ils puissent voir la nature; ou bien des miroirs qui leur en découvrent les défauts ; & non pas s'en servir, comme je viens de dire, en l'état qu'on la trouve.* »⁷⁴³. A pesar de que el modelo pedagógico académico parecía ir en la línea señalada por Bernini, la Academia francesa -siguiendo los designios de Colbert- quería instaurar un modelo que le diferenciase de Italia y del gremio,

⁷⁴² *Ibid.*, p. 135.

⁷⁴³ FÉLIBIEN, André. « Quatrième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. II. Pp. 381-382.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

reafirmandose constantemente en la copia del modelo desnudo; a través del cual debía alcanzarse un arte propiamente francés. H. Testelin describe con claridad los dos posicionamientos que encontrábamos en la Academia:

« Et comme on remarqua sur les desseins des étudiants une diversité de manières, les uns imitant le naturel dans la simplicité de sa forme, les autres affectant un embellissement par le renforcement des contours, qu'on appelle charge les contours et y donner le grand goût, cela donna occasion à l'Académie de s'entretenir sur ces différentes manières. Ceux qui opinaient pour les charges d'agrément, alléguaient la beauté des figures antiques, le grand dessein de Michel-Ange, des Carrache, et autres grands peintres de l'Antiquité, et soutenaient qu'il fallait de bonne heure se remplir l'esprit de ces grandes idées, pour se conformer à ces beaux exemples et se faire une habitude de ces belles et grandes manières ; ils disaient que de s'assujettir à imiter un naturel faible et chétif, ainsi qu'on les rencontre communément, pouvait plutôt détourner les étudiants et les porter au contraire à une manière petite et faible. L'opinion opposée qu'on appelle naturaliste, parce qu'ils estiment nécessaire l'imitation exacte du naturel et toutes choses, était d'assujettir le dessinateur à imiter les objets avec simplicité et précisément comme ils sont. Leurs raisons à l'égard des étudiants étaient pour les dresser à une habitude de justesse et de précision et, pour les plus avancés, une expression naïve et convenable à toute sorte de sujets ; il leur semblait ridicule de proposer à de jeunes étudiants de réformer leurs objets naturels par ces prétendues charges d'agrément, qui leur remplissaient l'esprit d'idées incertaines, ce qui les rendait incapables de pouvoir imiter les objets comme ils sont précisément et avec justesse. »⁷⁴⁴

Una vez expuestas ambas posturas, H. Testelin, quien representaba los posicionamientos oficiales de la Academia y sobre todo de los posicionamientos de Le Brun, se posiciona a favor del naturalismo defendido por éste, aunque siempre demostrando esa actitud ecléctica tan propia de la teoría francesa:

« En effet, il n'est pas possible que de jeunes élèves qui n'ont pas encore acquis la pratique du dessein puissent être capables de suppléer à la faiblesse de certains naturels maigres, ne connaissant pas les endroits des contours qu'il faut charger, ce qui est une connaissance qui ne s'acquiert que par une grande étude, et qui n'appartient qu'aux plus avancés. On tomba d'accord que l'étude des belles figures antiques était très nécessaire dans le commencement, et même plus avantageuse que le naturel, mais l'on assura qu'en l'un et en l'autre on était obligé de s'assujettir à imiter exactement son objet pour en recueillir le fruit qu'on en désire, et s'habituer l'oeil et la main à la justesse et précision, ce qui est le fondement de la pratique de la peinture, et l'application particulière que doivent faire les étudiants pour acquérir la facilité d'imiter toutes choses. C'est ce que les plus grands peintres ont reconnu et recommandé à leurs élèves, leur conseillant d'avoir toujours en main le crayon et les tablettes pour designer tous les objets qui se présentent à leur vue. À l'égard des plus avancés, on les exhorta de joindre la théorie à la pratique, d'examiner les raisons qu'ont observées les auteurs des beaux ouvrages antiques, qui se sont servis de la géométrie pour les proportions, l'anatomie pour apprendre l'ostéologie, la situation, la forme et le mouvement des muscles extérieurs seulement, la perspective, la physique et la physionomie pour connaître les diverses caractères des complexions et des passions, car il faut savoir toutes ces choses pour donner bien à propos ces charges d'agrément, en quoi consiste ce que l'on appelle le grand goût [...] Quant à l'imitation précise des modèles, l'on avoua enfin que même les plus habiles doivent observer cette règle de designer le naturel justement et précisément comme ils le voient pour ne s'écarter point de la vérité quand ils étudient leurs morceaux sur le naturel, afin que s'en coulant servir en l'exécution de l'ouvrage, ces desseins leur représentent la vérité du naturel, les laissant dans la liberté de donner à leurs figures tels caractères de force ou de faiblesse convenables à leurs sujets, ce qui est la principale fin à laquelle toutes leurs études se doivent rapporter. »⁷⁴⁵

⁷⁴⁴ TESTELIN. Henry. *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture et sculpture, recueillis et mis en tables de préceptes avec six discours académiques*. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Tome I, vol. 2, p. 703.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, pp. 704-705

Estas dos posturas más que revelar una concepción opuesta del arte en Francia, nos descubre más bien un debate con claros tintes políticos y nacionalistas, que se había afirmado con la visita de Bernini. Ninguno discute la gran manera, ni la forma de llegar a ella: mediante la copia de las obras de los antiguos y mediante la copia del modelo desnudo; sino que el debate parece construirse en torno a si el estudiante debía comenzar a formarse por la naturaleza y por el cuerpo desnudo o por la copia de las obras del pasado. Es en este aspecto donde parece dirimirse la particularidad del arte francés para algunos, tal y como había revelado el viaje de Bernini, considerándose que el fundamento natural y el aprendizaje a partir del cuerpo desnudo constituyen la identidad del arte francés, como afirmará el relato sobre los orígenes de la Academia confeccionado por H. Testelin. A pesar de intentar definirse a partir de ello una postura teórica y un arte propiamente francés, la verdad es que el posicionamiento de la Academia, que recoge H. Testelin en sus *Sentiments*, estaba muy próximo a las tesis defendidas por los boloñeses y por la Academia romana de los Carracci, que había defendido Bernini en su viaje; la cual se habían convertido para la crítica francesa como una especie *vía media*, entre la naturaleza y la idea, entre el dibujo y el color, entre Venecia y Roma, como propondrá en 1666 Félibien en sus *entretiens*⁷⁴⁶. Si en la práctica académica -pese a lo señalado por Bernini- parece predominar el aprendizaje a partir de la copia de las grandes obras del pasado, sin embargo la postura a favor del cuerpo desnudo que defienden algunos con vehemencia en los años 70, parece revelar más bien una postura teórica y un posicionamiento político, que una realidad práctica; y que sin duda se acentuaron a partir de la estancia del gran artista romano.

Las conferencias académicas entre enero y junio de 1670 reflejan una polarización de los académicos en torno a estas dos posturas. Por un lado, tendremos a los partidarios de los naturalistas, donde destacarán Le Brun y Champaigne⁷⁴⁷; y, por otro lado, los partidarios del aprendizaje mediante las grandes obras de la antigüedad, donde sobresalen las figuras de Louis I de Boullongne y Sébastien Bourdon. Antes de producirse este debate, en 1669, habían tenido lugar en la Academia dos conferencias de escultura en la que se analizaban dos de las obras más significativas de la antigüedad el *Hércules Farnesio*, por parte de Michel Anguier, el 9 de noviembre de 1669⁷⁴⁸; y el torso de *Hércules Herodoto* por parte de Gaspard Marsy, el 7 de

⁷⁴⁶ DÉMORIS, René. « L'école de Bologne sous le regard de la critique d'art classique en France ». En BOYER, Jean-Claude (Éd.). *Seicento. La peinture italienne au XVII^e siècle et la France*. Rencontres de l'École du Louvre, septembre 1990. Paris, Musée du Louvre, 1990, pp. 258-259; THUILLIER, Jacques. « L'influence des Carrache en France: pour un premier bilan ». En *Les Carrache et les décors profanes*. Actes du colloque organisé par l'École Française de Rome (Rome, 2-4 octobre 1986), E.F.R., Palais Farnèse, 1988, pp. 421-455.

⁷⁴⁷ Este último defendía una concepción de la mimesis verdadera, próxima a las tesis de Port-Royal críticas con el concepto de representación y de vraisemblance, acercándose así a las posturas de los irregulares de principios del siglo XVII, defendiendo una mimesis verdadera. COJANNOT-LE BLANC, Marianne (Dir.) *Philippe de Champaigne ou la figura du peintre janséniste*. Paris, Nolin, 2011.

⁷⁴⁸ ANGUIER, Michel. « Conférence 9 novembre 1669 : L'Hercule Farnèse ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Tome I, vol. 1, p. 323 y ss.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

diciembre de 1669⁷⁴⁹. Asimismo, el 4 de enero de 1670 Le Brun había dado inicio a una serie de conferencias sobre la manera de dibujar en la Academia, *Sur la manière que l'écolier devait prendre pour dessiner à l'Académie*, hoy desaparecida, pero que puede ser reconstruidas a partir de los *Sentiments* de Henry Testelin, como hemos señalado más arriba⁷⁵⁰, donde parecía defender la importancia del modelo desnudo. No obstante, sí nos han llegado las opiniones de Jean Baptiste de Champaigne a favor del modelo desnudo:

« Je crois que la Compagnie tombera d'accord que ce qui spiritualise les sujets et les rend agréables, ce sont les proportions libres et sveltes ; au lieu que le trop de charge les rend matériels et pesants. Je me trouve obligé, Messieurs, de représenter à vos soins sur ce sujet que les étudiants penchent tous à charger indifféremment toutes les études qu'ils font après le modèle. Il est à craindre que se faisant un fonds su opposé au bien, ils n'aient de la peine à s'en défaire et ne trouvent en eux un sujet de combattre toute leur vie un vice qu'ils s'imaginent être la bonne manière.

Les études que l'on voit être faites par les grands hommes après le modèle suivent la Nature en toutes ces belles parties, et chargent ensuite dans leurs ordonnances selon que les sujets le demandent, étant fortifiés par les études qu'ils ont faites après les belles Antiques. »⁷⁵¹

Entre los defensores de los posicionamientos de los modelos antiguos encontraremos la conferencia de Louis de Boullongne *La Vierge au lapin de Titien*, del 12 de abril de 1670:

« Messieurs, comme les étudiants font quantités d'erreurs pour vouloir trop charger leurs figures ou académies sur le modèle, je dirai, s'il vous plaît, mon sentiment pour les corriger. Je suis de même avis que ceux qui m'ont précédé dans ces conférences ; mais aussi, suivant votre meilleur avis, qu'il ne faut pas qu'ils s'attachent si exactement à copier le modèle, [de] crainte qu'ils ne se fassent une manière mesquine qui les empêchent de donner quelque goût à leurs desseins et académies.

En effet, ne voyons-nous pas que la plupart des peintres lombard, flamands et allemands n'ont pas manqué de modèles ? Ils l'ont même dessiné assez exactement, mais n'ayant ni vu, ni étudié l'antique, ils sont tombés dans ces erreurs que les habiles ont repris avec tant de justice dans leurs morceaux.

Je serais donc d'avis, Messieurs, si vous le jugiez à propos, qu'outre le modèle qu'on doit étudier avec grand soin, on fit dessiner les élèves tantôt sur l'antique et tantôt sur quelques tableaux, ceci aurait deux grandes utilités ; la première qu'on verrait infailliblement où se jetterait leur génie et leur goût, la deuxième qu'ils apprendraient à bien draper une figure au lieu que souvent ils la médient sur l'antique, ce qui les empêche d'apprendre à peindre de beaux plis sur le naturel. »⁷⁵²

Esta clara defensa de los modelos antiguos la volveremos a observar en la conferencia de Sébastien Bourdon del 5 de julio de 1670 sobre *Les proportions de la figure humaine expliquées sur l'antique*:

« je dis l'étudiant qui soit en état de dessiner ce qu'il voit dans sa justesse. Alors, pour ne point tomber dans une manière mesquine, il serait bon qu'il se fit une habitude des belles antiques partie à partie, c'est-à-dire qu'il les dessinât tant de fois, qu'il se les rendît tellement familières, qu'il les pût dessiner par coeur. Possédant ainsi les parties, il faudrait venir au général des figures antiques ; alors il serait nécessaire de se servir des proportions, afin que le

⁷⁴⁹ MARSY, Gaspard. « Conférence 7 décembre 1669 : Le Torse d'Hercule d'Hérodote ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Tome I, vol. 1, p. 340 y ss.

⁷⁵⁰ LE BRUN, Charles. « Conférence 4 janvier 1670 : Sur la manière que l'écolier devait prendre pour dessiner à l'Académie ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Tome I, vol. 1, p. 344 y ss.

⁷⁵¹ CHAMPAIGNE, Jean-Baptiste de. « Conférence 1 mars 1670 : La Peste d'Absod de Poussin ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Tome I, vol. 1, p. 358.

⁷⁵² BOULLONGNE, Louis de. « Conférence 12 avril 1670 : La Vierge au lapin de Titien ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Tome I, vol. 1, pp. 364-366.

*dessinateur fût assuré et qu'il pût rendre raison de ce qu'il a fait. Ceci se doit entendre des figures dessinées [d'] après l'antique. Quant à celles d'après le modèle, je dis que l'étudiant, après l'avoir dessiné ainsi qu'il a été conclu dans les assemblées précédentes, il serait nécessaire de faire un autre trait selon l'attitude de son académie, à laquelle l'étudiant donnerait le caractère de telle figure qu'il se proposerait, comme celle d'Hercule Commode et autres, telle qu'il désirerait, et se servant ainsi des mesures pour corriger le naturel, ce serait le moyen de faire de grands progrès dans l'art. Ce sentiment a été fort approuvé de défunt Monsieur Poussin »*⁷⁵³

Las discusiones generadas por la conferencia perdida de Le Brun van a alargarse a lo largo de 1670, proponiendo el propio Le Brun -como reflejan los procesos verbales del 25 de enero de 1670- establecer por escrito de manera sistemática las objeciones e intervenciones de los participantes:

*« Le Brun a proposé qu'après tant d'excelens discours que l'on faict den les Conféranse présédente, il estoit nécessaire d'en recueillir les fruits et tirer de se travail les matières qu'y se peuvent establir en présepte pour l'instruction de la jeunesse et la satisfaction de ceux qui desirent cognoistre la beauté de la peinture, que pour cest esfect il trouvoit à propos que le Secrétaire remarquâ soigneusement et couchâ par escrist les objections et les diverses oppinions qui se rencontre dans lesdites conféranses, avec les raisons aléguée de part et d'autre. »*⁷⁵⁴

En todos estos debates y conferencias no se discute tanto sobre la *gran manera*, sino sobre el camino para llegar a ella. Todos reconocían que la naturaleza cotidiana era mezquina –como vimos al estudiar la teoría teatral-, la cual se identificaba con la pintura del norte de Europa, considerando que a una pintura o a una escultura debía llegarse corrigiendo esa realidad a través de los conocimientos adquiridos a través de los modelos legados por los antiguos; simplemente que para Bernini, Boullongne, Bourdon o N. Coypel, el genio de los artistas debía ser primeramente estimulado mediante la contemplación de las grandes obras y, por tanto, la habilidad técnica no debía adquirirse mediante la contemplación y dibujo sobre un modelo natural. Defendían el hacer artistas antes de hacer prácticos; lo que estaba en la línea patrocinada por la Academia desde sus inicios⁷⁵⁵. Frente a ellos Ph. de Champaigne que provenía del norte y que además era afín a los posicionamientos estéticos de Port-Royal y Le Brun, quien defendía el discurso oficial de la Academia y las connotaciones políticas subyacentes, defenderán por el contrario que el estudiante debía formarse primeramente a partir de la copia del modelo desnudo. A pesar de sus posicionamientos, las conferencias posteriores dentro de la Academia, dedicadas a la escultura antiguas, como la de Philippe Buyter sobre *Le Gladiateur Borghèse*, el 3 de mayo de 1670⁷⁵⁶ o de Michel Anguier sobre el *Laoconte*, el 2 de agosto de 1670⁷⁵⁷, ratificaban la posturas de aquellos

⁷⁵³ BOURDON, Sébastien. « Conférence 5 juillet 1670 : Les proportions de la figure humaine expliquées sur l'antique ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Tome I, vol. 1, pp. 374-375.

⁷⁵⁴ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 346.

⁷⁵⁵ MICHEL, Christian. « Le chevalier Bernini et l'enseignement artistique en France ». Pp. 102-103.

⁷⁵⁶ BUYTER, Philippe. « Conférence, 3 mai 1670 : Le Gladiateur Borghèse ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Tome I, vol. 1, p. 369 y ss.

⁷⁵⁷ ANGUIER, Michel. « Conférence, 2 août 1670 : Le group de Laocoon ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Tome I, vol. 1, p. 377 y ss.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

que defendían el carácter modélico de las esculturas antiguas para el aprendizaje. Sin embargo, se tratará de un debate que aparecerá de forma constante en el arte francés, a lo largo del siglo XVIII y el siglo XIX.

Otro ejemplo que demostraría la importancia que tenía para algunos esta cuestión del fundamento natural del arte francés, se revela nuevamente a propósito del viaje de Bernini y del encargo que se le hace de un busto sobre el retrato de Louis XIV, que termina al poco de regresar a Roma, en 1665⁷⁵⁸. De hecho, el busto de Louis XIV encuentra su respuesta poco tiempo después en el esculpido por Jean Warin en 1666, demostrando la profundidad del debate causado por la obra de Bernini; la cual, como ha analizado por Thomas Kirchner⁷⁵⁹, se inscribía de nuevo en el debate anterior, aunque ahora reformulado sobre el problema específico del retrato real, y sobre si éste debía captar los rasgos del rey de forma fidedigna o por el contrario el retrato debía presentar un rostro idealizado, que transmitiera sobre todo la grandeza y gloria del Rey. Th. Kirchner ha intentado reconstruir estas discusiones a través de la comparación con otro retrato de la época, en este caso pictórico, ejecutado por Le Brun, hoy desaparecido, y del que solamente tenemos la descripción dada por A. Félibien. Th. Kirchner ha señalado cómo la estancia de Bernini permitió a la Academia afirmarse en la defensa de un tipo de retrato nuevo, alegórico e idealizado, que buscaba al mismo tiempo la naturalidad y cierto realismo. Como es frecuente en Francia, ésta parecía optar por una vía media, un eclecticismo que le llevará a defender la *vraisemblance*, conforme a *bello ideal natural*. Bernini apuesta por la idealización total, en la línea de Lomazzo, quien defendía la realización de modificaciones en los retratos de los soberanos, buscando un decoro político y, sobre todo, la *idea*; y, de este modo, Bernini no buscó representar fielmente el aspecto del soberano, sino las cualidades abstractas que debe poseer un rey, esto es, la *idea* del Rey; razón por la cual fue muy criticado, como recoge el propio Fréart de Chantelou:

« Il m'a ajouté que l'on trouve le front trop reculé au-dessus des yeux et puis trop creux. J'ai répondu que cela donne de la grandeur, que toutes les belles têtes antiques l'avaient de la sorte, que le front du Roi était de cette forme ; que, quand même cela ne serait pas, il faudrait le faire de la sorte, pourvu que cela n'ôtât pas la ressemblance ; que le secret dans les portraits est d'augmenter le beau et donner du grand, diminuer ce qui est laid ou petit, ou le supprimer quand cela se peut sans intérêt de la complaisance. Le doyen de Saint-Germain est aussi venu, et lui qui est curieux de médailles a trouvé que le buste a beaucoup de l'air d'Alexandre et tournait de côté comme l'on voit aux médailles d'Alexandre. »⁷⁶⁰

Chantelou seguía aquí las ideas de Lomazzo:

⁷⁵⁸ WITTKOWER, Rudolf, *Bernini's Bust of Louis XIV*. Charlton Lecture on Art, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1951; GOULD, Cecil. *Bernini in France. An Episode in Seventeenth-Century History*. London-Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. 79-87; LAVIN, Irving. "Le Bernin et son image du Roi-Soleil". En BRIGANTI, Giuliano (Éd.). "Il se rendit en Italie". *Études offertes à André Chastel*. Roma-Paris, Edizione dell'Ellefante-Flammarion, 1987, pp. 445-447.

⁷⁵⁹ KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique*. P. 76 y ss.

⁷⁶⁰ FRÉART DE CHANTELLOU, Paul. *Journal du Voyage du Cavalier Bernin en France*. Édition de Ludovic Lalanne. P. 183.

« Cette beauté ou bien situation se divise en naturelle ou artificielle : l'appelle cette beauté naturelle en cette matiere, celle qui est propre à l'homme que l'on veut représenter [...] La beauté artificielle est, lors que prudent Peintre peignant un Roy ou Empereur fait leur portrait grave & plein de Majesté, quoy que possible ils ne l'ayent pas naturellement, on quand il peint un Soldat plus remply de fureur & d'indignation qu'il n'estoit pas dans la meslée. Ce que plusieurs grands Peintres ont observé avec raison, puis que c'est le devoir de l'art de représenter le Papel, l'Empereur, le Soldat, & toute autre personne avec la beauté que la raison ordonne qu'ils ayent, & c'est en cela que le Peintre fait voir l'excellence de son Art, represenat non l'action que possible cét Empereur ou ce Pape faisoient ; mais bie celle qu'ils devoient faire, eu esgard à la Majesté & à la bien. Sceance de leur condition. Et c'est la methode & l'ordre de prudence, qui doit estre non seulement observé en cette partie, mais encore en toutes les autres, c'est à dire, en la proportion, aydant & suppeant par l'art aux defauts de la nature. D'où vient que quoy que l'Empereur soit disproportionné, le Peintre ne doit pas en tout son portrait imiter cette disproportion : de façon que s'il plombé ou pasle, il le doit ayder par une petite vivacité de couleur ; mais de telle sorte & avec tel temperament, que le portrait n'en perde pas la ressemblance, & que le defaut de la nature soit industrieusement couvert par le voile de l'Art. Et c'est en ces mouvemens que Leonard, Raphaël, Michel l'Ange, Polidore, & Gaudenzio furent rares. »⁷⁶¹

Frente al retrato idealizado de Bernini, Francia entendía la realidad en clave *representativa* a partir de la *vraisemblance*, tal y como había sido definida por J. Chapelain en el teatro a partir de los años 30; siendo esta vía la que representa Le Brun con su retrato de Louis XIV, frente al idealismo no verosímil propuesto por Bernini. De este modo, si Le Brun y Bernini tratan la figura del rey de forma ideal, sin embargo, las estrategias de esa idealidad serán muy distintas en cada uno de ellos. Le Brun busca equiparar la realidad de Louis XIV con la idealidad, identificando a Louis XIV con Cesar. Intenta demostrar a través del arte que Louis XIV es Cesar, es decir, *representa* a Cesar, creando una relación *verosímil*. Bernini, en cambio, oculta los rasgos naturales de Louis XIV bajo unos rasgos idealizados que se pueden identificar con Alejandro así como con otros héroes, estableciendo una relación inverosímil que sólo funciona idealmente. Es por ello que en Bernini no puede hablarse de *representación*, pues no aspira a una transparencia del signo que permita ver en Louis XIV a Cesar o Alejandro -sin que ambos pierdan su identidad-, sino que deberemos hablar más bien de *idealidad*, ocultando a Louis XIV bajo un disfraz simbólico que bien puede pertenecer a Louis XIV como a otro rey o emperador.

Le Brun –tal y como teorizará A. Félibien- trae la realidad de Louis XIV a la idealidad mediante la *alegoría*, sin transformar los rasgos de Louis XIV, y, por tanto, su estrategia no será la idealización, sino la de convertir a Louis XIV en Alejandro mediante la alegoría, como vemos en *Les Reines Perses...*⁷⁶². Una estrategia alegórica que determinará, como más tarde veremos, las soluciones representativas de Le Brun en los ciclos versallescos⁷⁶³. La estrategia de Bernini con su

⁷⁶¹ LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*. Traducido por Hilaire Pader parcialmente como *Tracité de la Proportion naturelle et Artificielle des choses*. Tolose, Arnavd Colomiez, 1649, chap. II, p. 11.

⁷⁶² KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique*. Pp. 78-79.

⁷⁶³ SABATIER, Gérard. « Allégories du pouvoir à la cour de Louis XIV ». En CHECA CREMADES, Fernando (Dir.). *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*. Ciclo de conferencias en la Real Academia de España en Roma, Roma, mayo-junio de 2003. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 177-193.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

busto fracasará por diluir a Louis XIV en una idealidad irreconocible al espectador, es decir, por romper la *vraisemblance* con la historia real, en este caso, con los rasgos naturales de Louis XIV, fusionado ambos monarcas, Louis XIV y Alejandro, y perdiendo Louis XIV sus rasgos distintivos. El debate a propósito del busto de Bernini revelaba así cómo Francia buscaba construir su teoría artística sobre dos principios fundamentales: la defensa de lo natural frente a la idealización, y la *vraisemblance*. Dos principios que sin duda alejaban a los hermanos Chantelou de la Academia, la cual iba a desarrollar la vía abierta por A. Félibien y Ch. Le Brun, quienes pensarán el arte desde la retórica y los problemas teatrales de la poética aristotélica, donde la *vraisemblance*, ocupaba un lugar fundamental.

5. André Félibien y la construcción de una nueva pintura francesa.

El 14 de mayo de 1664 fueron registrados en el Parlamento los nuevos estatutos de la Academia que, en palabra de H. van Hulst, daban inicio a un nuevo renacimiento de la Academia Real de Pintura y de Escultura. En ellos se buscaba definir con claridad las atribuciones de la Academia, así como la forma que debían tener sus conferencias. Las ideas que fundamentarán esta reforma se habrían ido gestando lentamente desde los años 40, principalmente a través de los tratados de A. Bosse y los hermanos Fréart de Chantelou. Todos ellos buscaban definir los principios teóricos y prácticos, así como pedagógicos, sobre los cuales se asentará la Academia y el aprendizaje del arte en estos años. Sin embargo, el peso definitivo adquirido por Le Brun y el apoyo incondicional de Colbert a la institución, darán a este periodo -dentro de la continuidad- un aspecto novedoso en la que será trascendental la figura de André Félibien. Éste propondrá una comprensión nueva de la pintura, construida sobre la elocuencia y la poética aristotélica, que pensará el arte desde las emociones causadas en el espectador; favoreciendo así el desarrollo –o más bien construcción- de una nueva mirada sobre el cuadro, puesta en práctica en sus *descripciones*. A. Félibien se alejaba por tanto de la dimensión intelectual del arte que había sido predominante durante los primeros tiempos, desde la creación de la Academia y que analizamos en los tratados de A. Bosse y los hermanos Chantelou; lo que se deberá a varios factores. En primer lugar, la definitiva consolidación de la Academia frente al gremio, que suponía no tener que estar legitimando su existencia sobre la liberalidad de las artes, lo que posibilitó el abandono de una comprensión intelectual y teórica del arte, fundamentada en la medida y en la perspectiva. En segundo lugar, en estos instantes -como ya vimos apuntarse en Fréart de Chambray- comienza a valorarse la perspectiva como un conocimiento mecánico, que una vez aprendido podía ser aplicado

por cualquiera, tuviera o no talento, fuera o no un gran artista, por lo que ésta no podía ser el principio sobre el que se asentase el *saber* académico. Esto conllevará también la sustitución del fundamento mimético y reproductivo del arte, por un principio retórico de la imagen, desde el cual comenzaba también a pensarse la perspectiva, como analizamos a propósito del tratado de Huret. Este abandono del carácter reproductivo del arte, fundamentado en la medida y en la perspectiva, a favor de una pintura que debía persuadir y conmover al espectador, no sólo favoreció el desarrollo de una nueva teoría sobre la pintura, sino el desarrollo de una nueva práctica, esto es, unos nuevos recursos pictóricos que pudieran dar respuestas formales a ese principio elocuente de la imagen; lo que condujo al desarrollo de una pintura de gran formato, que pasará a convertirse con Le Brun en una especie de “estilo francés”. Un tipo de pintura que recogía un *topoi* clásico de la historia del arte que, a partir de la historia que cuenta Plinio sobre Timanthes en su XXXV de su *Historia Natural*, había señalado la dificultad de pintar en grande.

Si bien las discusiones y tensiones entre los académicos serán una constante a lo largo de los años siguientes, determinando la variedad de los posicionamientos sobre arte, auspiciados y favorecidos por el propio modelo de conferencia, sin embargo, surge al mismo tiempo un claro deseo por ofrecer una imagen oficial de la institución y por favorecer un discurso teórico más o menos coherente que cumpliera los objetivos señalados por Colbert a Félibien⁷⁶⁴. Por un lado, construir un *saber artístico* al servicio del poder y, por otro lado, establecer unos principios artísticos que permitiesen construir un arte que superase al resto de las potencias de alrededor. Una exigencia que sin duda guía los trabajos de A. Félibien y Le Brun en Vaux-le-Vicomte, y frente a los que la Academia ofrecerá su resistencia, lo que conduce a la salida de Félibien de la institución. Sin embargo, el objetivo de A. Félibien no fue construir un tratado teórico sobre arte a partir del cual fundar la Academia, como había ocurrido con la creación de la Academia romana con Zuccari y como había sido la intención de A. Bosse con la perspectiva de Desargues, sino elaborar un nuevo *saber artístico* que convertiría el arte en un *poder*, es decir, en una fuerza persuasiva que entre otras finalidades podía estar al servicio del Estado monárquico. Su intención no era ofrecer una *doctrina*, como señaló A. Fontaine, ni establecer unos principios de obligado cumplimiento, como parecía señalar Colbert, sino construir un *saber* que aglutinase la diversidad de criterios y discusiones y que permitiría ofrecer una visión coherente de la obra que captase al espectador y le persuadiese, como había señalado Alberti⁷⁶⁵.

⁷⁶⁴ GERMER, Stefan. *Kunst-Macht-Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien*. Tesis de habilitación, Bonn, 1994; GERMER, Stefan. *Kunst, Macht, Diskurs: Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*. Fink Wilhelm GmbH, 1997.

⁷⁶⁵ “Una “historia” que verdaderamente puedas con razón alabar y admirar, será la que se muestre por sí misma tan amena y adornada que detenga los ojos del espectador, docto e indocto durante bastante tiempo, con placer y emoción” ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 40. P. 101.

A. Félibien deseaba construir no tanto una *teoría* sino un nuevo *saber artístico*, destinado a persuadir al espectador y a dirigir su mirada, a través de un nuevo tipo de *descripción analítica* que además de enseñar a mirar los cuadros a los *amateurs*, construyendo una nueva forma de mirar, permitían al pintor acentuar aquellos aspectos formales que le iban a permitir captar de una forma más satisfactoria la atención del espectador. A. Félibien construye así un modelo descriptivo nuevo para definir su nueva mirada, que se erige sobre la palabra y que toma prestado de la retórica, colonizando rápidamente las formas de mirar la pintura; empezando por el propio monarca, a quien dedica sus primeras descripciones de cuadros con la intención que enseñarle, precisamente, a mirar sus propios cuadros, cautivando a continuación a los hombres importantes de su época como Fouquet o Colbert. Su modelo se alejaba por tanto de las formas descriptivas tradicionales herederas de los modelos retóricos como la *ekphrasis*⁷⁶⁶, las cuales reducían la imagen a una función ilustrativa de los textos y de las narraciones históricas. También se alejaba de la descripción simbólica, que reducía la obra a una especie de signos emblemáticos adscritos a una *idea* que debía presidir toda obra y que el espectador debía descifrar; concibiendo la pintura como una contemplación racional de la idea. Una herencia del idealismo humanista renacentistas que había sido fomentada desde la propia institución monárquica, como se observa en las estrategias simbólicas emprendidas por Mazarino o en las decoraciones de los Palacios del monarca, tras el regreso de éste al finalizar los disturbios de la Fronda. Frente a la emblemática de la monarquía anterior⁷⁶⁷, muy vinculada a las estrategias simbólicas de los jesuitas, A. Félibien propondrá a Louis XIV una nueva forma de comprender el arte, asentado sobre la *elocuencia* y Aristóteles, que busca controlar la lectura que hace el ojo del espectador sobre el cuadro.

A través de su *descripción analítica* (que condiciona tanto el acercamiento del amateur al arte como del pintor a su propia obra) establece no sólo una nueva concepción teórica sobre el cuadro, sino una nueva forma de pintar, definiendo una nueva forma de componer los cuadros donde se sustituye la tradicional composición perspectívica del Renacimiento por una construcción

⁷⁶⁶ DANDREY, Patrick. "Pictura loquens. L'ekphrasis poétique et la naissance du discours esthétique en France au XVII^e siècle". En BONFAIT, Olivier (Dir.). *La description de l'oeuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*. Actes du colloque "La descrizione dell'opera d'arte: dal modello classico della ecphrasis umanistica alle sue variazioni contemporanee". Rome, Villa Médicis, 13-15 juin 2001. Collection d'histoire de l'art n° 4. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2004, pp. 93-120.

⁷⁶⁷ SPICA, Anne-Elisabeth. *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution des genres (1580-1700)*. Paris, Honoré Champion, 2000 ; MÉNESTRIER, Claude-François. *Description de l'Arc dressé par les soins du Souverain Senat de Savoye, pour l'entrée de leurs Altesses Royales à Chambay*. Lyon, Pierre Guillimin, 1663 ; MÉNESTRIER, Claude-François. *L'Art du Blason iustifié*. Lyon, Benoist Coral, 1661 ; MÉNESTRIER, Claude-François. *Traité des Tournois, ioustes, carrousels et autres spectacles publics*. Lyon, Jacques Muguet, 1669 ; MÉNESTRIER, Claude-François. *Histoire du Roy Louis le Grand, par les medailles, emblèmes, devises, jettons, inscriptions... et autres monumens publics, Recueillis et expliqués par le Pere Claude-François Menestrier*. Paris, I.B. Nolin, 1691 ; MÉNESTRIER, Claude-François. *Quatre Soleils vûs en France le 25 de Juin 1704. Dessein de l'appareil & décoration du Palais Abbatial de Saint Germain des Prez...* Paris, Jacques Josse, 1704.

espacial nueva pensada a partir de la recepción visual⁷⁶⁸. Esta nueva composición busca favorecer la lectura inmediata de la obra, esto es, el vistazo o *coup d'oeil*; potenciando esa recepción inmediata del conjunto o *tout ensemble*, donde el ojo se ve persuadido y conmovido de forma instantánea, *touché*. Esta forma elocuente de comprender la pintura, implicaba por tanto una forma nueva de construir compositivamente los cuadros, favoreciendo así un nuevo formato de gran tamaño, que se desarrolla de forma inmediata con Le Brun⁷⁶⁹. Un gran formato que otorgará preferencia a la construcción centralizada, donde la figura o tema principal aparecen en el centro, a partir de la cual se desplegará el movimiento del cuadro, tal y como observaremos en la galería de los espejos de Versalles. También adquirirán predominancia las leyes de la unidad, como había defendido la teoría trágica francesa heredada de Aristóteles; determinando el tratamiento de las expresiones, las luces, los colores, etc. Este tipo de composición unitaria, sin duda venía determinada también por la forma de *lo político* y, de este modo, podía entenderse como un intento de trasladar a la pintura la centralidad política ocupada por el Rey. Este diálogo entre pintura y política, se traduce también en un abandono paulatino de los temas mitológicos en favor de las historias contemporáneas donde el Rey ocupa precisamente el centro⁷⁷⁰.

Esta pintura de gran formato tenía sus antecedentes en Italia, pudiéndose observar algunos ejemplos de ella en A. Carracci o en Guercino; aunque será en la Francia de los años 60 cuando Le Brun -con el apoyo de Félibien- apuestan por una obra de grandes dimensión, definiendo un “estilo” nuevo y concreto, gracias a la nueva teoría y a la nueva práctica establecida por Félibien en sus *descripciones*. Un nuevo formato destinado a conmover al espectador, como muestran sus obras para las Carmelitas de la rue Sanint-Jacques, *Samaritaine au pied du Christ* (400 x 333 cm) o el cuadro que pinta para Louis XIV *Les Reines de Perse aux pieds d’Alexandre* (298 x 453 cm). Se trataba de un “estilo” en el que había fracasado Poussin, como reflejaba su cuadro parisino de *L’Institution de l’Eucharistie*, quien se encontraba más cómodo en cuadros de menor tamaño; lo que sin duda determinó el apoyo de Colbert hacia Le Brun en detrimento de Poussin. El gran formato se convertirá con Le Brun en una especie de “estilo francés” (que determinará la pintura posterior a lo largo del siglo XVII y XVIII, e incluso a lo largo del siglo XIX), que requería de una nueva concepción compositiva del cuadro y que explicará la prioridad dada a los cuerpos humanos, a la expresión, al color, a las luces, etc., que son pensados de manera distinta respecto a épocas pasadas, siempre buscando los efectos sobre el espectador. Era una pintura que entrañaba por tanto

⁷⁶⁸ PUTTFARKEN, Thomas. *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*. New Haven, Yale University Press, 2000, p. 239 y ss.

⁷⁶⁹ BONFAIT, Olivier. « Peindre en grand (Rome-Paris, 1630-1690). Format, style et langue national ». En CHECA CREMADES, Fernando (Dir.). *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*. Ciclo de conferencias en la Real Academia de España en Roma, Roma, mayo-junio de 2003. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, p. 195.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 207.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

importantes desafíos plásticos, como reconocía Alberti⁷⁷¹, y de la que apenas existían antecedentes formales en Francia, a excepción del Palacio de Luxembourg, donde nos encontramos con la galería pintada por Rubens, y a excepción del Hôtel de la Ferté, para el cual Perrier, Giacinto, Gimignani, Mignard, Errard y Lemaire, pintarán dieciséis cuadros sobre la *Jerusalem Liberada* de T. Tasso⁷⁷². Sin embargo, estos problemas plásticos y la falta de claros antecedentes no fueron un obstáculo para Le Brun, quien en estos años -dentro de la Academia- propondrá una síntesis entre Poussin y Rubens⁷⁷³. Asimismo, para el desarrollo de esta pintura de gran formato era necesario sustituir los temas y crear unos nuevos, abandonándose el discurso emblemático anterior por el alegórico, donde la Historia adquiere también cada vez mayor presencia, proponiéndose una nueva concepción narrativa de la imagen próxima a los lenguajes de Rubens. La pintura se alejaba así de la subordinación al texto de antaño, abandonando con ello esa obligatoriedad de leer los cuadros, lo que favorecerá los valores elocuentes de la pintura⁷⁷⁴, esto es, sus recursos técnicos y materiales, como la expresión de cuerpos o el color. Estos valores elocuentes y persuasivos de la imagen se asentaban por tanto sobre los recursos formales y prácticos, propiamente pictóricos, y no sobre la idea, tal y como reflejará A. Félibien a través de su modelo de *descripción analítica*, que permitirá comprender las obras no como representación de un discurso o de una idea, sino como una maquinaria persuasiva, a partir de sus propios recursos materiales.

Como señaló B. Teyssère⁷⁷⁵, A. Félibien desarrollará una comprensión nueva de la pintura determinada por los problemas de la poética aristotélica, preocupándose por los problemas elocuentes, expresivos y receptivos, en función del espectador, frente a las preocupaciones mimética e intelectuales de los tratados anteriores, como los de A. Bosse o Fréart de Chambray. Buscaba, frente a la emblemática, un discurso pictórico construido sobre la claridad y la legibilidad inmediata, continuando con la claridad defendida por los pintores de la *regencia*, definidos como *atticistas*, y continuando también con la vía media ciceroniana tomada por las letras francesas desde Malherbe a Gues de Balzac. Esta comprensión retórica de la imagen se vio favorecida sin duda por

⁷⁷¹ “Pero hay que guardarse de pintar en tablas muy pequeñas, como hacen muchos. Antes bien, querría que te acostumbraras a las grandes imágenes, de modo que se acerquen en magnitud lo más posible a lo que quieres representar. Pues en los simulacros pequeños se esconden al máximo los mayores vicios, mientras en una gran efigie los mínimos errores son evidentes” ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, III, 57. P. 117.

⁷⁷² BONFAIT, Olivier. “Intorno alla Gerusalemme liberata. Roma-Parigi, 1640”. En BONFAIT, Olivier et Jean-Claude BOYER. Catálogo de la exposición en la Académie Française à Rome del 30 de marzo al 26 de junio de 2000: Autour de Poussin: idéal classique et épopée baroque entre Paris et Rome. Roma, Edizioni de Luca, 2000, pp. 55-61 (edición italiana).

⁷⁷³ BONFAIT, Olivier. « Peindre en grand (Rome-Paris, 1630-1690)... ». P. 196.

⁷⁷⁴ THUILLIER, Jacques. « L'image au XVII^e siècle : de l'allégorie à la rhétorique des passions ». En *Word & Image*, volume 4, n° 1, January-March 1988. Proceedings of the First International Conference on Word & Image. Actes du Premier Congrès International de Texte et Image. Amsterdam, 1998, pp. 88-98.

⁷⁷⁵ TEYSSÈRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 61.

sus tempranos contactos con ciertos círculos literarios de su época; y si bien es verdad que la literatura no parece haber prestado mucha atención a la pintura, sin embargo A. Félibien, quien se había formado en la pequeña academia reunida en torno Vaux por Fouquet y previamente en el hôtel Rambouillet, encontró en la literatura los fundamentos para el desarrollo de su proyecto. En torno a la palabra se dieron cita en Vaux todas las artes en sus diversas manifestaciones, tanto escritas: como la poesía, la prosa o el teatro; como visuales: la jardinería, los juegos de agua, la arquitectura, la pintura, la escultura, etc.; al servicio de una *imagen elocuente* y de una imagen parlante en la que Fouquet quería convertir su castillo. Es seguramente aquí donde aprenderá la dimensión elocuente y persuasiva de la imagen, así como las posibilidades que la imagen podía desempeñar para el ejercicio del poder, no tanto a través de su subordinación a éste, sino comprendiendo esta relación como una alianza y una colaboración. La finalidad de las artes no era representar el poder, como había señalado la *requête* de 1648, sino mostrarse como un *saber*, esto es, un *poder* susceptible de fortalecer la monarquía y al Estado. Ante este marco formativo del que participan tanto Félibien como Le Brun en Vaux no es de extrañar que el proyecto académico abandone la senda recorrida hasta ahora, caracterizada por la dialéctica teoría/práctica y por la afirmación intelectual del arte -dándose prioridad a la perspectiva-, y evolucionase hacia una comprensión elocuente-persuasiva de la imagen. Como ha señalado Stefan Germer⁷⁷⁶ la obra de Félibien buscaba desde el principio la construcción de una nueva mirada y la de un nuevo espectador de las obras de arte, que trascendiera los objetivos de la monarquía y de los pintores, y que culminaría en sus *Entretiens*. Esta renovación de la mirada y de la relación con el arte, se construirá sobre la renovación del lenguaje artístico, tal y como hemos visto en A. Bosse y Fréarte de Chambray, quienes habían precedido sus tratados con un estudio terminológico. Sin embargo este nuevo lenguaje propuesto por A. Félibien con el que buscaba superar los problemas de la literatura artística anterior, se definirá a partir de la Retórica, alejándose de las terminologías de taller. Un deseo de renovación del lenguaje artístico que sin duda debe ponerse en relación con lo señalado por Poussin en una carta enviada al propio A. Félibien, poco tiempo antes de morir, y donde aquél se quejaba de la debilidad del discurso de aquellos que habían escrito sobre arte.

*“Está entre nosotros N... [abate Nicase], que está escribiendo sobre las obras de los pintores modernos y sus obras. Su estilo es ampuloso, soso y poco doctrinado. Toca el arte de la pintura como quien carece de teoría y de práctica. Otros, que han intentado lo mismo, han sido premiados con burlas, como se lo merecían”*⁷⁷⁷

⁷⁷⁶ GERMER, Stefan. « Les lecteurs implicites d'André Félibien. Ou pour qui écrit-on la théorie de l'art ? ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, nº 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, p. 259.

⁷⁷⁷ POUSSIN, Nicolas. « Carta a Félibien, Roma enero de 1665 ». En *Lettres et propos sur l'art*. Pp. 139-138.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

A. Félibien reivindicaba, como Alberti, el poder de la pintura para revalorizar las cosas: “pero máximamente en que nunca darás con algo tanpreciado, cuya asociación con la pintura no lo haga mucho más caro y gracioso. El marfil, las gemas y otras cosas preciosas semejantes se hacen más preciosas en manos del pintor”⁷⁷⁸; y, de este modo, la pintura se presenta como un *saber-poder*, capaz de transformar el valor de las cosas. Un fenómeno que intentará mostrar al propio Louis XIV a través de sus descripciones de los cuadros de Le Brun. Pero este poder de la pintura, descrito por Alberti a través de un lenguaje que recuerda a la alquimia (de ahí la alusión que hace a la revalorización que puede llegar a sufrir el plomo a través de la pintura), más adelante le llevará al propio Alberti a comparar el poder de la pintura con el poder del discurso, confrontando la pintura con el poder de la palabra, y reivindicando la superioridad de aquella. Es precisamente este poder de la pintura, apuntado por Alberti, el que determinará el proyecto de A. Félibien. Pero mientras Alberti adscribía la pintura todavía a una finalidad reproductiva, de ahí la fábula de Narciso⁷⁷⁹, A. Félibien adscribirá la pintura a un *saber* capaz de fortalecer el Estado, profundizando en el carácter retórico de la imagen. Sin embargo, su proyecto se ve interrumpido por las críticas con las que se encuentra dentro de la Academia, debiendo desarrollarlo fuera de la institución, alejándose progresivamente del poder; como observaremos en las *Entretiens*. En los años siguientes seguirá profundizando en su definición de un *saber artístico* y del poder elocuente de la imagen, pero éste se aleja de los objetivos políticos de antaño, poniendo el acento sobre la relación entre el espectador y el *amateur*, quien se convierte en el núcleo principal de la relación espectador-obra, profundizando cada vez más en cuestiones propiamente pictóricas.

Observamos así en sus textos una tensión constante entre un destinatario más o menos explícito, vinculado al poder: Fouquet, Louis XIV, Colbert, y un destinatario oculto, que parece responder a ese espectador o *amateur* de obras de arte que intenta definir y construir con sus textos, y que en sus descripciones de cuadros de Le Brun todavía es identificado con el propio monarca. Una tensión que le llevará a construir desde el primer momento su discurso artístico siguiendo una “*stratégie de la double adresse*”⁷⁸⁰. Esta estrategia le permitía dirigirse, por un lado, al mundo de los académicos y, por otro lado, a un amplio público de *amateur*. Su obra buscaría así un destinatario concreto que sin embargo aparecerá oculto, tras sus otros destinatarios más claramente explicitados como son Colbert y los académicos. Un destinatario oculto que es el nuevo *espectador* de arte que está naciendo en la *sociedad mundana* de su época y que, al mismo tiempo, intenta construir con sus propios textos. A. Félibien respondía así, por un lado, a las exigencia de un poder

⁷⁷⁸ ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 25. P. 89.

⁷⁷⁹ ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 26. P. 90 ; BARBIERI, Giuseppe. *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*. Vicenza, Terra Ferma, 2000.

⁷⁸⁰ GERMER, Stefan. « Les lecteurs implicites d'André Félibien. Ou pour qui écrit-on la théorie de l'art ? ». P. 260.

que busca un discurso artístico accesible y común a artistas y a amateurs, fácilmente transportable al conjunto de la sociedad mundana, que permitiese al propio poder político controlar la *representación*, dando un lugar destacado a la palabra de los académicos y a la práctica pictórica; pero, por otro lado, su obra buscaba construir también un nuevo espectador, dirigiéndose a un público específico, que su propia obra ayudaba a perfilar, como ejemplificará en su proyecto final de las *Entretiens*. Quizás este juego equidistante entre diferentes mundos, con intereses en ocasiones encontrados, como son el de los artistas, el de los poderosos y el de los amateurs; determinó su fracaso en el seno de la Academia. No obstante, la inclusión de A. Félibien en las tres principales empresas de la monarquía en este momento, una vez expulsado de la Academia, reflejaba que su discurso artístico al servicio del poder, así como de las aspiraciones del amateur artístico emergente, sería fomentado desde la propia monarquía para sus propias estrategias del poder. Le veremos así participar en la Academia de Inscripciones -fundada en 1662- a partir de 1684, la cual estaba encargada de construir los textos que definen la imagen oficial de la monarquía, esto es, su *Representación*. Participará también en la Academia de Arquitectura, de la que es nombrado su secretario desde su fundación en 1671, tras el conflicto con Bernini, encargándosele en 1674 un proyecto sobre la *Histoire des maisons royales*. Asimismo, participa en la Academia Real de Pintura y Escultura, donde será nombrado secretario y se le encargará la recopilación y publicación de las primeras conferencias de 1667. Igualmente, se postulará para una plaza vacante de la Academia francesa, sin embargo Bossuet apoyará a Géraud de Cordemoy. Todo ello demuestra el interés de Colbert por otorgar a A. Félibien y lo que representaba: el *amateur*, el hombre de letras y el discurso, una función rectora esencial dentro de la nueva estrategia representativa de la monarquía que claramente apostará por una imagen elocuente y de gran formato.

5.1. André Félibien y el inicio de sus trabajos sobre arte.

Nacido en Chartres en 1619 y proveniente de un ámbito burgués sin vínculo con la robe o la épée, A. Félibien dispondrá de los ingresos suficientes para trasladarse a París, a la edad de catorce años, para continuar su formación. Mientras sus hermanos harán carrera dentro de la Iglesia, él desarrollará su ámbito profesional en un entorno diplomático, paradójicamente igual que Roger de Piles y Du Bos, los otros dos grandes *amateurs* de arte de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Siempre mantuvo una estrecha relación con los círculos religiosos, traduciendo varias obras religiosas y de mística⁷⁸¹: *Paraphrase des lamentations de Jérémie* (1647); la *Vie* del padre

⁷⁸¹ DÉMORIS, René. « Introduction ». En FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (I-II)*. Edición René Démoris. Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 14. (1ª edición, 1666) ;

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Louis de Grenade en 1668; *Château intérieur* de Santa Teresa de Jesús en 1670; la *Vie du pape Pie V* traducida y completada en 1672. Unas obras que nos permitirán explicar algunos de sus posicionamientos sobre arte en favor del furor y del genio creador, así como la imagen que dibuja en su *huitième entretien* sobre Poussin, como un hombre solitario y retraído en su taller, casi como un monje, dedicado en cuerpo y alma a su trabajo. En los años de la regencia de María de Austria le vemos frecuentar los círculos mundanos del hôtel Rambouillet, donde se formará en el arte de la conversación⁷⁸², entrando en contacto con Coeffeteau, J. Chapelain, Godeau, Corart, etc.; quienes influirán sin duda en sus reflexiones sobre la pintura, dialogando con la poesía y el teatro, con la retórica y la elocuencia; pensando la pintura desde las claves propia de las letras, como es el problema de la *représentation*, de la ficción y la emoción en el teatro, de la *vraisemblance* o de la *bienséance*.

Es a partir de su viaje a Roma en 1647⁷⁸³, en calidad de secretario del marqués de Fontenay-Mareuil (encargado de obtener el nombramiento de cardenal para el hermano de Mazarino), cuando comenzará a preocuparse por los temas artísticos⁷⁸⁴, de la mano del pintor francés residente en la ciudad Nicolas Loir⁷⁸⁵. En estos instantes entrará en contacto también con Nicolas Poussin, quien -según sus propias palabras- será el principal responsable de que se dedicara al arte. Este interés despertado por el arte en su estancia romana -recogido en su *Journal* de viaje- se ve interrumpido por la revuelta de Nápoles encabezada por Masaniello, que le obliga a centrarse en los aspectos diplomáticos de su trabajo, que al fin y al cabo habían determinado su viaje a Roma. Sin embargo, aquella estancia romana y los lugares que visitó reaparecerán de forma constante en sus *Entretiens*, convirtiéndose este *Journal* de viaje en una especie de ayuda de la memoria, para fijar las obras y los lugares que luego entretendrá en sus *Entretiens*⁷⁸⁶. Señala J.-Cl. Boyer al analizar su *Journal*, que Félibien no parece conceder mayor importancia a Poussin de la que otorga a ciertas obras, lugares u otros artistas, como Lanfranco, con quien coincide en San Carlo ai Catinari. Por ello considera que la principal influencia que recibe en Roma provendrá de la antigüedad, más que de Poussin, pese a

NISDERTS, Alain. « Préciosité, esthétique, mysticisme dans les écrits de Félibien ». En *La critique d'art, un genre littéraire*. Centre d'art, esthétique et littérature de l'Université de Rouen. Paris, PUF, 1983, pp. 197-204.

⁷⁸² DÉMORIS, René. « Introduction ». P. 10.

⁷⁸³ DELAPORTE, Yves. « André Félibien et l'Italie, 1647-1649 ». En *Gazette des Beaux Arts*, 1958, pp. 193-214 ; NISDERTS, Alain. « André Félibien en Italie ». En MESNARD, Jean (Éd.). *Les Récits de voyage*. Paris, 1986, pp. 74-83.

⁷⁸⁴ THUILLIER, Jacques. « Lettres familières d'André Félibien ». En *XVII^e siècle*, n° 138, 1983, pp. 141-157 ; THUILLIER, Jacques. « Il se rendit en Italie... Notes sur le voyage à Rome des artistes française au XVII^e siècle ». BRIGANTI, Giuliano (Éd.). *"Il se rendit en Italie". Études offertes à André Chastel*. Roma-Paris, Edizione dell'Elefante-Flammarion, 1987, pp. 328 y 330.

⁷⁸⁵ MASSAT, Marcel. *Nicolas Loir (1624-1679), peintre ordinaire du roi et recteur en son Académie royale de peinture et de sculpture*. Mémoire de maîtrise, Université Paris IV Sorbonne, 1996.

⁷⁸⁶ BOYER, Jean-Claude. « Félibien et l'antique : un disciple infidèle de Poussin ? ». En BAYARD, Marc et Elena FUMAGALLI (Dir.). *Poussin et la construction de l'antique*. Collection d'histoire de l'art n° 14- Actes du colloque « Poussin et la construction de l'antique », Rome, Villa Médicis, 13-14 novembre 2009. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2011, pp. 535-536.

lo señalado por él mismo años más tarde. A propósito de lo cual, señala J-Cl. Boyer que el trabajo de Poussin sobre lo antiguo se debió más que a un contacto directo con lo antiguo, como han señalado algunos, a una relación indirecta, esto es, de segunda mano, a través de estampas y grabados⁷⁸⁷ que podía observar en la biblioteca de Cassiano dal Pozzo⁷⁸⁸.

En 1649 regresa a Francia y un año más tarde publica su primera obra, una traducción de una obra sobre el conde duque de Olivares, *Relation de ce qui s'est passé en Espagne à la disgrâce du comte-duc d'Olivarès*. En ella abordará el tema de las cualidades ideales de un primer ministro, comparando la figura de Richelieu y de Olivares, criticando en su prefacio a este último por olvidar que es el pueblo el único fundamento de fuerza de la Monarquía. Un tema de plena actualidad en Francia donde se están desarrollando los disturbios de la Fronda. En estas mismas fechas adquiere un puesto de Consejero secretario de la *Chambre du Roi*, y entra a formar parte -como una figura destacada- del *parnasse* de Fouquet, uno de los hombres más poderosos del momento. Para éste elabora un texto sobre Vaux, dedicado al propio Fouquet, titulado *De l'origine de la peinture et des plus excellens Peintres de l'Antiquité* (1660), que reescribiría años más tarde. Si bien el destinatario no queda explicitado en el texto, sin embargo aparecen claras alusiones en él, tanto a Vaux como a Fouquet, como por ejemplo observamos en la segunda parte al dialogar A. Félibien con Pymandre sobre las bellezas de los alrededores de París, señalando: « & particulièrement Vaux ». A propósito de lo cual busca establecer « si la magnificence de ce Bastiment répond à la reputation; Et je vous avoüe que je trouvé cette Maison si belle »⁷⁸⁹. De este modo, para S. Gremer no es solamente a Fouquet a quien se dirige el texto, sino a un lector no claramente explicitado, considerando esta obra como un primer ejemplo de ese lector al que busca dirigirse Félibien y que aparece a menudo oculto, pero que al mismo tiempo está intentando construir mediante sus descripciones⁷⁹⁰. Además de este lector oculto, señalado por S. Gremer, sin duda esta obra tiene como destinatario a Fouquet, de ahí que se desarrolle bajo un claro tono encomiástico, llena de claras alabanzas hacia el poder y hacia las riquezas de Fouquet; aunque de forma indirecta, intentando ocultar estos elogios a través de un discurso que se presentaba de forma objetiva, donde se desplegaban sus conocimientos artísticos, de forma muy semejantes a las estrategias literarias desarrolladas también por La

⁷⁸⁷ RAUSA, Federico. « Artisti e collezioni di antichità romane nell'està di Poussin attraverso la documentazione d'archivio ». En BAYARD, Marc et Elena FUMAGALLI (Dir.). *Poussin et la construction de l'antique*. Collection d'histoire de l'art n° 14- Actes du colloque « Poussin et la construction de l'antique », Rome, Villa Médicis, 13-14 novembre 2009. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2011, pp. 23-40 ; LAVAGNE, Henri. « Poussin et la Mosaique du Nil à Palestrina. De l'érudition à la théologie ». En BAYARD, Marc et Elena FUMAGALLI (Dir.). *Poussin et la construction de l'antique*. Collection d'histoire de l'art n° 14- Actes du colloque « Poussin et la construction de l'antique », Rome, Villa Médicis, 13-14 novembre 2009. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2011, pp. 433-450.

⁷⁸⁸ BOYER, Jean-Claude. « Félibien et l'antique : un disciple infidèle de Poussin ? » Pp. 538-539.

⁷⁸⁹ FÉLIBIEN, André. *De l'Origine de la peinture et des plus excellens Peintres de l'Antiquité*. Paris, Pierre Le Petit, 1660, p. 14.

⁷⁹⁰ GERMER, Stefan. « Les lecteurs implicites d'André Félibien. Ou pour qui écrit-on la théorie de l'art ? ». P. 261.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Fontaine en Vaux. De hecho, aprovecha en un momento dado para llamar la atención sobre la necesidad de construir una obra sobre la historia de los artistas, lo que sin duda era un llamamiento a Fouquet para financiarla⁷⁹¹, anunciando su proyecto de las *Entretiens*. Estas constantes alusiones indirectas hacia la figura del *Surintendant* no sólo las encontraremos en su obra, sino también en otros artistas que trabajan en Vaux, tal y como podemos leer en la descripción ofrecida por Félibien sobre las obras de Le Brun a propósito de la ascensión de Hércules, trasunto de la figura de Fouquet. También encontramos referencias a la figura de Fouquet en La Fontaine, en su *Songe de Vaux*, donde había elegido una rica mitología para referirse al *Surintendant*, así como en Madeleine de Scudéry, en su *Clélie*, una especie de Etruria imaginaria donde Fouquet aparecía bajo los rasgos de Cléonime. Todos ellos ponían a disposición de Félibien las posibilidades elocuentes y persuasivas de un discurso literario puesto al servicio del poder, el cual no buscaba tanto la descripción directa del elogiado, sino su glorificación mediante recursos literarios, alegóricos, retóricos, simbólicos, mitológicos, etc., que tenían sin embargo por finalidad última mostrar la grandeza de Fouquet, pero de forma indirecta. Unas estrategias literarias, destinadas a la persuasión del lector, que sin duda Félibien buscará desarrollar en pintura para ponerlas al servicio de la persuasión del espectador y al servicio de Louis XIV.

En algunos de estos autores que trabajan en Vaux, como es el caso del mencionado La Fontaine, los puntos comunes con Félibien van más allá de las temáticas o del tono encomiástico; y, de este modo, asistimos en sus diálogos a una reflexión sobre la relación entre poesía y pintura, así como a diversos ejercicio descriptivos de obras de arte mediante la palabra, acudiendo a la *ekphrasis* o a la *hypotypose*⁷⁹², que sin duda debieron influir en A. Félibien. Pero en la obra de La Fontaine encontramos también un intento por trascender la tradicional subordinación de la imagen a la palabra, definiendo una poética de la mirada⁷⁹³, entre el arte y la vida, que sin duda atrajo la atención de Félibien⁷⁹⁴. Esta relación entre *pictura* y *poesis* en La Fontaine, mostraba la profunda importancia que formalmente la pintura ocupa en su obra⁷⁹⁵ y que sin duda debemos inscribir

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 261.

⁷⁹² PIQUÉ, Barbara. « Les “Beaux andormis” dans l’oeuvre de La Fontaine et la peinture de son temps ». En PEUREUX, Guillaume (Éd.). *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de la Fontaine*, nº 15 y 16. « Le Musée imaginaire de Jean de La Fontaine ». Colloque pluridisciplinaire international organisé à la Sorbonne et au Palais du Luxembourg les 27, 28 et 29 mai 2004. Pp. 21-30.

⁷⁹³ ABREU, Graça. « Poétique du regard, voies de l’imagination : l’art et la vie chez La Fontaine ». En PEUREUX, Guillaume (Éd.). *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de la Fontaine*, nº 15 y 16. « Le Musée imaginaire de Jean de La Fontaine ». Colloque pluridisciplinaire international organisé à la Sorbonne et au Palais du Luxembourg les 27, 28 et 29 mai 2004. Pp. 15-20.

⁷⁹⁴ DANDREY, Patrick. « La Fontaine et Félibien à Vaux : du songe à la réalité ». En PEUREUX, Guillaume (Éd.). *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de la Fontaine*, nº 15 y 16. « Le Musée imaginaire de Jean de La Fontaine ». Colloque pluridisciplinaire international organisé à la Sorbonne et au Palais du Luxembourg les 27, 28 et 29 mai 2004. Pp. 67-77.

⁷⁹⁵ COLLINET, Jean-Pierre. « La Fontaine et la peinture italienne ». En COLLINET, Jean-Pierre (Éd.). *La Fontaine en amont et en aval*. Pise, Editrice Libreria Goliablica, 1988, pp. 49-67; BOHNERT, Céline. « La Fontaine peintre de

dentro de las claves de la galantería de la época, muy dada a los juegos propios de la *ut pictura poesis*. Asimismo, las reflexiones de La Fontaine -además de inscribirse dentro de los problemas de la *ut pictura poesis*- desarrollaba unas representaciones alegóricas en estrecho diálogo con el poder⁷⁹⁶ que sin duda estimularon a A. Félibien para desarrollar su modelo descriptivo.

La obra *De l'origine de la peinture et des plus excellens Peintres de l'Antiquité* puede ser considerada como la primera irrupción de A. Félibien en el mundo del arte. En ella perfila y define una nueva forma de relacionarse con la obra, elaborando un discurso que permite la comunicación entre artistas y no artistas, integrando un discurso teórico y práctico al servicio de la mirada del espectador, quien ve guiado su ojo gracias al vocabulario desplegado por el propio texto, así como por la estructura de la descripción. Respondía con ello a las necesidades de un mecenas como Fouquet que quería controlar la recepción de su obra ante los visitantes a su castillo –como luego será el objetivo de Le Brun y de Colbert-; y, de este modo, el texto de Félibien busca sugerir y guiar la mirada, determinando las formas de acercamiento y lecturas de sus obras, transformando incluso las propias obras descritas, que son observadas bajo un nuevo cristal discursivo desplegado por su *descripción*. Pero el objetivo no es tanto someter la imagen a la palabra, sino evidenciar la fuerza y poder subyacente a la propia imagen; esto es, su dimensión como *saber* susceptible de persuadir al lector-espectador, ofreciendo a Fouquet unas poderosas armas para la batalla simbólica por el poder en la que se encontraba inmerso dentro de los combates de la corte. Félibien establecía así de forma clara sus objetivos para los próximos años, mostrar al monarca la fuerza subyacente a la imagen, sin necesidad de la palabra.

El destinatario de esta obra son los pintores, los amateurs y los aficionados a las artes, así como el propio Fouquet; y, como en los textos anteriores de A. Bosse o Fréart de Chambray, Félibien intenta justificarse al inicio del texto por escribir sobre arte sin ser practicante. Para lo cual señala que su conocimiento sobre arte había nacido de las propias palabras y de la conversación con los pintores más célebres, como el propio Poussin, a quien sitúa como principal autoridad artística. Un pintor que cumplirá una función simbólica fundamental a lo largo de toda su vida, en primer lugar, como legitimador de su conocimiento y discurso sobre arte; y, en segundo lugar, para legitimar su relato histórico, sus ideas sobre el arte y sobre las soluciones formales que propone, considerando que es con Poussin con quien da comienzo una pintura propiamente francesa. Poussin le servía por tanto para legitimar tanto su teoría como su práctica pictórica, así como para legitimar

mythologie : art de l'ecphrase et goût pictural dans l'Adonis (1658-1669) ». En *Ut pictura poesis: poésie et peinture au XVII^e siècle*. Revue XVII^e siècle. Société d'Études du XVII^e siècle, n° 245, 61^e année, n° 4, octobre 2009. Paris, PUF, 2009, pp. 683-698.

⁷⁹⁶ DANDREY, Patrick. « Les Temples de la Volupté : régime de l'image et de la signification dans Adonis, *Le Song de Vaux* et *Les Amours de Psyché* ». En *Littératures classiques*, n° 29, janvier 1997. Paris, Honoré Champion, 1997, pp. 181-210.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

su concepción retórica de la pintura; transformando la concepción artística de Poussin en su propio interés. Además de su realación con Poussin, señala que sólo un espíritu iluminado y racional como el suyo⁷⁹⁷, puede dar cuenta de la grandeza de la pintura; reivindicando así -como había hecho A. Bosse- el principio racional que debe regir la reflexión artística, frente a aquellas otras opiniones fundamentadas en el gusto. La autoridad de Poussin y el carácter racional del arte, le llevará a considerar que la pintura nacía de la *inventio*, esto es, de esa primera luz en el espíritu de los hombres; determinando una concepción idealista del arte, que parecía retomar ciertos posicionamientos de Fréart de Chambray⁷⁹⁸.

A continuación, divide este texto en tres partes, de acuerdo a las partes en que divide la pintura, siguiendo de nuevo la división planteada por Alberti⁷⁹⁹. La primera se referiría a la dimensión teórica, que identifica con la *composition*, a la cual otorga una importancia fundamental siendo a través de ella que la teoría y la práctica se encuentran. Una composición que también había ocupado un lugar preferente en la obra de Alberti⁸⁰⁰.

*« Dont la premiere qui traitteroit de la Composition, comprendroit presque toute la Theorie de l'Art, à cause que l'operation s'en fait dans l'imagination du Peintre, qui soit avoir disposé tout son ouvrage dans son esprit, & le posseder parfaitement avant que d'en venir à l'execution. »*⁸⁰¹

En la segunda y tercera parte, afrontará el análisis del dibujo y del color, que define como la *práctica* del obrero, una parte menos noble que la primera –donde se fundamenta la liberalidad del arte- ya que puede ser comprendida por aquellos que no son pintores.

*« Les deux autres Parties qui parleroient du Dessen & du Coloris ne regardent que la Pratique, & appartiennent à l'Ouvrier, ce qui les rend moins nobles que la premier qui est toute libre, & que l'on peut sçavoir sans estre Peintre »*⁸⁰²

Volviendo a la primera parte teórica, señala que para componer un cuadro el pintor debía poseer, antes que nada, una ciencia general y particular de todas las partes que definían a la pintura, debiendo tener un conocimiento perfecto de la Naturaleza y de todos aquellos cuerpos naturales que la componen⁸⁰³. Defendía así una pintura que nacía de la Naturaleza, pero de forma idealizada,

⁷⁹⁷ « Et vous me croyez capable de faire part au Public de ce que j'en ay appris dans les Ouvrages des Peintres les plus celebres [...] que vous n'avez pas de la Peinture une opinion aussi haûte qu'elle le merite. C'est un Art qui embrasse tant de choses, qu'il faut un esprit plus éclairé que le mien pour le pouvoir traiter dignement. Et de vray pour écrire à fond de tout ce qui est necessaire pour faire un excellent Peintre» FÉLIBIEN, André. De l'Origine de la peinture... pp. 1-2.

⁷⁹⁸ « Vous avoüerez qu'il fournit de grands sujets de mediter sur l'excellence de cette premier Lumiere, d'où l'esprit de l'homme tire toutes ces belles Idées, & ces nobles inventions qu'il exprime ensuite dans ses Ouvrages.

Car si en considerant les beautez & l'Art d'un Tableau, nous en admirons l'Invention & l'esprit de celuy dans la pensée duquel il a sans doute esté conceu encore plus parfaitement que son pinceau ne l'a pô executer. » *Ibid.*, p. 11.

⁷⁹⁹ ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 30. P. 93.

⁸⁰⁰ ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 35. P. 97.

⁸⁰¹ FÉLIBIEN, André. *De l'Origine de la peinture...* Pp. 2-3.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 3.

⁸⁰³ « Et comme il ne sçavroit rien représenter qui ne soit dans la Nature, il faut aussi qu'il ait une connoissance parfaite de tous les corps naturels avant que d'entreprendre d'en faire l'image. » *Ibid.*, p. 3.

considerando que la belleza nacía de la selección de las partes más bellas de aquella⁸⁰⁴, como también había planteado Alberti. Este lugar prioritario ocupado por la Naturaleza como fuente de la belleza, le lleva, a su vez, a situar al cuerpo humano en un lugar prioritario⁸⁰⁵, al cual considera la encarnación máxima de esa belleza de la Naturaleza, en tanto que obra de Dios, pensando la belleza del cuerpo como proporción entre las partes. La copia del natural, la importancia de la idea, la centralidad del cuerpo humano y la medida de las proporciones humanas⁸⁰⁶, constituía para Félibien el “origen” de la pintura.

La importancia que adquiere el cuerpo humano en sus reflexiones venía determinada por su comprensión elocuente de la pintura, estableciendo así una clara relación entre la función que cumple el cuerpo en la *actio*, como uno de los fundamentos de la elocuencia, y la función que cumple el cuerpo en la pintura. Un paralelismo que mostraba de nuevo la influencia de las ideas de Alberti quien ya había establecido esta relación entre las partes del discurso en la oración y las partes del cuerpo, y a su vez entre éstas y las partes de la pintura⁸⁰⁷. Todo ello le conduce a otorgar un lugar prioritario a la *acción* del cuerpo humano, a partir del cual debe ordenarse los temas del cuadro⁸⁰⁸. A. Félibien no sólo se alejaba de la perspectiva como principio compositivo fundamental de la pintura, así como de la medida, tal y como defendían los tratados anteriores de A. Bosse y Fréart de Chambray, sino que al introducir el cuerpo humano en movimiento, pensaba la pintura en términos de acción, narración y expresión⁸⁰⁹, pasando a ser el cuerpo humano el principio de la composición. Tal y como señalamos más arriba, la concepción elocuente de la pintura no sólo le lleva a situar en un lugar preferente el cuerpo humano, sino que ésta va a determinar también una nuevo tipo de composición pictórica donde son los cuerpos en movimiento y las expresiones, el elemento principal. A partir de estos instantes, la elocuencia pictórica dará lugar a un tipo nuevo de composición, construido en torno a la centralidad de la figura humana, así como a un nuevo tipo de temas donde se dará predominancia a la pintura de historia sobre otro tipo de géneros; determinando, además, el desarrollo de una pintura de gran formato que observaremos Le Brun.

« Mais comme un Tableau est l'image d'une Action particuliere, le Peintre doit ordonner son Sujet y distribuer ses Figures selon la nature de l'Action qu'il entreprend de représenter. Et

⁸⁰⁴ « il est obligé de faire choix de ce qu'il y a de plus beau ; parce qu'encore que la Nature soit son modèle, neantmoins comme elle n'est pas égale en toutes ses parties, il ne doit en considerer & en prendre que ce qu'elle a de plus parfait. » *Ibid.*, p. 3.

⁸⁰⁵ ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 36. P. 98.

⁸⁰⁶ ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 38. P. 100.

⁸⁰⁷ “Las partes de la “historia” son cuerpos, una parte del cuerpo es un miembro, y una parte de un miembro es una superficie. Por lo que las primeras partes de la obra son las superficies, porque de éstas derivan los miembros y de los miembros los cuerpos y de éstos, la “historia”, que constituye la última y absoluta obra del pintor”. ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 35. Pp. 97-98.

⁸⁰⁸ “Por tanto, si el pintor quiere que los cuerpos parezcan vivos en su simulacro, hará que todos sus miembros tengan sus propios movimientos” ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 37. P. 100.

⁸⁰⁹ “La “historia” conmovirá los ánimos de los espectadores cuando los hombres pintados allí expresen sus emociones con claridad”. ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 41. P. 103.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

parce que ce Tableau est, ou une Invention nouvelle du Peintre, ou une Histoire, ou une Fable desja décrite par les Historiens ou par les Poëtes ; il faudroit faire voir de quelle sorte il doit traiter tous ces differens Sujets ; y comme il y doit exprimer les mouvements du corps & de l'esprit. C'est pourquoy il faudroit parler des Passions de l'Ame, parce que c'est une partie qui bien que dépendante du Dessen, doit-estre toute entiere dans l'idée du Peintre, puis qu'elle ne se peut bien Copier sur le naturel.»⁸¹⁰

Una vez establecida la centralidad de los cuerpos, A. Félibien destacará entre las partes teóricas que definen la *composición*, la *convenance*⁸¹¹, siguiendo algunos de los principios ya destacados por los tratados franceses e italianos, pero que en él son pensados desde la *elocuencia*, esto es, desde los efectos en el espectador. En la *convenance* se daban cita distintas cuestiones: la adecuación a la historia y a la fábula; la adecuación a las costumbres y a las diversas maneras de vivir de las diversas naciones; la adecuación a sus dioses, a sus templos y a sus edificios; etc. Se trataba de un principio que ya había sido destacado por A. Bosse y por Fréart de Chambray, definiéndolo como *costume*, y que se vinculaba a la finalidad reproductiva del arte, buscando crear un efecto de *vraisemblance* en la pintura. Pero, a diferencia de A. Bosse o Fréart de Chambray donde la *costume* era pensada desde las claves de la *mimesis*, la *convenance* en Félibien es pensada desde el efecto de *vraisemblance* y de *bienséance*, tal y como había destacado la teoría trágica, y por tanto se comprendía desde los efectos causados en el espectador.

En la segunda parte de su tratado –de las tres en que dividía la pintura-, y que había definido como la dimensión práctica del obrero, situaba al *dibujo* como el principio primero de todos, en la línea de Vasari.

« On pourroit commencer la seconde Partie, qui est celle du Dessen, & celle aussi qui d'ordinaire sert de principe à tous ceux qui veulent apprédre cét Art. Car c'est en dessignant que l'on jette les premiers fondemens de la Science, & sur lesquels toutes les connoissances qui s'acquièrent doivent s'establir ; parce que sans cette partie toutes les autres n'ont point de solidité. »⁸¹²

Es a partir del aprendizaje del dibujo que reiterará de nuevo la importancia de la *convenance*, y del conocimiento de otro tipo de saberes, que sitúa dentro de este conocimiento práctico, como la geometría y la perspectiva, « *qui doivent servir de regle à tout son ouvrage* »⁸¹³. Asimismo, señala la importancia del conocimiento de la anatomía, de los músculos, de los nervios, de los huesos, de los ligamentos y de las apariencias⁸¹⁴; siguiendo los principios señalados por la Academia desde la *requête* de Martin de Charmois. Todas estas cuestiones debían lograr finalmente « *cette Beauté & cette Grace si excellentes, ce ie ne sçay quoy qui ne se peut exprimer, & qui consiste entierement dans le Dessen* »⁸¹⁵. Félibien aludía en este párrafo tanto a la *gracia* como al

⁸¹⁰ FÉLIBIEN, André. *De l'Origine de la peinture...* P. 4.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 5.

⁸¹² *Ibid.*, p. 5.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 6.

⁸¹⁴ *Ibid.*, pp. 6-7.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 7.

je-ne-sai-quoi, categorías claramente tomadas de los debates literarios que marcan profundamente sus reflexiones. La tercera parte de su tratado lo dedicará al colorido, que vincula a los problemas del claroscuro y que ayudará a dar volumen y profundidad a la pintura; señalando, además, la importancia de la perspectiva aérea a la hora de tratar el color, pues, rebaja la intensidad y fuerza del color, lo que recuerda a ciertos planteamientos señalados por A. Bosse.

En esta primera reflexión sobre arte observamos ya los principios sobre los cuales se van a desarrollar sus reflexiones posteriores, dividiendo la pintura en tres partes fundamentales: composición, donde inscribe los problemas de la historia – de los cuerpos y de la *convenance*-; el dibujo y el color; siendo precisamente estos aspectos los que van a ir acentuándose en la pintura francesa posterior, cada vez más determinada por los principios elocuentes y teatrales que establece Félibien, tal y como ejemplificará la obra de Le Brun. De este modo, y una vez definidas las partes de la pintura que, como dijimos, guían tanto al ojo del espectador como el pincel del pintor, A. Félibien se dedica a elogiar la figura de Fouquet y de su casa, considerada la mayor y más sublime obra de Europa, haciendo un elogio también a Le Brun:

*« les ouvrages de ce Peintre, repartis-je, parlent assez, & sa reputation si bien établie peut faire connoître, non seulement l'estime qu'on en doit avoir, mais encore quel avantage c'est pour l'accomplissement de cette Maison, d'avoir pu rencontrer un homme si excellente pour en avoir la conduite. »*⁸¹⁶

Tras el elogio a Le Brun, a continuación, Félibien prefiere dedicarse a hablar de los pintores antiguos que no se conocen directamente, lo que le evitaba entrar en conflictos con los pintores de su época⁸¹⁷, revelando su deseo de no enemistarse con los académicos, de cara a una posible colaboración en la Academia. Finalmente, su texto intentará establecer los *orígenes de la pintura*, describiéndolos como rudos⁸¹⁸ -de nuevo en la misma línea señalada por Alberti⁸¹⁹,- a partir de los cuales el arte se habría ido perfeccionando poco a poco. Parecía propone una tesis opuesta a aquellos que como Fréart de Chambray defendía el carácter modélico y perfecto de los antiguos; situándose a favor de la idea de progreso, defendida por los *modernos*, tal y como representará Ch. Perrault, uno de los miembros más importantes de la Academia, quien a través de la idea de progreso buscará encumbrar el arte del presente, esto es, del siglo de Louis XIV como Le Brun. Señala asimismo la dificultad que suponía establecer un origen exacto, ya que las fuentes, egipcias o griegas, establecen diferentes comienzos. No obstante, para él la pintura debió iniciarse a partir de los dibujos realizados sobre la arena o sobre una muralla; lo que explicará la importancia dada al

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁸¹⁷ « je vous entens plustost parler de ces anciens Peintres que nous ne conoissons pas, que des Peintres qui travaillent encore tous les jours » *Ibid.*, pp. 17-18.

⁸¹⁸ « Comme tous les Arts ont esté fort grossiers & fort rudes dans leurs commencemens, & ne se sont perfectionnez que peu à peu, & par une grande application ; il ne faut pas douter que celuy de la Peinture aussi bien que tous les autres n'ait eu un commencement tres-foible, & se se soit augmenté que dans la suite des temps. » *Ibid.*, pp. 18-19.

⁸¹⁹ “que no hay arte que no haya salido de unos inicios defectuosos. Así, dicen que nada nace perfecto.” ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, III, 63. Pp. 121-122.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

dibujo en su obra y que su historia comenzase propiamente con la escultura y la construcción de estatuas, las cuales eran los únicos vestigios que se tenía del arte antiguo. Este fenómeno le servirá también para reivindicar y legitimar la pintura de los modernos frente a la supuesta de los antiguos, de quienes no había ejemplos. Su relato sobre los orígenes desplegaba a continuación una temporalidad cíclica, y así a la grandeza de los antiguos, griegos y romanos, le seguirá la decadencia de la guerras bárbaras, tras las cuales, en el año 1240 la pintura renacerá de nuevo de la mano de Cimabue⁸²⁰; momento en que su relato se interrumpe, allí donde parecía comenzar el de Vasari.

5.2. La descripción analítica en A. Félibien.

En los años siguientes A. Félibien completará su discurso sobre arte a través de la descripción de una serie de monumentos y cuadros, mediante los cuales perfilará esa nueva mirada que intenta construir y que terminará imponiendo a través de sus *descripciones analíticas*, determinando no sólo la forma de mirar sino la forma de pintar. En 1660 Félibien realizará una de estas primeras descripciones, dedicada a Mazarino, *Description de l'Arc de la Place Dauphine*⁸²¹, que había sido diseñado por Le Brun. Este arco de triunfo conmemoraba, por un lado, la paz traída por Louis XIV al reino, tras su retorno a París después los disturbios de la Fronda, en 1653; y, por otro lado, la paz de los Pirineos con España, firmada el 7 de noviembre de 1659. En ella se sellará el acuerdo de unión matrimonial del joven Rey con la hija del rey español Felipe IV⁸²², Maria Teresa de Austria, que tendrá lugar el 9 de junio de 1660 y que dará lugar a los fastos para los cuales Le Brun diseñará este arco de triunfo. En este texto pondrá en acción dos tipos o dimensiones de la descripción. En primer lugar, una *descripción narrativa*, donde explicará el simbolismo oculto tras las imágenes utilizadas – de acuerdo a un modelo frecuente en Italia-, y cómo este simbolismo era puesto al servicio de la grandeza de la monarquía. Con ello deseaba mostrar al monarca el papel trascendental que desempeñaba el arte para su engrandecimiento; en unos momentos en que la Academia Real de Pintura y Escultura buscaba los apoyos de la corte contra un gremio que se había visto fortalecido tras los disturbios de la Fronda. Este tipo de descripción, fundamentadas en un análisis simbólico e intelectual de los signos, eran frecuentes en Italia, y sin duda partían de Aristóteles, para quien la imagen era un enigma que debía ser interpretado, así como de Filóstrato, en su *Descripción de cuadros*, quien entendía la obra como un conjunto coherente con una significación profunda que debe ser leída e interpretada, tal y como puede observarse en las

⁸²⁰ FÉLIBIEN, André. *De l'Origine de la peinture...* P. 49.

⁸²¹ FÉLIBIEN, André. « Description de l'Arc de la Place Dauphine ». *Recueil de Descriptions de Peintures et d'Autres ouvrages faites pour Le Roy*. Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1689 (1ª edición 1660).

⁸²² ZANGER, Abby E. *Scenes from the Marriage of Louis XIV. Nuptial Fictions and the Making of Absolutist Power*. Stanford, Stanford University Press, 1997.

descripciones de Marino. En segundo lugar, A. Félibien podrá en marcha una *descripción analítica*, centrándose en los aspectos artísticos, a través de la cual reivindicaba su papel como amateur e intérprete del arte; buscando claramente superar el modelo anterior, centrándose para ello en la ejecución de la obra y en los aspectos materiales. Con ello iba más allá de la lectura simbólica y ofrecía un nuevo tipo de análisis-lectura del cuadro que definía un tipo nuevo de aproximación a la noción de teoría del arte; en el sentido que dará él mismo en su obra *Des principes de l'Architecture, de la sculpture de la peinture...*: « [teoría] *Contemplation, Consideration. L'on dit qu'une personne n'a que la Theorie d'un art, lorsqu'il n'en a pas la pratique, & qu'il n'est pas Ouvrier* »⁸²³. Félibien proponía así una lectura atenta de los cuadros, que recordaba a la señalada por el propio Poussin en varias de sus cartas, como la enviada a Chantelou el 28 de abril de 1639:

*“Como quiera, si recordáis la primera carta que os escribí, en orden a los movimientos de las figuras que os prometía ejecutar, y a que examinarais el cuadro en su conjunto, creo que fácilmente reconoceréis cuáles son las que languidecen las que admiran, las que sienten piedad [...] leed la historia y el cuadro, a fin de conocer si cada cosa resulta apropiada al tema. Y si tras haberlo examinado más de una vez, tuviereis alguna satisfacción, hacédmelo saber.”*⁸²⁴

Hacia 1642, según la datación ofrecida por A. Blunt, Poussin escribe una carta a Sublet de Noyers, sin fecha, en la que expone con claridad la forma de acercarse a los cuadros. En ella transcendía los problemas de la significación y se preocupaba por otro tipo de aspectos, como por ejemplo, la posición que debía ocupar el espectador respecto al cuadro a la hora de observarlo, demostrando así que la contemplación de una obra supera la simple lectura de la idea o el tema, distinguiendo -como veremos más adelante- entre el *vistazo* y la *lectura meditada*:

*“Debe saberse, dice, que hay dos maneras de ver los objetos, una simplemente viéndolos, y otra considerándolos con atención. Simplemente ver no es sino recibir naturalmente en el ojo la forma y el parecido de la cosa vista. Mas ver un objeto considerándolo, significa que además de la simple y natural recepción de la forma en el ojo, se busca con particular aplicación el medio de conocer bien ese mismo objeto: así puede decirse que el simple aspecto es una operación natural, y que lo que yo denomino la prospección es un oficio de razón que depende de tres cosas, a saber del ojo, del rayo visual, y de la distancia entre el ojo y el objeto; y de este conocimiento es del que sería deseable que se empaparan bien los que se entrometen para dar su opinión”*⁸²⁵

Poussin distingue así entre una mirada pasiva y un estudio activo y atento de los cuadros, que no sólo se queda en la idea, sino que recorre minuciosamente el conjunto, y que, además, requiere las condiciones de distancia adecuadas. Una distinción que Félibien retomará con claridad en su *Décima Entretien* al señalar la diferencia entre el juicio del ojo sobre un cuadro y la razón:

« De sorte qu'il faut mettre de la difference entre le jugement que l'oeil fait d'un tableau, & celui que la raison en donne. L'un se contente de l'agrément, & l'autre recherche la verité & la vraisemblance ; & par là vous voyez que la lumiere de la raison doit conduire toutes les operations de l'esprit, comme la lumiere de l'oeil les operations de la main, & qu'il est besoin

⁸²³ FÉLIBIEN, André. *Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres arts qui en dépendent. Avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces Arts*. Paris, Jean Baptiste Coignard, 1697, p. 525. (1ª edición, entre 1676-1690).

⁸²⁴ POUSSIN, Nicolas. « Carta a Chantelou, Roma 28 de abril de 1639 ». En *Lettres et propos sur l'art*. Pp. 43-44.

⁸²⁵ POUSSIN, Nicolas. « Carta a Sublet de Noyers ». En *Lettres et propos sur l'art*. P. 65.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

*d'une grande prudence & d'un grand discernement pour distribuer toutes choses selon qu'il est nécessaire pour la perfection d'un Ouvrage, lorsqu'on veut satisfaire également les yeux & la raison. »*⁸²⁶

En la carta a Chantelou el 27 de junio de 1655, Poussin recomendaba nuevamente considerar el cuadro que le enviaba con detenimiento, centrándose en él y no en compararlo con otras obras de otros grandes maestros:

*“Hace ocho días que consigné la caja que contiene el cuadro de la Virgen, que os he hecho, a manos del correo llamado Lespine. /.../ Cuando hayáis recibido el susodicho cuadro, y una vez considerado con detenimiento, me haréis el honor de escribirme sencillamente, a las bravas, lo que os parece. Sólo os ruego, ante todo, que tengáis en consideración que un solo hombre no puede acaparar todos los atributos, y que no hay que buscar en mis obras lo que no puede proceder de mi talento”*⁸²⁷

Si bien no es posible establecer un pensamiento teórico sobre arte en Poussin, pese a los diversos intentos por reconstruirlo, principalmente por parte de Fréart de Chambray y por parte de A. Félibien, tanto en sus *Entretiens* como en sus conferencias de 1667; sin embargo, sí es posible establecer una serie de principios artísticos a través de sus cartas. De este modo, es una constante en ellas la reivindicación del *pensamiento* como principal tarea del artista, valorando su trabajo como el producto de su espíritu o su intelecto, considerando a continuación que se debía respetar la *costume* y la adecuación histórica, teniendo siempre presente la actividad corporal y el cuidado de la expresión. Todos estos principios habían estructurado las primeras reflexiones de Félibien sobre arte, volviendo a aparecer en estas descripciones; demostrando con ello que debió ser Poussin el autor que permitirá a Félibien afinar el nuevo tipo de descripción que intentaba elaborar. Tal y como hemos podido leer en sus cartas, junto al predominio de la idea, en éstas observamos también una reivindicación constante de la lectura atenta del cuadro, trascendiendo precisamente esa idea y otorgando un lugar esencial a la mirada atenta y a la posición de aquél que se enfrenta a los cuadros, deteniéndose en los aspectos compositivos, en los cuerpos, en las expresiones, etc.; es decir, en cuestiones de orden técnico. Todas estas preocupaciones aparecerán de nuevo en A. Félibien, estando al servicio de un tipo nuevo de acercamiento y mirada sobre el cuadro alejada de la descripción narrativa y de la explicación simbólica -las cuales pensaban la imagen como una mera ilustración del texto o de la *idea*-, que atendía, sobre todo, a la dimensión práctica, resaltando aquellas partes materiales, consideradas como fundamentales, pues determinan su poder elocuente. Elabora así una nueva forma de enfrentarse y describir los cuadros que intentaba superar la *descripción narrativa*, la *descripción simbólica*, así como la recreación retórica propia de la

⁸²⁶ FÉLIBIEN, André. « Dixième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. IV. P. 430.

⁸²⁷ POUSSIN, Nicolas. « Carta a Chantelou, Roma 27 de junio de 1655 ». En *Lettres et propos sur l'art*. P. 132.

ekphrasis, proponiendo lo que hemos denominado –siguiendo a Ch. Michel⁸²⁸ – como una *descripción analítica*.

Tanto la descripción que verbaliza la apariencia de un cuadro, como la explicación que se limita a enunciar la significación de los personajes representados⁸²⁹, predominantes en Italia, provenían a su vez de los dos tipos de descripción predominantes en el mundo antiguo griego: la *ekphrasis*⁸³⁰ y la *periegesis*; los cuales encontraron su mejor desarrollo con las obras de Filóstrato de Lemos *Imágenes o Cuadros*, así como con Calístrato *Descripciones de cuadros*. Ambos textos habían sido traducidas en Francia por Blaise de Vignère, bajo el título *Les Images ou tableaux de platte peinture de deux Philostrates sophistes grecs et les statues de Callistrate* (1629). La *ekphrasis* se trataba de un ejercicio retórico que tomaba la forma de *descripción* pero que no se basaba sobre un objeto físico real. Como señala G. Sabatier « *l'ekphrasis antique, il s'agissait de développer, à partir de la peinture, une rhétorique à contenu philosophique, moral, historique ou littéraire, en relation plus ou moins étroite avec le "sujet" représenté* »⁸³¹. Como hemos señalado más arriba, la obra A. Félibien demostraba un claro deseo por desembarazarse de la *ekphrasis*, la cual había sido también predominante en la tratadística italiana, por ejemplo en Vasari⁸³². En cuanto a la segunda, la *periegesis*, se trataba por el contrario de una descripción fidedigna de lo representado, sin embargo no será hasta 1602 –según señala R. Rosenberg– cuando asistimos a la primera descripción de un cuadro aislado, realizada por Monsignore Agucchi a partir de la *Vénus endormie avec des amours* de Annibale Carracci. Una descripción que gozará de una amplia difusión entre los amateurs de Roma y Boloña, siendo publicado por vez primera de forma tardía por Malvasia en su *Felsina Pittrice* (1678). La pretensión de Agucchi era la de ofrecer una copia de un cuadro mediante la escritura, lo que suponía una novedad importante frente a las recreaciones retóricas anteriores; convirtiéndose en un género literario cada vez más frecuente desde los inicios

⁸²⁸ MICHEL, Christian. « De l'ekphrasis à la description analytique: histoire et surface du tableau chez les théoriciens de la France de Louis XIV ». En RECHT, Roland (Éd.). *Le texte de l'oeuvre d'art. La description*. Strasbourg, Musée d'Unterlinden Colmar-Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, pp. 45-56.

⁸²⁹ ROSENBERG, Raphael. « André Félibien et la description de tableaux. Naissance d'un genre et professionnalisation d'un discours ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, nº 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, p. 149-150.

⁸³⁰ WEBB, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical and Practice*. Farnham-Burlington, Ashgate, 2009.

⁸³¹ SABATIER, Gérard. « Félibien et la peinture parlante ». En SERROY, Jean (Dir.). *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*. Actes du colloque organisé par le musée de Grenoble et l'Université Stendhal à l'Auditorium du musée de Grenoble les 12 et 13 mai 2000. Grenoble, 2003, p. 73.

⁸³² ALPERS, Svetlana. "Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives". En *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. 23, 1960, pp. 190-215; ALPERS, Svetlana. "Ekphrasis und Kunstanschauung in Vasari Viten". En BOEHM, Gottfried und Helmut PFOTENHAUER (Eds). *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Munich, Fink, 1995, pp. 217-258.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

del siglo XVII⁸³³; sin embargo, no parecen haber quedado muchos testimonios hoy en día. Encontramos otro ejemplo de este género descriptivo en relación a las grandes decoraciones del Palacio Barberini de Roma, publicada por Girolamo Teti en 1642, *Aedes Barberinae ad Quirinalem...* Un elogio no tanto de la obra de Cortona sino de la familia Barberini. En Francia también se extenderá este tipo de descripciones a lo largo del siglo XVII, y así Claude Barthélemy Morisot publica una primera descripción de la decoración de la Galería del Luxembourg en 1626, titulada *Porticus Medicea*, en la tradición de Filóstrato. El texto mezclaba por un lado la *ekphrasis* y por otro lado el discurso epidíctico, siendo un elogio de María de Medicis. A continuación, en los años 30, dos hombres de letras Roland Desmarets -hermano mayor de Jean Desmarets de Saint-Sorlin-, y Jean Guisse, realizarán una publicación describiendo las inscripciones y lemas que acompañaban a la galería de hombres ilustres del Palacio del cardenal Richelieu: *Elogia illustrium Gallorum quorum imagines in tabullis depictae cernuntur in porticu Ricelianarum aedium* (1636) y *Symbolica porticus eminentissimi cardinalis ducis* (1637)⁸³⁴. El primer libro consagrado en Francia a la descripción íntegra de una decoración de una residencia, sobre el modelo de la *ekphrasis* y del elogio, será *Trésors des merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau* (1642) por parte del padre Dan⁸³⁵. Una obra más histórica que descriptiva, que era al mismo tiempo un elogio del *Surintendant des Bâtiments* Sublet de Noyers. En 1650, Marc Vulson de la Colombière publica *Les portraits des hommes illustres qui sont peints dans la galerie du Palais Cardinal de Richelieu*, acompañado de ilustraciones grabadas por François Bignon y Zacharie Heince, que tendrá varias reediciones y que retomaba el camino del padre Dan. Otra obra importante, anteriores a las descripciones ofrecidas por A. Félibien, es la descripción de algunas obras y grandes decoraciones que aparece en el libro de Henri Sauval *Antiquités de la ville de Paris*, publicado a mediados de los años 50⁸³⁶. Como ha señalado N. Milovanovic, la novedad que aparece a partir de mediados de siglo en la descripciones de Vulson y de Sauval, así como en las descripciones realizadas por el padre Méneestrier, es la calidad de las informaciones de las que disponen estos autores, que les permite dar un sentido verdadero a las decoraciones que describen, es decir, revelar la clave simbólica que rige el conjunto de la decoración, describiendo el sentido de las diferentes alegorías, emblemas, etc.⁸³⁷. Aunque este tipo de descripciones fueron precedidas en Francia por las descripciones que aparecen en las obras literarias de mediados del siglo XVI, como por ejemplo refleja la traducción del *Amadis* por Nicolas de Herbey en 1540, en cuyo libro sexto se presenta una

⁸³³ FUMAROLI, Marc. *L'École du silence*. P. 63.

⁸³⁴ DORIVAL, Bernard. « Art et politique en France au XVII^e siècle : la galerie des hommes illustres du palais Cardinal ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1973-1974, pp. 43-60.

⁸³⁵ WILSON-CHEVALIER, Kathleen. « Le Père Dan et le Trésor des merveilles ». En *XVII^e siècle*, nº 138, 1983, pp. 31-42.

⁸³⁶ MIGNOT, Claude. « Henri Sauval entre l'érudition et la critique de l'art ». En *XVII^e siècle*, nº 138, 1983, pp. 31-66.

⁸³⁷ MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles. Lectures des Grands décors monarchiques*. Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 155.

descripción del palais de Apolidon⁸³⁸. Otro ejemplo de la descripción de obras artísticas será la de Ascanio Amalteo, de 1657, a propósito de la decoración de Romanelli para la decoración de los apartamentos de verano de Ana de Austria en el Louvre, *Regia Habitazione dell'Augustissima Anna d'Austria, regina christianissima...*⁸³⁹

A partir de esta importante tradición anterior, desarrollará A. Félibien sus *Description des peintures du château de Vaux*, que fueron recogidas por Paul Lacroix en su edición de 1860⁸⁴⁰, y que probablemente fueron escritas entre 1660 y 1661, precisamente durante su estancia en Vaux, ya que aparecen dedicadas a Fouquet. En ellas, A. Félibien se enfrentaba al desafío de desarrollar una descripción, entre la explicación y la descripción, que superando la recreación retórica del cuadro, lograra desentrañarlo y hacerlo comprensible al espectador, tal y como demanda Poussin en su carta al propio A. Félibien; y, de este modo, al mismo tiempo que debía elogiar al poder político, debía ser capaz de demostrarle a éste el poder de la propia pintura. G. Sabatier plantea sin embargo una hipótesis diferente, valorando esta descripción como un ejemplo claro de *ekphrasis*, pues para él Le Brun habría pintado en el Hôtel Lambert, en 1650, el mismo tema sobre Hércules que ahora había pintado para Vaux, y puesto que Le Brun tuvo que trabajar rápido para Fouquet, concluye que no pudo tratarse de un tema específicamente pensado y realizado para la figura de Fouquet, como propone la descripción que nos ofrece A. Félibien, por lo que éste, más que ofrecernos una descripción nos ofrece un ejercicio retórico⁸⁴¹. Para G. Sabatier, A. Félibien se habría visto obligado a inventar un discurso que legitimase ante Fouquet la obra presentada por Le Brun. Sin embargo, y contra lo señalado por G. Sabatier, tanto el dibujo preparatorio como el fresco que realiza finalmente Le Brun para la galería del Hôtel Lambert sobre *L'Apothéose d'Hercule*, presentarían una estructura compositiva muy diferente a la pintura sobre el mismo tema realizada en Vaux; aunque coincidirían en algunos aspectos, ya que ambas obras presentan a Hércules llevado por una carroza hacia la gloria del cielo (lo que parece apuntar por otro lado a que ésta obra fue realizada por Le Brun probablemente con el apoyo intelectual de A. Félibien).

En la descripción del cuadro de Le Brun *L'Entrée d'Hercule dans l'Olympe* o *Apothéose d'Hercule*, 1659, para la anticámara del apartamento de Fouquet, A. Félibien parece seguir de cerca –formalmente– la descripción realizada por Ferrante Carlo sobre la cúpula de San Andrea della Valle de Lanfranco, de 1627, distinguiendo igualmente entre *invention* y *exécution*:

⁸³⁸ MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles*. P. 158.

⁸³⁹ BODART, Didier. « Une description de 1657 des fresques de Giovanni Francesco Romanelli au Louvre ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art française*, 1974, pp. 43-50.

⁸⁴⁰ FÉLIBIEN, André. « Lettres contenant la description de la maison de Vaux ». En *Revue Universelle des Arts*, t. XII, 1860-1861. Édition Paul Lacroix et M. C. Marsuzi de Aguirre. Bruxelles, A. Labroque et Mertens, 1860, pp. 305-320 (1ª edición, 1660).

⁸⁴¹ SABATIER, Gérard. « Félibien et la peinture parlante ». P. 74.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

« Cependant, monsieur, puisque j'entreprends de vous écrire comme les choses paraissent et comme elles sont en effet, il faut vous dire de quelle sorte le peintre les a exécutées et a montré à tout le monde, non-seulement l'excellence de son art dans la grandeur du dessin et dans la force des couleurs, mais encore ce que son génie est capable de produire dans la beauté de l'invention et dans le choix des sujets; car pour faire voir ce qu'il y a de grand dans la personne pour qui il travaille, il a cru ne pouvoir trouver un moyen plus avantageux que d'employer dans tous ses ouvrages le sens mystérieux de cette devise : *Quo non ascendet ?* que l'on a si heureusement rencontrée sur les armes du maître de ce palais. »⁸⁴²

En relación a la invención, A. Félibien se centra en esta parte en la descripción de las figuras y de su significado, como es característico de los modelos italianos, señalando que se trataba de un retrato de Fouquet; el cual no se presentaba de manera tradicional, sino de forma extraordinaria⁸⁴³, es decir, a través de la alegoría. La figura de Hércules debía identificarse por tanto con el *surintendant* Fouquet (como poco más tarde hará respecto a la figura de Alejandro y Louis XIV en *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*), tal y como confirma también la novela de Madeleine de Scudéry *Clélie*, donde aparece una descripción de la decoración del palacio de Vaux que apunta en este mismo sentido, contradiciendo la tesis de G. Sabatier. La figura de Hércules -tema central de la obra- era frecuentemente identificada en la época con la monarquía⁸⁴⁴, habiendo sido elegida por Louis XIII como modelo para la gran Galería del Louvre, encargada a Poussin entre 1641 y 1642, que dejará finalmente inacabada. Además de la gran galería mencionada, sobre el tema de Hércules sólo se tenía en la época como posibles referencias la decoración realizada por Pietro da Cortona para el Palazzo Pitti de Florence⁸⁴⁵, y la realizada por Ludovico Carracci para el Palazzo Sampieri de Bologna, de las que claramente Le Brun se aparta en Vaux, prefiriendo seguir el texto de Ovidio⁸⁴⁶. Un tema poco frecuente que podemos encontrar en una composición de Rubens para la Torre de la Parada, aunque es improbable que conociese esta obra, por lo que la fuente más probable que utiliza Le Brun –y quizás Rubens- serán las obras ilustradas de la obra de Ovidio que recorrían Europa en esa época. Observamos por todo ello cómo la elección del tema de Hércules demostraba las pretensiones simbólicas y la ambición de poder del *surintendant* Fouquet. No obstante, no será esta identificación Fouquet-Hércules el principio que determinará la composición, sino que -como señala el propio A. Félibien- la clave interpretativa de la obra es la capacidad de

⁸⁴² FÉLIBIEN, André. « Lettres contenant la description de la maison de Vaux ». 2ª Lettre, p. 307.

⁸⁴³ « C'est pourquoi il a pensé d'abord à faire le portrait de cet homme illustre, mais un portrait qui ne représente pas un visage dont toutes sortes de personnes puissent juger. Et c'est pour cela qu'il l'a peint de cette belle manière tout extraordinaire, avec laquelle on expose aux yeux des savants les choses les plus sublimes. » *Ibid.*, p. 307.

⁸⁴⁴ JUNG, Marce-René. *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*. Genève, Droz, 1966, p. 159-179; TOBIN, Roland W. « Le mythe d'Hercule au XVII^e siècle ». En GODARD DE DONVILLE, Louise (Éd.). *La mythologie au XVII^e siècle*. Actes du 11^e colloque du Centre Méridional de Recontres sur le XVII^e siècle, janvier 1981. Marseille, C.M.R. 17, 1982, pp. 83-90.

⁸⁴⁵ CAMPBELL, Malcolm. *Cortona at the Pitti Palace. A Study of the Planetary Rooms and Related Projects*. New Jersey, Princeton University Press, 1977, p. 130 y ss.

⁸⁴⁶ « Y el padre omnipotente, tras haberlo arrebatado entre huecas nubes en un carro de cuatro caballos, lo trasladó a los resplandecientes astros”. OVIDIO. *Metamorfosis*. Libro IX, vers. 271-274. Traducido por Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias; Cátedra, 1997, p. 524. Ovidio es el único que relata que Hércules fuera arrebatado en una cuádriga.

superar las pasiones -representadas por los dos caballos que tiran de la carroza que lleva a Hércules- a través de la fuerza de la razón -representada por la mujer que conduce el carro y dirige a los dos caballos. Un tema sobre el control de las pasiones que había constituido el centro de las preocupaciones del *proyecto clásico*, sobre todo en las letras y en el teatro, y que ahora A. Félibien parecía trasladar a la pintura, mostrándola como una de las virtudes de Hércules-Fouquet.

« Quant à ce char dans lequel Hercule est élevé, c'est encore un mystère plein d'instruction qui embellit cet ouvrage. Car, comme Platon dit des âmes séparées des corps qu'elles sont tombées de leur chariot, le peintre veut signifier par ce char, qui est de pur or, un corps purifié des affections humaines, afin de faire voir, ce que même les philosophes païens ont reconnu, qu'un oeil malade n'a pas plus de peine à regarder les rayons et la lumière du soleil que celui qui est souillé du vice en a à contempler l'éclat et le brillant de la vertu. C'est pourquoi le peintre a représenté le Vice sous la forme d'un serpent écrasé par les roues de ce char, où est écrit : Quo non ascendet ? pour montrer que celui qui sait vaincre ses passions par la force de la raison et mettre le vice sous ses pieds par la pureté de sa vie, peut croire qu'il n'y a rien de si élevé où il n'ait droit de prétendre. »⁸⁴⁷

Las pasiones se convierten así en el centro temático y compositivo del cuadro, girando todo él alrededor de los cuerpos y su expresión; por lo que podemos concluir que es el cuerpo, como ya había señalado en sus primeros textos, el verdadero centro temático y compositivo. Un ejemplo de ello lo volvemos a encontrar al describir los caballos que tiran de la carroza: « *Les deux chevaux qui tirent son chariot signifient les deux principales passions de l'homme ; car le noir signifie la haine, et l'alezan, l'amour* »⁸⁴⁸. De nuevo, es la expresividad de los cuerpos y de sus pasiones los que determinan la escena, así como sus soluciones formales, aludiendo asimismo con claridad a las dos principales pasiones trágicas definidas por la *Poética* de Aristóteles, demostrando con ello el peso que las ideas teatrales tenían en sus reflexiones sobre la pintura, la cual sufrirá un proceso de dramatización. Asimismo, esta descripción sobre la expresión de los dos caballos le sirve como excusa para resalta la capacidad de Le Brun para tratar las pasiones⁸⁴⁹, subrayando que tanto las pasiones como las expresiones determinan la excelencia y la perfección de la pintura. Todo ello volvía a poner de relevancia cómo es el cuerpo humano en acción, a través de las pasiones y sus expresiones, lo que centra el discurso artístico que intenta construir A. Félibien⁸⁵⁰, revelándose como el principio de esa pintura elocuente que intenta construir junto a Le Brun; como volverá a demostrar en su descripción de *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre*.

⁸⁴⁷ FÉLIBIEN, André. « Lettres contenant la description de la maison de Vaux ». 2^a Lettre, p. 310.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 308.

⁸⁴⁹ « ce qui est encore plus surprenant et plus extraordinaire, c'est que le peintre a particulièrement marqué sur chacun de ces chevaux le caractère propre à la passion qu'ils représentent, car le noir baisse la tête dans une action morne et fâcheuse, et l'alezan marche la tête levée, avec fougue et avec ardeur. » *Ibid.*, p. 308.

⁸⁵⁰ « Vous savez bien, monsieur, que, encore qu'un excellent peintre puisse faire voir la force de son génie dans toutes sortes de rencontres, il y a néanmoins des sujets beaucoup plus favorables les uns que les autres; car, lorsqu'il ne s'agit que de représenter les passions, il y a des marques qui les font connaître, et le peintre qui les a bien observées sur le naturel peut donner à ses figures tous les divers mouvements et les différentes actions qui leur sont propres. » *Ibid.*, p. 310.

En relación a la segunda parte de su descripción, aquella en la que se refiere a la *exécution*, A Félibien dará sobre todo importancia a la *disposition* de las partes, a partir de la cual se ordenará el resto de las partes en las que divide su análisis.

« Après vous avoir parlé de l'invention de ce tableau, vous me permettrez bien, monsieur, de passer à l'exécution de ce bel ouvrage, en vous faisant voir quelle a été la conduite du peintre dans la disposition de tout son sujet. Car s'il est vrai que l'ordre est si nécessaire dans toutes les sciences, on peut dire que c'est principalement dans la peinture que la disposition fait paraître et met en un beau jour toutes ces rares parties qui font l'excellence d'un beau tableau. C'est aussi la belle ordonnance de celui-ci qui doit être particulièrement estimée, puisqu'on n'y voit rien qui ne soit fait avec conduite et jugement. »⁸⁵¹

A continuación se centrará en la perspectiva, a la cual otorgará una gran importancia, así como a la medida de las figuras, resaltando -como había señalado Poussin- la importancia de que el cuadro se encuentre a la distancia adecuada respecto al lugar desde el cual va a ser contemplado⁸⁵². Lo que claramente situaba su concepto de pintura y su noción composición del lado del espectador. Señala además la importancia de la unidad -como luego repetirá en *Les Reines de Perse...* y como resaltará Le Brun a propósito de su conferencia sobre los cuadros de Poussin-, considerando que todas las partes debían ordenarse buscando una unidad, que permitiese que el cuadro fuera observado de una sola mirada⁸⁵³, es decir, favoreciendo el *toute ensemble*. Proponía con ello un nuevo tipo de composición construido sobre la *poética teatral*, donde la *unidad* era fundamental, tal y como estudiamos a propósito de J. Chapelain; convirtiéndose en uno de los rasgos de la pintura de gran formato que se impondrá en la segunda mitad del siglo XVII en Francia. Añade además a propósito de la perspectiva que la perfección de Le Brun en estos temas le había permitido alcanzar una composición agradable (recordemos que A. Bosse le había criticado por tener fallos a la hora de aplicar la perspectiva)⁸⁵⁴, así como la *belle manière*; la cual define como « *l'une de ces choses que l'on ne peut presque enseigner et qui naît de la force du génie et de la grande capacité de l'ouvrier.* »⁸⁵⁵. Subraya además respecto a la disposición de las partes y en relación al tratamiento de las figuras « *que non-seulement ils paraissent naturels, mais leurs attitudes, pour user des termes*

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 312.

⁸⁵² « Pour vous le faire bien connaître, souffrez, s'il vous plaît, que je vous fasse observer de quelle manière le peintre a mis son tableau dans une place et dans une distance propres à être vu commodément. Car, comme la grandeur des figures doit toujours être proportionnée à celle du lieu où elles sont peintes, afin qu'on les puisse voir sans peine, il a donné à celles de ce plafond une mesure si juste et si convenable à l'étendue de son tableau et à la distance du lieu d'où on le voit, que toutes les figures y paraissent avec facilité et avec grâce » *Ibid.*, p. 312.

⁸⁵³ « Aussi, l'adresse d'un savant ouvrier consiste à faire que l'oeil voit d'un seul regard tout le sujet qu'on lui présente, afin de n'être pas obligé de considérer chaque partie en particulier ni privé du plaisir qu'il y a de les voir toutes ensemble pour pouvoir juger de leur proportion et connaître si elles conviennent dans la composition du tout. » *Ibid.*, p. 312.

⁸⁵⁴ « Le peintre qui travaille à Vaux sachant parfaitement se conduire dans ces rencontres, l'on voit aussi que les figures du tableau dont je parle sont si bien proportionnées à sa grandeur et à la distance du lieu d'où elles sont vues, que l'oeil ne reçoit aucune de ces incommodités qu'apporte l'angle qui est trop aigu ou celui qui est trop ouvert ; mais, au contraire, il voit avec facilité et avec plaisir toute l'économie de l'ouvrage et considère sans peine le bel ordre qui se trouve dans la distribution de toutes les parties qui le composent. » *Ibid.*, p. 314.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 314.

La Representación del poder y los discursos en la pintura. Las transformaciones de la pintura francesa, 1680-1730. de l'art, sont encore si industrieusement ordonnées, qu'elles ne font rien voir que de beau. »⁸⁵⁶; posicionándose a favor de la naturalidad de los cuerpos, reivindicando un principio natural para la pintura, frente a aquellos que defienden la copia de la manera de otros. Destacaba asimismo como principios fundamentales de la pintura la *facilité*, la *beauté* y la *grâce*. Una vez analizada la *ordonnance* y la armonía entre las partes, comparándola con la música⁸⁵⁷ (como luego realizará en *Les Reines de Perse...* mostrando de nuevo la influencia de Poussin respecto a su teoría de los *modos* en pintura) se centrará en la luz, en los colores y en la expresión, etc., siguiendo una división que recuerda a la planteada por F. Junius. De las tres partes, destaca nuevamente la expresión, en tanto que es ella la que sorprende al espectador y actúa sobre su espíritu. Pero junto a la expresión, el otro elemento que actúa sobre el espectador, aunque no tanto sobre el espíritu sino sobre la vista, será el color. Un carácter sensible del color que le llevará a ser criticado por algunos y reivindicado sin embargo por Roger de Piles en los años siguientes. El color se convierte así en uno de los principios de la elocuencia pictórica junto a la expresión, tal y como refleja la pintura de Le Brun, y como se pondrá de manifiesto en las discusiones académica de los años 70. Finalmente su *lettre* definía como principal objetivo de la pintura *toucher* el espíritu del espectador, destacando nuevamente en ello la expresión y el color.

« comme la belle expression est la chose qui surprend le plus et qu'il n'y a rien qui agisse sur l'esprit avec davantage d'effort, ni qui pénètre plus avant, dans l'âme, aussi l'on peut dire dans cet ouvrage, que c'est la partie qui touche plus l'imagination et émeut davantage les affections, de même que le coloris est la partie qui plaît le plus à la vue [...] puisque le plus bel effet de la peinture consiste à toucher puissamment l'esprit de celui qui regarde un tableau et de lui donner les affections que désire le sujet, il faut avouer qu'un peintre qui n'a pas cette science de bien exprimer les choses, est privé de la plus belle et de la plus illustre partie de son art. »⁸⁵⁸

Para A. Félibien son estos principios materiales y técnicos, que trata en esta segunda parte dedicada a la ejecución, y no tanto la *idea*, los que verdaderamente permiten persuadir al espectador y construir una pintura elocuente. De ahí que en su *descripción analítica*, frente a las descripciones tradicionales provenientes de Italia, preocupadas por la significación, sea la superficie del cuadro la que adquiriera un verdadero protagonismo⁸⁵⁹; siendo a través de estos aspectos técnicos que se define una nueva forma de mirar y concebir la pintura⁸⁶⁰, así como una nueva forma de pintar, proponiendo finalmente un nuevo tipo de composición que determinará la pintura posterior, como vemos en Le Brun.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 314.

⁸⁵⁷ « Car, ainsi qu'un luth ou un autre instrument de musique ne peut être agréable à l'oreille, ni rendre des sons harmonieux si toutes les cordes ne sont bien d'accord, de même un tableau ne peut être estimé parfait si l'union et l'uniformité ne se rencontrent dans toutes ses parties, dont les beautés particulières composent un beau tout rempli de majesté et de grâce » *Ibid.*, p. 315.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 315.

⁸⁵⁹ MICHEL, Christian. « De l'Ekphrasis à la description analytique: histoire et surface du tableau chez les théoriciens de la France de Louis XIV » P. 47.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 46.

Tras la caída en desgracia de Fouquet, en 1661, y tras haberse retirado a su Chartres natal, A. Félibien es llamado de nuevo por Colbert para participar en la empresa de glorificación de la monarquía. Sus trabajos en Vaux seguramente atrajeron el interés de un poder político que buscaba en estos instantes una pintura de gran formato, elocuente y persuasiva, que respondiese a sus necesidades simbólicas. Una pintura de gran formato, ajena a la tradición francesa, que Le Brun y A. Félibien parecían haber desarrollado en Vaux de forma satisfactoria, encontrado una respuesta tanto formal como teórica que despertó el interés de Colbert. Ambos habían transformado la teoría y la práctica pictórica en un *saber*, describiendo el poder persuasivo de la imagen y los principios técnicos donde éste se asentaba. Un poder que se presentaba al mismo tiempo como susceptible de fortalecer al Estado monárquico, y que intentaba ir más allá del carácter reproductivo o ilustrativo del poder. Con el objetivo de fortalecer los vínculos entre la pintura y la monarquía, tal y como deseaba Le Brun y la Academia, y con la intención de continuar ascendiendo en la sociedad artística de su época, A. Félibien escribirá dos nuevas descripciones de cuadros: *Portrait du roi* y *Les Reines de Perse*, en 1663. Un poco más tarde realizará su descripción de *Les Quatre Elémens*, en 1665 y *Les Quatre Saison* en 1667. Todas ellas aparecen recogidos en un volumen de 1689 *Recueil de Descriptions de Peintures et d'Autres ouvrages faites pour Le Roy*⁸⁶¹, junto a la *Description de l'Arc de la Place Dauphine*, ya estudiada; las *Relation de la feste de Versailles* (1668); y las descripciones del castillo de Versailles de 1674. Como ha señalado J. Thuillier en su artículo *Pour André Félibien*, en estas descripciones daría comienzo una forma nueva de análisis de las obras de arte que pondría las bases de las conferencias posteriores. A. Félibien no inventaba un género – como hemos visto más arriba –, pero sí determinaba una nueva aproximación a la obra, acentuando el valor de la superficie así como los principios técnicos y propiamente pictóricos, estableciendo con ello un *canon* descriptivo que será continuado por la Academia en sus conferencias⁸⁶². Un modelo de análisis que será elogiado por el propio Roger de Piles en sus *remarques* a la obra de Dufresnoy *De arte graphica*⁸⁶³.

⁸⁶¹ FÉLIBIEN, André. *Recueil de Descriptions de Peintures et d'Autres ouvrages faites pour Le Roy*. Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1689.

⁸⁶² ROSENBERG, Raphael. « André Félibien et la description de tableaux. Naissance d'un genre et professionnalisation d'un discours ». P. 155.

⁸⁶³ « Plusieurs Modernes en ont écrit avec assez peu de succès, faisans de grands circuits sans venir droit au but, & disans beaucoup de choses, pour ne rien dire. Quelquesuns neantmoins s'en sont acquittez assez heureusement, entr'autres Leonard de Vinci (quoy que sans beaucoup d'ordre); Paul Lomasse, dont le Livre est bon pour la plus grande partie, mais cont le discours est un peu trop diffus y trop ennuyant; lean Baptiste Armenini, Franciscus Iunius, Monsieur de Chambray, dont je vous invite de lire au moins la Preface: Il ne faut pas icy oublier ce que Monsieur Felibien a écrit sur le Tableau d'Alexandre de la main de Monsieur le Brun; aoutre que cét Écrit est fort eloquent, les fondemens qu'il établit pour faire un beau Tableau sont tres-solides. » DU FRESNOY, Charles Alphonse. *De Arte graphica*. Traducido por Roger de Piles, *L'Art de Peinture*. Paris, Nicolas L'Anglois, 1668, p. 83 (publicado postumamente del latín por Roger de Piles).

Las descripciones de 1663 se dirigen directamente al nuevo monarca, elogiando su gloria, como era habitual en este tipo de descripciones. Pero a través de ellas A. Félibien buscará sobre todo que el monarca comprendiese el poder que las obras artísticas le ofrecen, intentando enseñarle a mirar y analizar las obras, y cómo a través de ellas podía llegar a conocer la trascendencia de sus propios actos como Rey, así como conocer su propia fuerza y poder y, de este modo, poder dirigir sus propios actos y tomar decisiones y dirigir su Estado; inscribiendo su discurso artístico dentro del *exemplum virtutis* y del *parallèle*. En este sentido, lo que ofrecía A. Félibien al monarca no era una herramienta para ilustrar o representar su poder, sino un nuevo *saber*; y en tanto que un *saber*, un *poder*, desde el cual conocerse a sí mismo e interpretar la fuerza de su Estado, tal y como señalamos a propósitos de los saberes de la *Gubernamentalidad*, como el *saber económico* o el *saber médico*. Al igual que éstos, el *saber artístico* que propone A. Félibien estaba destinado a fortalecer y engrandecerle como Rey; lo que supone que el arte trascienda su tradicional supeditación al poder y su adscripción a una finalidad ilustrativa, para adquirir un nuevo papel como un *saber-poder*, similar al desempeñado por la economía, la población o el comercio. Se trataba así de un *saber-poder* al servicio del Príncipe, pero que no dependía de él, sino que como otro tipo de saberes se presenta como autónomo, pues el poder del arte no nacía del monarca sino de su propio poder elocuente. Una reivindicación de autonomía del arte que será una constante de la Academia en estos años. Se trataba por tanto de un *saber-poder* independiente del monarca, pero susceptible de ser utilizado por éste para su engrandecimiento.

Antes de analizar las dos descripciones ofrecidas por A. Félibien sobre dos retratos del rey, uno adscrito a la tradición retratista (*Portrait du Roi*) y otro adscrito a una tradición alegórica-histórica (*Les Reines de Perse...*, muy próxima a *L'Apothéose d'Hercule*); es importante subrayar que no es casualidad que la nueva alianza entre la imagen y el poder político sellada por A. Félibien, en detrimento de las letras, se produzca a través del retrato monárquico, que ya había sido destacado por la *requête* de 1648 como una de las principales finalidades y poderes del arte. El retrato monárquico había sido uno de los principales reductos de la relación entre pintura y poder durante los siglos pasados⁸⁶⁴, dando lugar en Francia a lo que se ha denominado como *galerías de retratos*, que desde Fontainebleau se habían convertido en uno de los principales atributos de aquellas grandes familias nobles francesas que a lo largo del siglo XVII quería mostrar su *genealogía* familiar⁸⁶⁵ y, por tanto, su poder y legitimidad. Un ejemplo de ello sería la galería que tenía Richelieu en su palacio. No obstante, las transformaciones de la nobleza y de la idea de la

⁸⁶⁴ BARDON, François. *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*. Paris, Picard, 1974 ; HOCHNER, Nicole et Thomas W. Gaehtgens (Dir.). *L'image roi de François à Louis XIV*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006 ; HAQUET, Isabelle. *L'énigme Henri III. Ce que nous révèlent les images*. Paris, PUF, 2012.

⁸⁶⁵ KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique*. P. 9 y ss.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

sangre a finales del siglo XVI⁸⁶⁶, en paralelo al fortalecimiento del soberano y al desarrollo de los nuevos modelos de *honnêteté*, irán dejando en un segundo plano las *galerías de retratos* a favor de las grandes decoraciones de techos. A pesar de lo cual, la relación simbólica entre retrato y poder se mantendrá⁸⁶⁷ a mediados del siglo XVII, especialmente en la figura del monarca, de ahí que A. Félibien realice sus descripciones destinadas a mostrar el poder de la imagen precisamente a través de dos *portraits du Roi*, ya que era el lugar por excelencia mediante el cual la monarquía expresaba su poder en el pasado.

La descripción de A. Félibien sobre el *Portrait du roi* y *Les Reines de Perse* (cuadros que poseía el propio monarca en su gabinete), tiene como objetivo principal - tal y como hemos señalado más arriba y explicita el propio autor- enseñar al monarca a mirar la nueva pintura, para que sea capaz de analizarla por sí solo (como años más tarde propondrá Fénelon a propósito del Duc de Bourgogne⁸⁶⁸), y demostrarle así de qué forma la pintura es capaz de representar el poder y la grandeza del « *plus grans Roy du monde* ». Para lograr su propósito era necesario construir una nueva mirada, a través de un nuevo tipo de descripción, esto es, mediante otra “imagen”⁸⁶⁹ que guiase al monarca sobre qué y cómo debe mirar un cuadro. Así dice ofrecer una “imagen” de las dos grandes reinas a los pies de un gran Rey, remarcando el hecho de que su descripción no es un intento de describir lo visto -como tradicionalmente se ha hecho- sino de recrear mediante otra imagen la imagen original que se encuentra en el gabinete del monarca, pero sin trazos o colores.

« *Et c'est ce qui me donne la hardiesse de luy présenter une copie imparfaite de ce Tableau, ou plutôt une autre Peinture, qui n'a ni traits ni couleurs, mais qui servira peut-estre à faire remarquer dans l'original des traits & des couleurs que l'on n'examine par assez soigneusement.* »⁸⁷⁰

A. Félibien busca ofrecer una “copia imperfecta” del cuadro original; o quizás habría que decir, que busca construir otra pintura, no tanto a través del dibujo o del color, sino a través de la palabra, de tal forma que permitiese observar ese dibujo y esos colores de forma diferente. El

⁸⁶⁶ SCHALK, Ellery. *From Valor to Pedigree: Ideas of Nobility in France in the Sixteenth and Seventeenth Century*. Traducido por Christiane Travers, *L'épée et le sang. Une histoire du concept de noblesse (vers 1500-vers 1650)*, Seyssel, Champ-Vallon, 1996. 1ª edición, Princeton University Press, 1986.

⁸⁶⁷ AUBERT Jean, Alain DAGUERRE DE HUREAUX, Emmanuel COQUERY. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Nantes, del 20 de junio al 15 de septiembre de 1997; y en el Musée des Augustins de Toulouse, del 8 de octubre de 1997 al 5 de enero de 1998: *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*. Paris-Nantes-Toulouse, Somogy-Musée de Beaux-Arts, 1997

⁸⁶⁸ LECOQ, Anne-Marie. *La leçon de Peinture du Duc de Bourgogne. Fénelon, Poussin et l'enfance perdue*. Paris, Le passage, 2003.

⁸⁶⁹ « J'ay pris la hardiesse d'offrir à Vostre Majesté l'Image de deux grandes Reines aux pieds d'un grand Roy : Et quoy que l'original de ce Tableau soit dans son Cabinet » FÉLIBIEN, André. « Portrait du roi ». En *Recueil de Descriptions de Peintures et d'Autres ouvrages faites pour Le Roy*. Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1689 (1ª edición 1663).

⁸⁷⁰ FÉLIBIEN, André. « Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre. Peinture du Cabinet du Roy ». En *Recueil de Descriptions de Peintures et d'Autres ouvrages faites pour Le Roy*. Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1689, p. 29. (1ª edición 1663).

propósito final de esta nueva descripción es que el Rey tomase conciencia de su propia grandeza como Rey, a través de los cuadros y su lectura, así como de los grandes hechos del pasado histórico representados en las pinturas, en un momento en que el joven monarca se enfrentaba al gobierno en solitario de su reino; y, de este modo, que tomase conciencia, finalmente, del papel desempeñado por la imagen en esa grandeza⁸⁷¹. La intención de A. Félibien es que el monarca llegase a comprender y valorase el arte de la imagen como un *saber* susceptible de ser empleado por él para su gloria y fortalecimiento y que -como consecuencia de ello- se preocupase por protegerlo, tanto jurídicamente como económicamente. Asimismo, su descripción tenía también por objetivo encumbrar la pintura de Le Brun, como la encarnación de la nueva pintura francesa, destinada a superar a la escuela italiana y a la escuela holandesa. En este sentido, el cuadro de *Les Reines de Perse* se convertía en una especie de manifiesto teórico sobre la nueva pintura francesa. Una pintura de gran formato mediante la que se exalta la finalidad elocuente de la pintura, la importancia del género histórico y la definición de un nuevo tipo de composición narrativa sustentada sobre la expresión del cuerpo y los colores. Exponía de este modo su nueva comprensión de la pintura, sustentada en la elocuencia del cuerpo y a través del propio *cuerpo* del monarca, que no sólo se va a convertir en el principal actor de la acción histórica en estos cuadros, sino en el trasunto temático de la pintura de gran formato de los años siguientes; mostrando la estrecha vinculación entre la soberanía y la pintura. Una relación entre pintura y poder político que no era sólo de carácter temático sino formal, como refleja el modelo compositivo unitario. Por último, también encontramos tras estas descripciones, la reivindicación del *amateur* en su nueva función de convertir la pintura en un *saber*; abandonando las simples descripciones y sustituyéndolas por un análisis teórico y práctico capaz de encontrar y resaltar aquellos aspectos verdaderos de la pintura, que la hacen superior a las otras artes y que la convierten en una herramienta del poder monárquico.

Su descripción sobre el *Portrait du Roi* comienza alabando la figura del monarca, definiendo su poder como una “obra maestra” y su persona como un “modelo” de gran Rey, estableciendo un paralelismo entre el monarca y el arte. Añade a continuación que al igual que el Cielo ha producido un gran rey, con estas grandes cualidades, igualmente ha querido producir “obreros” capaces de representarlo. Reivindica de este modo la capacidad del arte para representar la grandeza del monarca, justificando además la necesidad de hacer un “retrato del retrato”, esto es, de hacer una descripción que mostrase ambas grandezas, la del arte y la del monarca; justificando asimismo su función como *amateur* así como la utilidad de sus descripciones.

« Le Ciel, qui a répandu dans V.M. tant de grace & de tresors, & qui semble avoir entrepris en la formant, de faire un Chef-d'oeuvre de son pouvoir, en donnant à la terre un parfait modele d'un grand Roy ; le Ciel, dis-je, qui rend visible en vostre personne un Monarque accompli, a

⁸⁷¹ DÉMORIS, René. « Le corps royal et l'imaginaire au XVII^e siècle : le Portrait du roy de Félibien ». En *Revue des sciences humaines*, nº 172, octobre-décembre, 1978, pp. 9-30.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

*voulu produire en mesme temps des Ouvriers capables de le dignement représenter ; & il a répandue dans l'esprit de ces sçavant hommes des lumières su pénétrantes, que l'on voit dans leurs Ouvrages la beauté de leurs conceptions exprimées d'une manière si rare, & si extraordinaire, que je me sens doucement forcé de faire un Portrait su Potrait de V.M. & de le donner au Public, non pas comme une marque de ma suffisance, mais comme un témoignage de ma passion & de mon respect pour sa personne sacrée. »*⁸⁷²

A continuación realiza una comparación entre el escultor Dinócrates -aquél que quería esculpir la efigie de Alejandro en una montaña- y el retrato pictórico realizado por Apeles. Una comparación que parece inscribirse en los problema del *paragone* entre pintura y escultura, mostrándose a favor de la primera, como había señalado Alberti⁸⁷³, ya que se presentaba como un arte más comedido. De Apeles destaca que habría logrado realizar una imagen de Alejandro tan terrible y audaz que sería recordada por los espectadores y asociada para siempre a la grandeza del gran Rey⁸⁷⁴. Un efecto persuasivo de su pintura que busca recuperar para la pintura de Louis XIV, que -como ha quedado señalado- debía busca igualmente aquellos efectos logrados por Apeles. Si bien en el cuadro que analizaremos a continuación, *Les Reines de Perse...*, la figura de Alejandro aparece de forma explícita, sin embargo en este retrato del Rey, Alejandro irrumpe a través de la anécdota de Apeles narrada por el propio Félibien, lo que demuestra su deseo de situar ambas *descripciones* dentro de la relación Louis XIV-Alejandro, como será característico de la primera parte de su reinado. Pero el objetivo no era sólo elogiar al rey a través de otro gran rey, sino de remarcar la relación Alejandro-Apeles, que es lo que le permite encumbrar el arte y reivindicar la función de la pintura, deslizando otra comparación entre Apeles y Le Brun, el nuevo Apeles de Louis XIV.

Para A. Félibien la pintura realizada por Apeles no solamente lograba su objetivo elocuente y persuasivo por el parecido con el modelo, sino por los símbolos que portaba, como el rayo y otro tipo de recursos pictóricos, que hacían temblar a aquellos que lo observaban. Reivindicaba por tanto a través de Apeles un tipo nuevo de retrato que fuera más allá de la mimesis fidedigna y que sin perder la *verosimilitud* respecto al modelo retratado, mostrase al mismo tiempo la grandeza y fuerza del representado apoyándose en ciertos símbolos: « *c'est aussi sous le voile de ces Figures que le Peintre a caché les grandes choses qu'il a eû dessein de représenter* »⁸⁷⁵. Se trataba de un modelo de retrato que ya había propuesto en la *L'Apothéose d'Hercule*, pero sin que el personaje retratado perdiese sus rasgos definitorios propios.

⁸⁷² FÉLIBIEN, André. « Portrait du roi ». P. 73.

⁸⁷³ "Ya que la escultura es más segura y fácil que la pintura". ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, III, 58. P. 118.

⁸⁷⁴ « Car dans le Tableau qu'il fit, où il représente ce Prince tenant un foudre à la main, il le peignit dans une action si terrible & si hardie, que mesme après la mort d'Aléxandre, sa Peinture donnoit encore de l'effroy à ceux qui la voyoient, & faisoit trembler de peur ceux qui l'avoient craint perdant sa vie » FÉLIBIEN, André. « Portrait du roi ». P. 74-75.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 77.

« Ce port & cette taille su grande, si noble, si aisée, & dont les Anciens formoient leurs demi-Dieux, & que nous regardons avec tant de respect & d'admiration dans V.M. sont si bien imitez dans ce Portrait, qu'il n'y a personne qui ne vous y reconnoisse, & reconnoisse tel que vous paroissez. »⁸⁷⁶

A. Félibien defendía así un tipo de retrato alegórico que recordaba al propuesto por Rubens y que sin duda determinará las polémicas sobre el busto de Bernini de Louis XIV ya estudiadas. A partir de estos instantes surgían tres posibilidades en Francia a la hora de *representar* la grandeza del monarca. En primer lugar, a través de la idealización, como la propuesta por el busto de Bernini y los retratos de carácter mitológico. En segundo lugar, a través del retrato realista o histórico. En tercer lugar, el retrato *alegórico*, heredero de Rubens, a quien le Le Brun seguirá de cerca, mezclando el retrato real del monarca con una serie de símbolos y alegorías que buscaban mostrar la grandeza -casi divina- de éste, pero sin perder la *vraisemblance*. Un tipo de retrato que busca finalmente la persuasión del espectador. Será precisamente esta última posibilidad elegida por Le Brun, la que constituirá el centro de las reflexiones de A. Félibien y la que definirá las estrategias compositivas del retrato de Louis XIV en los años siguientes, por ejemplo en la gran galería de Versailles.

A. Félibien desarrollaba con sus descripciones una nueva forma de leer y entender el cuadro que favorecía la pintura de Le Brun, ayudando con ello al triunfo de un tipo de pintura elocuente, frente a una pintura más comedida, contemplativa y reflexiva, como la que se había desarrollado durante los años centrales de siglo, denominada como *aticista*. Se trataba de una nueva pintura que ponía el acento sobre el cuerpo humano, que se convertía en el núcleo narrativo y compositivo del cuadro, de ahí la predominancia de los movimientos, los gestos, las expresiones, los ropajes, etc. Si el cuerpo adquiría un lugar prioritario en la pintura del momento, esto coincidía a su vez con la centralidad que el cuerpo del Rey adquiere en la simbología política a partir de los años 60 (como ha analizado L. Marin) y, a su vez, con la centralidad que adquiere la vida-cuerpo en los saberes de la *Gubernamentalidad*, que también comienza a desarrollarse en estos instantes. Podemos establecer así un paralelismo entre la comprensión elocuente del arte, donde el cuerpo ocupa un lugar prioritario, como se observa tanto en A. Félibien como en Roger de Piles, y la centralidad de la *vida* en los diversos saberes del momento, que hemos definido como *Gubernamentalidad*.

El cuerpo además de definir el núcleo compositivo de los cuadros de Le Brun, es también el centro temático de la narración que propone A. Félibien, en concreto en esta descripción del retrato del monarca, lo cual no se debe solamente al hecho de tratarse de un retrato, como veremos en *Les Reines de Perse...* donde el fenómeno vuelve a repetirse. En la narración que propone A. Félibien es el cuerpo el que da sentido al resto de los elementos compositivos del cuadro, guiando la mirada del lector-espectador; y, de este modo, esta importancia del cuerpo le conducirá a plantear que es a

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 86.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

través de él cómo se hace posible captar la grandeza del monarca, señalando que el cuerpo es un reflejo del alma⁸⁷⁷. Principio sobre el cual se asentará la teoría expresiva y de los caracteres. Ello le permitirá, a su vez, remarcar que el pintor –Le Brun– ha logrado retratar a través de este saber sobre los caracteres la belleza del monarca así como su grandeza, mostrando a todos los espectadores por qué es un gran Rey. No es de extrañar que a partir de estas reflexiones los caracteres sean reivindicados como uno de los principios fundamentales del arte, tal y como reivindicará Le Brun en varias conferencias. Finalmente concluía su descripción con la idea de que el retrato del rey pintado por Le Brun era el rey mismo, señalando que el pintor habría logrado *re-presentar* al propio monarca a través de la pintura, tal y como había hecho Apeles respecto a Alejandro, creando dos Alejandro:

« *que si les Ouvrages d'Appelés ont donné occasion de dire autrefois qu'il y avoit deux Alexandres ; que le fils de Philippes estoit l'Invincible, & celui d'Appelés l'Inimitable ; il y a lieu de dire aujourd'huy avec plus de verité, qu'en vostre Personne, & en vostre Portrait, nous avons deux Rois, qui tous deux n'auront jamais rien de comparable* »⁸⁷⁸

Le Brun, habría logrado alcanzar esa transparencia entre la palabra, en este caso la pintura, y la cosa; que no sólo constituye uno de los núcleos principales de las preocupaciones de la *Representación clásica*, como señaló M. Foucault, sino de la política artística de Louis XIV, como ha señalado L. Marin. Un poder de la imagen de traer a la presencia algo ausente -que en este caso consistirá en lograr mediante la pintura hacer aparecer la grandeza del Rey mismo-, que constituirá uno de los principales temas de reflexión y debate entre algunos miembros de Port-Royal, como B. Pascal, quien se mostrará crítico con esta representación del poder que por ejemplo observamos en Félibien y que nos remitía a los problemas de la idolatría.

En su descripción de *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre. Peinture du Cabinet du Roy*⁸⁷⁹, pintado igualmente por Le Brun, encontramos rasgos muy similares a los señalados en la descripción anterior sobre el *Portrait du Roy*. Sin embargo, mientras éste último presenta un retrato tradicional mezclado con rasgos alegóricos, *Les Reines de Perse...* presenta un discurso histórico sobre un monarca, Alejandro, que sin embargo es puesto en relación con Louis XIV; y que, por lo tanto, podría comprenderse también como un retrato alegórico. *Les Reines de Perse...* presentaba por tanto importantes similitudes con *L'Apothéose de Hercule*, pintado por Le Brun para Fouquet, pues igualmente en éste, a través de la mitología, parecía ocultarse un retrato del propio Fouquet.

⁸⁷⁷ « la beauté du corps, comme une marque de celle de l'ame, & que l'on a considéré que la proportion & la simetrie des parties qui forment cette beauté extérieure, est comme un témoignage de l'accord & de l'harmonie interieure qui compose la bonté de l'ame [...] c'est une lumière qui provient de la beauté de l'ame, & qui venant à se répandre au dehors y communique ses grances, & fait connoistre l'excellence de l'homme interieur. » *Ibid.*, p. 86.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁸⁷⁹ DÉMORIS, René. « Peinture et histoire: Félibien et la stratégie du récit historique au siècle de Louis XIV, d'après *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre* ». En BESSIÈRE, Jean (Éd.). *Récit e histoire*. Paris, 1984, pp. 23-35.

Aunque *Les Reines Perse...* se trata de una pintura de caballete sobre tema histórico que nada tenía que ver con las mitologías utilizadas en Vaux-le-Vicomte. Recordemos al respecto que Antoine de Laval, a propósito de la galería de Fontainebleau, en 1605, había señalado lo inadecuado de representar al monarca mediante escenas mitológicas, tal y como hace Le Brun respecto a Fouquet. De ahí que Le Brun recurriese por ello, muy probablemente, a un personaje histórico como Alejandro, como estrategia para representar a Louis XIV, considerado en la época como su *alter ego*. Las relaciones de este proyecto con el realizado anteriormente en Vaux y con la persona de Fouquet son especialmente importantes, no sólo por las correspondencias formales, sino por su significado, pues algunos historiadores han querido poner *Les Reines de Perse...* en relación con el propio Fouquet. Esta posibilidad va a depender de las fechas de ejecución de la obra, que por otro lado no están muy claras. Para algunos expertos se trata de un cuadro realizado en 1660, como señala H. Jouin⁸⁸⁰ o N. Milovanovic⁸⁸¹, durante una estancia de Le Brun en Fontainebleau. En cambio para otros, debió ser realizado entre el verano y el otoño de 1661 cuando -como ha señalado B. Gady- Le Brun estuvo de nuevo en Fontainebleau. Las fechas son importantes en el caso de este cuadro pues determinará la posible interpretación política del mismo⁸⁸². Si se realizó en 1660, antes de la caída de Fouquet, podría establecerse una relación entre la figura de Hefestión y Fouquet, como señala L. Pericolo, quien considera que fue éste quien encargó el cuadro a Le Brun, quien trabajaba todavía en esas fechas en Vaux⁸⁸³. Una posibilidad que parece complicada ya que se trata de un cuadro que siempre acompañó al monarca en sus estancias más personales. Además, en sus memorias, Louis XIV apenas se refirió a Fouquet y cuando lo hizo no lo hizo en un tono positivo, por lo que parece poco probable que tuviese un cuadro que hubiese encargado Fouquet o que pudiera hacer algún tipo de alusión a él. Si por el contrario se pintó en 1661, tras la muerte de Mazarino -el 9 de marzo de 1661- y tras la caída de Fouquet -el 5 de septiembre de 1661-, como señala J. Cornette⁸⁸⁴, la interpretación cambia, ya que sabemos que tras la muerte del cardenal, Louis XIV se consagra a la construcción de su imagen, recuperando la figura de Alejandro. De este modo, este cuadro parecería más bien una representación de la imagen del nuevo poder que quiere representar el monarca. De hecho, Guillet de Saint-Georges, señala que fue el propio Rey quien

⁸⁸⁰ JOUIN, Henry. *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*. P. 133.

⁸⁸¹ MILOVANOVIC, Nicolas. « Le roi et son peintre. La « Famille de Darius » de Charles Le Brun ». En *Versalia*, nº 8, 2005, p. 168.

⁸⁸² KIRCHNER, Thomas. *Les Reines de Perse aux pieds d’Alexandre de Charles Le Brun. Tableau-manifeste de l’art française du XVII^e siècle*. Traducido por Aude Virey-Wallon ; Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2013, nota nº 33, pp. 121-122.

⁸⁸³ PERICOLO, Lorenzo. « Le roi et le favori. Essai d’interprétation sur « Les Reines de Perse » de Charles Le Brun ». En *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, série 4, t. VI, I, 2001, p. 127.

⁸⁸⁴ CORNETTE, Joël. « La tente de Darius », En MÉCHOULAN, Henry et Joël CORNETTE (ed.). *L’État classique. Regards sur la pensée politique de la France dans la second XVII^e siècle*. Paris, J. Vrin, 1996, pp. 9-41.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

impuso al artista el tema de la historia de Alejandro⁸⁸⁵, como también señala el propio A. Félibien o Florent Le Comte⁸⁸⁶, así como una larga historiografía posterior⁸⁸⁷. Esta identificación de Alejandro con Louis XIV sobrevuela toda la descripción de Félibien, aunque nunca se establece un paralelismo explícito. Asimismo, esta identificación tendrá como objetivo presentar a Le Brun como el nuevo Apeles, tal y como señalamos a propósito del *Portrait du Roi*; y, de este modo, tanto Guillet de Saint-Georges⁸⁸⁸, como Nivelon⁸⁸⁹ así como el *Mercure Galant*⁸⁹⁰, remarkan la asistencia frecuente del Rey al taller del pintor, demostrando cómo desde época temprana existe un fuerte paralelismo entre la vida de Alejandro y la de Louis XIV.

Esta temática sobre la vida de Alejandro había tenido una importante fortuna en el arte italiano⁸⁹¹, pudiéndose encontrar importantes ejemplos de ello en el Palazzo Pitti, pintado por Cortona, o en el castillo Saint-Ange, pintado por Pierino del Vaga. Sin embargo, apenas había tenido desarrollo en Francia, de ahí que Le Brun tuviera en cuenta para este cuadro obras que sí podía contemplar en su momento, como el *Coloriano* de Poussin, según señala el propio Nivelon⁸⁹². Le Brun sigue sobre todo el relato de la *Vita* de Quinte-Curce, de la cual existían varias traducciones en Francés, teniendo el propio Le Brun un ejemplar en su biblioteca, como refleja su *Inventaire après décès de Charles Le Brun*. La escena escogida trata el pasaje en el que las Reinas entran en la tienda de Alejandro, donde también se encontraba Hefestión, postrándose ante los pies de éste, a quien confunden con Alejandro, quien, pese al error, se muestra magnánimo con la familia de Dario. El cuadro retomaba como temática principal el control de las pasiones, tal y como habíamos estudiado en *L'Apothéose d'Hercule*; determinando el tema y la narración de *Les Reines de Perse...*; deteniéndose Félibien en las pasiones, en su expresión y en el tratamiento pictórico de las mismas, volviendo de nuevo el cuerpo a ser el centro compositivo y narrativo de la obra.

« Le Peintre ne pouvoit exposer aux yeux du plus grand Roy du monde, une action plus célèbre & plus signlée, puis que l'histoire la rapporte comme une des plus glorieuses qu'Alexandre ait jamais faites, à cause de la clémence & de la modération que ce Prince fit paroistre en cette

⁸⁸⁵ SAINT-GEORGES, Guillet de. « Mémoires historiques des principaux ouvrages de Charles Le Brun... » En DUSSIEUX, Louis, Eudore Soulié, Antoine Montaignon, Charles-Philippe Chennevières, Paul Mantz (Éd.). *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, 2 Vol., t. I, pp. 24-25.

⁸⁸⁶ LE COMTE, Florent. *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure, ou Introduction à la connoissance des plus Beaux-Arts, figurez sous les tableaux, les statües, & les estampes*. Paris, Picart-N. Le clerc, 1700, 3 Vol., t. III, p. 161.

⁸⁸⁷ GRELL, Chantal y Christian MICHEL. *L'école des princes, ou Alexandre disgracié* P. 109.

⁸⁸⁸ SAINT-GEORGES, Guillet de. « Mémoires historiques des principaux ouvrages de Charles Le Brun... ». T.I, p. 25.

⁸⁸⁹ NIVELON, Claude. *Vies de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*. Edición a cargo de Lorenzo PERICOLO. Genève, Droz, 2004, p. 274. (1ª edición, manuscrito, 1698).

⁸⁹⁰ *Mercure Galant*, août 1679, p. 127 y février, 1690, p. 260.

⁸⁹¹ KIRCHNER, Thomas. *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre de Charles Le Brun*. P. 26 y ss.

⁸⁹² NIVELON, Claude. *Vies de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*. Edición a cargo de Lorenzo PERICOLO. P. 274.

*rencontre ; car en se surmontant soymesme, il surmonta, non pas des peuples barbares, mais le Vainqueur de toutes les Nations. »*⁸⁹³

Le Brun parece seguir también la historia de Diodoro, quien es el único que señala que la madre de Dario también se arrodilló ante Alejandro. Esta escena, por su relación con las pasiones y con las virtudes del buen gobernante, había sido tratada asimismo por varios de los principales autores de la antigüedad que ahora conforman el *parnasse* de las letras francesas, como Plutarco o Cicerón, siendo utilizado por éste último como ejemplo de *magistra vitae*⁸⁹⁴. En general se trataba de una escena que para todos los autores era un *exemplum virtutis*; lo que se adecuaba bien a las intenciones del propio A. Félibien –señaladas más arriba- de mostrar al Rey mediante sus descripciones de cuadros la grandeza de sus acciones y la trascendencia de las mismas, para que éste conociese a través de la pintura su propio poder y la manera de engrandecerlo. Una finalidad de la pintura, estrechamente vinculada a la educación del Príncipe, que determinará que el género de la Historia ocupase un lugar cada vez más importante dentro de esta nueva pintura que intentaba desarrollar Félibien y Le Brun. De hecho, la Historia era considerada en la época como el principal género para la educación del Príncipe, como había destacado Jean-Louis Guez de Balzac en su tratado *De l'utilité de l'histoire, aux gens de cour* (1657). Asimismo, en la edición de Jacques Amyot sobre la obra de Plutarco, quien era el preceptor de los hijos de Henri II y de Caterina de Medicis, también se consideraba a la Historia como una de las vías principales para la educación de los reyes y de la alta nobleza; señalando el propio J. Amyot en una nota « *Un Roy doit traiter royalement les personnes royales, et se contenir le plus lorsque le desordre semble luy donner quelque licence de mal verser* »⁸⁹⁵. Subrayaba así una de las virtudes que aparecen en la escena del cuadro de Le Brun. Este carácter ejemplarizante de la escena -y de la Historia en general- determinará sin duda la elección temática de Le Brun, frente a las mitologías realizadas en Vaux; reafirmando así el carácter docente de la escena. Las pasiones y el saber gobernar se encontraban así en el trasfondo de la obra, considerando este saber reinar como la gran ciencia de los Reyes. Un saber que para A. Félibien estará vinculado indisolublemente a la pintura.

*« La grande Science des Rois est sans doute sçavoir regner ; & l'on peut dire qu'un Prince possede toutes les autres quand il possede cell-là. En effet, lors qu'il sçait gouverner son Royaume, il a non seulement une connoissance supérieure à celles de toutes les Sciences & de tous les Arts ; mais il est le Maistre, ou, plutôt le Pere des Arts & des Sciences. C'est luy qui leur donne l'estre, qui contribuë à leur accroissement, & qui les fait vivre pari ses Sujets. »*⁸⁹⁶

La descripción de Félibien acentúa así el carácter docente de la obra, siendo su principal objetivo, por un lado, mostrar al Rey las virtudes del buen gobernante, de ahí la historia de Alejandro entendido como *exemplum virtutis*, y, por otro lado, remarcar el poder del arte para

⁸⁹³ FÉLIBIEN, André. « Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre. Peinture du Cabinet du Roy ». P. 31.

⁸⁹⁴ KIRCHNER, Thomas. *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre de Charles Le Brun*. P. 19 y ss.

⁸⁹⁵ Citado por KIRCHNER, Thomas. *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre de Charles Le Brun*. P. 21.

⁸⁹⁶ FÉLIBIEN, André. « Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre. Peinture du Cabinet du Roy ». Pp. 25-26.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

lograrlo. Una pintura que es comparada con una ciencia, esto es, con un saber o “connaissance supérieure”, sobre el que deberá apoyarse el monarca para su acción de gobierno, ya que le permitiría desentrañar en qué consiste ese saber reinar. Señala a continuación que entre esas grandes acciones llevadas a cabo por Louis XIV, estaba la protección de las artes, pues éste había comprendido precisamente la importancia y poder que le otorgaba el arte. Félibien, por un lado, recordaba al monarca la importancia del arte en la acción de gobierno, y, por otro lado, señalaba que entre las acciones gloriosas del monarca estaba el haberse dado cuenta de ello. Un arte que además de ayudarlo a su engrandecimiento, le permitirá ser recordado e imitado en el futuro, tal y como había señalado Alberti: “*Así perviven los rostros de los difuntos durante mucho tiempo por medio de la pintura*”⁸⁹⁷.

« Les grandes actions que V.M. a faites pendant la guerre la rendent redoutable à tout le monde, & les actions de justice qu'elle fait dans la paix, la font benir de tous les Peuples. Mais V.M. ne se contente pas de remédier aux desordres qui ont esté causez dans ses Estats pensant une si longue fuite de mauvaises années ; Elle prend, encore le soin de tirer d'entre ces desordres, les Sciences & les Arts, qui estoient comme ensevelis, & qui n'osoient paroistre : Elle les rétablit dans leur première dignité ; Elle les honore de sa protection ; & par ses faveurs Elle ajoûte un nouvel éclat à celui qu'ils ont receû autrefois de tant de grands Princes, qui deviendroient les imitateurs de vostre vie, s'ils pouvoient revivre un jour »⁸⁹⁸

El arte en general, y en concreto la pintura, aparece como un *saber* y como una ciencia capaz de guiar a la monarquía en su acción de gobierno, mediante los ejemplos de la historia y mediante el poder elocuente y persuasivo que encierra la pintura, lo cual permitirá al monarca desentrañar la *razón de su Estado*, esto es, el fundamento de su poder, ayudándole por tanto a fortalecerle y a guiarle en su acción de gobierno. Aquí, debemos volver a insistir sobre la gran novedad del proyecto teórico de Félibien, que consistió en convertir el arte en un *savoir* y, por tanto, en un discurso; es decir, en un *poder-verdad* susceptible de fortalecer el poder político, comprendiendo el arte como un *saber* de la *Gubernamentalidad*, lo que se ve corroborado por la progresiva presencia del cuerpo y de la vida en los discursos artísticos, en la segunda mitad del siglo XVII, como ordenadores de los mismos. El *saber* pictórico se convertía así en un lugar de desciframiento del poder del Estado, capaz de descubrir los fundamentos del poder de la imagen y de ponerlos al servicio del monarca, quien a través de ella puede llegar a conocer también la naturaleza de su propio poder. Sobre todo, a través de los grandes ejemplos históricos, tanto de otros grandes reyes como Alejandro como de sus propias victorias, como veremos en Versalles.

⁸⁹⁷ ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 25. P. 89. Esta idea de Alberti se encuentra sin duda detrás del texto de A. Félibien cuando señala: « La Peinture, SIRE, qui ne le cede gueres à l'Histoire, quand il s'agit d'éterniser les grands Hommes, se sent tellement obligées au bon accueil que vous luy faites, qu'elle est en peine que de trouver une matière assez durable pour conserver les traits qu'elle veut marquer, afin de rendre immortel le nom de V.M. & de faire connoistre à la posterité les obligations qu'elle vous a » FÉLIBIEN, André. « Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre... ». P. 28.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 27.

A. Félibien destaca a continuación -como ya había hecho en sus descripciones anteriores- que es el poco tiempo del que dispone el monarca, impidiéndole considerar la pintura realizada sobre su persona y sus hazañas, la razón que le ha llevado a realizar esta descripción de los cuadros de Le Brun. Para que pueda así admirar la grandeza de la pintura, la grandeza de la historia y la grandeza de sus propios actos y de sí mismo.

*« Mais les grandes occupations de V.M. aux affaires de son Estat, ne vous donnent pas le loisir de conisderer les soins qu'elle prend pour se rendre agréable à vos yeux ; ou plutôt V.M. accomplit tant & de si grandes choses à la fois, qu'elle n'a pas le temps de se réfléchir sur tout ce qu'Elle fait : Car c'est V.M. Sire, qui est la première cause de tout ce que l'on voit aujourd'huy d'illustre & de grand. »*⁸⁹⁹

Pero si A. Félibien construye un elogio de la pintura, también afirma el valor de su escritura en todo ello. Pues no se limita a describir el cuadro, sino a realizar uno nuevo, aspirando a presentarlo como una descripción nueva, como otro *portrait*, capaz de guiar el ojo del lector-espectador, resaltando la grandeza de la pintura y la grandeza de las acciones de la monarquía; proclamando con ello la importancia del *amateur* de arte.

*« Il est vray aussi que V.M. a honoré cet Ouvrage de son estime. Et c'est ce qui me donne la hardiesse de luy présenter une copie imparfaite de ce Tableau, ou plutôt une autre Peinture, qui n'a ni traits ni couleurs, mais qui servira peut-estre à faire remarquer dans l'original des traits & des couleurs que l'on n'examine pas assez soigneusement, & à faire connoistre que Dieu qui met dans l'ame des Rois & des Princes des vertus extraordinaires. »*⁹⁰⁰

La reivindicación que hace A. Félibien del *peuple* y de la *personne de conoissance*, como aquellos capacitados para establecer la grandeza de una obra, demuestra cómo estas descripciones no son sólo un elogio del poder y del monarca, así como del pintor Le Brun y de la Academia, sino una reivindicación de la escritura y de la capacidad del *amateur* de arte. Un *amateur* que se reivindica a partir de la importancia señalada por Alberti de los comentarios de los otros⁹⁰¹, y que aúna la capacidad del pueblo de reconocer la naturalidad, al saber de juzgar los secretos del arte de la *personne de connoissance*, siendo finalmente capaz de presentar los cuadros bajo una nueva visión.

*« Car quoy-que la voix publique ne soit pas toujours un témoignage fort assuré de la bonté d'un Ouvrage, principalement cette voix du Peuple qui fait d'abord tant de bruit ; néanmoins quand le Peuple & les personnes connoissantes s'accordent ensemble pour donner leur approbation, c'est une marque infaillible de l'excellence du sujet dont ils jugent, parce que simple Peuple voit toujours bien si les choses sont naturelles & agréables, & les Sçavans jugent des secrets de l'Art, & connoissent de quelle sorte l'Ouvrier s'en est servi pour rendre son Ouvrage accompli. »*⁹⁰²

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁹⁰¹ "Así pues, hay que poner en las cosas una diligencia moderada, los amigos deben ser consultado, e incluso al realizar la obra han de ser atendidos y oídos todos los espectadores. Así, la obra del pintor podrá llegar a ser grata a muchos. Por tanto, no se desprecie la crítica y el juicio de la multitud, siempre que sea lícito satisfacer las opiniones". ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, III, 62. P. 121.

⁹⁰² FÉLIBIEN, André. « Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre... ». Pp. 29-30.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Su análisis de la pintura de Le Brun, guiado por el problema de las pasiones que determina el tema elegido, se centrará en las expresiones de los personajes, a la que dedicará más de la mitad de las páginas, otorgando un lugar central y prioritario a éstas como vehículo narrativo de los cuadros y por tanto como el fundamento de la historia y de la lectura por parte del espectador, como había hecho en Vaux y en *Portrait du Roi*. Destacamos un ejemplo a propósito de la figura de Alejandro de cómo es la expresión el principal vehículo narrativo, tanto de la obra de Le Brun como de la descripción de Félibien:

« Le Peintre n'est pas contenté de représenter sur le visage d'Alexandre sa jeunesse, la douceur de son tempérament, sa valeur, & toutes les autres qualitez que l'histoire nous apprend de ce grand Prince, & dont il fait une fidelle image, mais on voit encore dans ses mouvemens quatre sortes d'actions différentes. La compassion qu'il a des Princesses paroist visiblement, & par ses regards, & par sa contenance. Sa main ouverte montre sa clémence, & exprime parfaitement la grace qu'il fait à toute cette Cour. Son autre main qu'il appuie sur Ephestion, dit assez qu'il est son Favori, ou plutôt un autre luy-mesme ; & sa jambe gauche qu'il retire en arrière, est une marque de la civilité qu'il rend à ces Princesses. Le Peintre ne l'a pas fait incliner davantage, parce qu'il le représente dans le moment qu'il aborde ces Dames [...] Pour Ephestion, il paroist tout surpris, non seulement de ce que Sysigambis, s'estoit méprise, & de ce qu'Alexandre venoit de dire si obligeamment en sa faveur ; mais aussi de la beauté des Princesses, sur lesquelles on voit qu'il attache fixement ses yeux... »⁹⁰³

Y de este modo concluía A. Félibien su análisis señalando:

« Enfin toutes les sortes de passions dont l'on peut estre touché dans une pareille occasion, sont parfaitement exprimées, non seulement sur le visage de toutes ces figures, mais encore dans tous leurs mouvemens. Et ce sont ces différentes actions, & cette variété d'expression qui engendrent ce beau contraste, que l'on doit admirer dans ce Tableau.

Car comme il y a dans tous les hommes deux sortes de mouvemens, celui de l'ame & celui du corps⁹⁰⁴, & que d'ordinaire le mouvement du corps suit le mouvement de l'ame ; c'est où lon connoist qu'un Peintre est sçavant dans ce qui regarde les Passions, quand il sçait marquer parfaitement ces differens caractères. »⁹⁰⁵

En sus análisis del cuadro concederá también un lugar destacado, a la *unidad de tema o de acción*, mediante el cual se busca ordenar esa gran variedad de gestos y expresiones. Si bien Alberti también había señalado el ordenamiento como principal atributo de esta variedad que debe poseer la pintura, sin embargo, el principio de la *unidad* reivindicado por A. Félibien claramente estaba tomado de la poética trágica y de Aristóteles, que habían teorizado autores como Chapelain o d'Aubignac, sobre todo a propósito de la *querelle du Cid*.

« Cependant une si grande variété de choses n'empesche en aucune façon l'unité du sujet ; mais au contraire toutes ces diverses expressions, & tous ces differens mouvemens contribuent à représenter une seule action, comme su c'estoit autant de lignes qui se joignissent à leur centre. »⁹⁰⁶

⁹⁰³ *Ibid.*, pp. 36-37.

⁹⁰⁴ "Algunos movimientos son del ánimo, que los doctos llaman afecciones, como ira, dolor, alegría, temor, deseo y otros de este tipo. Otros son de los cuerpos, pues se dice que los cuerpos se mueven de muchos modos, como cuando crecen o disminuyen, cuando sanos caen en la enfermedad y cuando sanan de la enfermedad, y cuando cambian de lugar, y por otras causas." ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 43. P. 105.

⁹⁰⁵ FÉLIBIEN, André. « Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre... ». Pp. 49-50.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 51.

Además de la unidad de acción, construida en torno a la pasión y el cuerpo, que desarrollará ampliamente en las conferencias a propósito de los cuadros de Poussin, A. Félibien señala otras unidades, como son la unidad de luz y la unidad de color (que será fundamental en las teorías de Roger de Piles), y en las que, nuevamente, la obra de Le Brun –a ojos de Félibien– sale victoriosa.

« Mais si l'unité de l'action est observée avec tant de science & de jugement, l'unité de la lumière & l'unité des couleurs ne sont pas traitées avec moins d'art & de beauté. Et ces choses-là méritent d'autant plus d'estre considérées, qu'elles sont les moins faciles à représenter, & celles qui plaisent davantage à la veüe [...] Cependant on voit dans le Tableau dont je traite, que toutes ces difficultés ont esté surmontées, & que l'Art y égale la Nature. »⁹⁰⁷

Como ha señalado C. Fricheau⁹⁰⁸, la preocupación de la época clásica por la construcción de un espacio unitario, sobre todo, en los ámbitos filosóficos y científicos (por ejemplo en la obra de Descartes), tendrá también su reflejo en los ámbitos artísticos. Esto no sólo se refleja en la preocupación por la perspectiva, que estudiamos a propósito de A. Bosse, o en las preocupaciones geométricas de los tratados de espada, danza, etc., o en las discusiones teatrales de Chapelain o d'Aubignac; sino también en la reflexión pictórica que propone Félibien, quien formula un tipo de unidad diferente a la de A. Bosse, construida en torno a las pasiones y el cuerpo (la cual se encuentra influenciada sin duda por el teatro). Esta preocupación por la unidad se manifestaba de formas muy diferentes en la *época clásica*, en muy diversos ámbitos, revelándose como un *savoir* común a muy diferentes disciplinas, que ordena sus discursos. Lo que nos lleva a interpretar esta obsesión por la *unidad* como un trasunto o reflejo de *lo político* y de la *Soberanía*, pues ésta se define en torno a la unidad absoluta que representa el cuerpo del Rey, tal y como había señalado E. de la Boétie a propósito de su texto *La servidumbre voluntaria o contra el Uno*. Se observa así cómo la forma de *lo político* condiciona los saberes de su época, tal y como ocurre con el problema de la unidad; y por lo tanto no es de extrañar que en la obra de A. Félibien aparezca igualmente el tema de la *unidad*, que define como un principio fundamental del *saber pictórico* y del nuevo tipo de composición que propone. Una unidad compositiva que se construye, como la Soberanía monárquica en relación al cuerpo del rey, también en torno al cuerpo, convirtiéndose así en un reflejo o un trasunto de la unidad política, tal y como hemos visto en sus descripciones de cuadros. La unidad compositiva en torno al cuerpo humano que propone Le Brun, derivaría así de la nueva unidad compositiva en torno al cuerpo del Rey -trasunto de la unidad política- que tanto Le Brun como Félibien están desarrollando a principios de los 60. De ahí que en la pintura de gran formato que desarrolla Le Brun sea el cuerpo del Rey el auténtico protagonista, tal y como lo es también en el nuevo discurso que propone A. Félibien. No es de extrañar por tanto que la pintura de gran

⁹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 52- 53.

⁹⁰⁸ FRICHEAU, Catherine. « Savoirs, techniques et esthétiques de l'espace à l'âge classique ». En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 215-290.

formato sea la elegida por la monarquía como emblema del nuevo arte que debía mostrar la grandeza de la nueva dinastía.

Th. Kirchner ha señalado a propósito de *Les Reines de Perse...* que Le Brun concibe la composición de su cuadro de forma partida -dividiéndola en dos “fases cronológicas”- al situar en una misma escena -de forma simultánea- dos momentos de la historia diferentes, acontecidos en tiempos distintos, que sin embargo unifica en una escena unitaria, tal y como luego repetirá en sus análisis sobre el cuadro de Poussin *La Manne*. Una estrategia compositiva que permitirá vincular ambos cuadros⁹⁰⁹, demostrando cómo sus composiciones son pensadas a partir de Poussin. Un tema sobre la unidad y la simultaneidad en la estructura narrativa de Poussin-Le Brun que ha sido estudiado profundamente por Th. Puttfarken⁹¹⁰. Proponía así una *secuencia* de varias escenas, rompiendo la unidad narrativa a favor de la *simultaneidad* de varias escenas, cuya unidad se construirá a partir de diversas estrategias perceptivas que definen su manera de componer, mediante la expresión de los personajes, el color, las luces, etc. De nuevo Le Brun parecía tomar una vía intermedia entre la unidad narrativa de la escena como la defendida por Sacchi en Italia, derivada de las teorías de la tragedia, y la estrategia narrativa de Cortona, quien presenta una escena central con escenas múltiples, influenciado por la teoría de la epopeya⁹¹¹. Un modelo intermedio entre Sacchi y Cortona que también pudo observar en diversos cuadros de Poussin como *La Mort de Germanicus* o el citado *La Manne*. Un cuadro que el propio Fouquet había recibido de Chantelou⁹¹².

Además del cuerpo, la expresión y la unidad narrativa, los colores ocupan también un lugar fundamental en la composición de los cuadros de Le Brun; construyendo a través del color la unidad y el ordenamiento de los personajes, como demuestra Félibien en sus amplias descripciones de los colores que caracterizan a cada uno de los personajes, determinando así a través del color la unidad de la composición y anunciando las discusiones que años más tarde tendrán lugar en la sociedad francesa. Pero el color, en Le Brun era pensado en términos de luz y, de este modo, el color es pensado en función de su reflejo sobre las superficies que le rodean, vinculándose también al problema del claroscuro, de las graduaciones, etc., como desarrollaremos en el capítulo siguiente.

« Quant à ce qui regarde l'unité des couleurs, c'est une chose admirable de voir comment en cela le Peintre s'est servi de moyens tout-à-fait rares & merveilleux. Car tout ainsi que dans ce Tableau il y a un point de lumière où est toute la force de jour, qui se répand ensuite sur tout le reste ; de même il y a une couleur principale, plus vive & plus forte dans un endroit particulier, qui se communique après à toutes les autres parties [...] Il sçait qu'il y a dans les couleurs des lumières imparfaites, & que toutes les couleurs ne sont différentes les unes des autres que par le plus ou le moins de lumière que chacunes d'elles possèdent »⁹¹³

⁹⁰⁹ KIRCHNER, Thomas. *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre de Charles Le Brun*. P. 42.

⁹¹⁰ PUTTFARKEN, Thomas. *Roger de Piles' Theory of Art*. New Haven-London, Yale University Press, 1985, p. 9.

⁹¹¹ MAHON, Denis. *Studies in Seicento Art and Theory*. London, The Warburg Institute-University of London, 1947.

⁹¹² « Lettre de Louis Fouquet a Nicolas Fouquet ». En *Archives de l'art français*, 2^a serie, II, 1862.

⁹¹³ FÉLIBIEN, André. « Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre... ». Pp. 54-55.

En relación a los colores, también hablara del problema de la “amitié” y la “antipathie” de éstos, un tema que será característico en las conferencias de la Academia. Establecerá también una comparación entre los colores y la pintura con la armonía musical y la armonía poética⁹¹⁴, anunciando así otro de los temas que serán centrales en ambos autores en los años venideros, cuando tanto Félibien como Le Brun intenten reconstruir una supuesta teoría pictórica en Poussin, a propósito de los *modos* musicales en pintura; y que les servirá para legitimar sus posicionamientos pictóricos. Así, además de la composición unitaria de la imagen a través de la narración, arriba señalada, hablarán de una composición armónica del cuadro, mediante la cual reivindicará la elocuencia silenciosa o *muette* de la pintura, intentando demostrar, nuevamente, la superioridad de la pintura sobre el resto de las artes.

*« Car de mesme que dans la Musique l'accord des sons ou des voix engendre cette belle harmonie qui fait le plaisir des oreilles ; aussi l'accord qui se trouve entre les couleurs produit cette autre harmonie muette, dont les yeux sont si agréablement charmez. »*⁹¹⁵

También alaba la capacidad de Le Brun para « *surmonté la Nature, en ce qui regarde les proportions, la beauté & la grace* »⁹¹⁶. Defendía así el fundamento natural del arte, pero mejorando la Naturaleza, aunque sin alejarse de la *vraisemblance*. Asimismo, alaba su capacidad para tratar los vestidos, empleando el término *bienséance*⁹¹⁷ que había sido fundamental en la teoría teatral. Si el color, como había señalado en *De l'Origine de la peinture*, ocupa un lugar fundamental, sin embargo Félibien vuelve a remarcar que « *le dessein... est le fondement de la Peinture*. », pero sin desmerecer los colores. Esta defensa del dibujo y el color mostraba que A. Félibien buscaba construir la nueva pintura francesa a partir de las dos principales escuelas italianas: romana y veneciana, la primera identificada con la línea y la segunda con el color. En general a través de los cuadros de Le Brun buscará definir los rasgos de una supuesta -e ideal- escuela francesa, que representaría para Le Brun, el nuevo Apeles de Alejandro.

*« Car la beauté du peindre, & le noyement des couleurs n'empesche par qu'on ne découvre aisément de quelle sorte les contours de toutes les Figures sont marquez, & les traits prononcez (V.M. me permettra d'user de ce mot) avec tant de force, tant de netteté, tant d'esprit & tant de grace, qu'on ne peut rien voir de plus correct, ni de plus achevé. Et parce qu'il y a deux souveraines qualitez dans ce Tableau, l'une la force & expression du Dessein, l'autre, la beauté & l'artifice du Coloris ; il faut avoüër que s'il est recommandable parmi les Sçavans par la grandeur du dessein, il n'est pas moins merveilleux ni moins agréable à tout le monde par les beautés des couleurs »*⁹¹⁸.

Mientras Fréart de Chambray se limita a enunciar las partes de la pintura y los principios del arte que permitirían juzgar las obras de todos los artistas, A. Félibien intenta desarrollar unas

⁹¹⁴ « Or le Peintre a si bien connu le rapport qu'il y a des couleurs les unes aux autres, l'ordre qu'elles gardent naturellement entre-elles, leur force & leur foiblesse, la diminution de leur teintes & demi-teintes qu'il en fait un concert merveilleux. » *Ibid.*, pp. 56-57.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

categorías descriptivas capaces de describir la obra y penetrar en las especificidades de cada una, ofreciendo descripciones detalladas de las mismas⁹¹⁹; profesionalizando con ello la labor del amateur de arte, frente al diletantismo en el que todavía se movía la descripción en Italia. No obstante, Ch. Michel ha señalado, que el principio asumido por él de realizar las descripciones de cuadros –como luego las conferencias- a partir de la presencia física de los cuadros, dificultaba su empresa de poder recrear el cuadro mediante una descripción analítica, no encontrando por ello su método, quizás, una continuidad dentro de la Academia, donde se favorecerá por el contrario aquellas ideas que desde A. Bosse o Fréarte de Chambray concebían la descripción en el sentido de hacer visible la *idea* que el pintor había pensado y que el cuadro debía representar. A. Félibien buscaba por el contrario construir una *descripción analítica* que iba más allá de la mera o simple descripción⁹²⁰, para revelar la elocuencia de la propia pintura, la cual nacía de las cuestiones técnicas; poniéndola al servicio del poder.

En 1665 y 1667 A. Félibien realizará las dos siguientes descripciones sobre cuadros de Le Brun: *Les Quatre Elemens peints par Mr. Le Brun et mis en Tapisseries pour sa Majesté* (1665) y *Les Quatre Saisons*⁹²¹ *peintes par Mr. Le Brun, et mise en Tapisseries pour sa Majesté* (1667). En ellas dará continuidad a las descripciones anteriores, colocándose de nuevo de mediador entre la imagen del rey y el público, en un momento en que será nombrado historiógrafo del monarca, el 16 de marzo de 1666. Al inicio de *Les Quatre Elemens*, leemos como la comparación entre poesía y pintura es resuelta a favor de esta última, considerándola como el camino más adecuado para narrar las grandes hazañas de los monarcas:

« Lors que les hommes eurent trouvé l'art de faire des vers, ils n'employèrent cette noble façon de s'exprimer, que pour parler des Dieux ; & crurent que la Poésie estant un langage divin, ils ne s'en devoient servir que pour chanter leurs loüanges.
C'est sur cét exemple, que pour parler de l'auguste personne de Sa Majesté, on cherche aujourd'huy a'autres paroles que celles qui ont esté en usage jusques à présent ; & que pour décrire les grandes actions du plus grand Prince du monde, on forme de nouveaux caracteres.

⁹¹⁹ ROSENBERG, Raphael. « André Félibien et la description de tableaux. Naissance d'un genre et professionnalisation d'un discours ». P. 156.

⁹²⁰ « L'Académie et Roger de Piles, - étrange alliance - suivraient plutôt Fréart de Chambray en considérant la description comme insuffisante pour donner une idée du tableau, même si celui-ci pense qu'une image peut en être un substitut suffisant. Pour Félibien en revanche, la description, cantonnée à la superficie de l'oeuvre, permet de remarquer, grâce à la médiation du langage, ce qui aurait échappé à la seule contemplation. » MICHEL, Christian. « De l'Ekphrasis à la description analytique: histoire et surface du tableau chez les théoriciens de la France de Louis XIV ». P. 49.

⁹²¹ KAPP, Volker. « Félibien interprète des Quatre saisons de Le Brun : analyse d'un thème des thuriféraires de Louis XIV et réflexions méthodologiques sur l'étude de la littérature panégyrique ». En *Cahiers de Littérature du XVII^e siècle*, nº 8, 1986, pp. 179-196.

*C'est par ces Peintures inénieuses qu'on veut apprendre la grandeur de son Nom à ceux qui viendront après nous, & leur faire connoître par ces images allégoriques, ce que des paroles n'exprimeroient pas avec assez de force. »*⁹²²

En esta descripción alude a la *alegoría* como el lenguaje mejor para describir la grandeza de las acciones del Príncipe, tal y como reflejarán las dos series de tapices que describe, cuya lectura de los símbolos alegóricos propuesta por A. Félibien narran nuevamente la grandeza del Rey. Describirá a continuación el significado de las alegorías utilizadas para « *ceux qui ne sont pas accoustumés à voir ces caracteres mistérieux* »⁹²³. No obstante, y a pesar de defender la superioridad de la imagen sobre la poesía, estos tapices se acompañan con carteles con versos de Perrault para los referidos a los cuatro elementos, y de Perrault, Charpentier, Chapelain y Cassaignes, para las estaciones; lo que sin duda debilita el sentido narrativo y elocuente de la imagen, fundamentado en lo puramente pictórico, que parece defender A. Félibien; y, de este modo, aquí, la poesía y la poesía parecen todavía darse la mano.

5.3. El inicio del proyecto de las *Entretiens de 1666*.

En 1666 aparecerán las dos primeras *Entretiens sur les vies et les oeuvres des plus excellents peintres anciens et modernes*, cuyo proyecto de escritura se alargará hasta 1688. La tercera y cuarta serán publicadas en 1672; la quinta y sexta en 1679; la séptima y octava en 1685; y las dos últimas, novena y décima, en 1688. El propio A. Félibien revisará con cuidado todo su texto, presentando una edición completa en dos volúmenes, que aparece en 1685 y 1688. El largo proceso de escritura determinará sin duda los cambios de orientación de su texto, ya que Félibien pasó por diferentes circunstancias que le obligaron a variar su proyecto, y de este modo pasó de ser un miembro destacado de la Academia, como secretario de la misma, a ser expulsado de ésta en 1668; debiendo continuar su proyecto fuera de la protección institucional, apoyándose en el triunfo que sus textos obtendrán en la *sociedad mundana*, lo que sin duda transforma la orientación de su relato. Trataremos a continuación las dos primeras *Entretiens*, publicadas en 1666⁹²⁴, siguiendo la edición crítica confeccionada por René Démoris⁹²⁵ (a menos que se indique lo contrario), basada en la

⁹²² FÉLIBIEN, André. « Les Quatre Elemens peints par Mr. Le Brun et mis en Tapisseries pour sa Majesté ». En *Recueil de Descriptions de Peintures et d'Autres ouvrages faites pour Le Roy*. Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1689, pp. 97-98. (1ª edición, 1665).

⁹²³ *Ibid.*, p. 99.

⁹²⁴ FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Paris, Pierre Le Petit, 1666.

⁹²⁵ FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (I-II)*. Edición René Démoris. Paris, Les Belles Lettres, 1987. (1ª edición, 1666).

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

edición posterior en dos volúmenes de 1685⁹²⁶, señalando las variaciones respecto a la primera edición del 1666 y aportando las novedades de la edición de Trévoux de 1725.

Las dos primeras *Entretiens* aparecen dedicadas en su *Epître* a Colbert, reconociendo su papel destacado en la construcción de la gran obra que es el reino de Louis XIV, especialmente en el terreno económico y comercial; sin olvidar su papel en el engrandecimiento cultural del siglo, sobre todo con su apoyo al restablecimiento de la Academias, « *afin que la France surpassant comme elle fait les autres nations en grandeur de courage, ne manque pas aussi d'excellents ouvriers pour représenter les actions de notre auguste monarque.* »⁹²⁷ Como remarcará también en su *prefacio* a las Conferencias de 1667, la Academia ya no sólo tendrá como objetivo narrar la grandeza del monarca, sino que se le atribuye también como objetivo el engrandecimiento del reino, situándose la institución académica en paralelo al papel que desempeñarán las empresas militares, comerciales, industriales, etc. Todo ello venía a transformar –como se ha señalado– la teoría del arte en un *saber*, entre cuyos objetivos está el fortalecimiento del Estado soberano. A diferencia de lo que había dicho sobre Fouquet en su obra anterior *De l'Origine de la peinture et des plus excellens Peintres de l'Antiquité*, donde se había limitado a ensalzar la riqueza y la magnificencia de éste, ahora definirá a Colbert como una persona modesta « *un exemple de modération, et qui dans toutes vos actions leur êtes un exemple de modestie* »⁹²⁸. Llama la atención el contraste en el tratamiento de ambos personajes, Fouquet y Colbert, lo que reflejaría cómo la caída de Fouquet, denunciado por robar al monarca y gastárselo en su fastuoso castillo, le lleva a tratar a Colbert de forma distinta. Señala además que es gracias a la protección recibida por las artes, tanto por parte del Rey y de Colbert (de la que él mismo participa, al ser nombrado historiógrafo de la Academia el 12 de marzo de 1666), que se ha decidido a publicar su obra « *pour honorer la Peinture... et qui à l'envie de la Poésie et de l'Eloquence, travaille à immortaliser les grands hommes* »⁹²⁹. La empresa quedaba así inscrita en el *paragone*, no tanto en relación a la escultura, sino en relación con la poesía e, incluso, respecto a la elocuencia, demostrando que la pintura presentaba un tipo de elocuencia superior –una elocuencia silenciosa– a la elocuencia de la palabra.

Al inicio de su *Préface* a las *Entretiens* volverá a justificarse por escribir de pintura sin ser pintor, remarcando en esta ocasión que su obra no se dirige al Rey, ni a los pintores, sino a los *amateurs*; tal y como había señalado A. Bosse o Fréart de Chambray. De ahí su deseo de utilizar un

⁹²⁶ FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1685-1688, 2 Vol., Tome I. (1ª edición, 1666).

⁹²⁷ FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres...* Édition René Démoris, p. 79-80.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 81.

estilo más familiar⁹³⁰. Añade además que siempre ha tenido un gran interés por el *bel art*, por lo que siempre ha seguido a los más doctos, teniendo la ventaja de haberlos conocido: « *j'ai eu cet avantage de connaître les plus excellents peintres de nos jours* », habiendo aprendido lo que sabe de arte en la propia Italia: « *ayant demeuré quelques années en Italie* »⁹³¹. Como señalamos más arriba, Félibien viajó a Roma como secretario del marqués de Fontenay, entrando en contacto con los grandes monumentos de la antigüedad y con los grandes pintores del momento como Lanfranco, Cortona o Poussin. A este último le atribuye la idea de perfección en pintura, señalando que « *je suis obligé de confesser que ce fut dans son entretien que j'appris alors à connaître ce qu'il y a de plus beau dans les ouvrages des excellents maîtres, et même ce qu'ils ont observé pour les rendre plus parfaits* »⁹³². Si en sus descripciones anteriores, donde el destinatario era el monarca, mostraba un deseo de definir una nueva pintura propiamente francesa, a través del nuevo Apeles de Louis XIV, Le Brun; sin embargo, en esta *Entretien* -en la que dice dirigirse a la sociedad mundana- parece reivindicar el peso de la tradición italiana y de los pintores italianos, apareciendo la figura de Poussin. Una estrategia encaminada, quizás, a poder legitimar su discurso sobre arte. Recordemos que más allá del proyecto de Colbert de construir un arte nacional francés, en la sociedad mundana de su tiempo seguía predominando un gusto italianizante, como estudiamos a propósito de los hermanos Chantelou. Un gusto por lo italiano que se reflejaba también en el coleccionismo, siendo Italia además el gusto predominante entre los principales amateurs del momento; quienes, por ejemplo, seguían identificando la obra de Poussin con los modelos italianos, pese al intento de la monarquía de construir sobre él un arte propiamente francés.

Si en sus descripciones anteriores apenas se mencionaba a Poussin, ahora irrumpe con fuerza en su relato, desplazando a Le Brun. Este hecho, como analizaremos más adelante, es paradójico, pues Poussin había dejado de tener en estas fechas el papel preponderante que había ocupado en el París de los años 40, principalmente con Louis XIII, Sublet de Noyers y los hermanos Chantelou, cuando regresa a Francia. No obstante, pese a su fracaso parisino y su regreso a Roma en 1642, Poussin continuará teniendo un lugar preponderante en la sociedad francesa de los años 50, especialmente entre los amateurs. Esto va a determinar que tras el fortalecimiento de la monarquía y su apoyo explícito a la Academia a principios de los años 60 se produzca un nuevo proceso de apropiación de la figura de Poussin por parte de la monarquía, utilizándolo como un emblema nacional. No obstante, Colbert continuará sin ser muy partidario de su pintura, ya que no consideraba que su obra pudiera representar las aspiraciones simbólicas de la monarquía: una

⁹³⁰ « Mais ayant jugé que pour mieux donner connaissance de la peinture aux gens de lettres aussi bien qu'à ceux qui veulent en faire profession, il fallait parler des peintres et de leurs tableaux, j'ai cru devoir faire des entretiens familiers. » *Ibid.*, p. 87.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 83.

⁹³² *Ibid.*, p. 84.

pintura de gran formato al servicio de la gloria de Louis XIV. Por lo que Colbert había seguido intentando traer a Bernini a lo largo de los años 60, lográndolo en 1665. Asimismo, estas aspiraciones formales parecían estar mejor representadas por la obra de Le Brun, quien había logrado importantes encargos de la monarquía, como el retrato del Rey y un cuadro de gran formato sobre un tema de Alejandro. Pese a lo cual, y tras el fracaso de Bernini, la monarquía francesa regresa a su estrategia pasada de construir su nueva imagen a través de Poussin, lo que quizás explica el papel protagonista que va a tener en las *Entretiens*.

A pesar de lo cual, continúa la cuestión de ¿qué pasaba con Le Brun? Un pintor cuya pintura parecía responder a las necesidades y gustos de la monarquía, a quien se le encargan las principales obras y que además había sido presentado como un nuevo Apeles. Pero que en el relato de A. Félibien pasaba a tener un papel secundario. Quizás, la respuesta, debamos buscarla en el hecho de que el relato de Félibien se presenta como un *origen* de la pintura, al modo de las *Vidas* de Vasari, y, de este modo, Poussin se adecuaba mejor a sus estrategias narrativas y al relato que el poder quería construir del arte en Francia. Por otro lado, que A. Félibien recurriese a Poussin no suponía una desviación de la pintura de Le Brun, tal y como ambos veían la pintura de Poussin; sino que, por el contrario, afirmaba la vía elocuente y persuasiva, como veremos claramente en las conferencias de 1667, cuando ambos autores se apropian del lenguaje pictórico de Poussin para legitimar sus principios pictóricos. De hecho, tal y como hemos señalado más arriba, Le Brun encontrará muchas de las soluciones formales a la pintura de gran formato en la obra de Poussin. Pese a lo cual, es innegable que en esta relación, entre Le Brun y Poussin, debían existir diversos problemas, tal y como revelan los biógrafos del primero⁹³³ que analizaremos a continuación; lo que revelaría, a su vez, que Félibien opta en las *Entretiens* por un discurso más próximo al de la monarquía, al de la Academia y al de los amateurs de su época, que al de Le Brun.

En las biografías de Le Brun observamos, por un lado, un deseo de presentar a Poussin - sobre todo en los inicios de la vida de Le Brun- como un referente y un padre artístico, lo que le permitía desembarazarse de la figura de Vouet. Por otro lado, se observa también un deseo por superarlo y sobrepasarlo, como narra Nivelón, a propósito de las obras que realiza en Roma a partir de varios cuadros de Poussin. La ambigüedad caracteriza por tanto la relación entre Le Brun y Poussin, siendo una constante de las dos biografías del artista, tanto en la realizada por Guillet de Saint-Georges, como en la escrita por Nivelon; lo que sin duda nos da una idea de la relación conflictiva que debía tener Le Brun respecto a Poussin. Un claro ejemplo de ello lo encontramos al enfrentarse ambas biografías a la estancia romana de Le Brun, donde se tiende a minimizar la figura

⁹³³ GADY, Bénédicte. « D'un ministre à l'autre : rencontres entre Poussin et Le Brun ». En BOYER, Jean-Claude, Bénédicte GADY et Barbara GAEHTGENS (Dir.). *Richelieu, patrons des arts*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, pp. 337-367.

de Poussin. Así, mientras Guillet simplemente habla de amistad, Nivelon termina por omitir la figura de Poussin como un referente formal de Le Brun, indicando ambos autores que era Rafael el único modelo que merecía ser copiado en la Roma del momento. No obstante, la vida de Nivelon sí parece tratar más la figura de Poussin, señalando que éste intentó mostrarle a Le Brun una serie de principios; subrayando a continuación una serie de cuadros donde el alumno copia al maestro y rivaliza con él. Pero este fragmento lejos de querer remarcar las deudas de Le Brun hacia Poussin, es un intento de destacar cómo Le Brun termina por darle una lección al propio Poussin⁹³⁴. Para lo cual remarca la anécdota apócrifa de que los cuadros de Le Brun pasaron en Roma por cuadros del maestro. Al regreso de Le Brun a París esta relación de *emulación-superación* del maestro continuará⁹³⁵, por ejemplo a propósito del cuadro *Moïse frappant le rocher*, donde Le Brun intentará demostrar su capacidad para pintar en gran formato, frente a Poussin. Un cuadro que le servirá a Nivelón, nuevamente, para demostrar la superioridad de Le Brun sobre Poussin en el gran formato⁹³⁶. A lo largo de los años 50 Le Brun habría intentado mostrar los medios para corregir el estilo de Poussin, precisamente en aquellos aspectos donde Poussin parece imponerse –según sus partidarios–; donde sin embargo –nuevamente, según señala Nivelón–, Le Brun se presentaba como superior en todos ellos. Por ejemplo, en relación a la *costume*, siendo más cuidadoso en las *convenances*; en relación al tratamiento de los colores y los gestos; en relación al tratamiento de las expresiones y, sobre todo, en relación al tratamiento de las actitudes con respecto a la escena principal. En los cuadros de esta época donde la deuda con Poussin es clara, Le Brun reforzaba sobre todo la unidad de acción, favoreciendo con ello la legibilidad y permitiendo una mejor narración de las escenas⁹³⁷. Todo ello le permitió a Le Brun elaborar una pintura –sobre la base de Poussin– que le permitió presentarse frente al monarca como el más indicado para representar la gloria que deseaba proyectar la monarquía a través del arte; como finalmente así fue, al recibir del Rey importantes encargos para su apartamento del Louvre. A partir de estos instantes, Nivelon ya no nombrará más la figura de Poussin, pues Le Brun ya no parecía necesitar un referente que legitimase su pintura, la cual había alcanzado su propio reconocimiento. A partir de estos momentos la obra de Le Brun, como señalamos a propósito de *Les Reines de Perse*, parece incorporar más bien las soluciones formales de Rubens. Las biografías de Le Brun demostraban que si bien existía un claro vínculo entre Poussin y Le Brun, las tensiones entre ambos, junto a la problematización de la figura de Poussin a finales de los 60, hacía que el giro de A. Félibien hacia Poussin se alejase de

⁹³⁴ BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV*. P. 133.

⁹³⁵ *Ibid.*, pp. 135-136.

⁹³⁶ BONFAIT, Olivier. *Rome-Paris, 1630-1680. Poussin et le grand format. Comment la France s'approprie l'idée de peinture*. Thèse d'habilitation à diriger des recherches, université Paris IV Sorbonne, 2003.

⁹³⁷ BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV*. P. 138.

los intereses de Le Brun, lo que sin duda pudo deberse a algunas de las posibilidades arriba señaladas.

Como observaremos a lo largo de todas sus *Entretiens* y como volveremos a analizar a propósito de sus Conferencias de 1667, la figura de Poussin va a convertirse no sólo en un modelo formal, sino en un modelo teórico y en un mito político. Quizás el propio Le Brun no vio con malos ojos la pretensión de Félibien de construir a partir de Poussin un *origen* para la pintura francesa. Pues ello les permitía legitimar sus posicionamientos teóricos (en tanto que Félibien reivindicaba su saber artístico a partir de sus encuentros con Poussin en Roma) y sus posicionamientos formales (pues Le Brun, a través de sus biógrafos parecía reconocer las deudas respecto a él). Además, al situar a Poussin como el origen de la pintura francesa, un pintor que vivió toda su vida en Roma, que no dejó alumnos –presentándose tanto Félibien como Le Brun como sus más cercanos herederos– imposibilitaba que el otro gran maestro del momento, Simon Vouet, del cual derivaban los principales pintores del momento, ocupase este papel de *origen* de la pintura francesa. Con ello Le Brun impedía también que cualquier otro pintor se postulase al papel que buscaba encarnar.

Más allá de estas hipótesis, la cuestión es que con las *Entretiens* comienza un discurso teórico e histórico encaminado a encumbrar la figura de Poussin como emblema del arte francés. En un momento en que decrece su popularidad y donde el gusto de la época parece ir más en la línea de Rubens, Simon Vouet o Cortona. Poussin se va a convertir a través de las *Entretiens* en una especie de mito, que además legitimará tanto el discurso teórico de Félibien como las soluciones formales que propone; y, de este modo, las *Entretien* se presentan como un lugar de transmisión de un saber que previamente Félibien habría adquirido directamente del propio Poussin. Pero, se trataba de una teoría nacida de una práctica, esto es, de ver los cuadros y de observar cómo pintaba el propio Poussin en su taller:

*« je vivais néanmoins de telle sorte avec lui, que j'avais toujours la liberté de le voir peindre ; et c'était pour lors que joignant la pratique aux enseignements, il me faisait remarquer en travaillant, et par une sensible démonstration, la vérité des choses qu'il m'apprenait par ses discours. »*⁹³⁸

Utilizará así su supuesto encuentro con Poussin para legitimar toda su teoría expresada en los textos anteriores; como, por ejemplo, la división en tres partes de la pintura. Describía además cómo la pintura nacía en Poussin de su espíritu y de su conocimiento, y cómo a continuación lo transmitía a través del dibujo y el color, enfatizando la importancia de la práctica junto a la teoría; repitiendo la secuencia que estudiamos a propósito de su tratado *De l'Origine de la peinture et des plus excellens Peintres de l'Antiquité*:

« Je voyais avec beaucoup de plaisir de quelle sorte il se conduisait pour représenter sur une toile ces grands et nobles sujets dont il avait formé les ordonnances dans son esprit. J'observais exactement de quelle manière il dessinait ses figures, et en prononçait tous les

⁹³⁸ FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres...* Édition René Démoris, p. 84.

traits, s'il m'est permis d'user de ce mot, avec une netteté qui faisait bien voir celle de ses pensées. Le considérais avec un soin tout particulier comment il mêlait les couleurs ensemble pour donner cette diminution de teintes nécessaire à arrondir les corps, à faire paraître les jours et les ombres, et à produire ces divers degrés d'éloignement qui font fuir ou avancer toutes les parties d'un tableau : ce qu'il a su exécuter avec tant d'art et de beauté »⁹³⁹

El propio A. Félibien reconoce haber iniciado una serie de cuadros, bajo la presencia del maestro Poussin, para poner en práctica sus enseñanzas; lo que nuevamente supone una defensa de la práctica pictórica, así como un claro intento por legitimar su discurso como *amateur*. Pero, también, una ratificación del modelo de aprendizaje que se impone en la Academia, donde el alumno dibuja, siendo corregido por el propio maestro.

« Toutefois le peu d'expérience que j'en ai acquise n'a pas laissé de me faire comprendre, que quelque théorie qu'on ait de la peinture, on est incapable de rien exécuter de parfait sans une grande pratique ; et c'est en travaillant que je suis bien aperçu qu'il se rencontre mille difficultés dans l'exécution d'un ouvrage que tous les préceptes ne sauraient apprendre à surmonter. »⁹⁴⁰

Al mismo tiempo, señala la imposibilidad de reducir el arte de la pintura a la práctica y a las recetas, a los principios y a las reglas⁹⁴¹, que pueden aprenderse mediante la razón; pues la grandeza, la fuerza y la gracia de la pintura, residirá en otra cosa, que ya en las *Les Reines de Perse...* había definido como genio. Ello demostraba que la teorización de Félibien y la pretensión de la Academia no fue nunca la instauración de una *doctrina académica*.

« on ne peut encore déterminer une mesure assurée pour les diverses teintes des couleurs, et pour les effets différents de leur mélanges : c'est par une longue expérience, une grande pratique et un raisonnement solide que toutes ces choses s'apprennent. S'il y a un moyen pour faire davantage paraître les parties d'un tableau, pour leur donner plus de force, plus de beauté et plus de grâce, c'est un moyen qui ne consiste pas en des règles qu'on puisse enseigner, mais qui se découvre par la lumière de la raison, et où quelquefois il faut se conduire contre les règles ordinaires de l'art. »⁹⁴²

A. Félibien, de acuerdo a aquellas ideas que defienden la gracia contra las reglas, considera que el arte no puede ser reducido a éstas, señalando, incluso, que la belleza puede ir en contra de las mismas, como había señalado Lomazzo. Idea que justifica aludiendo a la Naturaleza⁹⁴³. A. Félibien se opone así a aquellos que pretenden reducir la pintura a las reglas, como si la pintura pudiera ser reducida a pura geometría, considerando, además, que la no observancia de alguna de estas reglas en una pequeña parte del cuadro, por ejemplo respecto a la óptica, no puede llevar a cuestionar ni criticar el cuadro en su conjunto. Este posicionamiento claramente aludía a la postura de A. Bosse quien había criticado a grandes artistas en función de los errores en la aplicación de la perspectiva, tal y como le había ocurrido a Le Brun. De hecho, el propio A. Bosse le contestaría al año siguiente

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁹⁴¹ DÉMORIS, René. « Les horizons de la théorie chez Félibien ». En *Nouvelle Revue d'Esthétique*, nº 4, 2009. Paris, PUF, pp. 17-27.

⁹⁴² FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres...* Édition René Démoris, p. 85.

⁹⁴³ « Et de cela on ne doit point s'en étonner, puisque dans la Nature il se rencontre mille différentes beautés qui ne sont rares et surprenantes, que parce qu'elles sont extraordinaires, et bien souvent contre l'ordre naturel. » *Ibid.*, pp. 85-86.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

en su obra *Le Peintre converti aux précises et universelles règles de son Art* (1667), donde escribe un texto titulado *Discours tendant a desabuser qui ont creu, que l'Auteur d'un Traité qui a pour titre, Entretiens sur les Vies et Sur les Ouvrages des plus Excellens Peintres Anciens et Modernes; avoit pretendu m'attaquer dans sa preface*. El propio A. Bosse señala que no se considera atacado ni criticado por la obra de Félibien sino que, al contrario, considera que ratifica mucho de sus posicionamientos. Indica además que él mismo había instruido a A. Félibien en la perspectiva, a raíz de lo cual éste le había reconocido que numerosos pintores de renombre habían incurrido en importantes errores. Finalmente, A. Bosse se defiende de la acusación de que él haya utilizado la perspectiva para criticar en el sentido que señala A. Félibien.

« Je ne pouvois croire, dis-je, qu'il m'en voulust à present remercier par des faussetez ; & pour prouve qu'il n'a pû ny deub en user ainsi ; il n'y a qu'à voir en tous mes Traitez sur cette matiere si J'y ay mais aucune chose de telle nature, ny mesme approchante »⁹⁴⁴

A. Félibien se alejaba no sólo de la línea teórica anterior, que había otorgado prioridad a la geometría y a la búsqueda de unas reglas, sino que directamente anteponía el genio y la gracia sobre éstas. Sin considerar -como Fréart de Chambray- que la perspectiva pertenecía a la parte mecánica de la pintura, A. Félibien -como Le Brun- la consideraba una parte importante, pero no el principio de la misma como había señalado A. Bosse o el propio Alberti; por lo que incidirá sobre todo en los aspectos elocuentes de la perspectiva, como había manifestado Huret, y no en los reproductivos. Él estaba interesado sobre todo en los problemas de la *representación* tal y como los había desarrollado la teoría teatral, proponiendo un nuevo concepto de composición pictórica que no se construía a partir de los problemas espaciales de la perspectiva sino de las emociones causadas en el espectador a través de una serie de principios elocuentes de la imagen.

« Qu'on ne s' imagine donc pas qu'en cet art, non plus qu'en plusieurs autres, toutes les règles en soient aussi certaines comme dans la géométrie, où l'on peut toujours travailler avec sûreté ; ni qu'un excellent tableau doive être censuré de tout le monde, lorsque dans une petite partie il semble qu'on n'ait pas observé un je ne sais quoi d'optique, principalement quand ce défaut n'est pas considérable, et que l'on a négligé ces moindres choses pour s'attacher à de plus importantes.

Je sais bien qu'un excellent peintre n'est pas louable, si dans ses ouvrages il laisse des fautes si grossières, que tout le monde les aperçoive d'abord ; et je sais bien encore que la perspective est si nécessaire à cet art, que l'on peut dire qu'elle est même de son essence. Cependant cette partie n'entre pas en comparaison avec tant d'autres qu'un peintre doit savoir, et qui sont d'une étude bien plus longue et plus pénible [...] Des gens néanmoins qui n'ont de connaissance qu'en cela, ne laissent pas quelquefois de blâmer hautement un excellent tableau, et de vouloir diminuer de l'estime du peintre, parce qu'il aura omis ou négligé quelque chose qui n'ira pas chercher le point de vue. Et comme ces censeurs ont facilement appris la perspective, mais qu'ils ignorent les parties les plus difficiles de la peinture, ils se récrient sur ce petit défaut, comme s'ils étaient les juges souverains des plus beaux ouvrages ; bien qu'à dire vrai, il se trouve beaucoup de telles gens qui sont fort peu capables d'en connaître tout l'art et toute la perfection.»⁹⁴⁵

⁹⁴⁴ BOSSE, Abraham. « Discours tendant a desabuser qui ont creu, que l'Auteur d'un Traité qui a pour titre, Entretiens sur les Vies et Sur les Ouvrages des plus Excellens Peintres Anciens et Modernes; avoit pretendu m'attaquer dans sa preface ». En *Le Peintre converty aux precises et Universelles regles de son Art*. Paris, 1667, p 1.

⁹⁴⁵ FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres...* Édition René Démoris, p. 86.

Finalmente, A. Félibien señala que no existiría ni la pintura, ni el pintor perfecto, pues todo gran maestro siempre tendría un defecto⁹⁴⁶. Se alejaba con ello de las ideas de belleza ideal o perfecta, como había señalado Fréart de Chambray, para acercarse a las nuevas concepciones de belleza imperfecta, que estaban desarrollando las letras, donde las ideas de gracia y de belleza inacabada, ocupaban un lugar preponderante, tal y como luego se desarrollará en el siglo XVIII⁹⁴⁷.

Una vez señalados ciertos aspectos generales sobre arte, que en gran parte retomaba de sus escritos anteriores, a continuación sus *Entretiens* daban inicio, propiamente, con un relato histórico sobre el arte. A modo de las vidas escritas por otros autores anteriores como Vasari, Borghini, Ridolfi, le Cavalier Baglion, etc., Félibien escribirá sus *Entretiens* sobre los principales pintores y obras antiguas y modernas. Destinado principalmente al conocimiento de los amateurs y curiosos de arte, aparece destinado también al engrandecimiento de la figura de Poussin, tal y como la obra de Vasari lo estaba respecto a la obra de Miguel Ángel, o la de L. Dolce respecto a Tiziano; « *J'aurai pourtant cet avantage de parler avec éloges d'un peintre français qui a été l'honneur et la gloire de notre nation, et qu'on peut dire avoir enlevé toute la science de la peinture* »⁹⁴⁸. Esta similitud con la obra de Vasari, quizás por su deseo de encumbrar a Poussin, le llevará en su IV *Entretien* a mostrar una clara crítica hacia la obra de Miguel Ángel. Una crítica que, por otro lado, se convierte en una característica del debate francés que considera que Miguel Ángel iría en contra del principio de la *bienséance o conveniencia*, así como de la armonía del conjunto⁹⁴⁹. Las *Entretiens* tomarán la forma del diálogo entre Félibien y un supuesto amigo Pymandre, que -como ha señalado R. Démoris- juega con el nombre de Poimandrès (que aparece en los diálogos de Hermes Trismegistro), lo que daba a estas *Entretiens* un sentido de iniciación y de aprendizaje⁹⁵⁰. Pymandre irá interpelando a Félibien a lo largo del texto sobre distintas cuestiones artísticas, aunque nunca se presenta como un verdadero diálogo, pues no evita las digresiones, las cuales estaban proscritas en el sistema retórico clásico. El diálogo era un modelo de claras raíces platónicas que en el siglo XVII

⁹⁴⁶ « Pour moi, j'ai appris des plus grands maîtres, et je l'ai même reconnu par les différents travaux que j'ai vus, qu'il n'y a jamais eu de peintre qui ait possédé au dernier degré d'excellence toutes les parties de son art [...] mais il y en a peu qui aient tous ces avantages à la fois. » *Ibid.*, p. 87.

⁹⁴⁷ DÉMORIS, René. « Le comte de Caylus et la peinture. Pour une théorie de l'inachevé ». En *Revue de l'Art*, nº 142, 2003, 4, pp. 31-43.

⁹⁴⁸ FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres...* Édition René Démoris, p. 91.

⁹⁴⁹ FÉLIBIEN, André. « Quatrième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. II. P. 268 y ss. ; THUILLIER, Jacques. « Polémique autour de Michel-Ange au XVII^e siècle ». *Revue XVIII^e Siècle*, nº 36-37, juillet-octobre, 1957, pp. 353-391; REPACI-COURTOIS, Gabriella. « Michel-Ange et les écrivains français de la Renaissance : grâce et disgrâce d'un itinéraire critique ». En *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, nº 8, 1990, pp. 63-81.

⁹⁵⁰ Sin embargo, Matthew Dowling ha señalado en su tesis *Le Monde littéraire et artistique d'André Félibien (1619-1695)* la existencia de un libro en la biblioteca del propio Félibien, en Chartres, donde se estudian las costumbres antiguas que estaba escrito en forma de diálogo entre dos personajes Pymandre y Valère, y que aparece ampliamente utilizado en su Cinquième Entretien.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

se pone de moda bajo la noción de *Entretien*⁹⁵¹ y que se desarrolla sobre todo en el marco de la honnêteté y de la conversación. Apartado de las formas eruditas e introduciendo formas más espontáneas, las *Entretiens* se destinaban a un público mundano, pero con un claro sentido didáctico⁹⁵². Este género dialogado será ampliamente desarrollado tanto en el ámbito artístico por parte de A. Bosse, Charles Perrault o Roger de Piles; como en el literario con Bouhours, Guéret o Fontenelle.

Si bien A. Félibien se centrará principalmente en la pintura, sin embargo su *Premier Entretien* se inicia con la Arquitectura, de cuya Academia, fundada en 1671, sería secretario y a la cual daría una importancia fundamental en su obra *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres Arts qui en dépendent* (1676). R. Démoris ha señalado en su estudio introductorio a las dos primeras *Entretiens*, que la razón de iniciar su estudio de pintura con la arquitectura se debe al hecho de que ésta le posibilitaba desembarazarse de las reflexiones académicas en torno a la *mimesis*, permitiéndole así reflexionar sobre el arte desde principios no *imitativos*, apuntando R. Démoris hacía una reflexión autónoma del arte en Félibien. Una tesis sobre la autonomía del arte que sin embargo no compartimos y que vendrá determinado por aproximaciones historiográficas como las de M. Imdahl, M. Fried o Th. Puttfarcken, que analizaremos a propósito del color en el capítulo siguiente. Asimismo, como hemos señalado en numerosas ocasiones, la *poética clásica* no cuestiona nunca el problema de la *mimesis*, si bien establece diferentes caminos de aproximación a ella, bien desde las problemáticas platónicas o bien desde las aristotélicas; y, de este modo, que A. Félibien proponga un modelo de pintura centrado en los aspectos elocuentes y no en los aspectos reproductivos y perspectivos, no significa que la *mimesis* deje de ocupar un lugar esencial en sus reflexiones, tal y como se ha señalado en diversas ocasiones respecto al valor otorgado a la copia de la naturaleza y respecto a la importancia de la *vraisemblance*; mostrando una reflexión sobre la *mimesis* a partir de los problemas planteados por la *poética teatral* y a partir de Aristóteles. Por otro lado, que A. Félibien busque dar importancia a la *inventio*, como señala R. Démoris, no supone un cuestionamiento de los principios miméticos, como ratifican de forma constantes las conferencias. Por todo ello consideramos que el dar comienzo a sus *Entretiens* con la arquitectura debe ponerse en relación con otro tipo de problemáticas características del arte francés.

En primer lugar, podríamos señalar la tradicional vinculación en Francia entre la pintura y la arquitectura. La pintura francesa, desde el siglo XVI, había estado vinculada a las grandes galerías y

⁹⁵¹ BEUGNOT, Bernard. *L'entretien au XVII^e siècle*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971.

⁹⁵² DIONNE, Ugo. « Félibien dialoguiste : les Entretiens sur les vies de peintres ». En *XVII^e Siècle*, nº 210, 2001, 1. Paris, PUF, pp. 49-74.

arquitecturas de los palacios de la monarquía, tal y como había sucedido en Fontainebleau, como ha señalado N. Milovanovic en *Du Louvre à Versailles*. En la primera mitad del siglo XVII asistiremos al gran desarrollo de la pintura vinculada a las arquitecturas eclesiásticas y, específicamente, a los retablos, ampliamente estudiados por F. Cousinié. A mediados del siglo XVII la pintura parecía haberse trasladado poco a poco de los muros a los grandes techos⁹⁵³ de los nuevos palacios construidos por la nobleza parisina, desarrollando un tipo nuevo de pintura denominada como *plafonds*, donde se desarrollan los grandes ciclos pictóricos, como ha señalado la exposición de B. Gady⁹⁵⁴. Comenzar así la primera *entretien* aludiendo a la arquitectura sería por tanto algo normal dentro de la tradición pictórica francesa. En segundo lugar, cabría destacar que no se trata de cualquier arquitectura, sino del Palacio del rey, centro simbólico del poder, donde tradicionalmente las artes han buscado su amparo; por lo que comenzar su discurso por esta arquitectura mostraba un deseo de situar sus reflexiones sobre la pintura bajo el amparo y protección de la monarquía. En tercer lugar, debemos ver en ello una clara alusión a los debates artísticos del momento, a propósito del concurso celebrado en 1664 para terminar el Palacio del Louvre y al que se habrían presentado los principales arquitectos del momento Jean Marot, Pierre Cottard, Cardiani, Pierre de Cortone, François Mansart, Le Vau y Bernini. Éste último había llegado a París en 1665 presentando un proyecto que desencadenará las críticas de Ch. Perrault y de Colbert, produciendo entre otros muchos debates un discurso de carácter nacional donde se buscaba enfrentar lo francés a lo italiano; un tema que subyace también a la propuesta de las *entretiens*. De este modo, este concurso y los ecos del debate, le sirve a A. Félibien para elogiar la grandeza del monarca, tal y como había hecho anteriormente, así como para destacar la preocupación del rey por las artes; no sólo como estrategia de engrandecimiento de su persona sino también de la nación. A propósito del gusto del monarca señala también que si bien es el gusto del monarca el principio supremo del arte (como poco más tarde ensalzará Ch. Perrault en *El siglo de Louis XIV*, leído en la Academia el 27 enero de 1667), sin embargo -para Félibien- como en la política, este gusto se expresará a través de sus ministros y consejeros, lo que es una clara alusión a Colbert, pero también a la función que cumplen los *amateurs* en el gusto del monarca, volviendo a sus reflexiones expresadas en el *Potrait du Roi*.

« C'est une chose digne d'admiration de voir de quelle manière il sait bien juger de toutes les belles choses. Cependant il ne s'assure pas toujours sur ses propres connaissances ; mais il fait examiner par les plus savants hommes les dessins de tous les ouvrages qu'il fait faire, afin qu'il ne manque rien à leur perfection. Et vous voyez quelle circonspection l'on apporte dans

⁹⁵³ BONFAIT, Olivier. « La conquête du ciel ». En GADY, Bénédicte. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre, du 20 février au 19 mai 2014: *Peuples les cieux. Les plafonds parisiens au XVII^e siècle*. Paris, Le Passage-Louvre, 2014, p. 53 y ss.

⁹⁵⁴ GADY, Bénédicte. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre, du 20 février au 19 mai 2014: *Peuples les cieux. Les plafonds parisiens au XVII^e siècle*. Paris, Le Passage-Louvre, 2014.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

*ce qui reste à finir au Louvre, et à ne rien faire, je ne dis pas qui ne soit aussi excellent que ce qui est déjà fait, mais qui ne surpasse de beaucoup tout ce que nous en voyons »*⁹⁵⁵

Al final del párrafo anterior, Félibien hacía una clara alusión a las obras de finalización de Louvre, que quizás den la clave del porqué ha comenzado su *Entretien* por la arquitectura; y, de este modo, aludiendo de forma indirecta a la polémica con Bernini y tomando de nuevo como ejemplo el proyecto de Dinócrates sobre la figura de Alejandro, que ya había citado en su descripción de *Portrait du Roi*, Félibien señala « *comme un prince et ses ministres doivent examiner les propositions qu'on leur fait, et considérer exactemet ce qui est de plu convenable à faire, et de plus glorieux à leur réputation, sans se laisser surprendre à de vaines promesses et à de fausses apparences.* »⁹⁵⁶. Este párrafo parece revelar una clara alusión al proyecto de Bernini, el cual tenía como principal opositor a Ch. Perrault, quien ocupaba un puesto muy importante en la Academia en la cual Félibien había sido nombrado su historiógrafo en 1666, por lo que no es extraño que éste se posicionara con Ch. Perrault, aunque no nombre a Bernini, evitando así problemas con Colbert.

Los principios atribuidos por A. Félibien a la arquitectura serán semejantes a los señalados para la pintura, destacando la importancia de la conveniencia entre la disposición de las partes, subrayando la importancia de la simetría, la eurytmia y la medida⁹⁵⁷. Todo ello debía partir de la idea y de la razón del arquitecto, estableciendo así un paralelismo entre arquitectura y pintura. Compara igualmente la arquitectura con el cuerpo humano, siguiendo una relación tradicional de la historia de la arquitectura desde Vitruvio, así como con la armonía musical⁹⁵⁸. Con ello, por un lado, retomaba la idea albertiana del modelo corporal como base para explicar las partes y el orden del conjunto⁹⁵⁹, y, por otro lado, buscaba situar la arquitectura de lado de la elocuencia, a través del

⁹⁵⁵ FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres...* Édition René Démoris, *Premier Entretien*, p. 102.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁹⁵⁷ « Un architecte, lui repartis-je, qui veut rendre un bâtiment parfait, doit, ce me semble, avoir deux principales fins dans tout son ouvrage. La première est d'achever cet ouvrage selon l'intention de celui qui fait bâtir ; et l'autre, de l'accomplir dans cette beauté et cette perfection que lui enseignent la raison et les règles de son art. Or il est vrai qu'il ne peut parvenir à cette perfection et à cette beauté, s'il ne garde un ordre et une disposition dans ce qui concerne la quantité et la qualité des parties qui doivent composer tout son ouvrage.

Et parce qu'on n'en doit jamais entreprendre aucun, qu'on ne veuille le finir dans son tout, aussi bien que dans chacun de ses parties, il est important, outre l'ordre qu'il faut tenir dans la distribution des parties, qu'il y ait encore entre elles une correspondance de mesures qui ait un tel rapport avec le tout, qu'en proposant la mesure d'une seule partie, on sache la grandeur du tout ; et qu'en connaissant la grandeur du tout, on puisse juger aussi de la grandeur de chacun de ses parties. Cette correspondance de mesure est ce qu'on appelle symétrie [...] Et c'est cette belle disposition que les Grecs nomment Eurythmie. » FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres...* Édition René Démoris, *Premier Entretien*, pp. 107-108.

⁹⁵⁸ WITTKOWER, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Traducido por Adolfo Gómez Cedillo; Alianza, 1995, pp. 159 y ss. (1ª edición, Academy Editions, 1949).

⁹⁵⁹ « Le corps de l'homme, à mon avis, lui peut encore servir d'un parfait modele, pour observer comme quoi toutes les parties intérieures en sont disposées avec un si bel ordre et une si sage dispensation, qu'elles ont toutes un rapport et une communication les unes avec les autres selon la nécessité de leurs fonctions. » FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres...* Édition René Démoris, *Premier Entretien*, p. 109.

cuerpo humano, estableciendo de nuevo un claro paralelismo con la pintura, destinado, sin duda, a demostrar la superioridad de la pintura sobre la arquitectura. Al igual que en la pintura distingue entre la *belleza* y la *gracia*, vinculando la belleza a las proporciones y la gracia al movimiento de esas partes, aludiendo -a propósito de la gracia- a algo que provendría del alma. El ejemplo dado por Félibien para explicar esta diferencia entre belleza y gracia será de nuevo el cuerpo humano, donde la belleza son las proporciones y la gracia el movimiento de esas partes de una forma armoniosa, uniforme, etc.

*« Je puis vous dire en peu de mots, lui repartis-je, la différence qu'il y a entre ces deux charmantes qualités. C'est que la beauté naît de la proportion et de la symétrie qui se rencontre entre les parties corporelles et matérielles. Et la grâce s'engendre de l'uniformité des mouvements intérieurs causés par les affections et les sentiments de l'âme [...] Il en est de même des ouvrages de sculpture et de peinture, où la grâce ne paraît point si les ouvriers ne savent donner à leurs figures un tout et un mouvement conforme à la beauté de leurs membres et à l'action qu'elles doivent faire »*⁹⁶⁰

La gracia se convertía así en Félibien en una especie de unidad, pero de un tipo diferente a la unidad alcanzada mediante la medida, que es identificada con la belleza; lo que sin duda aludía de nuevo al tipo de composición pictórica que está proponiendo desde sus primeros textos. Una composición fundamentada en la elocuencia del cuerpo, frente a la perspectiva y la medida, que parece identificarse con la belleza. Por otro lado, Daniel Dauvois ha vinculado la definición de *gracia* dada por Félibien con los movimientos médicos de la época, especialmente con el cartesianismo⁹⁶¹. De este modo, señala que « *La beauté relève ainsi de l'anatomie et de la disposition proportionnée et statique de l'union et la dynamique des actions, celle-ci plutôt de pratique, celle-là regardant plutôt la théorie.* »⁹⁶² Una distinción la dinámica estática y la dinámica de la acción, que parece revelarse con mayor claridad en sus reflexiones sobre la jerarquía de los géneros, recogida en su *préface* a las Conferencias de 1667 donde señalaba « *Celui qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes & sans mouvement* »⁹⁶³. Para D. Dauvois la gracia sería una especie de dinámica que no dependería del objeto, no siendo algo alcanzado mediante medios pictóricos, sino que sería un efecto de la recepción de la obra, acercándose -según él- a los presupuestos cartesianos de la *Dioptrique IV*. Una tesis que retomaba, asimismo, las reflexiones de Th. Puttfarken sobre la *simultaneidad*.

De una forma semejante a cómo F. Junius había reflexionado sobre la gracia, formulándola a partir de la retórica, para Félibien la gracia es también ese principio unitario sobre el cual va a fundamentar su concepción elocuente de pintura, por lo que no es extraño que lo vincule a los problemas de la corporeidad y al dinamismo de las acciones. A propósito de lo cual, y en una línea

⁹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 120-122.

⁹⁶¹ DAUVOIS, Daniel. « Beauté et grâce chez Félibien ». En *Nouvelle Revue d'Esthétique*, nº 4, 2009. Paris, PUF, p. 42.

⁹⁶² *Ibid.*, p. 43.

⁹⁶³ FÉLIBIEN, André. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. Amsterdam, Estienne Roger, 1706, p. 16. (1ª edición, 1668).

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

parecida a la señalada por D. Dauvois quien vincula gracia y tradiciones médicas, aunque en un sentido diferente al planteado por éste, podemos señalar que la gracia, a partir de su relación con el cuerpo, revelaba una preocupación por lo vivo en la obra de Félibien, de ahí que la gracia se vinculase con el movimiento y la apariencia de vida de las figuras. Una relación entre gracia, cuerpo y simulacro de la vida que, nuevamente, debe ser puesto en relación con la obra de Alberti⁹⁶⁴ cuando establece cómo finalidad de la pintura crear el simulacro de lo vivo, tal y como retomará años más tarde Roger de Piles. A partir de lo cual podemos concluir que nuevamente el principio que define la *Gubernamentalidad*: la *vida*, emerge en los discursos artísticos de Félibien a través del principio de la gracia, revelando con ello una transformación de *lo político* que ésta sucediendo en estos instantes y que aparece también en otros ámbitos, como el colbertismo o las reflexiones sobre la biología ya analizadas.

Una vez abandona las cuestiones arquitectónicas e inicia sus reflexiones sobre pintura⁹⁶⁵, vuelve a repetir lo ya señalado en sus textos anteriores, principalmente en *De l'Origine de la peinture et des plus excellens Peintres de l'Antiquité*. Retoma así sus argumentos sobre las tres partes de la pintura (composición, dibujo y color); sobre la centralidad de la figura humana; sobre la importancia de dibujar del natural; sobre la relevancia de la acción y de la expresión; destaca la importancia de la *conveniencia*, que vincula a la *costume*; subraya la importancia del *color*, que relaciona con la perspectiva aérea así como la *expresión* de los personajes, donde recalca que éstos utilizan un lenguaje “*muet*” que es necesario interpretar (en clara alusión a la elocuencia silenciosa). A propósito de la *conveniencia* va a distinguir dentro de la reflexión artística entre aquellas reglas que responden al mundo natural (como la perspectiva lineal) y aquellas reglas que responden a las problemáticas propias del arte y del artificio; y, de este modo, parece abrir una línea de reflexión artística que rehabilita el arte en su artificialidad; siguiendo el debate sobre la perspectiva que había enfrentado a A. Bosse frente a Huret. Separa así la ciencia y las reglas del mundo natural, esto es, los problemas de la mimesis, y la dimensión representativa y material de la pintura, permitiendo el desarrollo -como veremos en Roger de Piles- de una *mimesis pictórica*. Una distinción entre teoría y práctica que sin duda explicitaba en su modelo analítico de aproximación a las obras, en el que poco a poco las cuestiones pictóricas adquieren gran relevancia, ya que es sobre ésta donde se asientan las posibilidades elocuentes y persuasivas de la pintura.

⁹⁶⁴ “Se dice que un cuerpo está vivo cuando parece que se mueve espontáneamente, y que está muerto cuando sus miembros no pueden llevar a cabo las funciones de la vida, esto es, movimiento y sensación. Por tanto, si el pintor quiere que los cuerpos parezcan vivos en su simulacro, hará que todos sus miembros tengan sus propios movimientos. Pero en todo movimiento se debe perseguir la belleza y la gracia”. ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 37. P. 100.

⁹⁶⁵ FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres...* Édition René Démoris, *Premier Entretien*, p. 127 y ss.

La Segunda *Entretien* comienza de nuevo resaltando la función conmemorativa del arte, que había señalado Félibien en numerosas ocasiones a propósito de su capacidad para engrandecer a los reyes. Tras narrar los orígenes griegos y romanos, en la primera *Entretien*, donde retomaba la historia de los orígenes desarrolla en *De l'Origine de la peinture et des plus excellents Peintres de l'Antiquité*; ahora comienza el renacer de la pintura con Cimabue y Giotto, culminando su relato en Miguel Ángel y Rafael, siguiendo de cerca la obra de Vasari. Si bien la primera se había iniciado con una referencia a la arquitectura, esta segunda *Entretien* comienza con una referencia a la escultura y a la destreza de los antiguos en el estudio directo de la naturaleza, favorecido porque vivían en una sociedad donde los esclavos estaban desnudos⁹⁶⁶, ensalzando así el cuerpo desnudo. Explicación que luego reencontraremos en Winckelmann a propósito de sus *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y en la escultura*. La razón por la cual comienza esta *Entretien* por la escultura, de nuevo debemos buscarla en Alberti, quien había señalado cómo la escultura constituía, por su facilidad, el primer paso para poder desarrollar un arte más complejo como la pintura. La estrategia de Félibien parecía de nuevo clara, y al igual que había hecho respecto a la arquitectura, en esta ocasiones intentará demostrar la superioridad de la pintura respecto a la escultura.

5.4. El discurso oficial. La recopilación y publicación de las Conferencias de la Academia de 1667.

La siguiente obra publicada por A. Félibien será la recopilación de las primeras conferencias realizadas en la Academia en 1667. Unas conferencias que según H. Testelin se habrían producido con anterioridad, en la década de los 50, como estudiamos en su momento; aunque éstas no parecen encontrar su forma definitiva hasta la reforma de la Academia de 1663, encontrando el incondicional apoyo de Colbert y Charles Perrault. La publicación de A. Félibien aparece recogida en los procesos verbales del 26 de marzo de 1667, en los cuales se aportaba también la carta que Colbert envió a la Academia sobre el formato que debía tener las conferencias y en la que señalaba además que sería Félibien el encargado de su publicación.

« Mais comme l'employ de rédiger par escrit ces Conférences est très-vaste et très pénible, il ne paroît pas juste d'exiger de Mr. Testelin, Secrétaire de la Compagnie, qui doit donner la plus considérable partie de son temps à l'exercice de sa profession et qui d'ailleurs est très occupé pour les affaires du Corps de l'Académie, qu'il se chargeast encore de ce travail qui demande un homme tout entier. Dans le besoin de trouver une plume digne de cette occupation, il semble que la Compagnie auroit à souhaiter que Mr. Félibien, qui assurant, outre le stile qu'il a très excellent, possède encore toutes les qualités nécessaires à cet employ, ayant donné des marques au public des connoissances qu'il a de la Peinture et de la Sculpture, fust en état de pouvoir s'engager dans ce travail, qui luy conviendrait d'autant plus qu'estant

⁹⁶⁶ FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres...* Édition René Démoris, *Second Entretien*, p. 171.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Historiographe des Bastimens du Roy, il a ce semble, une obligation particulière d'écrire de ce qui se passe dans l'Académie, dont le but principal est de s'occuper à embellir ces mesmes Bastimens et à fournir de matière aux belles Descriptions qu'il est obligé d'en donner au public. »⁹⁶⁷

En la sesión del 9 de abril de 1667⁹⁶⁸ se volverá a ratificar el encargo a Félibien de recoger por escrito las conferencias con el objetivo de darlas a conocer al público, resolviendo que las conferencias darían inicio con el St. Michel de Rafael por parte de Le Brun, según había ordenado Colbert. A. Félibien representaba seguramente para la Academia el deseo del *Surintendant* de controlar el discurso artístico en el seno de la Academia, tal y como el propio *amateur* se había expresado en sus descripciones anteriores, donde mostraba el arte como un *saber* susceptible de ser empleado por el poder político para su fortalecimiento, Quizás por ello siempre fue visto como una criatura del *surintendant*⁹⁶⁹. Sin embargo, A. Félibien busco su independencia y equidistancia respecto ambos ámbitos, tanto del poder político como de los intereses de los propios artistas. Es por ello que, desde el principio, se distanció del deseo de Colbert de establecer unas reglas fijas al servicio de los intereses simbólicos de la monarquía. Pero también del interés por establecer una serie de razonamientos que diesen cuenta de la complejidad y de la variedad de los fenómenos artísticos, con el objetivo de educar a los jóvenes estudiantes, tal y como propondrán ciertos académicos como H. Testelin en sus *Sentiments*. Intentará elaborar, sobre todo, un discurso dirigido a un amplio público -como había remarcado en las *Entretiens*- que permitiese ver las obras en toda su complejidad. Es quizás esta equidistancia, a medio camino de los intereses de Colbert y de ciertos académicos, la que al no cumplir los objetivos ni del *Surintendant*, ni de la Academia, le harán perder rápidamente los apoyos de Colbert. Las conferencias, como señalaban los propios textos de forma constante, debían desarrollarse en un marco de “libertad”, tanto a la hora de ofrecer las opiniones, como a la hora de establecer unos principios. Por lo que A. Félibien debía lidiar entre los intereses del poder político de construir una teoría artística, y la oposición de los académicos a subordinar el arte a unas reglas fijas y, sobre todo, al poder político; revelándose en este proyecto de las conferencias una constante lucha entre diversas posturas e intereses enfrentados. No obstante, Félibien, al definir los objetivos que subyacen a las conferencias, demuestra cómo éstas respondían literalmente al modelo de descripción analítico que había puesto en práctica anteriormente, manifestando cómo desde los primeros momentos logra imponer su criterio sobre las mismas: libertad de decir, examen de la composición, contraste de opiniones, y tras la discusión búsqueda de una síntesis. Todo ello permitiría tratar la pintura como nunca jamás se ha hecho y practicado,

⁹⁶⁷ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 316.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 318-319.

⁹⁶⁹ GERMER, Stefan. « Les lecteurs implicites d'André Félibien. Ou pour qui écrit-on la théorie de l'art ? ». P. 265.

permitiendo llevar las reglas a su última perfección; teniendo asimismo como objetivo la gloria de la monarquía y sus instituciones.

« *Que chacun ayant la liberté de dire son sentiment l'on feroit un examen de tout ce qui entre dans la composition d'un sujet, & même que les avis differens qui se pourroient rencontrer, serviroient à découvrir beaucoup de choses qui seroient autant de préceptes & de maximes [...] Que cet exercice seroit aussi utile que glorieux à leur corps, puis qu'en traitant de l'Art de la Peinture d'une maniere qui n'a jamais été pratiquée ailleurs, on verroit un jour que s'ils n'ont pas été des premiers à la decouvrir, ils auront au moins eu l'honneur d'être les premiers qui en auront mis les regles à leur derniere perfection.* »⁹⁷⁰

La edición de A. Félibien aparecerá en 1668, cumpliendo así la orden que había dado Colbert a la Academia; de ahí que su *Epitre* sea un elogio de Colbert, en la misma línea encomiástica de sus textos anteriores, presentándolo como el responsable del renacimiento de las artes en Francia, con el objetivo de que « *les étrangers viendront de toutes parts pour s'instruire chez nous comme nous allions faire autrefois chez eux?* »⁹⁷¹ Dentro del proyecto nacional de engrandecimiento del monarca y del reino, mediante el desarrollo industrial y comercial, Colbert parecía otorgar un lugar fundamental también a las artes, tal y como había intentado desarrollar el propio Félibien. Colbert tomaba así el testigo de Mazarino como protector de la Academia, ayudándose de M. Dumetz, *Intendant des meubles de la Couronne*, y M. Perrault, quien ejerce la *comission des Bâtiments*; así como por las figuras de Le Brun y Félibien.

A continuación, Félibien escribirá su *Préface* a las conferencias, que puede ser considerado como el primer intento de teorización artística oficial en el seno de la Academia. En él, Félibien desarrollará sus ideas, ya apuntadas en los textos anteriores, intentando asimismo dar una respuesta a las ambiciones políticas de Colbert, así como responder a las aspiraciones de los académicos, quienes deseaban que el arte y el artista fuera reconocido por el poder y la sociedad, al igual que había sucedido en Italia. A pesar de los diversos intereses que concurren en este *Préface*, A. Félibien construye un texto claro, ofreciendo una serie de conclusiones e intentando extraer unos principios artísticos a partir de las diversas conferencias que recoge a continuación. Unos principios generales para el arte que, en gran medida, serían una trasposición de lo ya planteado en sus descripciones anteriores, así como un resumen de lo planteado por otros tratados como los de A. Bosse o Fréart de Chambray. No obstante, este intento por establecer unas conclusiones a las discusiones, en forma de principios artísticos, levantó el malestar de algunos académicos, que vieron como las conferencias y sus palabras fueron forzadas en sus conclusiones y puestas al servicio de los intereses artísticos de Félibien y de su concepto de pintura, considerando además que éste intentaba establecer unas reglas para el arte siguiendo las demandas de Colbert. Unas quejas

⁹⁷⁰ FÉLIBIEN, André. « Préface ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. P. 10.

⁹⁷¹ FÉLIBIEN, André. « Epitre ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. Amsterdam, Estienne Roger, 1706, p. III (1ª edición, 1668).

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

que fueron elevadas al propio Colbert y que determinaron finalmente su renuncia y abandono de la institución. A pesar de lo cual, su modelo descriptivo continuó ocupando un lugar preponderante en las conferencias, determinando las reflexiones artísticas en el seno de la Academia, condicionando la evolución posterior de la teoría y del arte en Francia.

Este *Préface* comienza con un elogio de las artes francesas, de la pintura y de la escultura, que desde Francisco I han ido adquiriendo un lugar cada vez más destacado entre los franceses; siendo gracias a la creación de la Academia que estas artes han aumentado su grandeza y su nobleza, mereciendo la estima de los grandes príncipes del mundo. A. Félibien vuelve así a remarcar la estrecha relación entre el desarrollo de ambas artes y el apoyo de la corona, subrayando también cómo a medida que se producen sus conquistas, gracias a la capacidad de rememoración del arte, aumenta la grandeza y gloria del monarca.

« *Dés son avènement à la Couronne, il leur donna les premiers marques de son amour ; car en l'année 1648, il établit l'Académie qu'il a depuis ce temps-là conservée par ses bienfaits, & honorée de la protection de ses principaux Ministres [...] à mesure que les Armes de Sa Majesté saisoient de nouvelles conquêtes, ils faisoient aussi de nouveaux progrès pour rendre plus memorable le regne de ce puissant Monarque* »⁹⁷²

Como en sus descripciones de *Les Reines de Perse*, establece un paralelismo entre la grandeza del rey, sus guerras y sus nuevas conquistas, con la grandeza de las artes, y así el progreso de uno parece conllevar el progreso del otro. Las artes no sólo se encargarán de rememorar para la posteridad las grandes acciones de los reyes, sino que también sufrirán ellas un *nouveaux progrès*, esto es, un fortalecimiento. Con ello Félibien parecía querer establecer una relación entre la fortaleza del soberano y del Estado, y el progreso o fortalecimiento del arte, intentando trascender la simple función representativa y conmemorativa del arte, que sin duda aparece subrayada en el texto con claridad⁹⁷³. Esta relación paralela entre el progreso de la monarquía y el progreso del arte tenía como objetivo último reivindicar el arte como un *saber* que es capaz también de fortalecerse por sí mismo, de forma semejante al fortalecimiento del Estado.

Este paralelismo entre el arte y la monarquía le lleva de nuevo a comparar la pintura y la poesía, considerando que la pintura debía sobre todo narrar historias humanas. Retoma así los principios poéticos de la tragedia de Aristóteles, quien señalaba que la finalidad del arte era narrar las grandes hazañas de los grandes hombres y no las vulgares de la vida cotidiana. Por lo que no es de extrañar que la pintura escogiese la historia –al igual que la tragedia teatral– como temática principal, para a su vez ponerla al servicio de la narración de las historias de los grandes hombres, como los reyes y especialmente de Louis XIV. A partir de los textos de Alberti, contruídos sobre la

⁹⁷² FÉLIBIEN, André. « Préface ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. Pp. 7-8.

⁹⁷³ « Ce grand Roi qui commença d'être victorieux aussi tôt qu'il commença de regner, pouvoit bien croire qu'il n'auroit pas moins besoin de la main de ces illustres Artisans que de la plume des plus savans hommes pour laisser des marques éternelles de sa puissance, & apprendre à la posterité l'histoire de ses grandes actions » *Ibid.*, p. 7.

base de la elocuencia ciceroniana, y a partir de la *Poética* de Aristóteles, que domina la reflexión artística en las letras francesas, Félibien otorgará predominancia a la pintura de historia (que nunca es nombrada como tal) por encima de los otros géneros, así como al cuerpo humano, en tanto que protagonista principal de la Historia. El cuerpo humano, como hemos señalado en diversas ocasiones, se convierte en el soporte narrativo de la historia y en el fundamento principal de la composición pictórica. Gracias a él, la pintura puede trasponer más fácilmente las narraciones históricas, logrando de este modo una pintura elocuente y persuasiva, pues, como había señalado también Aristóteles, las historias trágicas eran las que más conmovían a los espectadores. Como habían señalado las *querelles* teatrales a propósito de la tragedia, la pintura de historia se consideraba superior pues era la única capaz -como la tragedia o la epopeya- de suscitar terror y piedad en el espectador. Recordemos además que para Aristóteles tragedia y pintura se encontraban estrechamente vinculadas entre sí, lo que sin duda va a condicionar la teoría de Félibien, quien incorpora a sus reflexiones sobre pintura las reflexiones del teatro donde se había reflexionado sobre la unidad teatral a partir de la escena pictórica. Dentro del género histórico, donde se incluyen las fábulas, la historia, las mitologías, las epopeyas, etc., Félibien considera que es el género alegórico el que estará por encima.

Si bien ha sido una constante de las conferencias y de los debates académicos la reivindicación de la pintura de historia, considerándose como uno de los principios fundamentales del saber académico, sin embargo no será elevada a *doctrina académica* hasta una época tardía, a mediados del siglo XVIII, en un contexto de fuertes debates políticos, donde se lucha por la legitimidad histórica. A pesar de lo cual, y como ha señalado Th. W. Gaehtgens, esta identificación entre Historia y Academia será una construcción propiamente del siglo XIX: « *paradoxalement, cette défense des sujets édifiants, point de vue marginal au sein de l'Académie, a paru, depuis le XIXe siècle, l'incarnation même de la pensée académique* »⁹⁷⁴. De este modo, durante el siglo XVII y el siglo XVIII, esta defensa que harán algunos -como Félibien- de la superioridad de la pintura de Historia se encontrará con importantes objeciones por parte de los propios conferenciantes, como es el caso de Charles-Nicolas Cochin o Massé, quienes defendían que todos los géneros pictóricos poseían su propio valor. A pesar de lo cual, A. Félibien situaba en su *préface* a la pintura de historia como la culminación de los otros géneros. En primer lugar, porque le otorgaba una complejidad técnica y teórica mayor que el resto de los géneros. En segundo lugar, por representar a la figura más perfecta de la creación divina: el hombre. En tercer lugar, por su función, al tener por objetivo principal narrar historias que estarán al servicio del engrandecimiento del monarca y de la narración de sus hazañas. En cuarto lugar, y como resumen de las anteriores, por representar mejor las

⁹⁷⁴ GAEHTGENS, Thomas W. "La doctrine académique. Histoire d'une fiction". En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. P. 20.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

finalidades elocuentes y persuasivas que fundamentan la pintura; ya que en la pintura de historia se alcanza mejor que en los otros géneros la persuasión del espectador. Por todo ello considera más elevado a aquellos que se dedican a la copia de historias, como señalaba Aristóteles, que aquellos que se dedican a la imitación de cosas. La finalidad narrativa de la pintura de historia, que le permitía narrar diferentes tipos de historias, le hacía también estar por encima de la pintura de retratos, pese a que en éstos el protagonista también era el cuerpo, puesto que la figura humana requiere de variedad y de movimiento, como había destacado Alberti, determinando por ello la superioridad de aquella pintura de historia en la que aparecen varios cuerpos al servicio de una narración, y no de forma aislada como en los retratos, donde predominan las acciones. Una pintura que además requerirá de una imaginación y de un genio superior al resto de las artes.

« il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles & les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas & de plus commun, & s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivant est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes & sans mouvement ; & comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant quoi que ce ne soit pas peu de choses de faire paroître comme vivante la figure d'un homme, & de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point ; néanmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, & ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus sçavans. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire & la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes [...] & montant encore plus haut, il faut par des compositions allegoriques [...] L'on appelle un grand Peintre ce-lui qui s'aquite bien de semblables entreprises. C'est en quoi consiste la force, la noblesse & la grandeur de cet Art»⁹⁷⁵

En la cúspide de esta jerarquía de los géneros que parece plantear Félibien encontramos la pintura alegórica, que ya había sido ensalzada en sus anteriores escritos, pues para él, el gran pintor no sólo es aquél que sabe reproducir las cosas de la naturaleza y del mundo, sino aquél que es capaz de representar también los pensamientos. Esta valoración de la pintura alegórica nacía también de su deseo por mostrar como superior a la pintura sobre la poesía.

« L'on vera donc voir que non seulement le Peintre est un Artisan incomparable, en ce qu'il imite les corps naturels & les actions des hommes, mais encore qu'il est un Auteur ingenieux & sçavant, en ce qu'il invente & produit des pensées qu'il n'emprunte de personne. De sorte qu'il a cet avantage de pouvoir représenter tout ce qui est dans la nature, & ce qui s'est passé dans le monde, & encore d'exposer des choses toutes nouvelles dont il est comme le createur. »⁹⁷⁶

La importancia otorgada a la alegoría podía observarse ya en los estatutos de reforma académica emprendida en 1663, por ejemplo a propósito de los concursos que debían tener lugar en la Academia, luego denominado como Grand Prix, donde se especificaba a raíz de uno de estos

⁹⁷⁵ FÉLIBIEN, André. « Préface ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. P. 16.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 17.

primeros concursos un tema claramente *alegórico*: la *réduction de Dunkerque entre les mains du Roy de France*, tal y como se recoge en los procesos verbales del 31 de marzo de 1663⁹⁷⁷. Esto demostraba el peso de la alegoría dentro de la Academia desde un primer momento más allá de lo señalado por A. Félibien. Desde la gran reforma de la Academia en 1663, el discurso alegórico parecía ocupar así uno de los principales intereses del poder político⁹⁷⁸, tal y como había demostrado Ch. Le Brun y de A. Félibien en Vaux. De hecho, el propio Ch. Perrault había señalado también que el proyecto pictórico debía situar la *historia* y la *alegoría* en la cúspide de un arte encaminado al engrandecimiento de Louis XIV y de sus hazañas⁹⁷⁹. Esta predominancia de la pintura alegórica tanto en los concursos como en los *morceaux de réception*, reflejan asimismo - para Th. Kirchner- cómo la alegoría desempeñaba desde 1663 una función de engrandecimiento de la monarquía de Louis XIV⁹⁸⁰. Esto le llevará a concluir que las jerarquías artísticas revelaban, a su vez, el reordenamiento de las jerarquías que se estaba produciendo en la propia académica, desde el punto de vista administrativo. Una Academia que se ve integrada ahora en la administración de la monarquía y donde sólo los pintores de historia podían alcanzar el grado de académico, tal y como señalamos a propósito de A. Bosse. De este modo, en el momento en que A. Félibien escribe su texto jerarquizando los géneros pictórico y situando a la historia en su cúspide, existe paralelamente dentro de la Academia una organización administrativa jerarquizada en función del tipo de pintura realizada, por lo que no es de extrañar, según Th. Kirchner, que Félibien diese predominancia a un tipo de pintura como la alegoría que parecía constituir el centro de las preocupaciones del poder y de la institución ya desde 1663. Por otro lado, esta jerarquización reflejaba también la reestructuración que estaba produciéndose en la sociedad política y en la administración del estado soberano.

*« Ces efforts pour améliorer l'administration étaient donc exactement contemporains de la rédaction de la préface des Conférences. Comme l'administration de l'État, les arts furent obligés de se conformer à ce système. Le règlement de 1663 insérait les artistes dans le nouveau cadre ; Félibien se chargea d'y faire entrer les arts, en établissant une échelle des sujets artistiques que l'Académie aurait à représenter. L'art se trouvait ainsi en cohésion avec l'administration, ce qui représentait une condition essentielle pour une politique artistique efficace. »*⁹⁸¹

A pesar de que el texto de A. Félibien establece aparentemente un escalafón de temáticas, nunca ha sido desarrollada propiamente dicha una jerarquía de los géneros en la Academia. Razón

⁹⁷⁷ « Sera représenté la ville de Dunkerque, sous la figure d'une jeune femme couchée sur un lit, orné de figure maritime où se découvrira les armes de la Ville. Ceste femme, modestement découverte, sera accompagnée de quelques Amours, l'un se jouant avecq une harpe, un autre luy présentant, parmy des fruitz, une pome de grenade... » *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 221.

⁹⁷⁸ BAR, Virginie. *La Peinture allégorique au Grand Siècle*. Paris, Faton, 2003.

⁹⁷⁹ KIRCHNER, Thomas. « La nécessité d'une hiérarchie des genres ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 192-193.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 188.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 196.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

por la cual, para R. Démoris, en *La hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières*, considera que la jerarquía constituía una forma habitual de ordenar y comprender el mundo en la época clásica, manifestándose en todos los ámbitos de la sociedad, incluido la Academia. Por lo que la supuesta jerarquía señalada por A. Félibien era sobre todo un reflejo de la estructura jerárquica de la sociedad y no un intento explícito por comprender jerárquicamente las artes.

Por otro lado, esta importancia otorgada a la pintura de historia, coincidía con una época en que la Historia contemporánea parecía ocupar un lugar cada vez más importantes en los relatos literarios, como vemos en el emergente género de la novela, así como dentro de la propia institución monárquica, quien favorece el discurso histórico sobre sus victorias y grandes hazañas bélicas, enfrentándose además al desafío de construir un relato histórico sobre la monarquía de Louis XIV, como bien ha estudiado L. Marin en *Le portrait du Roi*. Si bien durante la década de los 60 seguirán manteniéndose aquellos temas tradicionalmente adscritos a la monarquía que le otorgaban su legitimidad⁹⁸², como la mitología⁹⁸³, aludiendo a las divinidades griegas y romanas como Zeus o Apolo; o los grandes relatos históricos sobre los emperadores, como Alejandro o Augusto; sin embargo, observamos al mismo tiempo la irrupción cada vez más frecuentemente de la historia contemporánea⁹⁸⁴, que obligará a buscar nuevas vías simbólicas y nuevos lenguajes pictóricos como los que propondrán A. Félibien y Le Brun, por ejemplo, en el caso de este último, en la gran galería de Versalles, donde el Rey se presentará progresivamente como un *único* y no como un eslabón más de un acontecer pretérito, como sí ocurría al compararlo con los emperadores.

A la hora de intentar esclarecer la intencionalidad de Félibien tras esta defensa de la pintura de historia, es importante tener en cuenta que su relato se inscribe en un contexto donde se está defendiendo la liberalidad de las artes; por lo que tras esta división no buscaría tanto establecer una jerarquía entre los géneros, ni aplicar al arte las jerarquías administrativas dentro de la Academia, sino más bien ennoblecer la pintura académica a través de la pintura de historia, que requiere de un conocimiento más complejo que otros géneros, al tener que dominar la narración mediante gestos, expresiones, colores, dibujos, etc.; siguiendo los comentarios y la autoridad de los textos de Aristóteles o Alberti.

« La représentation qui se fait d'un corps en traçant simplement des lignes, ou en mêlant des couleurs est considérée comme un travail mécanique ; c'est pourquoi comme dans cet Art il y a differens Ouvriers qui s'appliquent à differens sujets ; il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles & les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas & de plus commun, & s'annoblissent par un travail plus illustre. Ainsi celui qui fait

⁹⁸² SABATIER, Gérard (Éd.). *Le Prince et les arts. Stratégies figuratives de la monarchie française de la Renaissance aux Lumières*. Seyssel, Champ Vallon, 2010.

⁹⁸³ NÉRAUDAU, Jean-Pierre. *L'Olympe du roi soleil. Mythologie et idéologie royale au grand siècle*. Paris, Les Belles Lettres, 1986.

⁹⁸⁴ BARRET-KRIEGEL, Blandine. *L'histoire de l'âge classique*. Paris, PUF, 1996, 4. Vol. ; GRELL, Chantal (dir.). *Les historiographes en Europe de la fin du Moyen Âge à la Révolution*. Paris, PUPS, 2006.

parfaitement des paysages est au dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivant est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes & dans mouvement ; & comme la figura de l'homme est le plus parfaite ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu es peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. »⁹⁸⁵

Si A. Félibien alude al argumento de la complejidad técnica como principio jerárquico de las artes, sin embargo, al distinguir entre diferentes modelos de pintura de historia, destaca aquella pintura –como la alegoría– capaz de desvelar los grandes misterios; refiriéndose con ello a las virtudes de los grandes hombres, es decir, a sus pasiones, en la línea de los expresado en *L'Apothéose d'Hercule* y en *Les Reines de Perse*. Podemos concluir así que, más allá de la complejidad técnica y del prestigio de la historia, es la capacidad de plasmar las pasiones y su expresión y de develar los grandes misterios del hombre, lo que determina finalmente para A. Félibien la superioridad de la pintura de historia sobre otros géneros; siendo las capacidad expresiva y elocuente el principio sobre el cual Félibien va a establecer la superioridad de la pintura de historia.

« Il faut pour cela passer d'une seule figure a la représentation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire & la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; & montant encore plus haute, il faut par des compositions allegoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, & les mysteres les plus relevez. L'on appelle un grand Peintre ce-lui qui s'acquie bien de semblables entreprises. »⁹⁸⁶

Por todo ello podemos concluir que tras su intento por encumbrar la pintura de Historia, más que un deseo de compararla con otro género para afirmar su superioridad, su intención es afirmar la superioridad de la pintura sobre otras artes, remarcando la capacidad elocuente y persuasiva que se reflejaría en la pintura de Historia; y, de este modo, debemos comprender el escalafón que plantea, más que como un intento por establecer una jerarquía entre géneros, como sí veremos en el siglo XVIII, como un intento por defender su comprensión elocuente de la pintura, que cumpliría de forma más satisfactoria las necesidades políticas de la monarquía. Llama por tanto la atención que una vez abandona la Academia, no parece volver a otorgar a las jerarquías la predominancia que parece haberle concedido en su *préface*. No obstante, en su décima *Entretien* volverá sobre ello, pero elogiando en esta ocasión, también, el trabajo de los pintores que se dedican a los otros géneros⁹⁸⁷. Todo ello demostraría, nuevamente, cómo en este proyecto de las conferencias A. Félibien debe plegarse a las demandas de otros, seguramente los académicos, pues la pintura de historia había sido ya uno de los *principios* que aparecían en los documentos fundacionales de la Academia de 1648. No es de extrañar por tanto que A. Félibien retomase el tema en un proyecto

⁹⁸⁵ FÉLIBIEN, André. « Préface ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. P. 16.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁸⁷ FÉLIBIEN, André. « Dixième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. IV. P. 397.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

fundacional de las Conferencias, aunque en un sentido diferente al tradicional, como hemos intentado mostrar.

Colbert, tal y como había señalado en el *Epître*, aparecía como el principal encargado de hacer avanzar las artes en Francia, señalando el propio Félibien la anécdota de que habiendo asistido Colbert a la entrega de premios que el Rey otorgaba a los estudiantes por sus obras, éste señaló que tanto en las ciencias como en las artes había dos maneras de enseñar, por los preceptos o por los ejemplos, considerando que son los ejemplos los que debían primar en la enseñanza de la Academia. Félibien utilizaba así la figura y las supuestas palabras de Colbert para legitimar uno de los principios fundamentales de la Academia y de su propia teoría, la enseñanza mediante los ejemplos, esto es, mediante las obras de los más grandes artistas del pasado.

*« il dit que dans les Sciences & les Arts il y a deux manieres d'enseigner, sçavoir, par les préceptes & par les exemples, que l'une instruit l'entendement, & l'autre l'imagination ; y que comme dans la Peinture l'imagination est la partie qui travaille davantage, il est constant que les exemples sont très-necessaires pour se perfectionner dans cet Art, & servent le plus à conduire seurement les jeunes Etudians. Qu'ainsi il lui sembloit que si dans l'Academie on porposoit pour modelle les ouvrages des meilleurs Maîtres, & qu'on motrât en quoi consiste la perfection de l'Art ; cette maniere d'enseigner jointe aux autres exercices qui se pratiquent dans l'Academie seroit d'une tres grande utilité. »*⁹⁸⁸

A través de las palabras de Colbert, Félibien proponía un programa pedagógico para la institución, heredero de la *requête* de 1648 y de las obras de A. Bosse y de Fréart de Chambray, que zanjaba la discusión entre teoría y práctica, a favor de la integración de ambas. Parecía resolver también a través de ellas el debate sobre si el aprendizaje del joven estudiante debía partir del modelo natural o del modelo de los grandes artistas, en favor de este segundo. Asimismo, asentaba de forma definitiva el sistema de conferencias como el camino más adecuado, esto es, mediante los ejemplos, para establecer los principios de un arte perfecto. No obstante, A. Félibien aclara que en este debate entre teoría y práctica, ni la pintura, ni la escultura, pueden ser reducidas a la pura práctica, aunque esta sea central y prioritaria, pero tampoco a los preceptos, pues la perfección depende también de la fuerza y de la belleza del genio. Con ello buscaba evitar las posibles comparaciones entre la Academia y el gremio, alejándose del reduccionismo práctico de éste, pero también del idealismo italiano; defendiendo el genio creador, quien no debe perder nunca de vista la *experiencia*.

« Car quoi que la perfection d'un ouvrage dépende particulièrement de la force & de la beauté du genie de celui qui s'y applique ; néanmoins on ne peut nier que les observations qu'on feroit ne fussent très-profitables, puis que dans ce travail, de même que dans tous les autres, l'experience découvre beaucoup de choses necessaires à ceux qui étudient, lesquels profitans

⁹⁸⁸ FÉLIBIEN, André. « Préface ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. P. 9.

*des remarques des plus sçavans peuvent même s'exempter de plusieurs recherches qui emportent bien du temps lors qu'on est obligé de les faire. »*⁹⁸⁹

El objetivo de este programa de aprendizaje, nacido de la experiencia y de las observaciones, es la de poder establecer unos principios para el arte, y sobre todo para los jóvenes alumnos de la Academia, que permitiese alcanzar a la pintura -a imagen de la música y de la poesía- su perfección.

*« C'est ainsi que dans plusieurs autres Arts, particulièrement dans la Musique y dans la Poësie qui conviennent le plus avec la Peinture, l'on a trouvé des regles infailibles pour s'y perfectionner, bien que tous ceux qui les sçavent ne deviennent pas égalemengt capables de les pratiquer [...] Que pour bien instruire la jeunesse dans l'Art de peindre, il seroit donc necessaire de leur exposer les ouvrages des plus sçavans Peintres, & dans des Conferences publiques, faire connoître ce qui contribuë le plus à la beauté & à la perfection des Tableaux. »*⁹⁹⁰

Este programa educativo se construirá en torno *descripción analítica* de las obras, lo que demuestra cómo A Félibien trasladó a la Academia y a las conferencias su modelo ideado a principios de los 60. Conforme a este modelo, su *Préface* divide el análisis de las obras en dos grandes partes. En la primera parte –*teórica*– se afrontarán las cuestiones vinculadas con el tema, « & qui servent à le rendre grand, noble & vraisemblable, comme l'Histoire ou la Fable; ce qu'on appelle le Costume »⁹⁹¹. En la segunda parte –*práctica*– se tratarán las cuestiones de la « l'ordonnance, le dessein, les couleurs & tout ce qui sert à leur expression en général & en particulier »⁹⁹². Seguía así al pie de la letra el esquema de las *descripciones analíticas* arriba descrito.

En la primera parte, teórica, concederá un lugar destacado a la historia y a los problemas de la narratividad pictórica, buscando un discurso elocuente y persuasivo, que constituía la principal finalidad de la pintura y lo que determinaba su superioridad sobre las otras artes. A este respecto, indicaba que en un cuadro sólo podía haber un *tema*, aludiendo claramente a las teorías de la *unidad* de la poética trágica de Aristóteles. Aunque este tema podía completarse con numerosas figuras, las cuales debían relacionarse con la principal; pero siempre favoreciendo la claridad narrativa, en función del espectador. Esta cuestión será ampliamente desarrollada en la conferencia de Le Brun sobre *La Manne* de Poussin, donde retomarán los debates italianos de Sacchi y Cortona, reflexionando sobre la escena única y la posibilidad de tratar mediante diferentes grupos de personajes otras escenas vinculadas a la primera; apropiándose los cuadros de Poussin en su propio interés. Una preocupación por la unidad narrativa que recordaba también a la estrategia narrativa que por esta mismas fechas había señalado Corneille en sus *Trois discours sur le poëme dramatique*.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁹¹ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁹⁹² *Ibid.*, p. 18.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

« Entre l'action multiple du poème composé et l'action rigoureusement unique, Corneille tente une troisième voie, celle de l'insertion d'épisodes développés adjacents à l'action principale et qui lui servent d'acheminement afin d'accroître la vraisemblance et de préserver le suspense dans la marche à la catastrophe, comme c'est le cas des amours de Thésée et Dircé dans *Œdipe*. »⁹⁹³

Tanto A. Félibien como Le Brun retomaban así una discusión que había tenido lugar en el ámbito teatral donde, precisamente, se había tomado como modelo para el teatro la imagen pictórica⁹⁹⁴; por lo que no es de extrañar que A. Félibien, muy influido por las discusiones literarias retomase esta misma problemática para desarrollar su nuevo concepto compositivo.

Como se ha señalado en diversas ocasiones, y analizaremos en el capítulo siguiente, estas discusiones sobre la unidad narrativa de la pintura habían tenido ya lugar de forma temprana en Italia, donde se había producido este trasvase de las reflexiones literarias a la pintura, alcanzando su momento culminante con las discusiones y propuestas formales de Domenichino y Lanfranco, así como con las propuestas de Sacchi y de Cortona. A propósito de las discusiones literarias sobre la *epopeya* o la *tragedia pictórica*⁹⁹⁵, trasladadas a los grandes frescos que por esas fechas estaban realizándose en las principales fábricas romanas, los artistas mencionados reflexionarán, precisamente, sobre las formas narrativas y dramáticas en pintura, principalmente a propósito de la unidad de acción. Unas discusiones de las que se hizo eco Poussin, quien sin duda las pondrá en práctica en sus cuadros⁹⁹⁶. El principio de la unidad temática y narrativa, definido por Félibien y Le Brun a partir del cuadro de Poussin, sin duda reflejaba una trasposición de las reglas de la tragedia aplicadas a la pintura, como había explicitado en *Les Reines de Perse*, y como de forma constante

⁹⁹³ GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. Paris, PUF, 2005, p. 327.

⁹⁹⁴ « Le modèle théorique est toujours et encore celui de la perspective pictural comme l'explique Chapelain dans sa Lettre sur la règle des vingt-quatre heures : « il en est de ceci précisément comme des tableaux réguliers dans lesquels jamais un bon dessaigneur n'emploiera qu'une action principale, et s'il en reçoit d'autres dans les enfonçures ou dans les éloignements, il le fera bien pour ce qu'elles auront nécessaire dépendance de la première » (Opuscules, p. 117). Cette conception repose sur l'analogie de la poésie avec la peinture, qui définit la première comme une « peinture parlante » et surinterprète la formule de l'Art poétique d'Horace selon laquelle « la poésie est comme la peinture » - « ut pictura poesis » (v. 361). » *Ibid.*, p. 326.

⁹⁹⁵ « La construction dramatique de la tragédie vise les émotions du spectateur. Il ne s'agit pas de l'interpeller sur un plan avant tout rationnel, mais d'éveiller chez lui des sentiments pour le héros entraîné par son destin. À l'inverse, la narration complexe de l'épopée, avec ses différents épisodes et récits parallèles, ne peut être comprise qu'avec le secours de l'intellect –motif suffisant, aux yeux de quelques auteurs, pour juger l'épopée supérieure. La forme narrative exige une étude minutieuse du texte sur un plan rationnel, et non pas émotionnel. Structure narrative et mode de réception se conditionnent l'un l'autre : s'il exerce un impact immédiat et intense, le récit bref, simple et dramatique de la tragédie ne permet pas la perception d'actions secondaires, de nuances ni d'imbrications trop compliquées ; la longue narration de l'épopée, complexe et cryptée, doit d'abord être déchiffrée par le lecteur qui en sera récompensé par une jouissance d'autant plus grande et surtout plus durable [...] Pourtant, l'évolution de l'art entre deux pôles, auxquels on peut également appliquer les épithètes « dramatique » et « narratif », ne peut se concevoir indépendamment des discussions littéraires. En peinture, toutefois, la question ne concernait pas uniquement la forme narrative et l'interpellation du spectateur. Avec elle était aussi abordé le caractère artistique de la représentation. Ce bref exposé sur la théorie littéraire doit donc avant tout servir de toile de fond pour mieux cerner l'évolution de la peinture et de la théorie artistique. » KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique*. P. 154.

⁹⁹⁶ BONFAIT, Olivier et Jean-Claude BOYER. Catálogo de la exposición en l'Académie Française à Rome del 30 de marzo al 26 de junio de 2000: Autour de Poussin: idéal classique et épopée baroque entre Paris et Rome. Roma, Edizioni de Luca, 2000.

aparece reflejado en su texto :« *comme dans les pieces de théâtre la fable n'est pas dans la perfection, si elle n'a un commencement, un milieu, & une fin pour faire comprendre tout le sujet de la piece.* »⁹⁹⁷ Se demostraba con ello el deseo de ambos por definir un nuevo tipo de composición pictórica, a través de las lecturas de la teoría aristotélica teatral y de los debates pictóricos mencionados, que resumen de la siguiente manera: « *dans un même temps & dans un même lieu, il s'y fût passé plusieurs actions, l'on ne doit pas pour cela les représenter toutes* »⁹⁹⁸.

En cuanto a la segunda parte de análisis, que denomina como práctica o “mecánicas”⁹⁹⁹, además de destacar el *ordenamiento*, como había indicado Alberti, concede un lugar prioritario a la *acción* y a la *expresión*, a través de las cuales se manifiesta el cuerpo humano. La expresión, como analizamos a propósito de *L'Apothéose d'Hercule* y de *Les Reines de Perse*, constituía la base donde se asentaba tanto la composición pictórica como la capacidad elocuente de la pintura, de este modo la narración del cuadro se construía sobre el cuerpo humano, tal y como señala Le Burn a propósito de la sexta conferencia sobre *La Maná* de Poussin: « *pour la perfection d'un ouvrage, il faut qu'il y ait des marques particulieres qui fallent connoître les principales figures & les plus singulieres actions, comme dans ce Tableau de la Mane* »¹⁰⁰⁰ Estas “marcas” a las que se refiere Félibien y que incluyen la *coustume*, la *expresión* de los rostros y los *cuerpos*, las *acciones*, etc., serían por tanto las que permiten identificar a los personajes y finalmente comprender al espectador-lector la acción. Al igual que había señalado Chapelain o D'Aubignac a propósito de la *bienséance*, como uno de los principios fundamentales del teatro, ya que facilitaba la lectura-comprensión por parte del espectador, A. Félibien otorga gran importancia a estas “marcas” expresivas que definen la narración de la imagen, posibilitando la claridad y la rápida comprensión del cuadro por parte del espectador. Si bien no habla de *bienséance*, sin embargo a propósito de la *costume* señala que es necesario « *donner à toutes les figures une expression naturelle qui ne soit ni trop foible ni trop forte, à trouver des caractères convenables à chaque personne* »; lo que sin duda demostraba una trasposición de las ideas de *bienséance*, estableciendo así una adecuación entre la expresión y el carácter de cada persona. Pero esta variedad de expresiones, movimientos y gestos, deberá estar presidida por la unidad y el ordenamiento, de ahí que Félibien, como ya hiciera en *Les Reines de Perse*, vuelva a establecer un paralelismo entre la armonía musical y la armonía pictórica, utilizando de nuevo la obra de Poussin.

⁹⁹⁷ FÉLIBIEN, André. « Préface ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. P. 18.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁹⁹ « Quoi que cette seconde partie qui traite de la pratique soit moins noble que la premiere, il ne faut que neanmoins s'imaginer qu'elle doive être considérée comme une partie purement mécanique, parce que dans la Peinture la main ne travaille jamais qu'elle ne soit conduite par l'imagination » *Ibid.*, p. 24

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

« Il s'étoit imaginé que comme dans la Musique l'oreille ne se trouve charmée que par un juste accord de différentes voix ; de même dans la Peinture la vûë n'est agréablement satisfaite que la belle harmonie des couleurs, & la juste convenance de toutes les parties les unes auprès des autres. De sorte que considérant que la difference des son cause à l'ame des mouvemens differens, selon qu'elle est touchée par des tons graves ou aigus, il ne doutoit pas que la maniere d'exposer les objets dans une disposition de mouvemens, & une apparence d'expressions plus ou moins violentes, & sous des couleurs mises les unes auprès des autres & mélangées diversement, ne donnât à la vûë diverses sensations qui pouvoient rendre l'ame susceptible d'autant de passions diferentes.»¹⁰⁰¹

Esta relación entre pintura y música la toma A. Félibien de los modos musicales de Poussin¹⁰⁰², quien a su vez los había tomado de Giuseppe Zarlino *Instituzioni harmoniche* (1558)¹⁰⁰³, siendo una comparación frecuente entre los diferentes teóricos humanistas¹⁰⁰⁴. Los modos de Poussin le permitían a A. Félibien establecer un paralelismo entre la música y la pintura, así como entre la música y los caracteres, utilizando el término armonía para referirse a relación entre las partes, a la composición, al dibujo y al color. Todas ellas tendrían como finalidad principal, al igual que en la música y en la tragedia, conmover al espectador en sus emociones. Aunque, finalmente, A. Félibien prefiere la noción de simetría a la noción de armonía, a través de la cual buscará igualmente conmover al espectador, produciéndole sentimientos de alegría, dulzura, etc., de una manera más fuerte que a través de la música, pues considera que lo que entra por los ojos llega al alma y tiene más fuerza que lo que entra por el oído¹⁰⁰⁵. Tras su noción de “modo” nos encontramos finalmente una reflexión sobre la percepción visual y la persuasión, que no proviene

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p p. 25-26.

¹⁰⁰² “Quiero por ello advertiros de algo importante, que os dará a conocer lo que hay que observar en la representación de los temas que se pintan.

Nuestros buenos griegos antiguos, inventores de todas las cosas bellas, descubrieron varios modos por medio de los cuales produjeron maravillosos efectos.

Esta palabra “modo” significa propiamente la razón o la medida de la que nos servimos para hacer una cosa, la cual nos constriñe a no ir más allá, haciéndonos operar en todas las cosas con cierto equilibrio y moderación, y, por consiguiente, tal equilibrio y moderación no son sino cierta manera u orden determinado y firme, por medio del cual la cosa se conserva en su ser.

Siendo los modos de los antiguos una composición de varias cosas puestas en conjunto, de su variedad hacía una cierta diferencia de modo por la cual podía comprenderse que cada uno de ellos retenía en sí no sé qué variedad, principalmente cuando todas las cosas, que entraban en la composición, estaban puestas juntas proporcionadamente, de donde procedía un poder de inducir el alma de los observadores a diversas pasiones. De ello vino que los sabios antiguos atribuyeran a cada uno la propiedad de provocar diferentes efectos, pues lo veían en ellos. Por esta razón dijeron del modo dórico que era estable, grave y severo, y le aplicaban materias graves, severas y llenas de sabiduría”
POUSSIN, Nicolas. “Carta a Chantelou, Roma 24 de noviembre de 1647”. En *Lettres et propos sur l'art*. Pp. 111-112.

¹⁰⁰³ PUTTFARKEN, Thomas. « La reconstruction de la pensée de Poussin par les théoriciens de l'Académie ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, nº 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, p. 136 ;
POUSSIN, Nicolas. “Carta a Chantelou, Roma 24 de noviembre de 1647”. En *Lettres et propos sur l'art*. Nota 91, P. 111.

¹⁰⁰⁴ WALKER, Donald P. “Musical Humanism in the 16th and Early 17th Centuries. Part 3”. En *The Musical Review*, II, 1941.

¹⁰⁰⁵ « Il est vrai aussi que si la Musique est capable de faire des merveilles, comme l'on dit que par son moyen Pythagore donnoit la sante aux malades [...] Ainsi la Peinture dont tou la beauté consiste dans la symetrie, & la belle proportion [...] peut former ans l'esprit des sentimens de joye & de douceur aussi forts que la Musique, puisque de toutes les passions celles qui entrent dans l'ame par les yeux sont les plus violentes. » FÉLIBIEN, André. « Préface ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. P. 26.

tanto de la teoría musical, sino de Aristóteles y de su concepto de *representación*. Nuevamente, lo que le interesa son las problemáticas vinculadas al *efecto visual* y a las emociones del espectador, por lo que puede concluirse que no es posible establecer una trasposición directa entre los cuadros de Poussin, su concepción de “modo” y los “modos” musicales, como han querido establecer algunos críticos como Blunt o Bialostocki, al menos en el sentido pitagórico-platónico. Tanto Poussin como Félibien al utilizar la idea del modo se refieren más bien a la tragedia aristotélica, donde se establece la relación entre acciones humanas, emociones y sentimientos. En conclusión, es la teoría expresiva derivada de Aristóteles lo que veremos formularse tras el concepto de *modo* en Félibien, según como él lo toma, al menos, de Poussin. Estas cuestiones sobre los *modos* en pintura se convertirán así en un tema recurrente de las discusiones académicas¹⁰⁰⁶, siendo tratado también por Le Brun en sus reflexiones sobre la expresión¹⁰⁰⁷ así como en su discusión con Champaigne a propósito de la Conferencia de éste último sobre la *Élièzer et Rébecca* de Poussin del 7 de enero de 1668¹⁰⁰⁸.

Félibien emplea a continuación la noción de modo de una forma muy variada para tratar diferentes cuestiones. Así, por ejemplo lo relaciona con la *costume*, señalando la existencia de diferentes “modos” en la pintura -semejante a los que la música ha destacado, como son el dórico, frigio y lidio- que vincula a las regiones o nacionalidades. El modo le sirve también para reflexionar sobre las escuelas pictóricas, las cuales son reducidas de unos “modos” característicos. Todo ello muestra la ambigüedad y la variedad de significados que asigna a la noción de modo, que más bien parece ser empleado en un sentido “maneras de pintar”, próximo a lo que posteriormente se entenderá por *estilo*.

*« il n'y a donc qu'à trouver diferens Modes dans la Peinture pour la composition des Tableaux & l'expression des sujets [...] Comme ces diferens Modes venoient des diferentes moeurs y coùtumes des peuples qui les avoient inventez [...] l'on en peut faire comparaison avec les diverses manieres de peindre, qu'on remarque dans l'Ecole de Rome, dans celle de Florence, & dans celle de Lombardie, dont la premiere conserve plus de majesté & grandeur, la seconde plus de furie & de mouvement, & la troisième beaucoup d'agrément & de douceur. »*¹⁰⁰⁹

Respecto a las escuelas nacionales A. Félibien destaca por encima de todos los artistas la figura de Poussin, quien ha logrado poner en práctica estas diferentes maneras o modos, logrando -

¹⁰⁰⁶ MONTAGU, Jennifer. “The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture”. En *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, LIV, 1992, pp. 233-248.

¹⁰⁰⁷ MONTAGU, Jennifer. *The expression of the passions: the origin and influence of Charles Le Brun's*. London, Yale University Press, 1994, p. 9 y ss.

¹⁰⁰⁸ « que M. Poussin faisait souvent réflexion sur ce mélange incompatible et disait, pour maxime, que la peinture aussi bien que la musique a ses Modes particuliers, et que, dans la proportion harmonique des Anciens, le mode phrygien destiné pour les airs militaires n'entraînait jamais dans le dorien qui était affecté au culte divin, et jamais le mode ionien, entrecoupé de fredons, ne se mêlait avec l'éolien qui était simple et naturel, chaque mode ayant ses règles propres qui ne se confondaient point l'une avec l'autre. » CHAMPAIGNE, Philippe. « Conferencia del 7 de enero de 1668 sobre el cuadro de Poussin : *Élièzer et Rébecca* ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. T. I, vol. 1, P. 204.

¹⁰⁰⁹ FÉLIBIEN, André. « Préface ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. Pp. 26-27.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

como en la Música- inspirar diferentes reacciones en el alma del espectador, superando así a los grandes pintores de la antigüedad y logrando expresar mejor que nadie los diferentes modos de la pintura. Poussin se convertía así en el modelo de pintura elocuente por excelencia, lo que condicionará sin duda la lectura que van a hacer de sus cuadros tanto él como Le Brun, inscribiéndole dentro de un modelo trágico próximo a las reflexiones literarias.

« de la même sorte que dans ces Modes de Musique tous les tons contribuoient à exprimer de la douleur ou de la joye. Et c'est ce qu'il appelloit tantôt mode Dorien quand il traitoit des sujets serieux, tantôt Lydien quand il peignoit des bacanales, tantôt Lesbien pour les choses magnifiques, tantôt Ionique pour les sujets gracieux & plaisans, & ainsi il leur donnoit des noms differens selon la difference de ses Ouvrages »¹⁰¹⁰

A. Félibien interrelacionaba entre sí la música, sus modos y sus efectos, y los efectos trágicos del dolor y la alegría, con la pintura y con obra la de Poussin. Un pintor que para él utilizaba las partes de la pintura: las acciones, los vestidos, las expresiones, los colores, etc., buscando lograr diferentes modos –en el sentido de efecto-, dependiendo de cada cuadro, intentando con ello obtener una emoción correspondiente en el espectador. Félibien dejaba claro en este párrafo que la grandeza de Poussin venía determinada por las reacciones emocionales causadas en el espectador, por lo que supeditaba la pintura a la elocuencia persuasiva, que si bien no parece tener un gran desarrollo dentro de la Academia, sin embargo constituirá el fundamento de la pintura de Le Brun y de la reflexión artística en Roger de Piles, determinando igualmente la *querelle du coloris*.

Finalmente este *Préface* termina con un elogio del *amateur* y, por tanto, de sí mismo como *amateur*; identificándose con aquellos no pintores que sin embargo han sabido interpretar esa teoría no escrita, ni dicha por los grandes genios de la pintura, « *Hommes extraordinaires qui étans nés pour juger des plus grandes choses, & dont l'Esprit éclairé d'une lumière plus vive & plus forte découvrent ce qui demeureroit enseveli dans les ténébres.* »¹⁰¹¹ Un objetivo: extraer los principios verdaderos del arte de las obras maestras, que no sólo constituirá su búsqueda como *amateur* sino de las conferencias académicas. La publicación de las conferencias no sólo era un elogio de la monarquía, de la Academia, de los pintores y de Poussin, sino también del *amateur* y del hombre de letras. Esta defensa del *amateur*, entendido como aquél cuyo conocimiento viene determinado por la contemplación de los cuadros, nos permite comprender el porqué Félibien acentúa la dimensión retórica de la pintura, pues, en tanto que *amateur*, piensa la pintura desde la recepción y los efectos; lo que además le permitía situar en un lugar prioritario dentro del discurso artístico al *amateur*, quien se convierte en esta concepción elocuente de la pintura en el gran explicador de las obras, tal

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 29.

y como había defendido frente al propio monarca en sus descripciones y como reivindicará para sí el crítico de arte en el siglo XVIII. La pintura parecía seguir por tanto una evolución similar a la observada en las letras, donde la mundanización del arte había acentuado el valor elocuente así como el lugar del espectador, ya que a través de sus reacciones –en un principio denominado como gusto- era juzgada finalmente la perfección de la obra. Sin embargo, este lugar principal del *amateur* no es todavía reivindicado con la claridad que se hará después, pues ello hubiera causado un fuerte malestar entre los académicos. Es por ello que el *amateur* Félibien todavía se funde y se confunde con el pintor, en su acción de descripción del cuadro. Podemos concluir así que ya fuera como pintor-conferenciante o como amateur, en esta publicación de las conferencias se situaba al espectador en un lugar prioritario y central de la pintura, como consecuencia de la comprensión elocuente y aristotélica de la misma.

5.4.1. Las Conferencias de la Academia de 1667.

Estas conferencias publicadas por A. Félibien en 1668, recogen las reflexiones y discusiones de los principales académicos del momento, realizadas en 1667 ante algunas de las grandes obras maestras de las colecciones reales. Sin embargo, no podemos dejar de señalar que en el proceso de escritura y publicación, A. Félibien debió estructurar las conferencias según las partes que previamente había señalado en sus *descripciones analíticas*, remarcando los aspectos que venían a ratificar su concepción elocuente de la pintura, así como aquellos principios sobre los cuales buscaba asentarse oficialmente la Academia, tal y como había expresado en su *Préface*. Desgraciadamente la ausencia de documentación escrita sobre las mismas, a excepción del texto de Félibien, nos impiden establecer qué grado de literalidad caracteriza a esta obra. No obstante, es muy probable que A. Félibien trastocara las conclusiones de las mismas, pues al fin y al cabo las conferencias eran orales, donde los académicos sólo se apoyaban en un esquema para luego desarrollar sus argumentos, por lo que los desafíos a los que se enfrentaba la escritura eran muy distintos. De hecho, poco a poco la escritura previa y la lectura posterior se irá paulatinamente imponiendo en la Academia, sobre la oralidad de los primeros tiempos, como refleja Roger de Piles, dando paso, definitivamente, al *hombre de letras*, que culminaría en Diderot, ya en el siglo siguiente.

La primera conferencia del 7 de mayo de 1667 será ofrecida por Charles Le Brun a propósito del cuadro de Rafael, *Saint Michel terrassant le dragon*, siguiendo esa estructura de análisis que señalábamos más arriba. Que la apertura de las conferencias se realizase a partir de una obra de Rafael es toda una declaración de intenciones sobre un pintor que ya en las *Entretiens* y en

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

general desde A. Bosse o Fréart de Chambray, se consideraba como la culminación de la perfección en pintura. De ahí que la conferencia de Le Brun se centre en la perfección de la disposición, del dibujo, de la expresión, de la acción, del color, etc. Todo ello le llevará a concluir la importancia del dibujo como el principio del arte. No obstante, y frente a la perfección en el dibujo de Rafael, un miembro de la Academia, que B. Teyssèdre apunta a que podría tratarse de Roger de Piles¹⁰¹², considera que la obra de Rafael presentaba algún defecto respecto a la anatomía.

« Il y eut néanmoins une personne qui, après avoir reconnu le mérite de Raphaël, entreprit de soutenir que ce tableau n'était pas sans défauts. Et pour le prouver il posa pour fondement et pour maxime générale que, dans quelque membre du corps que ce puisse être, un côté de ce membre ne peut être enflé que l'autre côté qui est à l'opposite non seulement ne diminue de sa grosseur mais encore ne se retire et ne fasse une figure toute contraire ; en sorte que, dans une jambe ou dans un bras, les contours doivent être dessinés de telle manière que leur rondeur et leurs renflements ne soient jamais vis-à-vis les uns des autres. »¹⁰¹³

La defensa de Le Brun y de A. Félibien no se hace esperar, resaltando la perfección de la obra de Rafael y justificando estas disimetrías en el tratamiento del cuerpo, aludiendo a que la escuela florentina tendía a tratar cada parte del cuerpo de forma diferente, con su propio movimiento.

« Ce n'est pas qu'il ne soit vrai que, comme il faut beaucoup d'esprit et de savoir pour produire un ouvrage accompli, il ne soit aussi nécessaire de beaucoup de discernement pour juger de toutes les beautés qui contribuent à cette perfection. L'École de Florence enseignait autrefois à ses disciples à donner plus de mouvement à leurs figures en les disposant de telle sorte que tous leurs membres fissent quelque action différente. »¹⁰¹⁴

La segunda conferencia tendrá lugar el 4 de junio de 1667 y estará a cargo de Philippe de Champaigne, sobre *La Mise au tombeau* de Tiziano. En este caso, Ph. Champaigne se centrará en el color y en el uso del claroscuro, considerando a Tiziano un maestro inigualado en este campo. Aunque realizará algunas críticas sobre otros aspectos del cuadro. Si Rafael había servido para mostrar la importancia del dibujo, en esta ocasión Ph. Champaigne mostraba la importancia del color, y especialmente del uso de las luces y de las sombras. Sin olvidar, nuevamente, la maestría en el tratamiento de la expresión, remarcando el tratamiento del cuerpo muerto y pesante de Cristo, de las pasiones que agitan a la Magdalena, la tristeza de San Juan, etc. Sin embargo es el color, pensado en función de las luces y de las sombras, el que centra su análisis, a través de las cuales se construye el tema y la profundidad del espacio.

« D'où l'on peut apprendre que, quand les couleurs sont bien traitées, le clair et le brun demeurent tantôt loin et tantôt proche, et que c'est la manière de disposer le sujet, les jours et les ombres, qui contribue encore à la force ou à l'affaiblissement des couleurs et qui sert beaucoup à faire fuir ou avancer les corps. »

¹⁰¹² TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1957, p. 91.

¹⁰¹³ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T I, vol 1, Pp. 116-117.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, pp. 118-119.

Enfin chacun demeura d'accord que, pour ce qui regarde cette partie de la peinture, le Titien est celui qu'on doit imiter, et que, dans ses tableaux, il faut particulièrement considérer de quelle sorte il ménage la force des couleurs pour faire que les ombres et les demi-teintes des unes fassent davantage paraître les grands clairs des autres, mais surtout avec quelle industrie il sait si bien relever l'éclat des lumières et en faire la plus grande beauté de son tableau, sans néanmoins qu'une partie efface les autres, ni qu'une couleur bien vive diminue celle qui le sont moins. »¹⁰¹⁵

El comenzar las conferencias con una exaltación del dibujo de Rafael y a continuación continuar con una exaltación del color en Tiziano, reflejaba el deseo de la Academia de tomar una vía media, ecléctica, entre el dibujo romano y el colorido veneciano, como estrategia para definir la superioridad y grandeza del arte francés. Por otro lado, y a propósito del color y de las luces, Champaigne defenderá la imitación fidedigna de la naturaleza, señalando de nuevo la maestría demostrada en este ámbito por Tiziano. Aunque, al mismo tiempo, también aceptaba que el aprendizaje se produjese mediante la copia de los grandes maestros, pero remarcando siempre la naturaleza como el principio fundamental del arte. Retomaba así una discusión de plena actualidad tras el viaje de Bernini a París. Por otro lado, en su análisis del claroscuro, siempre en relación a los colores, remarca otra de las discusiones frecuentes dentro de la Academia a propósito de utilizar el contraste entre planos de luces y sombras para hacer avanzar y alejar los cuerpos. Champaigne criticaba ese posicionamiento -muy extendido de la Academia aunque no unánime- que defendía que el claro hacia avanzar y el oscuro hacia recular, y que podemos leer en Ch.-A. Dufresnoy a propósito del ejemplo de la uva en el racimo de uvas (un texto que será traducido precisamente en estos instantes por Roger de Piles, publicándose en 1668).

« D'où vient que c'est avec raison que l'on dit du Titien, qu'il n'avoit pas de meilleure Regle pour la distribution des Clairs & des Bruns, que la Grappe de Raisin.

Le Blanc tout pur avance ou recule indifferemment : il s'approche avec du Noir, & s'éloigne sans luy : Mais pour le Noir tout pur, il n'y arien qui s'approche davantage. »¹⁰¹⁶

La tercera conferencia se producirá el 2 de julio de 1667, por parte de Gérard van Opstal, a propósito de la escultura de *Laocoön*¹⁰¹⁷; siendo una de las pocas conferencias que tratará el tema de la escultura. No obstante, sobre este mismo tema volverán las conferencias de Michel Anguier del 2 de agosto de 1670 y de Pierre Monier del 2 de mayo de 1676. Como era habitual en estas conferencias las discusiones debían realizarse con la obra original presente, sin embargo, si la original se encontraba en Roma y las dos copias que se tenían del siglo XVI se encontraban en Fontainebleau, se señala que la conferencia se realizó a partir de una copia en yeso con la sola figura de Laoconte, sin los niños. Esta obra había sido ya profundamente analizada y medida por

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, pp. 124-125.

¹⁰¹⁶ DU FRESNOY, Charles Alphonse. *De Arte graphica*. Traducido por Roger de Piles, *L'Art de Peinture*. Paris, Nicolas L'Anglois, 1668, chapitre XXXIII y XXXIV, v. 329-333, p. 32. (publicado postumamente del latín por Roger de Piles).

¹⁰¹⁷ MICHEL, Christian. « Anatomie d'un chef-d'oeuvre : Laocoön en France au XVII^e siècle ». En *Le Laocoön: histoire et réception*. Revue Germanique Internationale, n° 19, 2003. Paris, PUF, 2003, pp. 105-117.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Ch. Errard durante su estancia en Roma y dibujada por artistas como F. Perrier en 1638. La discusión recogida por Félibien refleja la defensa de los modelos de la antigüedad como la fuente inicial sobre la cual deben formarse los jóvenes estudiantes, en tanto que « *la véritable étude des peintres et des sculpteurs* »¹⁰¹⁸; y, de este modo, prioriza la formación del estudiante a partir del modelo antiguo al del natural desnudo.

*« Et même temps comme toutes ces fortes expressions ne se peuvent apprendre en dessinant simplement après le modèle, parce qu'on ne saurait le mettre en un état où toutes les passions agissent en lui et aussi qu'il est difficile de les copier sur les personnes mêmes en qui elles agiraient effectivement à cause de la vitesse des mouvements de l'âme, il est donc très important aux ouvriers d'en étudier les causes. Et pour voir combien dignement on en peut représenter les effets, on peut dire que c'est à ces belles antiques qu'il faut avoir recours, puisque l'on y trouve des expressions qu'on aurait peine à dessiner sur le naturel. »*¹⁰¹⁹

La estatua de Laoconte se convertirá también en uno de los modelos principales para la teoría de la expresión que defiende Félibien, revelando en su exterioridad los movimientos interiores del alma humana, como señala Le Brun; y, de este modo, se señala que la estatua ha sido ejecutada según las reglas de la fisiognomía y que el cuerpo ha sido representado según la *conveniencia*, etc. La escultura finalmente era presentada como una naturaleza mejorada por el saber.

*« Cependant, quoique toutes ces choses soient dignes d'être considérées, on jugea qu'il n'y avait rien qui méritât d'être admiré comme l'expression douloureuse que le sculpteur a si doctement représentée dans toute le corps de cette figure. L'on y remarqua les effets des plus fortes passions qu'un homme est capable de ressentir, exprimées d'une manière si savante qu'il semble que cette statue soit plutôt un corps animé qu'une figure de marbre. »*¹⁰²⁰

De nuevo, la conferencia recibirá ciertas críticas, las cuales Félibien no identifica, pero que seguramente debieron ser realizadas por Ph. de Champaigne, quien cuestiona precisamente este culto de lo antiguo, reivindicando el lugar de la naturaleza:

*« voulant faire entendre par là que les peintres qui s'attachaient si fort à cette statue n'étaient que comme des signes qui, au lieu de produire quelque chose d'eux-mêmes, ne faisaient qu'imiter ce que d'autres avaient fait avant eux. »*¹⁰²¹

La cuarta conferencia, como señalan los procesos verbales deberá aplazarse hasta el 3 de septiembre porque Nicolas Mignard debía atender otros compromisos importantes. A su regreso, N. Mignard -como Le Brun- realizará su conferencia sobre un cuadro de Rafael *La Grande Sainte Famille* de Rafael. Una obra que el propio autor habría seguido muy cerca para realizar su propio cuadro *Le mariage mystique de sainte Catherine*¹⁰²². La conferencia de Mignard comienza

¹⁰¹⁸ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 130.*

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, pp. 130-131.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰²² SCHNAPPER, Antoine. Catálogo de la exposición en el Palais des Papes d'Avignon del 25 de junio al 15 de octubre de 1979: Nicolas Mignard d'Avignon (1606-1668). Avignon, Palais des Papes, 1979; SCHNAPPER, Antoine. "Après

destacando la adecuación entre el carácter de las figuras y su expresión, que Alberti había definido como decoro, otros como como *bienséance* y el propio Félibien como *costume*. También subrayará el tratamiento de las sombras, volviendo a destacar que las partes más alejadas son tratadas de forma más clara y las más próximas de forma más oscura, tal y como había señalado Ph. de Champaigne en la conferencia de más arriba. A propósito del tratamiento de las luces y de las sombras en esta obra de Rafael, se generará una discusión sobre si los reflejos son positivos en un cuadro o, por el contrario -como sostiene N. Mignard- vuelven los objetos diáfanos como si se tratasen de vidrio. Un tema al que volverá Champaigne el 7 de junio de 1670 al reflexionar sobre las sombras, así como Le Brun a propósito de su conferencia de *Le Manne dans le désert*, quien apoya la tesis de Mignard.

*« Il fit encore considérer que la grande force de ce tableau consiste dans les lumières et les ombres et dans la diminution des couleurs que le peintre a doctement ménagées dans toutes les figures dont les contours se terminent et se perdent dans le brun, et sur les parties qui leur servent de fond, sans s'être servi de reflets trop sensibles qui auraient fait paraître cet ouvrage avec beaucoup moins de relief. »*¹⁰²³

A propósito estas opiniones una “persona de la compañía”, que pudiera tratarse de Jean Nocret o Philippe de Champaigne¹⁰²⁴ (especialmente por su alusión a Tiziano y porque sus conclusiones son similares a las de su conferencias de 1670), cuestionará el análisis realizado por Mignard, señalando que la falta de reflejos en más bien una falta del cuadro de Rafael:

*« Une personne de la Compagnie trouva à redire de ce qu'on avait particulièrement estimé ce tableau à cause qu'il n'y a aucun reflet, et dit que, bien loin de les condamner dans un ouvrage, ils y doivent être exactement observés ; qu'ils donnent plus de beautés et plus d'éclat aux figures ; que Titien l'a ainsi observé, lui dont les couleurs et les lumières sont si naturelles et si charmantes ; et qu'il fallait plutôt dire que cette omission de reflet dans le tableau de Raphaël est un manquement qu'on ne saurait excuser. M. Mignard répartit que tant s'en faut que les lumières de reflets soient avantageuses dans un ouvrage, qu'au contraire elles en diminuent la force, et font que les membres d'un corps paraissent transparents, parce que d'un côté étant éclairés de la première lumière, et de l'autre d'une seconde lumière de réflexion, et même dans des endroits qui devraient recevoir de l'ombre, ils paraissent comme s'ils étaient d'une matière diaphane et semblables à du cristal où le jour passe au travers, ce qui, bien loin de donner de la force et du relief aux figures les rend faibles et sans rondeur. »*¹⁰²⁵

Frente a esta crítica, N. Mignard se reitera en sus análisis señalando que:

*« De plus, qu'il faut considerer que Raphaël ayant représenté ses figures dans une chambre éclairée d'un jour particulier, et qui vient par un seul endroit, il ne peut y avoir de reflets sur les parties privées de la principale lumière, parce que les parties qui reçoivent tout le jour portent ombre sur celle qui pourraient faire ces reflets. Et c'est à quoi Raphaël a bien pris garde, afin de donner plus de force à ces figures par cette opposition des jours et des ombres. »*¹⁰²⁶

l'exposition Nicolas Mignard". En *Revue de l'Art*, nº 52, 1981, pp. 29-36; BOYER, Jean-Claude. "Nicolas, Pierre, el Chevalier et les autres". En BONFAIT, Olivier, Véronique Gerard POWEL et Philippe SÉNÉCHAL (Éd.). *Curiosité. Études d'histoire de l'art en honneur d'Antoine Schnapper*. Paris, Flammarion, 1998, pp. 365-379.

¹⁰²³ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol 1, p. 140.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 141, nota 3.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 141-142.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 142.

Esta discusión y la respuesta de N. Mignard van a obligar, según indica Félibien, a tomar posición a la Academia sobre la cuestión, probablemente por deseo de Le Brun, fallando a favor de la tesis de Mignard. Le Brun aprovechará además la comparación realizada entre Tiziano y Rafael para criticar la pintura del pintor veneciano a favor de la de Rafael; deslizando un ataque al color de Tiziano, defendido por Ph. de Champaigne. Éste –como hemos apuntado– había leído la obra de Charles Alphonse Du Fresnoy, que traducirá Roger de Piles en 1668, lo que nos advierte de la presencia de las ideas de Roger de Piles sobre el color en el entorno de la Academia ya en una época temprana.

« Et parce qu'il semblaît que ce particulier, en rapportant pour exemple les ouvrages de Titien, eût voulu inférer que ce peintre eût imité la nature plus parfaitement que Raphaël, elle dit que si l'on doit estimer les tableaux par la vraie et naturelle représentation des choses, il ne faut pas faire comparaison de ceux de Titien avec ceux de Raphaël, puisque Titien n'avait jamais pensé en travaillant à ses ouvrages qu'à leur donner de la beauté et à les farder, pour ainsi dire, par l'éclat des couleurs, et non pas à représenter régulièrement les objets comme ils sont ; et que Raphaël, au contraire, n'a jamais et d'autre but que d'imiter exactement la Nature dans ses plus belles parties, dont il faisait un choix très judicieux et le plus avantageux qu'il pouvait pour donner à ses figures davantage de force, de grandeur et de majesté. »¹⁰²⁷

Tiziano es definido a través del término “farder” (maquillar) que reaparecerá de forma constante en las *querelles du coloris*, teniendo un origen que se remonta a Platón, como ha señalado J. Lichtenstein. Tiziano se preocupaba del color, mientras que Rafael, tenía como objetivo imitar la Naturaleza en sus más bellas partes. Todo ello demuestra que la *querelle du coloris* debe inscribirse así en una discusión constante y permanente dentro de la Academia que heredada de Italia y que enfrenta a los partidarios del color frente a los del dibujo. Sin embargo, llama la atención el aparente posicionamiento de Le Brun contra el color, cuando su pintura mantenía una estrecha relación con el colorido de Rubens y además el color había ocupado un lugar preponderante en la construcción de *Les Reines de Perse*, siendo considerado por Félibien como uno de los principios compositivos fundamentales, así como elocuentes. Quizás esta aparente contradicción deba buscarse en que el objetivo de Le Brun era defender un modelo de aprendizaje para los jóvenes artistas, siendo más fácil establecer un programa a partir del dibujo que a partir del color.

Estas discusiones académicas, como por ejemplo en torno al color, demuestran que la teoría artística francesa nunca se presentará de forma homogénea; e incluso en ocasiones irá en un sentido diferente a la práctica o gustos de la época, revelándose con ello un desfase entre el discurso teórico académico y la práctica artística de la época. Un desfase que nace, entre otros motivos, de que la Academia no sólo es un lugar de discusión sobre los criterios o prácticas de los pintores ya asentados, sino también un lugar de enseñanza y formación, que requiere -en ocasiones- ir en contra de las ideas particulares, a favor de una teoría general, más fácilmente comprensible para un joven

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 142.

estudiante. Lo que no nos debe llevar a plantear que existiese una *doctrina*, sino que más bien se busca definir un modelo de enseñanza más adecuado, conforme a una serie de *principios*. Un ejemplo de este fenómeno se revelará en el siguiente capítulo, cuando afrontemos el estudio de la influencia de Rubens en la pintura francesa del siglo XVII en pintores como Le Brun¹⁰²⁸. Éste apenas lo cita y nombra en sus conferencias, oponiéndose incluso al color -sobre todo en los momentos álgidos de la *querelle du coloris*, pero, sin embargo, en su obra se observa claramente un claro diálogo con el arte del Rubens. Sus posicionamientos teóricos no significan que Le Brun esté en contra de Rubens y del color, sino que probablemente considere que la Academia debe favorecer el dibujo sobre el color a la hora de ofrecer un modelo de enseñanza. De este modo, la dialéctica Poussin-Rubens¹⁰²⁹ creada por Roger de Piles, debe comprenderse sobre todo como una consecuencia de los conflictos retóricos entre Roger de Piles y la Academia, así como de la forma panfletaria y libelista que adquieren estos debates; y no como unas categorías válidas y operativas en la sociedad artística de su época. Pues ambos autores se consideran como fundamentales y complementarios, tal y como habría mostrado el propio Félibien y Le Brun a la hora de elaborar su *composición elocuente*. Tal y como ha mostrado Merle du Bourg¹⁰³⁰, en contra de lo que parece sostener S. Alpers, Rubens nunca es visto como un modelo alternativo a Poussin en la época, sino como dos maestros a tener en cuenta a la hora de pintar¹⁰³¹. No obstante, esta oposición entre ambos comienza a gestarse con Roger de Piles, imponiéndose sobre todo en el siglo XIX. Sin embargo, este enfrentamiento retórico entre Rubens y Poussin por parte de Roger de Piles, seguramente como reacción a la entronización de Poussin que lleva a cabo Félibien, es interpretado por S. Alpers desde la *dialéctica formalista* del siglo XIX, como si pudieran establecerse en el siglo XVII dos concepciones dialéctica y opuestas del arte: color-dibujo, que a su vez transpondrían otros conflictos del momento: clasicismo-barroco. Un error interpretativo que sin duda nace de la historiografía artística del siglo XIX.

Por todo ello concluimos que es a partir de estas tensiones internas de la propia Academia donde deberán ser inscritas las *querelles du coloris*. Una discusión que nace, precisamente, de una reflexión académica en torno a las partes más importantes de la pintura así como del intento por

¹⁰²⁸ THUILLIER, Jacques. « Le Brun et Rubens ». En *Bulletin des musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1967, pp. 247-268.

¹⁰²⁹ ALPERS, Svetlana. *The Making of Rubens*. Traducido por Amaya Bozal ; A. Machado Libros, 2001. (1ª edición, New Haven-London, Yale University Press, 1995).

¹⁰³⁰ MERLE DU BOURG, Alexis. *Peter Paul Rubens et la France*. Presses Universitaires du Septentrion, 2004 ; MERLE DU BOURG, Alexis. *Rubens au Grand Siècle. Sa réception en France 1640-1715*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

¹⁰³¹ MICHEL, Christian. « Y a-t-il eu une Querelle du Rubénisme à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture ? ». En HECK, Michèle-Caroline (Dir.). *Le Rubénisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Actes du colloque Lille-Arras, 2004. Brepols, 2005 ; MAERE, Jan de et Nicolas SAINTE FARE GARNOT. Catálogo de la exposición en el Musée Jacquemart-André del 24 de septiembre de 2010 al 24 de enero de 2011: Du Baroque au Classicisme. Rubens, Poussin et les peintres du XVII^e siècle. Paris-Bruxelles, Culturespaces-Fonds Mercator, 2010.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

establecer una jerarquía entre las mismas, a la hora de definir un modelo de aprendizaje para los jóvenes estudiantes; tal y como vemos en la conferencia de Mignard o estudiaremos en la conferencia de Philippe de Champaigne del 12 de junio de 1671 sobre la *Vierge à l'Enfant* de Tiziano. En ésta última se elogiará de nuevo el colorido del cuadro de Tiziano y, como en el caso de la conferencia de Mignard sobre Rafael, la conferencia terminará igualmente con una resolución de la Academia sobre que el color era poco importante y que era predominante el dibujo. Lo que producirá la reacción de Gabriel Blanchard con una conferencia del 7 de noviembre de 1671 *Le mérite de la couleur*, a la que responderá Jean-Baptiste Champaigne releendo la conferencia de su tío el 24 de diciembre de 1671; dando inicio propiamente a la *querelle du coloris* dentro de la Academia. Una situación que obligará a Le Brun a intervenir con su *Sentiment sur le discours du mérite de la couleur*, el 9 de enero de 1672, señalando que « *Ce n'est pas la couleur qui fait le peintre ni le tableau, mais je demeure d'accord qu'elle contribue et aide à lui donner la dernière perfection* »¹⁰³². Si bien Le Brun resuelve a favor del dibujo, en modo alguno los pintores coloristas serán marginados de la Academia o de los grandes trabajos del momento, como veremos en el caso de Gabriel Blanchard o de Charles de la Fosse, quienes trabajan para Le Brun en las obras del salón de Diana y de Apolo en Versailles. Lo que demuestra que la *querelle du coloris* no fue ni tan radical, ni tan dramática como dibujó B. Teyssèdre, como si en ella se enfrentasen dos concepciones artísticas diferentes, una de las cuales buscaba atacar y destruir la Academia. Por otro lado, estas constantes discusiones dentro de la Academia reafirman la imagen de una institución abierta, donde las discusiones imposibilitaban la existencia de una sola concepción pictórica, como señalaba la historiografía del siglo XIX.

La quinta conferencia será ofrecida por Jean Nocret a propósito de *Les Pèlerins d'Emmaüs de Véronèse*, el 1 de octubre de 1667. En ella se va a destacar el ordenamiento de las múltiples figuras en un espacio arquitectónico, remarcando la variedad del dibujo, de las vestimentas y de las expresiones; todo ello sin perder el orden y la unidad. Critica las vestimentas, pues no guardan una relación con la persona representada, yendo contra la noción de *costume* y de *verosimilitud*, y concluyendo que Veronés no debía ser imitado en este aspecto. Sin embargo destaca su expresión, el color y las luces. A propósito de éstas últimas, alguien de la academia -probablemente Sébatien Bourdon que tratará este tema de nuevo en su conferencia de los *Aveugles de Jéricho* de Poussin-, señala que Veronés no trata la luz en función de los cuerpos-objetos y en función de las luces y las sombras generados por éstos; sino que ofrece un tipo de composición nueva, construida sobre

¹⁰³² LE BRUN, Charles. « Sentiments sur le discours du mérite de la couleur. 9 janvier 1672 ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Tome I, vol. 1, p. 448.

grandes masas de luz, que son situadas en aquellos lugares que considera que pueden causar un bello efecto. Ofrecía así un tratamiento de la luz opuesto al que acabamos de señalar a propósito de Mignard. A raíz de esta característica de Veronés, se le compara con la escuela de Lombardía, que buscaría igualmente este tipo de efectos, así como con la escuela romana, donde serían más escrupulosos con estas licencias, estando más apegados a la imitación del natural¹⁰³³.

La sexta y la séptima conferencia de Ch. Le Brun y Sébastien Bourdon tratarán dos cuadros de Poussin, *La Manne dans le désert* y *La guérison des Aveugles*, respectivamente. Con ambas se daba conclusión a la publicación de Félibien, lo cual parecía mostrar el deseo de la Academia de culminar las conferencias con el que se consideraba no sólo el pintor más grande de su tiempo, sino la culminación del saber antiguo y de los modernos. En función de las conferencias precedentes Poussin se le consideraba el heredero, por un lado, de los antiguos, como vimos en el caso de la escultura del Laocoonte, así como, por otro lado, de la pintura italiana: de Rafael, de Tiziano o de Veronés; elevándose sobre ellos para conducir la pintura francesa a su perfección. En esta línea se expresaba el propio Ch. Le Brun en su *overture*, donde hacía una recopilación de las conferencias anteriores y los rasgos que hacían grandes a sus protagonistas, señalando que Poussin las reunía todas e incluso las superaba.

« M. Le Brun dit à la Compagnie que si les ouvrages des plus grands peintres qui ont été dans les deux derniers siècles ont fourni jusqu'à présent de matière pour les conférences que l'on a tenues, il est bien juste que ceux d'un peintre de ce temps servent aussi à l'entretien de l'Académie [...] Que si l'on a remarqué des talents particuliers dans chaque peintre italien, il remarque tous ces talents réunis ensemble dans notre seul peintre français. Et, s'il y en a quelqu'un qu'il n'ait pas possédé dans la dernière perfection, au moins il les a tous possédés dans leur plus grande et principale partie. »¹⁰³⁴

La conferencia de Le Brun tendrá lugar el 5 de noviembre de 1667 y se inicia con el reconocimiento de Rafael y de Poussin como los principales referentes de su pintura¹⁰³⁵. En el caso de éste último, señalaba además que se tratará de un autor con el que había tenido la oportunidad de conversar, pues ambos habían viajado de París a Roma en el otoño de 1642¹⁰³⁶, aunque en circunstancias diferentes. Poussin regresaba a Italia habiendo fracasado en París, con la excusa de traer de Roma a su esposa. Un viaje del que ya no regresará. Ch. Le Brun por el contrario iniciaba - con el apoyo de Séguier- su viaje formativo a Italia. Si bien sus biógrafos -como Nivelon- describen este viaje como el paso lógico de su trayectoria, sin embargo todo parece apuntar a que Ch. Le Brun se mostraba poco interesado en viajar a Italia, pues poseía una carrera bien asentada en la capital,

¹⁰³³ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T I, vol. 1, p. 154.*

¹⁰³⁴ *Ibid.*, pp. 157-159.

¹⁰³⁵ Sobre la influencia de Poussin en la pintura de Ch. Le Brun nos remitimos al análisis realizado por GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 145 y ss.

¹⁰³⁶ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 127 y ss.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

viviendo el viaje romano como un paréntesis. Es por ello que B. Gady ha señalado que el viaje de Le Brun se ha visto impulsado sobre todo por Séguier, precisamente aprovechando el viaje de Poussin, quien representaba los intereses políticos y artísticos de Sublet de Noyers; y, de este modo, Séguier buscaba a través de Le Brun emular al propio directeur des bâtiments¹⁰³⁷ cuyo pintor era Poussin. A través de este contacto directo con el gran pintor francés, Le Brun -a través de Félibien- parecía querer dar a sus palabras un peso si cabe mayor. Recordemos que de esta misma manera se había expresado el propio A. Félibien al intentar justificar por qué su criterio debía ser tenido en cuenta a la hora de hablar de arte, porque, al igual que Le Brun, había tratado directamente con el mayor pintor del momento.

El análisis del cuadro, como en las anteriores descripciones, se centrará sobre todo en una serie de aspectos específicos, en este caso en el tratamiento del paisaje; en la conformación de los grupos de personajes; en las luces y en las sombras; en el dibujo; etc. Respecto a este último destaca las bellas proporciones y la influencia de las grandes esculturas de la antigüedad, citando específicamente Le Brun las esculturas del Laocoonte, Niobe, la estatua de Séneca, etc. Asimismo, incidirá sobre la perfecta adecuación entre la expresión y los personajes, así como entre las expresiones y las diferentes acciones, siempre vinculadas al tema principal, subrayando el cuidado de la *bienséance* y de la *costume*¹⁰³⁸. Igualmente, Le Brun llama la atención sobre la perfección en el tratamiento de la perspectiva, así como en el tratamiento de las luces y los colores, cobrando intensidad en los primeros planos y apagándose a medida que se alejaban; tal y como había propuesto Tiziano según Ph. de Champaigne en su conferencia a propósito del ejemplo de la uva en el racimo.

No obstante, de todos estos elementos subrayados al inicio, la elección del cuadro de Poussin, pintado para los hermanos Chantelou, se deba a la importancia otorgada por éste a las expresiones, tal y como el propio Poussin se manifestaba a Chantelou en una carta del 28 de abril de 1639, a través de las cuales Le Brun y Félibien proponen una nueva teoría compositiva.

*“Como quiera, si recordáis la primera carta que os escribí, en orden a los movimientos de las figuras que os prometía ejecutar, y a que examinarais el cuadro en su conjunto, creo que fácilmente reconoceréis cuáles son las que languidecen, las que admiran, las que sienten piedad, las que hacen acto de caridad, de gran necesidad, de deseo de sustentarse, de consuelo y otras, pues las siete primeras figuras a mano izquierda os dirán todo que aquí está escrito y todo el resto es de la misma calaña: leed la historia y el cuadro, a fin de conocer si cada cosa resulta apropiada al tema.”*¹⁰³⁹

En un momento dado de la discusión algunos miembros de la Academia criticaron el cuadro, especialmente en lo referente al tratamiento del tema. Probablemente fue Philippe de Champaigne,

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹⁰³⁸ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752. Édition critique intégrale* sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 169.

¹⁰³⁹ POUSSIN, Nicolas. « Carta a Chantelou, Roma 28 de abril de 1639 ». En *Lettres et propos sur l'art*. P. 43.

quien hará la misma crítica en su conferencia sobre la *Élièzer et Rébecca* de Poussin del 7 de enero de 1668, señalando específicamente las infidelidades al texto bíblico en las que cae la obra de Poussin.

« il n'a pas néanmoins fait dans ce tableau une image assez ressemblante à ce qui se passa au désert, lorsque Dieu y fit tomber la Manne ; puisqu'il l'a représentée comme su c'eût été de jour et à la vue des Israélites, ce qui est contre le texte de l'Écriture, qui porte qu'ils la trouvaient le matin répandue aux environs du camp comme une rosée qu'ils allaient ramasser. »¹⁰⁴⁰

La respuesta de Le Brun a la crítica de Ph. de Champaigne se hará también a partir del texto bíblico, lo que reflejaba cómo la obra pictórica era pensada a partir del texto y de su capacidad para trasponer en imágenes el texto bíblico. No obstante, y para salvar las posibles inexactitudes, Le Brun remarca el hecho de que la pintura es diferente de la escritura, distanciándose del principio de la *ut pictura poesis*. Para Ch. Le Brun la pintura carecería de la posibilidad de narrar los acontecimientos de la misma manera a como ocurren en la escritura, donde se suceden diferentes secuencias temporales y momentos que, sin embargo, aparecen unidos por la propia escritura. La pintura se mostraba así incapaz de narrar diferentes secuencias, debiendo elegir un momento concreto de la narración. Un instante que, sin embargo, debía ser lo suficientemente significativo para aludir a lo sucedido con anterioridad y lo que sucedería a continuación, y que todo ello fuera, a su vez, claramente perceptible para el espectador. Por lo que se requería una composición que permitiese enfatizar esta unidad. Esta misma problemática había determinado *Les Reines de Perse*, pintado en los años en que el cuadro de *La Manne* estaba en manos de Fouquet.

Este mismo problema de la unidad de acción y de la secuencia en relación a la pintura había constituido uno de los principales temas de discusión en Italia, por ejemplo en Alberti, en Rafael, en sus Escenas del Vaticano; y, en el siglo XVII, en las discusiones sobre la tragedia y la epopeya entre Sacchi y Cortona¹⁰⁴¹. Precisamente, en el momento en que Poussin y Le Brun se encontraban en Italia y del que también se haría eco Félibien. Poussin participará de estas reflexiones sobre la narratividad en pintura, siendo partidario de las ideas de Sacchi, quien, a partir de la teoría de la tragedia traspuesta a la pintura, defendía la economía de figuras en beneficio de la escena principal. Cortona, en cambio, y partiendo de esta misma problemática, valoraba la necesaria existencia de escenas secundarias, que hiciesen alusión a las diferentes partes del texto. Estas influencias de Sacchi sobre la obra de Poussin se observa según Wittkower en la *La masacre de los Inocentes*, aunque en numerosos cuadros de la misma época, Poussin introduce multitud de figuras y de escenas, acercándose a los principios defendidos por Cortona, problematizándose esta relación entre Poussin y Sacchi. No podemos tampoco olvidar las influencias de las formas narrativas de Tasso y

¹⁰⁴⁰ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 171.*

¹⁰⁴¹ KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique*. P. 162 y ss.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

de la epopeya en los debates franceses¹⁰⁴² y especialmente en la obra de Poussin, como ha estudiado J. Unglaub. En el caso del análisis de las obras de Poussin por parte de Le Brun –y de su reformulación por parte de Félibien- no podemos olvidarnos tampoco de las teorizaciones francesas sobre el teatro de Chapelain, d'Aubignac o Corneille; que Le Brun parece aplicar precisamente para remarcar las diferencias de la pintura respecto al texto, así como elogiar las virtudes de la pintura. Para él el pintor debía tomar diferentes acciones y momentos para intentar representarlos de forma unitaria.

« À cela M. Le Brun répartit qu'il n'en est pas de la peinture comme de l'histoire. Qu'un historien se fait entendre par un arrangement de paroles et une suite de discours qui forme une image des choses qu'il veut dire et représente successivement telle action qu'il lui plaît. Mais le peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit prendre la chose qu'il veut figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment-là, il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidents qui aient précédé afin de faire comprendre le sujet qu'il expose, sans quoi ceux qui verraient son ouvrage ne seraient pas mieux instruits que si cet historien, au lieu de raconter tout le sujet de son histoire, se contentait d'en dire seulement la fin.

Que c'est pour cela que M. Poussin, voulant montrer comment la Manne fut envoyée aux Israélites, a cru qu'il ne suffisait pas de la représenter répandue à terre, où des hommes et des femmes la recueillent ; mais qu'il fallait, pour marquer la grandeur de ce miracle, faire voir en même temps l'état où le peuple juif était alors ; qu'il le représente dans un lieu désert, les uns dans une langueur, les autres empressés à recueillir cette nourriture, et d'autres encore à remercier Dieu de ses bienfaits »¹⁰⁴³

En la descripción dada por Le Brun del cuadro de Poussin la escena parecía presentar dos momentos diferentes, el momento anterior al milagro y el momento posterior, debiendo por ello incurrir en una ruptura de la unidad, que a su vez planteaba una incongruencia señala por Champaigne respecto al relato bíblico. No obstante, para solventar el problema de la unidad temporal y los problemas de la veracidad histórica, Corneille había intentado defender para su obra *Il Cid*, por un lado, la prioridad de la *vraisemblance* sobre la fidelidad histórica, y, por otro lado, la utilización de escenas secundarias, relacionadas con la escena principal. Ambos elementos parecen estar presentes en la respuesta de Le Brun a Champaigne.

El problema de la unidad de tiempo en pintura y, por tanto, de la ruptura de la *verosimilitud*, había sido ya señalado por uno de los primeros textos -de inicios del siglo XVII¹⁰⁴⁴- que nos han llegado sobre una descripción de pintura: *Descrittione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio. Lanfranchi*. Un texto que deberemos fechar aproximadamente en 1627, esto es, cuando Lanfranco termina su cúpula. Fue escrito por Ferrante Carlo en un contexto de fuerte polémica con Domenichino. En su cuarto capítulo titulado *Inventione*, defendía a Lanfranco de las críticas que señalaban su ruptura de la unidad de tiempo al haber reunido a los patriarcas de la

¹⁰⁴² MAGNIEN, Catherine (Dir.). *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*. Volumen 20 de los Cahiers V.L. Saulnier. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 2003.

¹⁰⁴³ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 172.

¹⁰⁴⁴ TURNER, Nicholas. "Ferrante Carlo's *Descrittione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio. Lanfranchi*: a source for Bellori's descriptive method". En *Storia dell'arte*, nº 12, 1971, pp. 297-325.

Biblia, los apóstoles del Nuevo Testamento y los Santos. Esta polémica anticipaba así la discusión de 1638 entre Andrea Sacchi y Pietro da Cortona, arriba referida, así como la conferencia que aquí tratamos. Recordemos asimismo que el texto de F. Carlo está dedicado a Cassiano dal Pozzo con quien Félibien tuvo contacto durante su estancia en Roma entre 1647 y 1649, al igual que Le Brun. Además, el propio Félibien había conocido al propio Lanfranco, dedicándole una amplia descripción de su cúpula en su *Septième Entretien*.

Todas estas problemáticas surgidas a propósito del cuadro de Poussin, donde resurgían los problemas de la narratividad pictórica, frente a la narratividad teatral y frente a la narratividad de la epopeya, parecían sin embargo resueltos por Le Brun y Félibien gracias a la expresión, tal y como habían propuesto en *Les Reines de Perse*, proponiendo una composición unitaria a través del cuerpo y su expresión, que parecía deja en un segundo plano el problema de la infidelidad histórica, señalado por Champaigne. A través de lo que Félibien había denominado como “marcas”, Le Brun señalaba que eran estas acciones y expresiones diferentes, de los distintos grupos, lo que permitían a Poussin, a modo de un discurso, narrar al espectador-lector la historia; es decir, a través de los cuerpos, de sus caracteres y de sus acciones, como había propuesto Alberti. Le Brun-Félibien parecían transformar el problema de la unidad y la simultaneidad respecto al texto, que parece apuntar la obra de Poussin, en un problema de expresión y de cuerpos.

*« ces différents états et ces diverses actions lui tenant lieu de discours et de paroles pour faire entendre sa pensée ; et puisque la peinture n'a point d'autre langage ni d'autres caractères que ces sortes d'expression, c'est ce qui l'a obligé de représenter cette Manne tombant du Ciel, parce qu'il ne peut autrement faire connaître que c'est d'où elle vient. »*¹⁰⁴⁵

Esta teoría de la unidad de acción construida sobre los cuerpos y su expresión, llevará a un miembro de la Academia no explicitado y presente en la conferencia -probablemente Félibien- a defender el argumento de Le Brun, a través de la teoría teatral. Considera que en la pintura, como en el teatro, la unidad de acción obligaba a unificar en una misma acción, simultánea, diferentes momentos y espacios, sin que se rompiese el efecto de *verosimilitud*. Defiende así que en un cuadro conviviesen diferentes escenas, como ocurre en el caso del cuadro de Poussin, rompiendo la unidad narrativa, mientras no se rompiese la unidad de acción, esto es, una unidad perceptiva construida sobre la acción, que fundamentaría *vraisemblance* en pintura.

« Quelqu'un ajouta à ce que M. Le Brun venait de dire que, si par les règles du théâtre, il est permis aux poètes de joindre ensemble plusieurs événements arrivés en divers temps pour en faire une seule action, pourvu qu'il n'y ait rien qui se contrarie et que la vraisemblance y soit exactement observée, il est encore bien plus juste que les peintres prennent cette licence, puisque sans cela leurs ouvrages demeureraient privés de ce qui en rend la composition plus admirable et fait connaître davantage la beauté du génie de leur auteur. Que dans cette rencontre l'on ne pouvait pas accuser M. Poussin d'avoir mis dans son tableau aucune chose

¹⁰⁴⁵ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, pp. 172-173.*

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

*qui empêche l'unité d'action et qui ne soit vraisemblable, n'y ayant rien qui ne concoure à représenter un même sujet»*¹⁰⁴⁶

La conferencia concluía con la alabanza de Poussin por haber alcanzado para la pintura los principios que regían para la poesía, componiendo su pintura conforme a las reglas que la poesía, a su vez, había prescrito al teatro; y, de este modo, consideraba que todas las escenas del cuadro permitían narrar las partes principales de la historia de forma simultánea. Con esta conferencia se establecía de forma definitiva un paralelismo entre la poesía y la pintura, adscribiendo ésta última a las mismas finalidades retóricas que regían en las letras, pero, al mismo tiempo, estableciendo una diferencia entre los medios técnicos de la escritura y los de la pintura.

Antes de pasar a la siguientes conferencia, y como ampliaremos en el capítulo siguiente, Th. Puttfarken señala que además del problema de la simultaneidad o más bien a propósito de la misma, esta conferencia de Le Brun tendrá como tema central la percepción visual; estableciendo así una relación directa –como se ha apuntado– entre la percepción pictórica y las formas narrativas propias de lo pictórico. Diferenciando entre la lectura y la visión, para Th, Puttfarken la lectura de un cuadro que propone Félibien y Le Brun se construye sobre la percepción visual, mientras que Poussin, pensaba todavía el cuadro como un libro que había que leer, acercándose más a las estrategias narrativas de la escritura.

*“His own lecture on the painting of the Manna implies another and more relevant distinction, which was to become an essential part of French artistic theory in general and of the further development of the concept of unity in particular –the distinction between the simultaneity of the presence of objects in a painting and the possibility of the spectator’s successive perception of these objects. Because the painting, looked at synoptically, does not conflict with the sense of a single moment it does not follow that the spectator, in his detailed attention, has to perceive all its parts simultaneously or, indeed, as occurring simultaneously.”*¹⁰⁴⁷

Para Th. Puttfarken, Le Brun-Félibien pondrían en marcha una comprensión propiamente pictórica de la pintura, alejada de los problemas de la escritura, reflexionando sobre cuestiones de percepción visual propias de la imagen. Una idea que se desarrollará sobre todo con Roger de Piles. Frente a esta lectura de Th. Puttfarken que interpreta esta conferencia como una reflexión sobre cuestiones de percepción visual, O. Bonfait ofrece una lectura distinta, a partir de la interpretación sobre *La Manne* de Poussin que da H. Testelin el 5 de noviembre de 1678 sobre *L’Ordonnance*. Que ha sido reconstruida por J. Lichtenstein y Ch. Michel a partir de sus *Tables*¹⁰⁴⁸, y que luego sería desarrollada por el propio H. Testelin en sus *Sentiments*. Como ha señalado O. Bonfait¹⁰⁴⁹, en 1678 *Le Manne* sólo es citada a propósito de *l’ordonnance*, dando predominancia al *tout ensemble* del cuadro, esto es, a la mirada de conjunto y al efecto global, donde el problema narrativo ha

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 173.

¹⁰⁴⁷ PUTTFARKEN, Thomas. *Roger de Piles’ Theory of Art*. P. 9.

¹⁰⁴⁸ TESTELIN, Henry. « Conférence, 5 novembre 1678 : Table sur l’ordonnance ». En *Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752. Édition critique intégrale* sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Tome I, vol. 2, pp. 676-680.

¹⁰⁴⁹ BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV*. P. 150.

desaparecido por completo a favor de una composición pictórica pensada a partir de la percepción visual. Frente a esta concepción, próxima a la defendida por Roger de Piles en la propia época, la mirada analítica propuesta por Le Brun-Félibien en los años 60 descompone el cuadro en partes, analizando por separado los grupos y las figuras, priorizando la narratividad de la historia, en detrimento de la unidad y del héroe. Este cambio se debe para O. Bonfait a que en los años siguientes, entre los 70 y 80, la monarquía demandaría un tipo de pintura diferente, donde se acentúa la unidad y el *tout ensemble*, destinada a enfatizar la importancia del personaje-héroe principal de la escena; lo que sin duda revelaba un cambio más profundo de orden político ya que estaba destinada a enfatizar la figura del monarca en los grandes ciclos narrativos de los años 70. Frente a la comprensión de la obra de Poussin como un problema de *tout-ensemble*, propuesta por H. Testelin, Le Brun-Félibien subrayan, sobre todo, la elocuencia y superioridad de la pintura sobre los textos, inscribiendo su análisis, todavía, en los problemas de la *ut pictura poesis*; y si bien no dejan de lado la unidad, como vimos en *Les Reines de Perse*, ponían el acento en la dimensión narrativa y no en una composición pictórica de conjunto. De este modo, podemos observar, cómo el cuadro de Poussin se ve utilizado de forma interesada por ambos, Le Brun y Testelin, en función de los desafíos plásticos de cada momento.

A mediados de mes, el 12 de noviembre de 1667, y tras haberse reunido la Academia en asamblea, los procesos verbales¹⁰⁵⁰ señalan la petición de un particular que ha asistido a las conferencias, sobre su deseo de realizar un discurso propio sobre lo señalado en las conferencias. Éste solicitaba a los académicos los escritos sobre los cuales habían realizado sus conferencias con la intención de hacer una memoria para publicar. Frente a lo cual -como indica el proceso verbal- se opondrá la Academia ya que iba en contra de los deseos del Rey y de Colbert, quienes habían encomendado este trabajo a Félibien. Como ha señalado B. Teyssèdre esta solicitud provendría con toda probabilidad de Roger de Piles¹⁰⁵¹.

La séptima y última conferencia del año 1667, será ofrecida por Sébastien Bourdon el 3 de diciembre. Dividirá su conferencia en seis partes, de acuerdo a las partes señaladas más arriba: la luz, la composición, la proporción, la expresión, los colores y la armonía del "*tout ensemble*". Esta misma estructura daría lugar a las conferencias que posteriormente ofrecerá en la Academia, dedicando cada una de ella a cada uno de estos aspectos y partes de la pintura. Aunque el proyecto finalmente no puede concluirse por su muerte en 1671. Su conferencia irá analizando cada parte en términos elogiosos para Poussin, a excepción, nuevamente, del tratamiento del tema. Mientras unos

¹⁰⁵⁰ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 324.

¹⁰⁵¹ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 640.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

atribuyen el tema a la curación de los ciegos de Jericó, sin embargo un miembro de la academia - nuevamente no especificado- aludirá a otro pasaje de San Mateo 9, 27-31, cuando Cristo después de haber resucitado a la hija del príncipe de la sinagoga, regresando, fue seguido por dos ciegos a los cuales no les devuelve la vista hasta que llegan a la casa donde se alojaba Cristo.

El año termina con la celebración de una asamblea el 31 de diciembre de 1667, en la que el señor Tortebat presenta en la Academia un libro de grabados sobre anatomía¹⁰⁵²; confirmando asimismo la publicación de las conferencias leídas en la Academia¹⁰⁵³. La obra de Tortebat presentaba una descripción de las partes del cuerpo, para el uso de los pintores, con textos de Roger de Piles. Asimismo, y como ha señalado B. Teyssèdre¹⁰⁵⁴ los procesos de la academia del 5 y 26 de mayo de 1668, muestran un deseo de excluir a Félibien de la empresa que le había encomendado Colbert, obligándole a comunicar sus textos al rector:

*« De plus a esté aresté que Monsieur Félibien, ayant couché par escrist les Conférences, les communiquera premièrement au Recteur qui en aura faict l'ouverture et ensuite à l'assemblée avant de les mestre en lumières »*¹⁰⁵⁵

El 20 de abril de 1669 este deseo de controlar el trabajo de Félibien se ve incrementado en presencia del propio Colbert, como reconoce el proceso verbal.

*« il a confirmé l'aresté du 26 may 1668, ordonnant que ledit imprimé sera examiné par l'Académie pour coriger les defauts qui s'i pourront rencontrer et qu'à l'avenir mond, sieur Félibien ne ferat point imprimer desdite Conférences qu'il ne l'ai donne à l'Académie pour estre examiné en des assemblée particulières. »*¹⁰⁵⁶

Todas estas discrepancias hacia la obra y trabajo de Félibien terminarán con su salida de la Academia, que es controlada cada vez más por H. Testelin y Le Brun, determinando la materia de las conferencias y su frecuencia; y, de este modo, si el deseo inicial de Colbert y Félibien era una sesión al mes, sin embargo a partir de ahora irá alargándose los periodos en los que se irán produciendo, como analizaremos en el siguiente capítulo.

5.4.2. La reconstrucción del pensamiento de Poussin por parte de la Academia.

¹⁰⁵² TORTEBAT, François. *Abregé d'Anatomie accommodé aux arts de Peinture et de Sculpture. Et mis dans un ordre nouveau, dont la methode est très-facile, & débarassée de toutes les difficultez & choses inutiles, qui ont toujours esté un grand obstacle aux Peintres pour arriver à la perfection de leur Art.* Édition de Roger de Piles. Paris, Jean Mariette, 1723 (1ª edición, 1667).

¹⁰⁵³ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792.* T. I, p. 325-326.

¹⁰⁵⁴ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats...* P. 121.

¹⁰⁵⁵ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792.* T. I, p. 331-332.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 339.

Como acertadamente señaló Thomas Puttfarken¹⁰⁵⁷, con la reforma de la Academia en 1663, la muerte de Poussin en 1665 y la celebración de las conferencias en 1667, la Academia se enfrentaba al desafío de construir una teoría artística propiamente francesa, auspiciada sobre todo desde el poder político y en menor medida por los propios artistas. En estos instantes la fama de la que gozaba Poussin, considerado por muchos como el más grande pintor de su tiempo, determinará el deseo de reconstruir o más bien edificar una teoría artística a partir de su figura. Previamente se identificará su persona con la imagen del pintor *savant*, que había sido un tema característico de la teoría humanística (estrechamente vinculada al problema de la *ut pictura poesis*¹⁰⁵⁸, el cual, como señala R.W. Lee, tuvo poca base real), como podemos observar en el pintor erudito propuesto por Alberti, conocedor de las diversas ciencias que atañen al arte y que permiten hablar de un arte liberal y noble. Es este rol de *peintre-philosophe* -del que habla Alberti, Dolce, Lomazzo, etc., y que parecía representar Rafael- el que se atribuirá también a Poussin, como observamos en la obra de Fréart de Chambray, así como en las *Entretiens* de Félibien.

La centralidad que ocupa Poussin en el proyecto académico no será una consecuencia del deseo de los pintores por erigirlo en referente, lo que iría en contra de sus intenciones, siempre defendiendo la *mimesis liberal*; sino la consecuencia del lugar preferente que ocupará Félibien en estos instantes dentro de la institución -gracias al apoyo de Colbert-, así como del trabajo de apropiación de su pintura que hará la monarquía de Louis XIV en sus primeros años de reinado. Esta reconstrucción de la figura de Poussin por parte de Félibien se hará a dos niveles. En primer lugar, a nivel biográfico, presentándolo como un pintor erudito que frecuentaba los círculos romanos de Marino y Pozzo¹⁰⁵⁹. Una erudición que se reflejaría a su vez en su obra. En segundo lugar, a nivel pictórico, utilizando sus obras para legitimar una pintura narrativa y elocuente que constituirá una de las principales preocupaciones del poder político en estos instantes. A. Félibien se servirá por tanto de Poussin para legitimar sus propias reflexiones sobre una pintura elocuente de gran formato, como la desarrollada por Le Brun en Vaux, que habría atraído tanto a Fouquet como a Colbert; y que, por un lado, había encontrado soluciones formales en la obra de Poussin, y, por otro lado, utilizaba la figura de Poussin para legitimar la teoría artística que la sustentaba.

A pesar de esta estrategia de afrancesamiento de su pintura y de sus ideas, y a pesar de encumbrar la monarquía y sus instituciones la obra de Poussin, como emblema de la perfección en pintura, el gusto de Colbert y la práctica artística parecía ir por unos caminos formales muy alejados de Poussin; tal y como reflejaba la obra de Le Brun, quien parecía ser el designado por Colbert –tras

¹⁰⁵⁷ PUTTFARKEN, Thomas. « La reconstruction de la pensée de Poussin par les théoriciens de l'Académie ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, nº 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 133-147.

¹⁰⁵⁸ LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis*. P. 73 y ss.

¹⁰⁵⁹ CROPPER, Elizabeth and Charles DEMPSEY. *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*. Princeton, Princeton University Press, 1996.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

el fracaso de atraer a Bernini a París- para dirigir la reconstrucción simbólica del reinado de Louis XIV. De hecho, Le Brun parecía ser inicialmente el modelo sobre el cual Félibien, en sus años de Vaux, había intentado definir un nuevo tipo de composición pictórica, elocuente y de gran formato, que exigían los poderes políticos y por la cual sin duda se sintió atraída Louis XIV y Colbert. Todo ello demuestra que Poussin sufrirá un proceso de apropiación y manipulación -como ha señalado O. Bonfait- por parte del poder político y de Félibien, que el propio Poussin acepta, prestándose a este juego de manipulación sobre su obra y pensamiento¹⁰⁶⁰; favoreciendo con ello una reconstrucción de un supuesto pensamiento teórico poussiniano, que servirá para justificar cuestiones formales o posicionamientos teóricos, convirtiéndose finalmente en el referente de la recién renovada Academia. Una reconstrucción de su pensamiento que se realizará, sobre todo, a partir de los comentarios dispersos realizados por el propio pintor, ya fuera de forma directa a aquellos que lo visitaron en Roma, o a través de sus cartas.

Parece que Poussin había manifestado a Chantelou su deseo de escribir una obra teórica cuando tuviera demasiada edad para pintar, sin embargo, tras su muerte, simplemente quedaron de él notas copiadas, en su mayor parte de la mano de J. Dughet, a su vez, de otras fuentes teóricas, tal y como recoge el propio A. Félibien en su *Huitième Entretien* a propósito de la carta que le envía Jean Dughet a Chantelou, donde concluía Félibien que « *Vous voyez par cette lettre que le Poussin n'a jamais écrit sur la Peinture, & que les mémoires qu'il a laissez, son plutôt des études & des remarques qu'il faisoit pour son usage* »¹⁰⁶¹. La carta traducida del italiano por Charles Jouanny señalaba:

« V.S. Il^{me} m'écrit que M. Cerisiers lui a dit avoir vu un livre fait par le Seigr. Poussin, lequel traite des lumières et des ombres, des couleurs et des proportions, Et tout cela, il n'y a rien de vrai ; il est bien vrai qu'il m'est en main certains manuscrits qui traitent des lumières et des ombres, mais ils ne sont pas du susdit Seigr ; il me les fit copier dans un livre original que le Cardinal Berberini tient en sa bibliothèque, et l'auteur de cet ouvrage est le Père Matheo, Maître de Perspective du Dominiquin. Il y a beaucoup d'années que le susdit Seigr. Poussin m'en fit copier une bonne partie avant que nous n'allions à Paris »¹⁰⁶²

Bellori en su *Vita* de 1672 afirmaba haber visto manuscritos del propio Poussin, pero se trataba nuevamente de notas más que de un pensamiento sistemático. Asimismo, como apunta Th. Puttfarken, la mayor parte de las cartas enviadas por Poussin a Sublet de Noyers en 1642, a Chantelou en 1647 y a Chambray en 1665, son en gran medida reelaboraciones teóricas sobre las ideas de otros, que Poussin tendía a apropiarse¹⁰⁶³, sobre todo del mundo italiano: Daniel Barbaro,

¹⁰⁶⁰ BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV*. Pp. 14-15.

¹⁰⁶¹ FÉLIBIEN, André. « *Huitième Entretien* ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. IV. P. 78 y ss.

¹⁰⁶² POUSSIN, Nicolas. *Correspondance de Nicolas Poussin*. Édition par JOUANNY, Charles. Société de l'Histoire de l'Art Français. Paris, F. De Nobele, 1968, pp. 484-485. (1ª edición, 1911).

¹⁰⁶³ PUTTFARKEN, Thomas. « La reconstruction de la pensée de Poussin par les théoriciens de l'Académie ». Pp. 135-136.

Zarlino, Alhazen, Mascarini, etc. La inexistencia de una teoría escrita favorecerá que sus ideas y sus palabras fuese fácilmente reconstruible en función de los intereses de cada uno. El primero que intentará elaborar una teoría artística poussiniana será Roland Fréart de Chambray en su *Idée de la perfection de la peinture*, donde retomaba las constantes reivindicaciones de Poussin sobre que la pintura debía reflejar ante todo la *idea*. Una *idea* que el pintor había definido previamente en su espíritu, tal y como afirma Poussin en su famosa carta enviada a Chambray del 1 de marzo de 1665, contribuyendo a la construcción de esa imagen de pintor erudito ya señalada. A. Félibien en su octava *Entretien* de 1685, intentará también construir una teoría artística a partir de Poussin, publicando varias de sus cartas para apoyar sus afirmaciones. No obstante, ya por esas fechas, ciertos principios contruidos a partir de la autoridad de Poussin estaban siendo cuestionados por los defensores del color, como también podía observarse en el propio Félibien, quien se aleja de las posturas más intelectualistas de la interpretación de Fréart de Chambray. Desde la década de los 80 el arte de Poussin y los principios que representaba, no podían adecuarse bien al papel que debía desempeñar la Academia como representante de un arte no destinado a un círculo de eruditos, como Pozzo o los hermanos Chantelou, sino a un amplio público. Un arte que movilizase las emociones del espectador y glorificase la grandeza del poder soberano; y, de este modo, el poder demanda una pintura monumental alejada de los pequeños cuadros de caballete realizados por el gran pintor francés.

Lo más interesantes en estos instantes no es tanto si puede o no extraerse una teoría artística a partir de los comentarios de Poussin, sino más bien qué tipo de teoría artística intentó construirse en la Academia a partir de él, así como por parte de amateurs como Félibien. No pretenderemos analizar por tanto su obra, estudiada ya en profundidad por diversos autores¹⁰⁶⁴, sino comprender

¹⁰⁶⁴ GRAUTOFF, Otto. *Nicolas Poussin. Sein Werk und Sein Leben*. Munchen-Leipzig, Georg Muller, 1914; BLUNT, Anthony. *Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*. Phaidon 1966; BLUNT, Anthony. *Nicolas Poussin*, Phaidon 1967; BLUNT, Anthony and Walter FRIEDLAENDER (Ed.). *The Drawings of Nicolas Poussin*. London, 1939-1974, 5 Vol.; WILDENSTEIN, Georges. *Les gravures de Poussin au XVII^e siècle*. Paris, Les Beaux-Arts, 1957; BLUNT, Anthony, Charles STERLING, Madeleine HOURS. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre de Paris, de mayo a junio de 1960: Nicolas Poussin. Paris, Éditions des Musées nationaux, 1960; DAVIES, Martin and Anthony BLUNT. "Some Corrections and Additions to M. Wildenstein's "Graveurs de Poussin au XVII^e siècle". En *Gazette des Beaux-Arts*, 6, 60, Julio-Agosto, 1962, pp. 205-222; BADT, Kurt. *Die Kunst des Nicolas Poussin*. Köln, M. DuMont Schauberg, 1969; THUILLIER, Jacques. *Tout l'oeuvre peint de Poussin*. Paris, Flammarion, 1974; ROSENBERG, Pierre. Catálogo de la exposición en la Villa Medici de Roma, Noviembre de 1977 a enero de 1978: Nicolas Poussin, 1594-1665. Rome, Edizioni dell'Elefante, 1977; WILD, Doris. *Nicolas Poussin. Vol I. Leben, Werk, Exkurse. Vol. II. Katalog der Werke*. Zurich, Orell Füssli, 1980, 2 Vol.; MacANDREW Hugh and Hugh BRIGSTOCKE. Catálogo de la exposición en The National Galleries of Scotland del 16 de octubre al 13 de diciembre de 1981: Sacraments and Bacchanals: paintings and drawings on sacred and profane themes by Nicolas Poussin 1594-1665. Edinburgh, Trustees of the National Galleries of Scotland, 1981; BÄTSCHMANN, Oskar. *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*. Zurich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1982; THUILLIER, Jacques. *Nicolas Poussin*. Paris, Fayard, 1988; OBERHUBER, Konrad. Catálogo de la exposición en el Kimbell Art Museum de Fort Worth del 24 de septiembre al 27 de noviembre de 1988: The Early Years in Rome: the Origins of French Classicism. New York, Hudson Hills Press, 1988; FUMAROLI, Marc. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre del 2 de junio al 28 de agosto de 1989: "L'inspiration du poète" de Poussin. Essai sur l'allégorie du Parnasse. Paris, Dossiers du Département des Peintures, 1989, vol. 36; MEROT, Alain. *Nicolas Poussin*. Paris, Hazan, 1998 (1^a ed.)

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

por qué su figura se convierte en un *mito* entre finales de los 50 y principios de los años 60, especialmente, tras haber vivido su obra un largo silencio en Francia durante diez años, desde su viaje a Roma en 1624. Un *mito* a partir del cual se busca edificar los principios teóricos de la Academia y la imagen del pintor académico; y sobre el cual se desarrollarán las diferentes *querelles*, artísticas y poéticas, desde los años 60 hasta finales del siglo XVII, protagonizadas entre poussinistas y rubenistas, entre los defensores del dibujo y los del color, entre los defensores de los antiguos y de los modernos. Su obra y su persona sufre por tanto un trabajo de apropiación por parte de los diferentes grupos en tensión en la Francia de la segunda mitad del siglo XVII; y así, en apenas unos años, Poussin pasaba del ostracismo, a convertirse en la imagen por excelencia de la pintura francesa. Una imagen nacional paradójica, si tenemos en cuenta que pasó la mayor parte de su vida creativa en Roma, vinculado a pintores como Cortona y a diversos mecenas romanos¹⁰⁶⁵ como Cassiano dal Pozzo¹⁰⁶⁶. En apenas seis años, tras su viaje en 1624, se convierte en Roma en una de las personalidades más importantes de la ciudad, considerándolo por sus autoridades y por los amateurs como un pintor romano. De hecho, esta apropiación de la pintura italiana de la figura de Poussin, se ve favorecida por el propio pintor, quien en los documentos que firma en estos años no hace alusión alguna a su procedencia francesa, desaciéndose de sus hábitos franceses y llegando a hablar el italiano mejor que el francés¹⁰⁶⁷. Una actitud que sin embargo parece cambiar a finales de los 30, cuando diversos hechos diplomáticos y comerciales atraen de nuevo la atención sobre él en Francia.

edición, Traducida por Fabia Claris; London-New York, Thames & Hudson Ltd., 1990); ALLOISI, Siviigliano. Catálogo de la exposición en la Galleria Nazionale d'arte antica de Roma, del 18 de noviembre de 1994 al 29 de enero de 1995: Intorno a Poussin: dipinti romani a confronto. Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1994; ROSENBERG, Pierre et Louis-Antoine PRAT. Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grand Palais de Paris, del 27 de septiembre de 1994 al 2 de enero de 1995: Nicolas Poussin, 1594-1665. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994; THUILLIER, Jacques. *Poussin Before Rome, 1594-1624*. London-New York, Richard L. Feigen, 1995; VERDI, Richard. Catálogo de la exposición en la Royal Academy of Arts en Londres, del 19 de enero al 9 de abril de 1995: Nicolas Poussin, 1594-1665. London, Zwemmer-Royal Academy of Arts, 1995; GUARINO, Sergio. Catálogo de la exposición en el Palazzo delle Esposizioni de Roma, del 26 de noviembre de 1998 al 1 de marzo de 1999: Nicolas Poussin: i primi anni romani. Milano, Electa, 1998; MAHON, Denis. *Nicolas Poussin: Works from his First Years in Rome*. Jerusalem, Israel Museum, 1999. (1ª edición, Catálogo de la exposición en el Palazzo delle Esposizioni de Rome, del 26 de noviembre de 1998 al 1 de marzo de 1999: Nicolas Poussin, i primi anni romani); ROSENBERG, Pierre and Keith CHRISTIANSEN. Catálogo de la exposición en el Metropolitan Museum of Art de New York, del 12 de enero al 11 de mayo de 2008. Poussin and Nature. Arcadian Visions. New York, Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2008; MILOVANOVIC, Nicolas et Michael Szanto. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre, del 2 de abril al 29 de junio de 2015: Poussin et Dieu. Paris, RMN, 2015.

¹⁰⁶⁵ FUMAGALLI, Elena. « Poussin et les collectionneurs romains au XVII^e siècle ». En ROSENBERG, Pierre et Louis-Antoine PRAT. Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grand Palais de Paris, del 27 de septiembre de 1994 al 2 de enero de 1995: Nicolas Poussin, 1594-1665. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994, pp. 48-58.

¹⁰⁶⁶ CAVAZZINI, Patrizia. "Nicolas Poussin, Cassiano dal Pozzo and the Roman art market in the 1620s". En *The Burlington Magazine*, 155, nº 1329, 2013, pp. 808-814; SOLINAS, Francesco. Catálogo de la exposición en el Museo del Territorio Biellese, del 16 de diciembre de 2001 al 16 de marzo de 2002: I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657. Roma, De Luca, 2001.

¹⁰⁶⁷ BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV*. P. 31.

En los diez primeros años de estancia en Italia, París parecía haberse olvidado de Poussin, y pese a su fama en la ciudad eterna, ninguno de los grandes pintores que viajan a Roma en estos años, como J. Stella, Louis de Boulogne o S. Bourdon, lo toman como una referencia formal. No obstante, a finales de la década de los años 30, comienza un proceso de apropiación de su persona como emblema nacional, especialmente a raíz del regreso de la embajada de Créquy de la ciudad romana. Una embajada a través de la cual la monarquía francesa había intentando demostrar su poder en Roma y su deseo de convertirse en una potencia artística, haciendo grandes inversiones en arte y trayendo de vuelta diversos cuadros de Poussin. Estos cuadros permitieron observar a ciertos círculos parisinos un estilo nuevo, alejado de la imagen pictórica que se tenía de él en los años 20, atrayendo la atención del entorno de Sublet de Noyers y de los hermanos Chantelou, así como del mismísimo Richelieu, quien le encargará diversos cuadros para su Palacio. La fama que alcanza en poco tiempo en ciertos círculos parisinos, determinará sin duda la decisión de Louis XIII de hacerle regresar en 1640, pese a lo cual, en estos instantes se continuará viendo como un pintor más bien italiano¹⁰⁶⁸. De hecho no parece que sea un pintor especialmente deseado por Richelieu, quien parece estar interesado en Cortona, viéndose en Poussin una especie de sustituto. Esta relación contradictoria respecto a Poussin se mantendrá hasta la muerte de Richelieu, momento en que la presión diplomática francesa sobre Cortona cesa, determinando con ello el reposicionamiento de la monarquía en torno a la figura de Poussin. Pese a la pretensión de Louis XIII de hacerle regresar a París, el propio Poussin -en su carta del 15 de enero de 1639 a Chatelou- expresa su deseo de no regresar a Francia¹⁰⁶⁹. A pesar de lo cual, y tras la velada amenaza de Fréart de Chambray, Poussin parte con los dos hermanos Chantelou a París en 1640, dos años después de la primera invitación de Sublet de Noyers; con la promesa de éste de que no iba a trabajar en techos y bóvedas. Aunque, finalmente, se encontrará con el encargo de la Galería del Louvre, donde demostrará que su pintura no era la adecuada a las demandas formales de la monarquía de los años 40, quien seguía pensando en una pintura de las características de Cortona, pinturas de grandes dimensiones realizadas para elogiar la gloria de las grandes dinastías papales. A pesar de las reticencias de unos y otros, el recibimiento de Louis XIII con su famosa frase « *Voilà Vouet bien attrapé!* », mostraba que el monopolio que tenía S. Vouet con la monarquía había llegado a su fin; y el 20 de marzo de 1641 el monarca firma un *brevet* que hace de Poussin « *le première peintre ordinaire du Roi* », confiándole la dirección general y ordinaria de todas las obras de pintura y de ornamento que su majestad

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰⁶⁹ “De la resolución que mi señor de Noyers desea saber de mí, es del todo inimaginable que haya tenido grandísimas dudas en cuanto a mi respuesta; pues, tras haber residido por espacio de quince años enteros en este país, bastante felizmente, inclusive habiéndome casado, con la esperanza de morir en él, había concluido en mí mismo seguir el dicho italiano: *Chi stà bene non si muova* [...] Mi señor, os suplico que si se presentare la más mínima dificultad en el cumplimiento de nuestra empresa, la leguéis a quien la desee más que yo” POUSSIN, Nicolas. « Carta a Chantelou, Roma 15 de enero de 1639 ». En *Lettres et propos sur l'art*. P. 38.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

hiciese en sus palacios, debiendo los artistas someterse a los diseños de Poussin. Para las diversas obras que se le presentaban, Poussin traerá consigo numerosos artistas de Roma, que le ayudarán en sus trabajos¹⁰⁷⁰; lo que contradice la imagen construida por A. Félibien de un artista solitario que prefiere trabajar sin ayudantes en su propio taller. En París se enfrentará a dos tipos de obras en las que no había trabajado en Roma: cuadros de altar y plafonds; que van a suscitar rápidamente diversas críticas, determinando su fracaso parisino, sobre todo ante unos modelos y unos gustos más próximos a Vouet o Cortona. Todo ello le hará retornar a Roma para no regresar jamás.

Sin embargo, a pesar de su fracaso parisino y a pesar de su regreso a Roma, desde mediados de la década de los 40 su figura es constantemente reivindicada como francesa, principalmente por parte de sus devotos admiradores, coleccionistas y amateurs parisinos. De hecho, en sus propias cartas a Chantelou -y a diferencia de lo ocurrido en la década de los 30- se define a si mismo como francés, mostrando además su preocupación por los acontecimientos de la Fronda. Igualmente, en estos instantes, todos los visitantes franceses en la ciudad eterna buscarán entrevistarse con él, siendo considerado como el pintor francés de la ciudad italiana, cuyas palabras son rápidamente trasladadas a París por sus “devotos”. Se convierte así, como había señalado Bellori, en una especie de sabio, tal y como recordará Félibien en sus *Entretiens*. Los viajeros del grand tour, unido al aumento de la curiosidad y de los curiosos -como Loménie de Brienne- así como el aumento de coleccionistas de arte, convierten sus cuadros en obras muy demandadas en unos pocos años, ampliándose cada vez más el círculo de receptores de su obra, como el duque de Richelieu, quien se hace en cinco años con trece obras de Poussin. En apenas quince años, un pintor solamente admirado por un pequeño grupo, deviene una figura reconocida por todos, por lo que no es de extrañar que en 1658, el primo de Mme de Sévigné, Philippe Emmanuel de Coulanges, al pasar por Roma, considerase obligatorio visitar a Poussin, señalando:

« Le Poussin, dont le mérite est si connu et duquel comme Français je me sens obligé de dire à la gloire de ma nation que s'il ne tînt pas le premier rang, l'Envie seule et la jalousie des Italiens en sont la cause, il est admirable pour le dessin et pour l'histoire, qu'il sait parfaitement, ses tableaux de son vivant se vendent aussi cher que ceux des plus habiles cent ans après leur mort »¹⁰⁷¹

J. Thuillier explicaba esta conversión de Poussin en un mito nacional a raíz del surgimiento de una fuerte corriente de sentimiento nacional incentivada desde la monarquía, que buscaba distanciarse culturalmente de las potencias de alrededor, favoreciendo con ello la conversión de Poussin en una especie de *mito nacional*, que se había iniciado con Louis XIII y que culminará con las *conférences de 1667*. Una imagen de pintor francés en gran parte favorecida por sus mecenas y

¹⁰⁷⁰ BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV*. Pp. 54-55.

¹⁰⁷¹ COULANGES, Philippe Emmanuel de. *Relation de mon voyage d'Allemagne et d'Italie*. Manuscrit achevé de rédiger en juillet 1659. En THUILLIER, Jacques. *Nicolas Poussin*. Paris, Flammarion, 1994, p. 170. Citado por BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV*. P. 105.

amigos¹⁰⁷² del círculo de Sublet de Noyers, como los hermanos Chantelou, quien son unos de los mejores ejemplos del progresivo interés por su pintura entre los amateurs de París. Gracias a Chantelou, Poussin encontrará en Francia numerosos compradores como Pointel o el escritor Scarron; atrayendo la atención de teóricos como A. Bosse, quien lo define ya en época temprana, en 1648, como uno de los grandes pintores de Francia. El propio Fréart de Chambray, en su *Idée de la perfection de la peinture* de 1662, lo considera como el gran pintor moderno, heredero de la antigüedad y de Rafael, Miguel Ángel, Giulio Romano, etc. En poco tiempo su obra, de la que Chantelou tenía una buena muestra en su casa, se convierte en una Academia alternativa, reivindicándose cada vez más su nacionalidad francesa, frente a los deseos de apropiación de los italianos. Una reivindicación del carácter nacional de Poussin que poco tiempo después destacará Félibien en sus dos primeras *Entretiens*.

« Cette mesme extravagance de iugement, secondée encore de la ialousie naturelle aux Italiens, qui ne veulent pas souffrir que la Peinture face part de ses bonnes graces à d'autres que de leur Nation, avoit commencé de rendre aussi une pareille injustice à nostre illustre François Nicolas Poussin, le plus digne favori qu'elle ait trouvé depuis ces fameux Anciens Apellés, Timanthe, Protogenes et leurs semblables. »¹⁰⁷³

Esta estrecha relación entre Poussin y algunos de los círculos más influyentes políticamente del momento, ha llevado a Todd Olson¹⁰⁷⁴ a estudiar las relaciones entre la pintura de Poussin y el imaginario político de aquellos grupos de la robe caídos en desgracia tras los acontecimientos de la Fronda. Estudia así la trascendencia y recepción de su pintura en estos instantes convulsos, en los que pugnan diversos grupos cada uno con una imagen nacional diferente; siendo utilizada su pintura como un vía artística alternativa a la monarquía absolutista. El propio Poussin muestra una gran preocupación por los acontecimientos de la Fronda, refiriéndose a ellos en su carta a Chantelou del 2 de agosto de 1648¹⁰⁷⁵. Frente a una pintura de Poussin coleccionada por ciertos círculos frondistas, que ven en ella una alternativa formal a la monarquía; J. Bernstock habría estudiado la pintura de Poussin desde una óptica opuesta, es decir, desde sus relaciones con la monarquía. Especialmente analizará el deseo de la monarquía de edificar a partir de él una pintura que asentase las búsquedas formales y políticas de la nueva dinastía, ocupando así su pintura un lugar central en la construcción de los símbolos de la dinastía borbónica¹⁰⁷⁶. Tras su fama entre los círculos mundanos y los diversos círculos políticos de los años 50, lo cierto es que la monarquía comienza una política de

¹⁰⁷² SCHNAPPER, Antoine. *Curieux du Grand Siècle*. Pp. 230-247.

¹⁰⁷³ FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. *Idée de la perfection de la Peinture*. P. 121.

¹⁰⁷⁴ OLSON, Todd. *Poussin and France. Painting, Humanism and Politics of Style*. New Haven, Yale University Press, 2002.

¹⁰⁷⁵ "A decir verdad, los asuntos de allá, no me son tan indiferentes como para no desear, como buen francés, que vayan mejor de lo que van desde hace unos años a esta parte, y, si ese gran desorden (como sucede a menudo) pudiera ser la causa de alguna buena reforma, sentiría yo un gran regocijo [...] Mas temo la malignidad del siglo. Virtud, conciencia, religión están desterradas de entre los hombres; sólo el vicio existe, sólo reinan el engaño y el interés. Todo está perdido, desespero de ver el bien, pues por todas partes se ven desgracias." POUSSIN, Nicolas. "Carta a Chantelou, Roma 2 de agosto de 1648". En *Lettres et propos sur l'art*. P. 117.

¹⁰⁷⁶ BERNSTOCK, Judith. *Poussin and French Dynastic Ideology*. Berne, Peter Lang, 2000.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

reapropiación de su figura, que se desarrollará, sobre todo, desde los inicios de la década de los 60, con el consolidamiento de la figura de Louis XIV. Un momento en el que son publicados los escritos teóricos de Fréart de Chambray y Félibien, quienes desde perspectivas diferentes –que representan a grupos con intereses también enfrentados- buscan dar una respuesta formal a las nuevas preocupaciones artísticas de la monarquía. En general, todos los autores remarcaban cómo es en estos instantes cuando se produce la conversión de Poussin en una especie de símbolo político, tanto para los medios oficiales monárquicos como entre ciertos grupos de la nobleza y coleccionistas no tan afines; reflejando el grado de trabajo sobre su obra y figura que se producirá desde mediados del siglo XVII en Francia. A. Félibien en su *préface* a sus dos primeras *Entretiens* de 1666 lo define ya claramente como un emblema nacional, ocultando –incluso- el papel desempeñado por otros artistas como S. Vouet en el desarrollo del arte francés. Quizás porque éste se había negado a participar en la Academia y además con Le Brun –con quien Félibien parece establecer una alianza- no debió llevarse muy bien, ya que había sido su alumno. A. Félibien inaugura de forma clara esta visión nacional sobre Poussin.

« J'aurai pourtant cet avantage de parler avec éloge d'un Peintre François, qui a été l'honneur & la gloire de notre Nation, & qu'on peut dire avoir enlevé toute la science de la Peinture, comme l'entre les bras de la Grece & de l'Italie, pour l'arporter en France. »¹⁰⁷⁷

Pero este deseo por identificar la pintura francesa con Poussin no sólo se observa en la obra teórica de A. Félibien, sino en la propia monarquía, quien compra en 1665 la colección del duque de Richelieu, convirtiéndose el monarca en el principal coleccionista de sus cuadros. Desde 1665, coincidiendo con la llegada de Colbert a la dirección de la Academia, los amateurs tanto italianos como franceses no cuestionan ya la procedencia francesa de Poussin; aunque Colbert, como sus antecesores, no se sentía atraído formalmente por la obra de Poussin, buscando de forma insistente atraer a París al gran Bernini. El viaje de éste se producirá finalmente en 1665, intentando Colbert que Bernini validara la propia tradición francesa –entre ella al propio Poussin- así como el proyecto teórico y práctico emprendido por la Academia. Sin embargo, el viaje de Bernini a París revelará la incompreensión de éste por el proyecto de Colbert, quien poco a poco fue cesando en su empeño de reconstruir la Academia y el arte francés alrededor de aquél. De hecho, Bernini –a quien Colbert intentaba oponer a Poussin- confirma en su viaje a París la grandeza de Poussin, al contemplar sus cuadros en la colección particular de Chantelou, tal y como recoge en su *Journal*. Bernini nos ofrece sin embargo en el *Journal* una lectura de Poussin en clave italiana, que sin duda no debió ser del agrado del poder, al criticar, además, las obras de los otros artistas franceses. Frente a esta lectura italiana de Poussin, tanto A. Félibien como Le Brun propondrán en estos mismos años una lectura francesa, convirtiéndolo en un antecedente de esa pintura de gran formato que intentan

¹⁰⁷⁷ FÉLIBIEN, André. « Préface ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. I. P. 45.

elaborar. Este fracaso de Colbert respecto a Bernini, sin duda le llevará a poner el acento en Poussin, lo que quizás explica la reivindicación que sobre su persona harán tanto A. Félibien en sus dos *Entretiens* de 1666, como Le Brun en su conferencia sobre *La Manne* de 1667. Aunque nuevamente para Colbert parece ser Le Brun quien responde al tipo de gran pintura que busca la monarquía en estos instantes.

La grandeza de Poussin se consagra en Francia con las dos primeras *Entretiens* de Félibien y se coronaría con la propuesta de su nombramiento como director de la Academia de Francia en Roma, fundada en 1666. Para lo cual Ch. Perrault tenía preparada una carta que finalmente no fue enviada, nombrándose a Ch. Errard en ese puesto. Poussin se convierte así desde mediados de los años 60 en el pintor de la monarquía, siendo el artista mejor representado en las colecciones del Louvre; consagrándose su arte y persona con las *Entretiens*, a través del cual A. Félibien intenta desarrollar el proyecto teórico de Colbert de construir una teoría y una historia del arte propiamente francesa, en la que Poussin ocupará un lugar central, en tanto que pintor francés y además teórico del arte. En estos instantes, su obra se ve favorecida también por una importante campaña de grabados que ayudan a difundir sus cuadros, aunque éstos incidirán sobre determinadas temáticas, adaptándolos a los gustos visuales de la época de Louis XIV¹⁰⁷⁸; volviendo a observar ese proceso de apropiación de su pintura. Si bien Le Brun parecía encarnar en sus años de Vaux, tanto la nueva pintura que defendía Félibien como los gustos del propio Colbert, sin embargo esta defensa del arte de Poussin, generó una aparente contradicción entre el gusto, más próximo a Le Brun, y la reivindicación teórica y política, donde Poussin se convierte en un emblema nacional. De este modo, Poussin ocupará un lugar destacado en la reflexión teórica de las conferencias, pero su papel era más de autoridad que de una referencia teórica o formal, utilizándose a menudo tanto sus comentarios como sus obras para defender o legitimar una serie de posicionamientos formales, como los estudiados a propósito de Le Brun, o teóricos, como estudiamos en A. Félibien.

La importancia de Poussin en la obra de Le Brun es sin embargo problemática, como hemos estudiado en diversas partes de este capítulo, realizando en Roma algunos cuadros que fueron atribuidos a Poussin durante algún tiempo¹⁰⁷⁹. Su intención era reinterpretar la obra de Poussin, eliminando lo que consideraba las partes menos acertadas de su pintura; lo que nos lleva a concluir que Le Brun no era un admirador de su pintura, y si bien ocupa un lugar destacado en su formación, la forma de relacionarse con los cuadros de Poussin, condicionará el papel ambiguo que juega Poussin en esos años en la Academia. A nivel formal Le Brun dialoga con Poussin, utilizando algunos de sus principios teóricos en los análisis de sus conferencias, como estudiamos a propósito

¹⁰⁷⁸ BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV*. P. 130.

¹⁰⁷⁹ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 146 y ss.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

de los modos¹⁰⁸⁰, que Le Brun denominado como “proportion harmonique” y que vincula al uso de las luces y de las sombras en el tratamiento de las figuras¹⁰⁸¹; pero todo ello, más que revelar una deuda mostraba que Poussin era puesto al servicio de los intereses de Félibien y de Le Brun, quienes lo reinterpretan en función de sus necesidades.

En estos años emerge una tensión clara dentro de la Academia, entre, por un lado, las pretensiones del discurso oficial y de autores como A. Félibien de establecer unos principios artísticos y convertir a Poussin en un modelo académico; y, por otro lado, el discurso de ciertos académicos que parecen resistirse a implantar un modelo pictórico estricto. Estas tensiones se descubre en las conferencias y en las críticas constantes que reciben los cuadros de Poussin, ya fuera por las libertades en el tratamiento de la historia, por el tratamiento de la *costume*, por su excesiva fidelidad a las esculturas antiguas, etc. Todo ello nos permite observar que si, por un lado, se había convertido en un referente teórico y en una especie de emblema del poder soberano, por otro lado, y al mismo tiempo, los gustos y la producción artística del momento estaba lejos de su mundo formal. Por lo que no es de extrañar que sus obras desaparezcan de las conferencias, a medida que el poder político parece apostar formalmente por la obra de Le Brun; y, de hecho, los jóvenes pintores siguen sobre todo las lecciones del primer pintor del rey y no a Poussin. Se trata de unos instantes, no lo olvidemos, en que va a desencadenarse la *querelle du coloris* y Roger de Piles va a comenzar a reivindicar a Rubens frente a Poussin. Para Puttfarken esta disociación entre las necesidades de la Academia y de la propia monarquía y la pintura y teoría de Poussin, favorecerán lo que se ha denominado como *querelles du coloris*, en la que precisamente se reivindicará un modelo diferente de pintura por parte de los llamados *rubenistas*, más acorde a la pintura que se estaba realizando en la época¹⁰⁸². Este predominio de las formas de Le Brun sobre las de Poussin entre los jóvenes académicos se observa claramente en los *moreceaux* de recepción que se presentan en la Academia en este último tercio del siglo XVII, los cuales muestran unos recursos formales que nada tendrán que ver con Poussin¹⁰⁸³; correspondiéndose más bien con el gran formato que parece demandar el poder político. Unas formas como las de Le Brun más adecuadas a las grandes alegorías y mitologías con las que se buscaba presentar la monarquía y que, sin duda, reflejaban la influencia de Rubens y Le Brun. Todo ello nos permite observar el ambiguo papel ocupado por Poussin en la Academia a lo largo del último tercio del siglo XVII. Por un lado, se trató de un pintor que se adaptaba muy bien a los discursos que buscaba transmitir la propia institución, pero, por otro

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p.155.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, pp. 155 y 156.

¹⁰⁸² PUTTFARKEN, Thomas. « La reconstruction de la pensée de Poussin par les théoriciens de l'Académie ». P. 146.

¹⁰⁸³ BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV.* P. 161-162.

lado, no ofrecía respuestas formales a las necesidades del momento¹⁰⁸⁴; y, de este modo, en las biografías de los artistas realizadas por Guillet de Saint-Georges apenas se menciona el nombre de Poussin, sobre todo entre los artistas que están trabajando entre 1680 y 1700, no considerándolo como un referente formal de sus obras. Mientras que Rafael o Le Brun sí aparecen mencionadas en múltiples ocasiones¹⁰⁸⁵. Hacia finales del siglo XVII el estilo de Poussin apenas es ya perceptible entre los grandes artistas, quedando como un referente formal -aunque lejano- para algunos artistas de segunda línea que pintan hacia 1700, sobre todo periféricos, como Guillebault, Sarrabat, Colombel, etc. En el Salón realizado en 1704¹⁰⁸⁶, se muestra la escasa presencia formal de la tradición poussiniana en los principales artistas del momento como Jouvenet, Charles de La Fosse, Houasse, Bon Boulogne, etc. Desde finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII la demanda de una pintura persuasiva y elocuente, favorecerá una pintura colorista, como proponía Hardouin-Mansart a propósito de las pinturas para la cúpula de los Inválidos. Una pintura que debía conmover visualmente al espectador y, por tanto, que se preocupaba por los efectos técnicos, favoreciendo las cuestiones materiales, pensando la pintura desde la percepción visual. Se trataba, por tanto, de una pintura que estaba muy alejada de las preocupaciones de la pintura de Poussin, asociada a la idea y a la contemplación racional del cuadro, quien proponía además una composición construida sobre los problemas narrativos derivados de la adaptación del texto a la imagen.

A pesar de esta recepción cada vez menor de la obra de Poussin entre los propios artistas durante el último tercio del siglo XVII, éste seguía siendo considerado un referente de la superioridad del arte francés; lo que sin duda va a determinar en 1672 la publicación de las *Vite de'pittori, scultori e architetti moderni*, por parte de Bellori. Si bien dedica su obra a Colbert, participando en ella Ch. Errard, sin embargo la obra de Bellori es una respuesta a la pretensión francesa de convertirse en el centro hegemónico del arte¹⁰⁸⁷. De ahí que para él los doce pintores que trata en su obra no hubieran llegado a tener el lugar que ocupan si no se hubieran formado en Roma. Este hecho determina que su obra no fuera recibida por la Academia francesa con gran júbilo, ni tuviera la trascendencia esperada, pese a ser leída en la Academia el 26 de marzo de 1678.

¹⁰⁸⁴ « Mais en même temps, les artistes de l'Académie se rendent compte que la peinture de Poussin ne correspond pas totalement aux besoins plastiques du moment. Elle suscite une lecture narrative plutôt qu'un regard par oeillade, privilégie l'analyse des groupes et des figures sur l'harmonie du tout ensemble, refuse le charme de l'effet. De même, la monarchie (Colbert et ses commis, peut-être Louis XIV en personne...) prend conscience que l'oeuvre de Poussin n'est pas utile pour l'ornement de ses palais ni pour la création d'un type français de peinture. Les tableaux de Poussin ne passent pas en grand format ; dans leur idéal d'une histoire humaniste, ils s'attachent à faire comprendre les sentiments de chaque personnage, et non à célébrer le héros au milieu du groupe, le roi » *Ibid.*, p. 165.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 168.

¹⁰⁸⁶ BRÊME, Dominique et Frédérique LANOË. Catálogo de la exposición en Sceaux, Écuries du Domaine, del 22 de marzo al 30 de junio de 2013: 1704. Le Salon, les arts et le Roi. Milano, Silvana Editoriales, 2013.

¹⁰⁸⁷ MONTANARI, Tomaso. "Bellori e la politica artistica di Luigi XIV". BONFAIT, Olivier (Dir.). *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*. Collection d'histoire de l'art n° 1- Actes du colloque "Il Bello ideale e le Accademie, Relazioni artistiche tra Roma e Parigi nell'Està du Bellori", Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2000. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2002, pp. 117-138.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Frente a la concepción imperialista cultural francesa y frente a la apropiación francesa de Poussin, Bellori le presenta como el heredero de Rafael y el sucesor de A. Carracci, sirviéndose de él como un ejemplo del magisterio de Roma y de la construcción del ideal clásico¹⁰⁸⁸. Para Bellori la madre adoptiva y formativa de Poussin era Italia y Roma, por un lado, formalmente, copiando a Rafael y Giulio Romano, a Tiziano y dibujando en la Academia de Domeniquino; como intelectualmente, con sus entrevistas con G. Marino y leyendo las obras de Zaccolini, Cicerón, Mascardi, Leonardo o Castelvetro en la biblioteca Barberini y de sus otros mecenas; siendo además sus principales compradores y mecenas coleccionistas romanos como Cassiano dal Pozzo, el cardenal Massimi, etc. La obra de Bellori se convertía así en una respuesta a la primera *Entretien* de Félibien de 1666, quien, a su vez, le responderá en su *Huitième Entretien* señalando « *Car il est vrai que dans Rome même on ne pratiquoit presque plus les enseignemens ni de Raphaël, ni des Caraches, lorsque le Poussin commença, si j'ose dire, à nous ouvrir les yeux.* »¹⁰⁸⁹. Para A. Félibien Poussin no era un pintor que habría seguido a los pintores italianos, como señalaba Bellori, sino que había sabido « *remonté jusques à la source de cet art, il nous a appris les maximes des plus sçavans Peintres de l'antiquité* »¹⁰⁹⁰. El descrédito de la obra de Bellori en la obra de Félibien se hará patente en varias partes del texto : « *il écrit que ce fut avec Alexandre Algarde que le Poussin mesura la Statuë d'Antinoüs, & non pas avec François le Flamand, comme l'a écrit le Sieur Bellori* »¹⁰⁹¹. De igual modo, las finalidades de la pintura que uno y otro ponen en boca de Poussin son diferentes, y así mientras Félibien señala que Poussin define la pintura como “una imitación hecha con líneas y colores sobre alguna superficie de todo lo que se observa bajo el sol. Su finalidad es la delectación”, Bellori señala que “la pintura no es otra cosa que la imitación de las acciones humanas, que tienen como característica ser imitadas”. Félibien proponía una definición de la pintura no muy alejada de la señalada por Gabriel Blanchard en la Academia y completamente alejada de las teorías humanistas, en la línea de lo señalado por él mismo tanto en sus descripciones de cuadros como más tarde en las conferencias. En su estrategia de desprestigio hacia la obra de Bellori, el propio Félibien recoge una carta de Poussin, en la que de forma ambigua y poco clara, Poussin se refiere supuestamente a la obra de Bellori en términos negativos. Para algunos autores¹⁰⁹² se trataría de una carta inventada por el propio Félibien, donde pone en boca de Poussin una descripción negativa de Bellori: « *Nous avons N. qui écrit sur les ouvres des Peintres modernes, & de leurs vies. Son stile*

¹⁰⁸⁸ BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV*. P. 191.

¹⁰⁸⁹ FÉLIBIEN, André. « *Huitième Entretien* ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. IV. Pp. 2-3.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁹² PERINI, Giovanna. “Il Poussin di Bellori”. En BONFAIT, Olivier et alii (Éd.). *Poussin et Rome*. Actes du colloque à Rome, 16-18 novembre 1994, dans l'Académie de France et Bibliotheca Hertziana. Paris, RMN, 1996, p. 299 ; MONTANARI, Tomaso. “Bellori e la politica artistica di Luigi XIV”. P. 123 y p. 135.

La Representación del poder y los discursos en la pintura. Las transformaciones de la pintura francesa, 1680-1730.
est ampoulé, sans sel & sans doctrine. Il touche l'Art de la Peinture comme celui qui n'en a ni
Théorie, ni Pratique. »¹⁰⁹³

A diferencia de Bellori, para Félibien Poussin se convierte en la culminación del progreso de la pintura, de ahí que su biografía ocupe un gran número de páginas respecto a la vida de Rafael, Carracci, Rubens, etc. Frente a la italianización de Poussin por parte de Bellori, Félibien presenta un pintor símbolo de la nación francesa y, de este modo, su formación no sólo se circunscribe a Italia y a artistas como Rafael, sino que es europea, interesándose también por la obra de Durero¹⁰⁹⁴, silenciando su paso por la academia de Domeniquino, negando que copiase a Tiziano y señalando que más bien lo imitaba. También pone el acento sobre los mecenas franceses y redefine el papel de los italianos como Cassiano dal Pozzo, reescribiendo en general la vida de Poussin para acentuar sus lazos con Francia. Pero también presenta a un Poussin nuevo. Un pintor independiente políticamente que, incluso, desobedece los deseos de la monarquía, lo que determinará el resurgir de su figura a finales del siglo XVIII, durante los umbrales revolucionarios, entre otras cosas también por su tendencia a la *retrait* y su deseo de llevar una vida virtuosa. Este nuevo Poussin que presenta Félibien le servirá, por un lado, para justificar y contrarrestar ciertas críticas que le harán de no ser capaz de pintar en grande; y, por otro lado, le servirán para justificar el ostracismo en el que vuelve a caer su arte a partir de los años 80 del siglo XVII, cuando la monarquía apuesta definitivamente por Le Brun. De hecho, es esta desafección de la corte hacia el arte de Poussin una de las causas principales que había llevado a Félibien a construir un monumento en recuerdo de su figura a través de la *VIII, IX y X Entretien*; reflejando asimismo cómo desde finales del siglo XVII la pintura de Poussin -pese a los elogios de Félibien- comienza a ser cuestionada, dejando de estar representada poco a poco en los apartamentos de Louis XIV. El intento por definir un arte francés alrededor de la figura de Poussin se va desdibujando desde los años 60, a pesar de lo cual esta desafección de la corte hacia Poussin se ve compensada por la emergencia de un tipo nuevo de admiración en los medios intelectuales de la ciudad¹⁰⁹⁵.

Un ejemplo del olvido sufrido por la figura de Poussin a finales del siglo XVII lo podemos observar también a la muerte de Le Brun, el 12 de febrero de 1690, cuando el *Mercure galant* publica una larga información sobre el artista, llena de elogios y en la que sin embargo no nombrará a Poussin, pero sí a Vouet, a quien consideraba el maestro de algunos de los mayores artistas del siglo; estableciendo una línea de unidad entre Vouet y el nuevo pintor del Rey Pierre Mignard. Esta publicación -que se hace eco de los sucesos de la Corte- señala que Vouet y Le Brun habían sido los primeros artistas extranjeros en ser reconocidos por la Academia de San Lucas de Roma,

¹⁰⁹³ FÉLIBIEN, André. « Huitième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. IV. P. 68.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁹⁵ BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV*. P. 221.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

silenciando de nuevo el papel desempeñado por Poussin en la ciudad italiana. Otro ejemplo de la desgracia en la que parece caer la obra de Poussin se produce en 1693, cuando Le Nôtre dona 21 cuadros de su colección particular al rey, de entre los cuales tres son de Poussin. Algunos de ellos los situará en sus *Petits Appartements*, pero los Poussin los relega a Monseñor. Asimismo, en 1700 la monarquía rechaza de nuevo los cuadros de los *Sacrements* que Chantelou había querido legar a la Corona¹⁰⁹⁶, mostrando cómo la persona de Poussin había perdido la importancia de antaño, tal y como estudia detenidamente O. Bonfait a propósito de la presencia y localización de los cuadros de Poussin en Versalles en estos instantes¹⁰⁹⁷. Como se ha apuntado más arriba, durante la década de los 80 son más bien ciertos coleccionistas modestos de la ciudad, vinculados a la corte por sus trabajos, lo que comienzan a comprar cuadros de Poussin, aprovechándose de la venta de algunos de su principales coleccionistas franceses y, quizás, animados por esa imagen de virtud y de *retrait* que había construido Félibien o Fénelon, atrayendo la atención de ciertos moralistas de finales de siglo. Se perfilan así diferentes imágenes de Poussin a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, cada una determinada por las distintas utilizaciones de su persona y obra hecha por los diferentes grupos y corrientes que predominan en la Francia del siglo XVII.

Entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII Roger de Piles publicará su *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages* (1699), que suponía la culminación de los debates sobre el color de los años anteriores y la confirmación del triunfo de las ideas coloristas en el seno de la Academia. Aunque, como veremos en el capítulo siguiente, el nombramiento de Roger de Piles como *conseiller honoraire* de la Academia determinará que sus posicionamiento más radicales de las polémicas de los años 70 se vean atemperadas y adaptadas a la tradición artística de la Academia. De este modo, encontramos en esta obra un elogio de la figura de Poussin, calificándolo de *genio*¹⁰⁹⁸ y considerándolo como un pintor de la antigüedad, describiendo sus cuadros como « *véritablement Antiques* »¹⁰⁹⁹, para concluir finalmente que « *n'a rien négligé de toutes les connoissances qui pouvoient le rendre parfait dans ces parties* »¹¹⁰⁰. Roger de Piles, al igual que había señalado A. Félibien, le considerada « *le plus habile de sa Nation, mais qu'il n'aille de pair avec les plus grands Peintre d'Italie* »¹¹⁰¹. A pesar de estos elogios, la obra de Roger de Piles presentará a Poussin de forma opuesta a como lo había hecho A. Félibien, concediendo por ejemplo a Vouet un lugar prioritario como iniciador de la pintura en Francia y cuestionando su

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 223.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, pp. 223-224.

¹⁰⁹⁸ PILES, Roger de. *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs Ouvrages, Et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes*. Paris, François Muguet, 1699, p. 470.

¹⁰⁹⁹ PILES, Roger de. *Abregé de la vie des peintres*. P. 473.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 474.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 481.

imagen como pintor *savant*, tal y como señala a propósito de la pintura de Tiziano, cuando Roger de Piles dice que Poussin le imita en su uso del color y de las luces, pero sin comprenderlo: « *Mais si l'on approfondit les choses on trouvera que ce qu'il y a de bon du côté de la Couleur, vient plutôt d'une réminiscence des Tableaux qu'il avoit copiez d'après le Titien, que de l'intelligence des principes de ce Peintre Vénitien.* »¹¹⁰² El talento de Poussin parece reducirse a la imitación de lo antiguo, retomando las críticas de su época sobre la apariencia pétrea de sus desnudos: « *le Nud de ses Figures tient beaucoup de la pierre peinte, & porte avec luy plutôt la dureté des marbres, que la délicatesse d'une chaire pleine de sans & vie* »¹¹⁰³. Al tomar como modelo lo antiguo y no la naturaleza, Roger de Piles concluye que sus obras se resienten en el efecto global por lo repetitivo de las cabezas y de las expresiones: « *Le peu d'attache qu'avoit le Poussin, à imiter la Nature qui est la source de la variété l'a fait tomber souvent dans des répétitions trop sensibles d'airs de têtes & d'expressions.* »¹¹⁰⁴. Poussin es presentado finalmente como un esclavo de la antigüedad, comparándolo a continuación con Rafael y considerando que este había logrado conciliar la naturaleza y lo antiguo, junto a la gracia, allí donde Poussin había fracasado. Para Roger de Piles la obra de Poussin es una pintura dirigida a los ojos del espíritu: « *mais sa principale attention étoit de plaire aux yeux de l'Esprit* »¹¹⁰⁵, faltándole ese efecto que produce el primer vistazo y que para Roger de Piles suscitaba el entusiasmo en el espectador, elevándolo a lo sublime. En contraste con las páginas negativas dedicadas a Poussin, la vida de Le Brun y su obra es tratada en la obra de Roger de Piles de forma elogiosa, de igual modo que observamos también en la obra de Charles Perrault *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle (1697)*. Para Ch. Perrault Poussin es el gran pintor que precede al gran desarrollo de la pintura moderna con Le Brun, y cuando tiene que definir un estilo francés toma como modelo la figura menos relevante de Le Sueur. Este le sirve para definir la *belle nature* que nace del *ideal de lo bello*, que se desarrolla, por un lado, a partir de las obras de la antigüedad, pero sin imitar lo que en ella pueda haber de seco, de duro y de inmóvil, y, por otro lado, a partir de lo natural, permitiendo que en esa imitación de la antigüedad se desarrolle la gracia moderna, pero sin caer en lo débil y mezquino. Resaltaba también de Le Sueur que se trataba de un pintor que no había ido a Roma y que se había formado en Francia en contacto con la Academia; y, de este modo, Le Sueur desempeña un papel muy claro dentro de la estrategia de Ch. Perrault para encumbrar la pintura de Le Brun, pues es gracias a éste que Le Seur puede conocer la grandeza italiana del arte sin necesidad de ir a Italia. Una grandeza que penetra en Francia gracias a Le Brun. Observamos así cómo a finales del siglo XVII y principios del siglo

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 479.

¹¹⁰³ *Ibid.*, p. 477.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 481.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 480.

XVIII la obra de Poussin dejaba de ser un referente formal y teórico, como lo había sido para Fréart de Chambray o para Félibien, así como para la primera parte del reinado de Louis XIV.

El otro gran texto de finales del siglo XVII que presenta la figura de Poussin, pero que no conoce su publicación hasta el siglo XVIII, serán los *Dialogues des morts composés pour l'éducation d'un prince*, dirigidos por Fénelon al duc de Bourgogne, hacia 1692 y 1695, estudiadas por Anne-Marie Lecoq. A través de esta obra define una nueva imagen de Poussin, caracterizada por la profunda espiritualidad y la moralidad de sus paisajes, centrándose en un género que no había sido desarrollado por Le Brun y que, por lo tanto, le permite evitar las comparaciones con el arte de su momento. Unos paisajes que le sirven a Fénelon para hablar de una pintura que llegaba al corazón, a diferencia de lo que había señalado Roger de Piles. Recordemos que Fénelon había sido expulsado de París y recluido en provincia por Bossuet, entre otras cuestiones por sus críticas a la monarquía y por su cercanía a ciertos posicionamientos místicos de finales del siglo XVII. Fénelon retomaba algunas de las descripciones dadas por Félibien de Poussin a propósito de su formación directa de la antigüedad y de su personalidad, virtuosa y tendente a la *retrait*; a través de lo cual buscaba mostrar al delfín la grandeza moral de la antigüedad, en unos instantes en que estaban desarrollándose las *querelle des anciens et des modernes*. Una superioridad moral de lo antiguo que quedaba para él perfectamente representado en los paisajes de Poussin, los cuales recuperan para la modernidad la pureza de lo antiguo. Aunque, al mismo tiempo, Fénelon reconocía la superioridad del arte de los modernos, sobre todo en lo referente al color. Otro de los rasgos destacados por Félibien de los cuadros de Poussin es su claridad, estableciendo un paralelismo entre la claridad de la lengua francesa y la pintura de Poussin, aproximándose a sus cuadros de acuerdo a los códigos de la ekphrasis retórica y, por tanto, alejándose de las descripciones analíticas de la Academia. A partir de lo cual realiza una trasposición entre las reflexiones poéticas que estaban dándose en el ámbito de las letras, como la claridad, la transparencia, la naturalidad, etc., al de la imagen, convirtiendo finalmente los cuadros de Poussin en una especie de *arcadia* feliz. Tras esta arcadia subyacía un ideal político y utópico, entre la antigüedad clásica y el primitivismo cristiano, que el propio Fénelon demanda a una monarquía que considera completamente alejada de la realidad, proponiendo así una especie de *arrière-pays*¹¹⁰⁶ como el representado por los paisajes de Poussin, que fascinará a los poetas modernos¹¹⁰⁷.

Si bien en las primeras décadas del siglo XVIII el triunfo de las ideas coloristas determina el olvido de la pintura de Poussin, sin embargo continúa siendo un emblema nacional, acentuándose a lo largo de este siglo esa imagen de pintor alejado del poder y de la corte, cuya figura es reflejo de

¹¹⁰⁶ BONNEFOY, Yves. *L'Arrière-pays*. Paris, Skira, 1972.

¹¹⁰⁷ BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV*. P. 257.

una vida virtuosa que quier regresar a los orígenes de lo antiguo. Todo ello posibilita que su figura fuera poco a poco recuperada desde mediados del siglo XVIII, a medida que la tensión entre los parlamentos y la monarquía se agudiza y a medida que surgen nuevos amateurs y críticos de arte - auspiciados por el salón- que reivindican una reformulación académica en función de la gran pintura de historia del siglo XVII. Una pintura nacional y virtuosa que además debía recuperar los valores éticos y morales de la antigüedad, y que, por tanto, debía alejarse de la pintura colorista, destinada al placer de los sentidos. Todo ello favorecerá sin duda la recuperación de Poussin en la segunda mitad del siglo XVIII, acentuándose los valores virtuosos y estoicos de su persona, que ya había definido Félibien y Fénelon; y, de este modo, Poussin volverá a ocupar un lugar preponderante en Voltaire, quien en su *Siècle de Louis XIV* retoma la idea de Félibien de que la pintura comienza con Louis XIII de la mano de Poussin. Su pintura recupera un lugar destacado a partir de 1785, en el recién inaugurado Musée de la Nation, así como en la Grande Galerie desde 1793 hasta 1850. Una imagen que hereda también el siglo XIX y que se reflejará en el *décret Chaptal* de 1801, sobre la fundación de los museos de provincia, donde se establece que cada museo deberá tener un ejemplo del arte de Poussin.

Este viaje a través de la imagen de Poussin, desde su olvido de los años 30 a su recuperación en los 40, con Louis XIII. Desde su encumbramiento como un símbolo nacional, en los inicios de la monarquía de Louis XIV, a su lento arrinconamiento desde la década de los 70 y 80, momento en que se producen las tensiones con lo coloristas; y, finalmente, su recuperación a mediados de siglo XVIII. Todo ello nos ha permitido establecer cómo a través de la utilización de su persona y de su obra el arte francés en la década de los 60 se transforma, a través de A. Félibien y de Le Brun, proponiendo un arte de gran formato, elocuente y persuasivo, al servicio de la gloria de la monarquía. Un arte nuevo que busca soluciones formales y compositivas a través de la obra de Poussin y de Rubens; así como una autoridad pictórica que las avale. Una renovación de la pintura, auspiciada por la monarquía y la Academia, que determina que Poussin ocupe un papel decisivo para comprender la renovación del arte en el siglo XVII y las tensiones teóricas que se producen en el último tercio del siglo.

5.5. La continuación del proyecto de las *Entretiens*, 1672-1688.

5.5.1. La Tercera y Cuarta *Entretien*, 1672.

Tras la escritura y publicación de las dos primeras *Entretiens*, en 1666, seis años más tarde aparecerá publicada las dos siguientes III y IV, en 1672. El ingente trabajo de A. Félibien tenía la pretensión inicial de dar forma a un discurso oficial sobre el arte francés, puesto al servicio de los

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

principios defendidos por la Academia y al servicio de la grandeza de Poussin; sin embargo, a partir de la sexta *entretien* Félibien romperá de forma definitiva con los académicos, al defender la necesidad de un nuevo juicio sobre las obras, considerando que muchos pintores y escultores apenas tendrán capacidad para ello.

« L'on peut juger des tableaux, lui répondis-je, en différentes manières. Car premièrement tout le monde peut dire son avis sur la ressemblance des choses. C'est pourquoi les ignorans jugent librement de ce qu'ils voyent de bien imité dans un tableau, & de ce qui plaît à leurs yeux, mais ne vont pas plus avant dans le secret de l'Art. Les sçavans au contraire jugent de la parfaite imitation, & de la science de l'ouvriers ; & ces sçavans peuvent être, ou les Peintres, ou ceux qui ont une notion parfaite de la Theorie de l'Art [...] il faut néanmoins entendre particulièrement cela, pour ce qui regarde le travail de la main, & la difficulté qui se trouve dans l'exécution [...] Mais il faut aussi demeurer d'accord qu'il y a bien de Peintres & de Sculpteurs qui sont aussi peu capables de bien juger d'un Ouvrage, que d'en faire qui meritent de l'estime ; & qu'au contraire, il se voit beaucoup d'autres personnes qui ont l'esprit assez droit & assez éclairé, pour en juger aussi bien que les Peintres mêmes, & qui souvent discernent mieux ce qu'il y a de bien & de mal, parce qu'ils ne sont préoccupés d'aucun intérêt, ni d'aucun goût particulier. Et quoique ces personnes n'ayent point d'expérience dans ce qui regarde la pratique, ils connoissent pourtant ce qui est bien »¹¹⁰⁸

El éxito de las *entretiens* entre un público de amateurs y curiosos, le permitirá ir alejándose progresivamente de la corte y de las instituciones oficiales, lo que a su vez se refleja en cómo reescribe la figura de Poussin en sus VIII, IX y X *entretien*, donde el pintor francés aparece como un genio que trabaja sin ayuda en la soledad de su taller. Asimismo, en estas obras aparecerá cada vez con mayor claridad -respecto a las obras anteriores- el destinatario real de su obra: los amateurs. Un destinatario que si bien había sido una constante de todas sus obras, sin embargo había permanecido ocultos tras los grandes mecenas para los que había trabajado y tras las instituciones para las que había desempeñado un cargo oficial.

La tercera *entretien* comienza como la primera, con una descripción de las obras del Louvre, relatando las reformas que se han producido desde la última vez, y situando de nuevo sus reflexiones sobre pintura en relación a la arquitectura y al palacio del Príncipe. Al inicio de su recorrido se detendrá en algunas de las esculturas antiguas que se encontraban en el Palacio, como la Venus Medici, que le sirve como excusa para ensalzar de nuevo la perfección de las proporciones y de los cuerpos de las esculturas antiguas¹¹⁰⁹, así como para reafirmar la superioridad del propio cuerpo humano. Recordemos que a finales de 1669 habían tenido lugar en la Academia dos conferencias sobre escultura a cargo de Michel Anguier sobre *L'Hercule Farnèse*, el 9 de noviembre de 1669, y a cargo de Gaspard Marsy sobre *Le Torse d'Hercule d'Hérodote*, el 7 de diciembre de 1669, que junto a la de Gérard van Opstal sobre el *Laocoon* el 2 de julio de 1667,

¹¹⁰⁸ FÉLIBIEN, André. « Sixième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. III. Pp. 280-281.

¹¹⁰⁹ FÉLIBIEN, André. « Troisième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. II. P. 5.

constituirán tres ejemplos de las escasas conferencias que sobre escultura tuvieron lugar en la Academia. Iniciar su tercera *entretien* con la escultura no es casualidad, pues tras la interrupción de sus dos primeras *entretiens* destinadas al proyecto académico y su expulsión posterior de la Academia, Félibien se encuentra ahora con la necesidad de iniciar un nuevo relato sobre arte, con unas finalidades muy distintas a las dos anteriores. A pesar de intentar dar una unidad al proyecto comenzando su tercera *entretien* también en el Palacio del Louvre. De este modo, si su relato sobre el origen del arte antiguo y moderno, *De l'Origine de la peinture et des plus excellens Peintres de l'Antiquité*, que retoma en su segunda *entretien*, se había iniciado con la escultura, no es de extrañar que sea ésta la elegida para iniciar su nueva etapa fuera de la Academia donde inaugura un nuevo discurso sobre el origen del arte.

Estas esculturas le permitirán iniciar una reflexión sobre la relación entre el cuerpo bello y proporcionado y las cualidades morales superiores, concluyendo -siguiendo a Aristóteles- que “*la proportion qui engendre la beauté*”. El cuerpo se situaba así en el leitmotiv de su relato artístico, tal y como hemos señalado más arriba, deteniéndose ampliamente sobre las partes del rostro: la forma de la cabeza, el cabello, los ojos, las cejas, la nariz; recorriendo a continuación todas las partes del cuerpo. Como se ha señalado, uno de sus objetivos era definir una especie de *bienséance* pero aplicada a la pintura y a los cuerpos. Buscaba codificar una serie de “marcas” que facilitasen la lectura del cuadro al espectador, clarificando su lectura y determinando la narración del mismo, tal y como había señalado en las *Conferencias de 1667*. Un tema que había sido desarrollado profundamente por Le Brun en diversas conferencias: el 7 de abril de 1668 “*L’expression générale*” y el 6 y 10 de noviembre de 1668 a “*L’expression particulière*”.

« *La plus grande perfection dans la Peinture, lui repartis-je, est de faire que toutes les parties du corps conviennent à la personne qu'on veut représenter, soit dans la force des membres, soit dans la couleur de la chair. Par exemple, une femme, ou un jeune homme de condition, doivent avoir le corps blanc, délicat & gracieux ;* »¹¹¹⁰

A continuación seguirá con la descripción de la arquitectura del palacio del Louvre, deteniéndose en las columnas y en los distintos órdenes, aludiendo claramente al proyecto de Claude Perrault, que se había convertido en un emblema nacional frente al proyecto italianizante de Bernini; lo que de nuevo le servía para dar unidad a su relato, retomando el discurso sobre la arquitectura de su primera *entretien*. Recordemos que A. Félibien era secretario de la Academia de Arquitectura en estos instantes, lo que explica sin duda los elogios hacia la arquitectura francesa. En este *promenade* por el interior del palacio se detendrá también en los cuadros de los grandes maestros que se encuentran en él, como los de Andrea del Sarto, con quien había finalizado su segunda *entretien* y con quien parece recomenzar el discurso de la historia del arte, allá donde lo había dejado. A partir de él irá citando una serie de pintores de cuyas obras existiría algún ejemplo

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 38.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

en las estancias del Louvre¹¹¹¹, con una breve aproximación a sus obras y vida, siguiendo la forma de las *entretiens* anteriores. No sólo se centrará en los pintores sino también en los grabadores. Muchas de las cuestiones que señala en sus análisis ya han sido ampliamente tratadas en los escritos anteriores, composición, acción, dibujo, color, costume, etc.

La cuarta *entretien* continuará con el análisis de autores italianos, llamando la atención los pasajes donde muestra ciertas críticas hacia la obra de Miguel Ángel; y, de nuevo, nos volveremos a encontrar con una apología del dibujo, el cual considera nacido directamente del espíritu, bien formado en él y ejecutado por la mano, en la línea de Vasari. Un dibujo que debía priorizar las proporciones de los cuerpos, la expresión de las acciones y los movimientos:

*« Le grand effort de cet Art est, lorsque la main exécute heureusement, & par des traits bien formez, ce que l'esprit a conçu, en sorte que ces traits & ces figures exposent à la vûe les vraies images de choses qu'on veut représenter ; mais de telle sorte, qu'il y ait une belle proportion dans les corps, & une vive expression dans leurs actions & dans leurs mouvements. »*¹¹¹²

A. Félibien defiende nuevamente la postura de aquellos que consideran que el aprendizaje del alumno debía comenzar a partir de la copia del cuerpo humano, así como de las grandes obras del pasado, frente a aquellos que defendía el aprendizaje a partir del modelo desnudo natural. Un tema que había resurgido con virulencia en los años 70, como comprobamos más arriba.

*« Suppose qu'une personne ait tou l'amour qu'on peut avoir pour la Peinture, & qu'il ait avec cela une volonté déterminée de s'y perfectionner, la première chose qu'il doit faire, est de commencer à définir d'après de bons desseins, toutes les parties du corps humain, jusques à ce qu'il les sçache parfaitement. »*¹¹¹³

Este aprendizaje de los grandes artistas sin embargo no debe estar al servicio de la copia de su *maniera*, sino que el pintor debe realizar su trabajo a partir de la naturaleza, pero habiendo aprendido antes los posibles errores de ésta, para poder solventar las dificultades con mayor facilidad. Es por ello que considera a la naturaleza como el principio del arte; pero una naturaleza vista con los ojos de la historia y de los grandes maestros:

*« Je voudrais, repris-je, que l'on consultât Michel-Ange, Raphaël, Jule Romain, & les plus grands Peintres, pour apprendre d'eux comment l'on doit dessiner le naturel, & se servir de l'antique ; de quelle sorte ils ont sçu corriger les défauts de la nature même, & donner de la beauté & de la grace aux parties qui en ont besoin. Mais je souhaiterons aussi qu'on s'attachât entièrement à l'antique & au naturel, afin qu'en prenant sur le corps de l'homme la véritable forme de tous ses membres, sur les Statuës antiques la belle proportion, l'on ne tombât point dans la maniere d'un autre Peintre. »*¹¹¹⁴

Si bien considera que la naturaleza puede ser estudiada en cualquier parte, sin embargo señala que es necesario viajar a Italia, pues es allí donde se encuentran los modelos más seguros.

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 63.

¹¹¹² FÉLIBIEN, André. « Quatrième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. II. P. 273.

¹¹¹³ *Ibid.*, p. 284.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 288-289.

« dit Pimandre, en m'interrompant, d'aller en Italie pour devenir plus excellent Peintre ?

Il est certain, repartis-je, que l'on peut étudier la Nature en tous pays. Il y a eû de grands hommes en France, en Allemagne, & ailleurs, qui n'ont jamais vû les beautez de Rome. Mais comme les Universitez sont d'un grand secours, pour former l'esprit des jeunes gens dans les Lettres humaines, & pour les perfectionner dans les sciences, de même, il est avantageux d'étudier les beaux Arts dans les lieux où l'on s'y exerce davantage. »¹¹¹⁵

Si bien Italia es el lugar donde el arte de la pintura ha alcanzado su máxima expresión, sin embargo A. Félibien insiste en remarcar la existencia previa de lugares y autores que también habrían tenido una gran destreza dibujando.

« car ce n'est pas un Art que les Italiens ayent inventé, ni même qu'ils ayent déterré eux seuls. Lorsque Cimabue & Giotto commencerent à le faire revivre, on le pratiquoit au-decà des Monts [...] Il m'est tombé depuis peu entre les mains un vieux livre en parchemin d'un Auteur François, dont les caracteres & le langage témoignent être du douzième siecle. Il y a quantité de figures à la plume, qui font connoître que le goût de dessiner étoit alors aussi bon que celui d'Italie l'étoit du tems de Cimabué. »¹¹¹⁶

En estos años en que la Academia parece haberse consolidado y comienza a ofrecer sus frutos, Félibien parece cuestionar, tímidamente, la hegemonía italiana.

« Aussi a-t-on vû que les Arts ne se sont pas plutôt perfectionnez sous Raphaël y sous Miguel-Ange, qu'ils ont en même temps commencé à paroître en ces quartiers avec plus de beauté qu'auparavant ; & l'on peut dire qu'en cela les graces du Ciel furent en même tems également distribuées presque par toute l'Europe, puisqu'en Allemagne, en Hollande & en Flandres, il parut de grands hommes, dont réputation alloit jusques à Rome, comme celle des Peintres Italiens se répandoit ailleurs. »¹¹¹⁷

El cuestionamiento de la hegemonía italiana, trasladando a otros lugares de Europa ésta “gracia del cielo”, le llevará a señalar que el arte del dibujo ya se practicaba en Francia desde antiguo, en los vitrales, considerando a Francia el origen de esta técnica¹¹¹⁸. El arte de las vidrieras se convertía para A. Félibien en una tradición propiamente francesa, que demostraría el gran desarrollo del dibujo y el color en tierras galas, antes de su desarrollo en Italia. La vidriera se convertía así en un elemento importante de sus reflexiones¹¹¹⁹ que desarrollará ampliamente en su obra *Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres arts qui en dépendent* (1776), en el capítulo XXI del Libro Primero. Esta defensa del arte medieval francés, como una corriente propiamente francesa y anti-romana, será recuperada por la historiografía nacionalista del arte en el siglo XIX, como estudiamos a propósito de Louis Courajod. A continuación, una vez reiterados ciertos principios artísticos y cuestionada la hegemonía de Italia, comenzará a estudiar aquellas otras tradiciones no italianas del arte como la del norte de Europa: Van Eyck, Durero, Holbein, Van der Weyden, etc. Un tipo de obras que a pesar de ser criticadas por

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 297.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 298-299.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 299.

¹¹¹⁸ « Il y a long tems que l'on pratique la peinture en France ; nos anciennes vitres en sont des preuves ; & je vous ay même dit que le premier qui fit peindre à Rome fut du verre, étoit natif de Marseille. » *Ibid.*, p. 299.

¹¹¹⁹ LAFOND, Jean. « Félibien est-il notre premier historien du vitrail? Les "Principes de l'architecture" et l'origine de l'art de la peinture sur verre ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, année 1954. Paris, Armand Colin, 1955.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

el discurso oficial por considerar que copian de forma fidedigna la naturaleza, despiertan sin embargo cada vez mayor interés y admiración entre unos amateurs franceses que observan cómo desde hace tiempo los pintores del norte y sus pinturas inundan el mercado artístico y las casas de los coleccionistas. Este tipo obras que habían sido tradicionalmente valoradas negativamente, son calificadas por A. Félibien -a partir de 1672- como de “bas”, elaborando una nueva teoría de la “bassesse” (bajeza) en pintura¹¹²⁰, vinculada al problema de la pintura de género. Un término “bas” con el cual se refería a la presentación de la realidad tal cual, de forma fidedigna, sin ningún tipo de representación o idealización; lo que de acuerdo a la poética aristotélica predominante en la época¹¹²¹, era considerado como inferior, tal y como pudimos estudiar a propósito de las discusiones teatrales sobre la comedia y el costumbrismo. Un tema que además estaba de plena actualidad en las discusiones teatrales a propósito de las nuevas propuestas teatrales de Molière.

*« Comme ces Peintres n'avoient pas un grand fonds de science, ils ne s'addonnoient d'ordinaire qu'à faire des Portraits, prenant plaisir à représenter des visages de vieillards ou de vieilles, & quelques actions communes & basses, parce qu'il est bien plus aisé de représenter les défauts de nature, que de bien imiter l'état de ceux auxquels il ne se trouve rien à reprendre. »*¹¹²²

A propósito de la pintura del norte de Europa, A. Félibien volverá a retomar sus reflexiones sobre el fundamento natural del arte, donde se inscribía el problema de los géneros, sin duda determinado por la tradicional relación entre la pintura del norte y la copia de la naturaleza tal cual. Frente a ésta, defendía la existencia de temas que no estaban sacados de la naturaleza sino de la imaginación; y, de este modo, defendía la *invención* y la *vraisemblance* por encima de la mimesis natural o fidedigna, comparando de nuevo la pintura y la poesía, citando a Horacio para reiterar que antes que nada el arte es ficción y no mimesis fidedigna. Es por ello que considera que el pintor, como el poeta, deben tomar sus propias licencias y, de este modo, el pintor debe modificar la naturaleza en aquellas cuestiones que sean necesarias para obtener la perfección artística.

« Et bien que l'Art donne souvent à ce qu'il fait, quelque chose qui n'est pas toujours dans la nature, il n'y doit rien ajoûter néanmoins qui offense la verité, ou qui blesse les yeux. Quand Horace, parle du pouvoir qu'ont les Poètes & les Peintres de feindre quelque chose, il n'entend pas que cette fiction soit trop licentieuse, mais conduite avec artifice.

Il y a bien de Peintres, it Pymandre, qui ne savent pas quelles licences leur sont permises, ni jusques où ils peuvent porter la fiction. C'est pourquoi ils doivent prendre garde, qu'en voulant trop enrichir leurs pensées, ils ne les défigurent. Car si un Poète doit cacher les choses véritables qu'il raconte, sous des figures indirectes & obliques, avec une certaine grace

¹¹²⁰ COJANNOT-LE BLANC, Marianne. « Sous le signe d'Aristote : André Félibien et le discours sur la peinture de genre (1672-1688) ». MAËS, Gaëtane et Jan BLANC (Éd.). *Les échanges artistiques entre les anciens pays-bas et la France, 1482-1814*. Actes du colloque au Palais des Beaux-Arts de Lille du 28 au 30 mai 2008. Brepols, 2010, pp. 289-301.

¹¹²¹ M. Cojannot-Le Blanc sugiere que el término “bas” provendría de la traducción de la *Poética* de Aristóteles realizada por Sieur de Norville, directamente del griego, en 1671, quien habría empleado en su traducción, a propósito de los temas, el término bajo. COJANNOT-LE BLANC, Marianne. « Sous le signe d'Aristote... P. 294-295.

¹¹²² FÉLIBIEN, André. « Quatrième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. II. P. 321.

*& une beauté qu'un Historien ne doi pas rechercher ; il me semble aussi que le Peintre doit suivre la même conduite. »*¹¹²³

La importancia concedida al genio y a la gracia sobre la razón, le conducirán paulatinamente a apartarse de las nociones de perfección en pintura, como la defendida por Fréart de Chambray, defendiendo las nociones de invención y genialidad imperfecta, resultado de un impulso interior del arte, común a poetas y pinturas. Un tema sobre el furor, lo sublime, la gracia, etc., que estaban de plena actualidad en los debates literarios del momento. Asimismo, esta alusión a una fuerza interior, como principio artístico, debe inscribirse en su obra en paralelo a sus intereses y preocupaciones por la mística, recuperando así el furor del genio neoplatónico humanista.

*« Dans la peinture, comme dans la Poësie, repris-je, les Ouvrages que l'on veut faire paroître aussi tôt qu'ils sont enfantez, sont rarement corrects & achevez dans toutes leurs parties : car ce n'est pas toûjours la raison qui les porduit : c'est souvent, comme j'ai dit, un certain feu chaché, qui échauffe les Poëtes & les Peintres, & qui les porte impetueusement à peindre & à faire des Vers [...] Et à dire le vrai, c'est une grace du Ciel toute singulière d'être bon Peintre, aussi bien que bon Poëte [...] Ce sont ces divers temperaments qui font que les Peint es sont si différens dans ce qu'ils sont »*¹¹²⁴

Esta clara alusión a la teoría humanista del genio creador, descubre una comprensión expresiva del arte, frente a la contemplativa y racional anterior. Considera así que la obra es al mismo tiempo un reflejo de la expresión y de la personalidad del artista que logra transmitirlo a través de su obra y, posteriormente, al espectador; alejándose así de aquellas concepciones poéticas que daban prioridad a las reglas.

*« parce que ceux qui sont véritablement passionnez, & ausquels la nature même fait dire ou représenter quelque chose, ne font & ne disent que ce qui convient à la passion qu'ils expriment, & ainsi ils sont capables d'émouvoir les autres plus puissamment, que ne peuvent faire tous les secrets de l'Art. »*¹¹²⁵

Félibien anteponía el fuego interior sobre las reglas concluyendo que *« un Peintre ne doit jamais contraindre son esprit quand il veut produire quelque ordonnance. Il doit attendre que son feu soit allumé, s'il faut ainsi dire, pour exprimer ses cocneptions. »*¹¹²⁶ Sin embargo, estas reflexiones no nos deben llevar a plantear la existencia de una teoría subjetivista del arte, pues sus tesis se inscriben dentro de la retórica de lo sublime, que piensa el arte desde las pasiones del espectador.

Entre la cuarta y la quinta *entretien*, A. Félibien escribirá la obra *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres Arts qui en dépendent. Avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces Arts* (1676). Como precursor de las taxonomías

¹¹²³ *Ibid.*, p. 375.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 376.

¹¹²⁵ *Ibid.*, pp. 377-378.

¹¹²⁶ *Ibid.*, p. 383.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

del siglo XVIII y de la *Encilopedia, Des Principes* de Félibien suponen para G. Germann¹¹²⁷ uno de los primeros esfuerzos sistemáticos por codificar el léxico artístico, permitiendo difundir conocimientos técnicos sobre arte a un público de no entendidos. Dedicado en su *Epitre* al hijo de Colbert, Jule Armand Colbert, *Seigneur d'Ormoys*, quien había heredado la *Surintendant des Bâtiments* de su padre, *Des principes* serán leídos en sesión pública entre el 17 de septiembre de 1674 y el 3 de febrero de 1676, en la Academia Real de Arquitectura. Una obra que sustituía a los *Dix livres d'Architecture de Vitruve*, traducidos por Claude Perrault, tal y como reflejan los procesos verbales del 17 de septiembre de 1674¹¹²⁸. En estas sesiones parece que A. Félibien comienza su lectura por el diccionario y luego pasaría al tratado, cuyo examen se alarga hasta febrero de 1676.

El *Préface* se inicia justificando la necesidad de recoger en una obra un vocabulario artístico que permitiese a un público amplio comprender los discursos sobre arte, comparando a continuación las palabras con la pintura, considerando que esta comparación era posible porque ambas partes de la imagen, sin la cual no es posible conocer. A. Félibien se situaba con ello dentro de aquellas tradiciones platónicas que pensaban el lenguaje como imágenes, tal y como analizamos más arriba. A continuación, y retomando la comparación albertiana entre el discurso y la pintura, que había tomado de Cicerón, A. Félibien considera que el espectador debe conocer cada palabra que el pintor emplea en su obra. Unas palabras -en el sentido de recursos pictóricos- que él se propone describir y aclarar mediante un léxico preciso, que permitirá al espectador comprender la imagen y juzgar la intención del pintor, es decir, si el pintor ha empleado los recursos pictóricos de forma adecuada. Reivindicaba así una especie de transparencia lingüística entre el léxico artístico que él propone, esto es, las palabras, y los recursos pictóricos que el pintor utiliza para dar forma a sus imágenes mentales, las cosas. Un mito de la transparencia lingüística, común a los gramáticos del último tercio del siglo XVII, que se hace posible pues ambos, el léxico que propone y los recursos pictóricos que emplea el pintor, tendrían como fundamento común la imagen.

« En effet si les paroles sont comme autant de coups de pinceau, qui forment dans l'esprit les images des choses, & sans quoy il est impossible de les faire connoistre, il n'y a rien dans les Arts de si important pour en bien parler, & de si nécessaire pour juger de toutes sortes d'ouvrages, comme de sçavoir ce chaque mot signifie. Car ce qui fait que les Ouvriers n'exécutent pas toujours les choses comme on se les est imaginées, & qu'ils parlent un langage que l'on n'entend pas bien, & que faute de leur exprimer dans ce mesme langage ce que l'on

¹¹²⁷ GERMANN, Georg. « Les dictionnaires de Félibien et de Baldinucci ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 253-258.

¹¹²⁸ *Procès-Verbaux de l'Académie Royale d'Architecture, 1671-1793*. Publié pour la Société de l'Histoire de l'Art Français, sous le patronage de l'Académie des Beaux-Arts, par M. Henry Lemonnier. Paris, Jean Schemit-Armand Collin, 10 Vol., 1911-1929, t. I, pp. 84-85.

desire, ils ne conçoivent qu'imparfaitement l'intention de ceux qui les employent, qui de leur part ne peuvent souvent juger de ce qu'on doit faire que quand l'Ouvrage est achevé. »¹¹²⁹

Esta transparencia entre las palabras y las cosas, sustentada sobre el denominador común de la imagen, explica que su tratado utilice imágenes para ilustrar las palabras, subrayando así la superioridad elocuente de la imagen sobre la propia palabra, utilizando unas estrategias visuales que recuerdan a la Enciclopedia, que dará a su obra un fuerte carácter técnico y mecánico, frente a la dimensión teórica anterior. Puesto que la palabra ofrece una limitación respecto a la imagen, cada capítulo se acompaña de unas imágenes que permitan comprender de forma más fácil el léxico propuesto: « *C'est par la mesme raison que l'on a gravé à la fin de chaque chapitre, qui traite d'un Art particulier, beaucoup de choses qui se comprennent encore plus facilement par des Figures, que par des paroles. »¹¹³⁰*. A. Félibien parece querer elaborar una especie de gramática artística perfecta, capaz de traducir la intencionalidad del artista. Para lo cual se centrará en la precisión del significado de cada término, preocupándose por el uso exacto de cada palabra en relación a las técnicas o a las herramientas; buscando su traducción exacta, especificando asimismo si se trata de un término griego, latín o de una lengua moderna extranjera; remarcando, incluso, su pronunciación en las diferentes provincias francesas.

« Cependant avec toute la lecture des Auteurs, & ce que je puis connoistre de chacun de ces Arts, je confesse que quand il a fallu en écrire, & entrer dans le détail & dans l'explication de tous les termes, & des noms differens de plusieurs choses en particulier, j'ay esté obligé d'avoir encore recours aux Ouvriers : Il a fallu entrer dans leurs boutiques, visiter leurs ateliers, considerer leurs machines, & leurs outils, & les consulter sur leurs divers usages, & souvent s'éclaircir avec eux sur des noms differents qu'ils donnent à une mesme chose ; & c'est ce qui a fait le plus de peine »¹¹³¹

Esta preocupación por la precisión lingüística podríamos vincularla, a su vez, con la preocupación por la gramática que se está produciendo en el último tercio del siglo XVII, donde se están afrontando diversas empresas de diccionarios y de manuales de gramática. A. Félibien parecía querer retomar para el arte la demanda que había hecho Descartes para la filosofía sobre la necesidad de construir una lengua renovada que posibilitara el discurso científico¹¹³². Esta obra de A. Félibien debe vincularse por tanto a este mundo de preocupaciones lingüística del último tercio del siglo XVII, que busca la purificación de las lenguas, en su caso artística, para hacerla más transparente a los amateurs; aspirando a codificar un léxico que permita la transparencia entre el vocabulario del amateur y la pintura, y que parecía revelar asimismo su deseo de elaborar un discurso artístico lo más científico posible.

« Je me suis particulièrement attaché à l'usage de ceux qui travaillent, jugeant qu'il doit prévaloir sur toutes sortes de regles, & sur la raison mesme. Lorsqu'ils donnent divers noms à une mesme chose, j'ay cru devoir les mettre tous, afin que ceux qui entendent parler

¹¹²⁹ FÉLIBIEN, André. « Préface ». En *Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres arts qui en dépendent...* P. 2.

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 6.

¹¹³² FRICHEAU, Catherine. « L'entretien des arts entre eux ». P. 51.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

d'un de ces noms, quoyque non usité en tous lieux, & par tous les Artisans, puissent nenammoins le connoistre, & en sçavoir la signification. J'ay mesme cru qu'il estoit à propos d'écrire plusieurs mots comme ils les prononcent, & d'en mettre quantité d'étrangers, & qui ne sont en usage que dans quelques Auteurs [...] afin que l'on trouve dans ce livre autant qu'il se pourra, tous les differens noms, & les diverses appellations de ce qui regarde en general & en particulier les Arts dont il traite, dans entrer dans le rapport qu'ils peuvent avoir avec d'autres, & sans mesme examiner par les regles de la Grammaire, si les mots sont bons ou mauvais. »¹¹³³

5.5.2. La Quinta y Sexta Entretien, 1679.

La quinta *entretien* comenzará, como es ya habitual, con una conversación entre Félibien y Pymandre en Saint Cloud, otro de los palacios del Rey, donde discutirán sobre la belleza natural y la belleza ideal. Un tema que había sido ampliamente desarrollado en la Academia y que ahora resurgía a raíz de las *querelles du coloris*, razón por la cual cada uno expondrá sus argumentos a partir del color, concluyendo la imposibilidad de éste para captar la naturaleza, subrayando sus limitaciones.

« Néanmoins quelque effort que puisse faire ce sçavant homme, il n'y aura point dans ses tableaux tant de relief qu'on en voit dans le naturel, à cause que la force des couleurs est limitée, & ne peut faire paroître à la vûë une rondeur pareille à celle que l'on voit dans la nature. »¹¹³⁴

La *entretiens* aludía claramente a las polémicas sobre el color que se habían producido en el seno de la institución desde 1672 y que se habían acentuado en 1676, siendo una respuesta, también, a la publicación de Roger de Piles *Conversations sur la connaissance de la peinture* (1677), donde éste atacaba a Poussin y se convertía en el apologista de Rubens. Esta polémica revelará en la obra de A. Félibien una tensión entre su defensa de la *belleza ideal*, aquella nacida de una naturaleza entrevista tras el cristal de la antigüedad, y la defensa que hace ahora de la *belleza natural* en relación al artificio del color defendido por Roger de Piles. Venía así a intentar responder a la distinción hecha por Roger de Piles entre una *belleza natural* y una *belleza artística*, la cual le había llevado a inscribir el colorido dentro de ésta última y a defender el color -en tanto que maquillaje y artificio- frente a la *belleza natural*. Como veremos en el capítulo siguiente, Roger de Piles parecía ofrecer una noción de naturaleza diferente a la defendida hasta ahora por el proyecto clásico; de ahí que la defensa de lo natural en Roger de Piles nada tuviese que ver con la defensa de la naturaleza en la Academia o en la propia obra de A. Félibien. A continuación, éste continuará con

¹¹³³ FÉLIBIEN, André. « Préface ». En *Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres arts qui en dépendent...* P. 7.

¹¹³⁴ FÉLIBIEN, André. « Cinquième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. III. Pp. 4-5.

su crítica al color¹¹³⁵, subrayando la imposibilidad de copiar la naturaleza perfectamente a través de ellos, pensando el color a partir del problema de las luces y las sombras, reduciendo el color al problema del blanco y el negro.

*« que les Peintres n'ont qu'un blanc & un noir pour la lumière & les ombres ; & ce blanc & ce noir ne peuvent point imiter parfaitement la nature, parce que le blanc, quelque blanc qu'il soit, n'a point assez d'éclat pour représenter les corps lumineux & le brillant des corps luisans ; & le noir, quelque noir qu'il soit, ne peut imiter qu'imparfaitement les ombres, qui dans la nature sont des privations de lumière. »*¹¹³⁶

Posteriormente establece una distinción entre la visión de la naturaleza y la de los cuadros, retomando aparentemente esa distinción entre belleza natural y artificial señalada por Roger de Piles, ahondando, como éste, en la diferencia entre pintura y naturaleza. Una distinción que Félibien establecía a partir de los rayos visuales desarrollados por el tratado de Leonardo, que no se comportan igual sobre las superficies en relieves que sobre las superficies planas, como la pintura; lo que imposibilitaba las tesis de aquellos que como Roger de Piles establecían que a través del color era posible la irrupción de lo natural en pintura. Para Félibien la forma de mirar la naturaleza y la forma de mirar un cuadro no tendrán nada que ver, porque el ojo actúa de forma diferente en un caso como en el otro. Este argumento parecía cuestionar, sin embargo, toda la teoría de Félibien construida, a partir de la tragedia teatral, sobre la ficción pictórica, esto es, sobre la noción de representación, de vraisemblance y de persuasión del espectador a través de unos cuerpos y unos gestos que parecían como reales, tal y como se había expresado Alberti a propósito de la elocuencia de la pintura. No obstante, esta aparente contradicción nacía de las diferentes nociones de naturaleza que tanto A. Félibien como Roger de Piles defienden, así como de las diferentes nociones de ficción pictórica que uno y otro tienen. Mientras Félibien prioriza la dimensión elocuente de la imagen pero sustentada por la expresión de los cuerpos que generan una reacción en el espectador, Roger de Piles reflexiona sobre la elocuencia de la imagen a partir de la ficción teatral, ahondando en la poética aritotélica y acentuando la identificación entre la ficción y realidad, como principio para lograr *toucher* al espectador. Lo que le permitía establecer que el color podía ser vehículo del impulso natural. A pesar de estas importantes diferencias, A. Félibien demostraba una lectura de las tesis de Roger de Piles.

*« c'est que nous voyons le naturel d'une autre façon que les tableaux, parce que les rayons qui partent de nos yeux, vont embrasser les tournans des corps qui sont de relief ; ce qui ne se fait pas de même à l'égard des superficies plates, sur lesquelles les rayons visuels demeurent arrêtez. C'est ce que Leonard de Vinci remarque dans son Traité de la Peinture, où il fait voir, que si nous regardons les choses peintes avec un seul oeil, elles nous sembleront plus vraies, & paroîtront avoir plus de rondeur, quoiqu'il y ait toujours bien de la difference entre une chose pinte & le naturel, à cause, comme je viens de dire, qu'il y a dans les corps naturels une lumière & des ombres que la peinture n'a pas la force de bien représenter. »*¹¹³⁷

¹¹³⁵ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 303 y ss.

¹¹³⁶ FÉLIBIEN, André. « Cinquième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. III. P. 5.

¹¹³⁷ *Ibid.*, pp. 5-6.

Para A. Félibien el parecido de la pintura con la naturaleza, como confirmaría para él la anécdota de Apeles, no dependería de los colores sino del saber y de la inteligencia. Un saber que como ha repetido en numerosas ocasiones dependería de la geometría, de la perspectiva, de la anatomía, del dibujo, del conocimiento de la ciencia de los colores, etc.; insistiendo en querer hablar de los colores tal y como lo hacen los pintores y no como lo hacen los filósofos¹¹³⁸, lo que nuevamente podría comprenderse como una alusión al debate -cuasi filosófico- que el color ha adquirido dentro de la Academia, especialmente a partir de las reflexiones de Roger de Piles. No obstante, más adelante a la hora de estudiar el color, emplea la distinción aristotélica entre sustancia, forma y materia, que aplicará para diferenciar entre el color, el dibujo y el colorido. Si bien A. Félibien vincula las luces y las sombras como una parte del color, tal y como había hecho Aristóteles en sus reflexiones sobre la transparencia y lo diáfano, así como Ch.-A. Du Fresnoy y Roger de Piles; sin embargo rechaza que el color sea engendrador de la forma puesto que representa la materia pictórica, a diferencia del dibujo que sí parece vincular a la forma, acercándose a la noción humanista de dibujo como concepto o idea. Emplea así una argumentación tomada de los tratados italianos donde se recogen ciertas ideas de Aristóteles y vincula de este modo la materia al colorido, que es definido como aquello que es propio de la pintura, a diferencia del color, que es lo propio de las cosas de la naturaleza. Por lo que considera que no es posible a través del colorido expresar la sustancia de la Naturaleza, como apuntaba Roger de Piles, quien, como veremos en el capítulo siguiente, se muestra como un lector más atento de Aristóteles. No obstante, añade a continuación A. Félibien que en las obras de arte forma y materia están unidas en el colorido, lo que sin duda abría la puerta a pensar la pintura no como un problema exclusivo de la forma, como tradicionalmente se ha planteado adscribiendo la forma al dibujo, sino como un problema de la forma y la materia, lo que sin duda permitiría reivindicar el papel del color.

*« Je dis donc que si dans les choses naturelles, c'est la forme qui maintient l'être, & qui est le principe de leur durée, il en est tout autrement dans les Ouvrages de l'Art, où la matiere conserve leur forme, & les fait résister plus o moins à l'effort des années. »*¹¹³⁹

Observamos pues como Félibien incorpora parte de las reflexiones de Ch.-A. Du Fresnoy y Roger de Piles, aunque toma el color como un asunto secundario.

Más adelante A. Félibien busca, por un lado, diferenciar entre el color, la luz y la sombra, que Pymandre parece vincular entre sí y denomina como perspectiva aérea, y, por otro lado, diferenciar ésta de la perspectiva práctica. Para él la disminución de los colores con la distancia, a

¹¹³⁸ « Il n'est pas ici question, lui repartis-je, de discourir des couleurs à la maniere des Philosophes, ni de nous arrêter à leurs diverses opinions. Nous devons considerer les couleurs, de la sorte que les Peintres les considerent. » *Ibid.*, p. 8.

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 8.

causa del aire, no debe denominarse como perspectiva aérea, pues la perspectiva se refiere a la disminución del tamaño de las figuras que se alejan con la distancia¹¹⁴⁰; considerando, además, que la teoría sobre la disminución de los colores con la distancia no puede ser establecida como una regla. Este tema ya había sido apuntado por A. Bosse y desarrollado por las conferencias de Le Brun y S. Bourdon a propósito de las obras de Poussin. De este modo, A. Félibien recoge en sus *entretiens* las diferentes reflexiones sobre el color señaladas en las conferencias y considera que en pintura el color está determinado por varios saberes: el aire, las superficies, los focos de luz y sombra, el reflejo de los colores de otros cuerpos cercanos, etc., no dependiendo de la perspectiva, sino de un conocimiento más complejo que para B. Teyssèdre abría el camino hacia una teoría del color¹¹⁴¹, desde el cual solucionar -como pretendía Roger de Piles- las complejidades a las que se enfrentaba la pintura, y que ni la perspectiva, ni el dibujo lograban solucionar. No obstante, para A. Félibien estas complejidades que entraña el problema de las luces y de los colores sólo pueden encontrar solución a través de la ciencia óptica d'Alhazen et Vitellion, de Zaccolino, etc. Así si la corrección matemática que para A. Bosse o Fréart de Chambray servía de infraestructura, deviene para Félibien coronamiento de sus reflexiones¹¹⁴². Observamos a propósito de estos temas una tensión en su obra entre la observación y la experiencia, entre, por un lado, la mezcla de los colores, la armonía, la disminución de las tintas, etc., y, por otro lado, la teoría que debe guiar todas esas observaciones y experiencias.

A. Félibien reflexionará a continuación sobre la *grande peinture*, núcleo principal de sus búsquedas teóricas y formales desde sus años en Vaux junto a Le Brun. Una *grande peinture* que había sido utilizada por algunos como argumento para criticar la obra de Poussin respecto a la obra de Le Brun, señalando las dificultades de Poussin para realizar grandes obras, con numerosas figuras.

« Mais il repartit à cela que les plus grands sujets ne sont pas les plus propre à faire paroître la force de la peinture ; qu'un seul groupe de peu de figures fait bien un autre effet qu'une grande ordonnance [...] Cependant, interrompit Pymandre, si un grand ouvrage est traité avec le même Art qu'un plus petit, le plus grand ne doit il pas être plus estimé ? Il est vrai, répondis-je ; mais c'est en quoi ils trouvoient de la difficulté, demeurant quasi tous d'accord, qu'on ne peut faire paroître tant de force dans une grande disposition d'ouvrage, que dans un Tableau qui est composé de peu de figures ; & raison qu'ils bornes & ses limites [...] Cependant, dit Pymandre, il me semble qu'il faut bien plus de science pour traiter un grand ouvrage, pour le bien disposer, pour le remplir d'une infinité de différentes figures, d'habits, d'accommodemens, & pour y faire paraître toutes ces parties dont vous m'avez parlé, que pour peindre seulement trois ou quatre figures ensemble. »¹¹⁴³

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁴¹ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV.* P. 307.

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 308.

¹¹⁴³ FÉLIBIEN, André. « Cinquième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. III. Pp. 86-87.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

En el párrafo anterior podemos leer una defensa clara de la gran pintura, a partir de la cual distinguirá entre una pintura construida sobre el saber, que se dirigía a la razón, y una pintura que buscaba el efecto en el espectador y que, por tanto, se dirigía hacia sus sentimientos. Tanto él como Le Brun habían propuesto, precisamente, una pintura de gran formato, cuyo objetivo principal era persuadir y conmover al espectador, frente a una pintura, más meditada, dirigida a la razón; y para lograr este propósito era necesario que fuera una pintura bien hecha. De este modo, a propósito de esta distinción entre una pintura dirigida a la razón o al sentimiento, A. Félibien señala que por encima de la teoría y de la sabiduría estaba el saber hacer y el saber bien ejecutar las obras, reivindicando de nuevo la práctica sobre la teoría; por lo que más allá del tamaño de la obra, ésta debería estar bien ejecutada. Aunque, una obra de gran tamaño, bien ejecutada, era la mayor dificultad a la que se enfrentaba un pintor. Consideraba finalmente que un gran pintor debía conocer tanto la *teoría* como la *práctica*, esto es, ser capaz de hacer buenas invenciones y saber ejecutarlas pictóricamente, como representará Rafael o Poussin.

« De sorte, dit Pymandre, que je puis sur cela vous faire une question, & vous demander ce que l'on doit le plus estimer dans un Tableau, ou le génie du Peintre, ou la force de l'Art. Comme l'esprit du Peintre parût dans tout ce qu'il fait, repartis-je, vous pourriez plutôt demander lequel est le plus digne d'estime, ou celui qui sçait tromper par la force de son Art, ou celui qui montre beaucoup d'invention & de feu dans de grands ouvrages, mais qui ne trompent point comme les autres [...] Car c'est ainsi qu'ils jugent en deux manieres de l'obligation du Peintre ; l'une, qui est de sçavoir comment les choses doivent être historiées ; & l'autre, de les sçavoir bien peindre. Or comme la dernière est sans doute très-difficile, puisqu'en cet art, comme dans plusieurs autres, l'exécution est au-dessus de la theorie, il est toujours plus avantageux de pouvoir faire, que de sçavoir simplement de qu'il faut faire. »¹¹⁴⁴

Continuando con la forma de las *entretiens* anteriores, a continuación ofrecerá diversos nombres de artistas, en este caso seguidores de la manera de Tiziano, que daban predominancia al color y que le permitirá volver de nuevo a las ideas arriba referidas. Asimismo, comenzará a estudiar los pintores franceses que trabajan con Francisco I y Primaticcio en Fontainebleau¹¹⁴⁵, a propósito de lo cual Pymandre volverá a preguntar sobre el dibujo y los colores entre los vidrieros franceses antes de la llegada de Primaticcio. Un pintor que, sin embargo, es valorado como un momento de ruptura en la pintura francesa respecto a la manera anterior.

« Il est vrai aussi, repliquai-je, que la maniere de travailler déjà bien changé en France, où depuis que le Primatice eût peint à Fontainebleau, l'on suivoit le goût d'Italie, & l'on se perfectionnoit de jour en jour. »¹¹⁴⁶

Este cambio de actitud de las pinturas nacionales hacia la influencia italiana no sólo se producirá en Francia sino también en Flandes¹¹⁴⁷, quienes también comienzan a viajar a Roma a formarse, reivindicando de nuevo el viaje formativo a Roma y la trascendencia de Italia en la evolución de la pintura.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 88-89.

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 116.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 129.

La sexta *Entretien* tendrá lugar en el *Cabinet des tableaux du Roi*, regresando a las Tullerías. Allí distinguirá la manera de cada uno de los grandes maestros, destacando a aquellos que se dedican a copiar la Naturaleza tal cual, como Miguel Ángel y Caravaggio, quien es definido como un “esclavo de la naturaleza”¹¹⁴⁸; recordando la frase de Poussin de que Caravaggio había venido al mundo para destruir la pintura¹¹⁴⁹. A. Félibien recogía así una larga tradición francesa crítica con la obra de Caravaggio, que encontramos ya en 1634 en la obra de Renaudot¹¹⁵⁰ y que hereda el propio Poussin. Aunque una de sus primeras obras *Mort de la Vierge*, reflejaba un claro conocimiento de la obra del pintor italiano¹¹⁵¹; lo que nos permite observar cómo el propio Poussin intentó ocultar sus orígenes formativos a sus biógrafos, proyectando una imagen de sí más meditada de lo que en ocasiones se ha señalado. En esta *entretien* dedicará también un amplio desarrollo al problema de las pasiones, siguiendo las reflexiones anteriores. No obstante, A. Félibien parece señalar la imposibilidad de convertir la fisiognomía en una regla, como pretenderá Le Brun, pudiéndose valorar este comentario como una crítica hacia la obra de éste. Una crítica hacia la pretensión de Le Brun de convertir los caracteres en una ciencia natural para el arte, que también había sido criticado por otros académicos así como por el propio Roger de Piles. Sin duda para A. Félibien existe una correspondencia entre el alma y el cuerpo, pero no lo considera un saber sistemático y, por tanto, no podía ser considerado como un *principio* natural susceptible de ser enseñado como tal, concluyendo que la expresión depende de la práctica pictórica, del dibujo y del color, y no de la fisiognomía:

« Je ne vous parlerai pas, repris-je, de l'art & de l'industrie dont un excellent Peintre se sert pour former des traits, & couler des couleurs qui expriment parfaitement les passions de l'ame ; c'est un secret que ceux même qui le possèdent, auroient bien de la peine à apprendre aux autres [...] parce que cela dépend de la force de l'imagination de celui qui peint, & que ce qu'on en pourroit communiquer, dépend encore tellement de la pratique, qu'il faut être un très-sçavant Peintre pour en faire des démonstrations avec le crayon ou avec le pinceau, & aussi être bon dessinateur pour profiter des leçons qu'on auroit reçûes. »¹¹⁵²

A. Félibien en vez de establecer unas reglas fisiognómicas, como Le Brun, prefiere señalar aquellos cuadros o pintores que han sabido reflejar ciertas pasiones de forma satisfactoria; y, de este modo, es a partir de estos ejemplos que pueden ser considerados como un modelo para el resto:

« On a autrefois fait une conference sur ce sujet dans l'Academie de Peinture, & je souhaiterois que vous pûssiez voir les desseins que M. Le Brun en a faits : je suis assuré que vous admireriez comment pas de simples traits il a si bien marqué toutes les passions de l'ame,

¹¹⁴⁸ FÉLIBIEN, André. « Sixième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. III. P. 192.

¹¹⁴⁹ MARIN, Louis. *Détruire la peinture*. Paris, Flammarion, 1997 (1ª edición, Galilée, 1977).

¹¹⁵⁰ THUILLIER, Jacques. « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle: quelques textes oubliés ou inédites ». En *Archives de l'Art français*, t. XXIII, 1968, p. 135.

¹¹⁵¹ BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV*. Pp. 24-25.

¹¹⁵² FÉLIBIEN, André. « Sixième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. III. Pp. 198-199.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

*& les divers mouvements de l'esprit : ce qui sans doute peut être d'une grande utilité aux Peintres. »*¹¹⁵³

Más adelante reivindicará el lugar del especialista y de la teoría « *qui ayant fait une étude particuliere de la theorie de ces beaux Arts, & de tout ce qui en dépend, sont, si j'ose le dire, plus capable que certains Peintres* », criticando la falta de conocimientos de ciertos pintores que solamente son conocedores de la práctica : « *qui n'ont que la pratique & l'usage de la main* ». Pues en las artes como en las ciencias « *les lumieres de la raison sont au dessus de ce que la main de l'ouvrier peut exécuter* »¹¹⁵⁴. Finalmente, en esta *entretien* hará un elogio de los pintores boloñeses, fundadores de una Academia de la cual Francia se sentía su sucesora¹¹⁵⁵, ensalzando la figura de Annibale Carracci que restaura la pintura ante la amenaza del manierismo de Joseph Pin y del naturalismo de Caravaggio. Boloña representaba así una vía media entre la escuela romana y la escuela veneciana, de forma semejante al papel que quería ocupar la pintura francesa, tomando la sabiduría del dibujo de unos y la sabiduría del color de los otros.

Entre la Sexta y Séptima *Entretien* André Félibien publicará un texto titulado *Le Songe de Philomathe* (1683) en el que afronta nuevamente el conflicto entre la Poesía y la Pintura. En él, ambas artes aparecen personificadas y dialogando entre sí, discutiendo por ver cuál de las dos fue la primera y más importante para el arte. Si bien en los argumentos que presentan ambas encontramos una tendencia de Félibien a valorarlas de forma equilibrada, siguiendo a Horacio, sin embargo es indudable que en varios de los argumentos ofrecidos por la Poesía y la Pintura, se refleja un deseo de presentarse como superior y vencedora sobre la otra.

*« La Poésie.
Vos ouvrages, ma soeur, n'ont
Rien que d'admirable,
Tout y paroist sçavant, naturel, agréable ;
Mais quelque illustre effort que fasse vostre main,
Pourquoi donc m'accuser de malice ou d'envie ? »*¹¹⁵⁶

La Pintura argumentará su importancia sobre el hecho de ser anterior y más antigua que la Poesía: « *que je fasse voir avec combien d'injustice vous prétendez usurper ce droit d'aînesse, vous qui n'estes venuë au monde que long-temps après moy* »¹¹⁵⁷; y, de este modo, la Pintura demostrará su superioridad ante la Poesía, tomando en su defensa algunos argumentos de la tradición teológica postridentina a propósito del *silencio elocuente* de la imagen. A través de ello construirá su

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 244.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 282.

¹¹⁵⁵ DÉMORIS, René. « L'école de Bologne sous le regard de la critique d'art classique en France ». En BOYER, Jean-Claude (Éd.). *Seicento. La peinture italienne au XVII^e siècle et la France*. Rencontres de l'École du Louvre, septembre 1990. Paris, Musée du Louvre, 1990, pp. 257-272.

¹¹⁵⁶ FÉLIBIEN, André. « Le Songe de Philomathe ». 1683. En *Descriptions du Château de Versailles de ses peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roy*. Paris, Florentin & Pierre Delaulne, 1696, p. 467.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 471.

reivindicación de la imagen y de la pintura, sobre la poesía y las artes de la voz. Siguiendo con esta tradición que analizaremos en el capítulo siguiente, A. Félibien defenderá la *elocuencia divina* de la pintura, definiéndola como un lenguaje universal y, por tanto, estableciendo su origen directamente en la divinidad, citando a Júpiter. Esta cita, recuerda a la alegoría de la pintura titulada *Jupiter, Mercure et la Vertu* (1523) de Dosso Dossi, donde Júpiter se presenta como *deus pictor*¹¹⁵⁸. La Pintura señala también cómo es Dios-Júpiter quien crea el mundo: el cielo y la tierra, mediante los colores que lo hacen visible y agradable a las personas. Esta idea del *Deus Pictor* hace alusión a la tradición figurativa de la retórica cristiana derivada de la *actio ciceroniana*, que se extenderá entre varios de los principales retóricos del siglo X, y que permitirá a la Pintura presentarse ante la Poesía como una *voz espiritual* y universal, comprensible a todos los pueblos, al hablar un lenguaje original y divino. Frente a ella la Poesía vive determinada por las lenguas nacionales, lo que a sus ojos muestra su inferioridad.

« C'est ma voix, ma soeur, qui est une voix toute spirituelle & toute divine, puis qu'elle se fait entendre à tous les peuples. Je n'ay pas besoin, comme vous, de différens idiomes pour chaque nation : je n'ay qu'une manière de m'exprimer qu'elles entendent toutes »¹¹⁵⁹

La Pintura presenta a continuación sus orígenes, demostrando de nuevo, frente a la Poesía, que ella « *est plus ancienne & plus illustre que la vostre* »¹¹⁶⁰, repitiendo la idea de que el mundo se hace visible gracias a los colores; aludiendo con ello a un argumento habitual de Roger de Piles, que demuestra el uso que hace A. Félibien de ciertos argumentos o posicionamientos de los coloristas. La Pintura al intentar fundamentar su superioridad respecto a la Poesía, y a propósito de su tesis sobre el origen del mundo, emplea una serie de argumentos sobre que el color es un atributo de los objetos, que deriva de la Escolásticas, frente a aquellos que plantean el color como un fenómeno lumínico. Un tema frecuente en los textos de Roger de Piles. No obstante, A. Félibien matizaba a continuación estos argumentos y si bien considera que el mundo se hace visible gracias al color, sin embargo, al mismo tiempo, plantea que esto es gracias a la creación previa de la luz, estableciendo así una estrecha relación entre color y luz que constituirá la base de las reflexiones dentro de la Academia; y que, de nuevo, parecen ser deudoras de la tradición teológica de la época.

« je suis fille de Jupiter ; que ce Dieu m'engendra lors qu'il voulut créer l'Univers, & me fit sortir de sa teste [...] & par un effort de son pur esprit, afin de se servir de moy pour peindre le Ciel & la Terre, dont les couleurs charment les yeux de tout le monde.

Après que j'eus couvert les Cieux de ce bel azur que vous voyez, j'y figuray ces Signes amirables qui en sont l'ornement. Ne vous étonnez plus, ma soeur, si je me fers des signes pour me faire entendre, puis que c'est le langage du plus grand des Dieux, & le premier par lequel il se fit connoistre aux hommes, & leur exprima ses volontez. La lumière ne fut créée que pour faire voir mes ouvrages. Ce fut par elle que l'on apperceût que j'avois peint le lambris des Cieux d'une couleur douce & éclatante.»¹¹⁶¹

¹¹⁵⁸ HÉNIN, Emmanuelle. "Ut pictura theatrum". *Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. Genève, Droz, 2003, p. 606.

¹¹⁵⁹ FÉLIBIEN, André. « Le Songe de Philomathe ». P. 476.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 481.

¹¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 481-482.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Conforme a la tradición teológica del *Deux Pictor* arriba referida, la Pintura consideraba que el mundo había sido creado en primer lugar por la voluntad divina a través de colores-pintura; y, de este modo, el color aparece descrito como una materia nacida del espíritu divino, reivindicando con ello no sólo la pintura, sino el color como un elemento espiritual. Nos encontramos así ante una reivindicación teológica del color contra la tradicional crítica que hace la filosófica de éste como un maquillaje y un engaño, y que le lleva a considerar finalmente la pintura como una materia de origen espiritual. Un argumento que representaba una novedad importante y que sin duda era un eco de las *querelles du coloris*.

*« J'employay pour matière ce pur esprit qui forme l'or dans les entrailles de la terre ; & fut cette matière toute spirituelle je couchay mes plus vives couleurs. Cét arc, qui paroist dans le Ciel, & qui par sa beauté charme les yeux toutes les fois qu'on le voit, est un premier essay des couleurs dont je voulois me servir à peindre la nature [...] Je donnay en suite de la couleur à tout ce qui est dans les eaux & sur la terre. »*¹¹⁶²

Si bien la Pintura reconocía el color como origen y fundamento del mundo, sin embargo, para el desarrollo de la pintura -y por tanto para la realización de retratos- se hacía necesario el dibujo, tal y como defiende la Academia.

*« Je descendis en terre avec l'Amour. Il fut le premier des Dieux dont je fis des images. Je le représentay en cent façons différentes, selon les différentes occupations qu'il se donne luy-même. Il m'obligea d'enseigner les premiers traits du dessein à une jeune fille chez laquelle il logeoit. »*¹¹⁶³

Otro de los argumentos ofrecidos por la Pintura es que era superior a la poesía porque mientras ésta tiene como finalidad reproducir el mundo, fundamentándose en la Naturaleza creada por Dios, siguiendo el principio de la *mimesis*, la Poesía lo falsifica; señalando, finalmente, que la Poesía habría imitado a la Pintura:

*« Il est vray, ma soeur, que pour voir avec plus de justesse, & pour mieux juger de toutes choses, je ne me sers quelquefois que d'un oeil ; & si je m'applique à observer tout ce qui se présente à moy, c'est afin de ne rien imiter qui ne soit vray. Mais vous, ma soeur, dès vos plus jeunes ans l'on jugea de ce que vous seriez un jour. Car outre que vous estiez forte encline à ne dire guères la vérité, vous estiez si prompte, & l'on peut dire si étourdie, que vous parliez de toutes choses sans les connoistre [...] Vostre mere vous exhortoit souvent à imiter ce que je faisois, & à me tenir compagnie : c'est pour cela qu'on a crû que vous estiez véritablement ma soeur, estant presque toujours auprès de moy à expliquer par des mots choisis ce que je représentois par mes peintures. »*¹¹⁶⁴

No obstante, y pese a esta competencia descrita entre la Pintura y la Poesía, L'Amour señala que ambas artes deben abandonar su pugna por determinar quién es la más antigua y cuál deriva de la otra, estableciendo como su principal objetivo narrar la grandeza del Rey; la poesía retratando la grandeza de su alma y la pintura expresando las acciones heroicas y memorables¹¹⁶⁵. Félibien retomaba con ello un argumento constante de su discurso artístico, desde sus análisis de las obras de

¹¹⁶² *Ibid.*, pp. 483-484.

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 489.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p p. 495-496.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 501.

Le Brun, de que las artes debían estar al servicio de la grandeza del monarca. Con ello buscaba superar el conflicto de su época entre poesía y pintura, que por ejemplo había vuelto a plantear Roger de Piles a favor de la pintura, y, como el texto de Ch. Perrault en relación a los antiguos y los modernos, supeditaba las artes a la grandeza de Louis XIV.

5.5.3. La Séptima y Octava Entretien, 1685.

La séptima *entretien* se inicia con el recuerdo de las victorias reales en los Países Bajos y con la alusión al palacio de Versalles, donde Le Brun viene de finalizar su gran ciclo de pinturas sobre las victorias de Louis XIV. En ella tratará los pintores y grabadores franceses que han trabajado hasta el presente como: Callot, Jacques Blanchart, Simon Vouet... quienes han hecho « *revivre en France la bonne maniere de peindre* »¹¹⁶⁶. Inicia así un nuevo relato, de carácter histórico, sobre el arte francés que culminará en la siguiente *entretiens* en la obra de Poussin. Llama la atención que en el momento en el que el relato histórico alcanza su culminación en la gran galería de Versalles, Félibien inicie también un relato histórico sobre la pintura. Este da comienzo con un elogio de la tradición italiana que contrapone a la pintura flamenca, con cada vez más peso en la sociedad francesa, a la que consideraba vinculada al tratamiento de cosas bajas. Una clara respuesta al revuelo despertado en París por las polémicas del color y especialmente por la *Dissertation* de Roger de Piles, donde encumbraba a Rubens como la perfección artística, por lo que se detendrá también en la figura de Rubens. En la línea de lo señalado por diversos académicos, y de los llamados *poussinistas*, elogia su color, pero consideraba que tenía importantes faltas en el dibujo: « *ainsi emporté par la rapidité de son naturel vif & impetueux, il ne pensoit pas à donner à ses figures ni de beaux airs de tête, ni de la grace dans les contours qui se trouvent souvent alterez par sa manière peu étudiée.* »¹¹⁶⁷ Criticará también sus rostros, la vestimenta, etc., pues mostraba un alejamiento de los modelos antiguos.

« *Cette grande liberté qu'il avoit à peindre, fait voir en plusieurs de ses tableaux plus de pratique de pinceau, que de correction dans les choses où la Nature doit être exactement représentée, non seulement dans son dessein, mais aussi dans son coloris, où les teintes des carnations paroissent souvent si fortes & si séparées les unes des autres, qu'elles semblent des taches; & dans les reflets des lumières, qui rendent les corps comme diaphanes & transparents. Et quoiqu'il estimât beaucoup les Antiques & les Ouvrages de Raphaël, on ne s'aperçoit pas qu'il ait tâché d'imiter ni les unes, ni les autres.* »¹¹⁶⁸

A pesar de que consideraba superior el dibujo respecto al color, y de adscribirse a la noción albertiana de dibujo entendido como *contorno*, tal y como se refleja en el fragmento mencionado: « *les contours qui se trouvent souvent alterez par sa manière peu étudiée* »; A. Félibien parece

¹¹⁶⁶ FÉLIBIEN, André. « Septième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. III. P. 398.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 429.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 430.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

oponer en su análisis de Rubens dos conceptos diferentes de color, y, por tanto, dos nociones diferentes de comprender la pintura. Por un lado, la tradicional que él defiende, donde el fundamento de la pintura sería el dibujo, a partir del cual se aplica el color, que está limitado por el contorno del dibujo. Por otro lado, describe un color que trasciende esos límites del dibujo y que parece querer construir por sí mismo el espacio, aplicándose mediante manchas, y que parecía aludir a la tratadística veneciana. A. Félibien había desarrollado una noción de color más amplia en sus primeras *descripciones analíticas*, considerándolo como una parte esencial de la pintura que servía para construir una *armonía* o *tout ensemble*, como estudiamos a propósito de sus descripciones de *Les Reines de Perse*. Sin embargo, en esta séptima *entretien* A. Félibien parece ir más allá de sus reflexiones anteriores sobre el color, incorporando nuevas nociones pictóricas procedentes de otras tradiciones teóricas. En primer lugar de Italia, como es la *pittura alla machia*, tal y como acabamos de señalar en el fragmento anterior, donde a propósito de Rubens señala: « *où les teintes des carnations paroissent souvent si fortes & si séparées les unes des autres, qu'elles semblent des taches* ». En segundo lugar, del norte de Europa con la noción de *houding*, que aparece analizada en su descripción de la obra de Rembrandt. Como veremos a continuación, si la *pittura alla machia* aludía a polémicas del dibujo y el color en Italia, entre Roma y Venecia, incorporando los textos de Boschini; sin embargo, la noción de *houding* del norte de Europa, busca más bien reflexionar sobre el color como medio para construir un espacio tridimensional, mostrando la posible lectura de obras como las de Sandrart.

La noción de *houding*¹¹⁶⁹ es difícil de traducir, pues se trataba de un término empleado frecuentemente en los talleres de los artistas posteriormente trasladado a los tratados teóricos, de ahí su carácter polisémico, siendo utilizado para referirse a varias cuestiones. En primer lugar, se emplea en relación a la transición del claroscuro. En segundo lugar, en relación a la composición, en un sentido amplio y complejo, empleándose para referirse tanto a la distribución de masas, como a la disposición de figuras en profundidad, buscando crear un relieve mediante las luces y las sombras, así como un efecto de tridimensionalidad. En tercer lugar, en relación a la armonía de los colores, que es como lo emplea Lairesse en su tratado¹¹⁷⁰. Un autor que tendría gran relación con Francia¹¹⁷¹. Se trata de un término que encontramos entre los principales tratadistas de la época como Samuel van Hoogstraeten¹¹⁷², el mencionado Gerard de Lairesse, Joachim von Sandrart¹¹⁷³ o

¹¹⁶⁹ TAYLOR, Paul. "The Concept of Houding in Dutch Art Theory". En *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, nº 55, 1992, pp. 210-232.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 213.

¹¹⁷¹ ROY, Alain. *Gérard de Lairesse, 1640-1711*. Paris, Arthéna, 1992 ; VRIES, Lyckle de. *Gerard de Lairesse: an artist between stage and studio*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1998.

¹¹⁷² BLANC, Jan. *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*. Bern, Peter Lang, 2008.

Willem Goeree. A pesar de esta variedad de sentidos, P. Taylor ofrece como traducción más próxima la de “unión”¹¹⁷⁴, en un sentido semejante al *unione* de Vasari. Sin embargo, el término *houding* no aludiría tanto a la armonía del color vasariano, que se refiere a la perfecta terminación, es decir, una *unione* perfecta en la gradación de los colores y la aplicación del pigmento sin que se note la pincelada (opuesta por tanto a la veneciana), sino a *unione* entendido como *armonía*. En este sentido, podía acercarse a la definición francesa de *armonía de la couleur*, que busca reflexionar sobre la composición del cuadro a través de las luces, las sombras y todo ello con la finalidad de crear una armonía y una profundidad¹¹⁷⁵. Una reflexión que había sido planteada por Ph. de Champaigne o Sébastien Bourdon a propósito de su conferencias de 1667, en la cual J. Montagu ha identificado, al final de ella, la intervención de Le Brun, quien ofrece una reflexión que estaría en la línea de lo planteado por Lairese y Hoogstraeten de *houding*.

« Ce que l'on peut ajoûter à ce que Monsieur Bourdon a dit des couleurs & des lumieres qui servent à faire fuir ou avancer les figures; c'est que non seulement toutes les couleurs des vêtemens sont amies les unes des autres, mais aussi que les figures sont disposées de telle sorte qu'on ne voit pas qu'une partie sort éclairée tombe aussi-tôt sur une autre aussi lumineuse, ni une grande ombre sur une autre ombre de même force. Lors que l'extrémité d'une draperie claire vient à se terminer sur une autre, c'est d'ordinaire sur l'endroit où il y a une demi- teinte. Ce qui s'observe pareillement dans les parties ombrées, dont les extrémités tombent pas sur les ombres les plus fortes. Et c'est ce qui sert à faire détacher les corps, & qui empêche que deux couleurs claires & proches l'une de l'autre ne viennent tout ensemble fraper la vûë, & ne confondent les especes qu'elles envoyent. Car ce qui cause cette confusion qui ébloüit d'ordinaire les yeux, c'est lors que trop de parties illuminées sont près les unes des autres.

De même que les ombres étants confondus ensemble, empêchent qu'on ne distingue pas bien les coprs, & sont qu'il ne paroît qu'une masse obscure très-desagréable. Mais quand l'on garde une belle oconomie de couleurs & de lumieres, telle qu'elle paroît dans ce Tableau, alors l'on donne á son ouvrage cette harmonie & cette union qui fait un agréable concert & une douceur chamante dont la vûë ne se lasse jamais. »¹¹⁷⁶

P. Taylor señala que tras el término *houding* se encuentra un aspecto de la pintura del siglo XVII que habiendo sido tratado de un modo u otro tanto en Italia como en Francia, no parece haber alcanzado el interés que despertará en el norte de Europa, y que se refiere, específicamente, a la construcción de la ilusión espacial mediante el color¹¹⁷⁷. Como hemos estudiado más arriba, este tema había sido tratado en las discusiones académicas francesas de forma parcial, sobre todo a propósito de la construcción de los cuadros de atrás hacia adelante a través de los colores y las luces. Sin embargo, la pintura del norte profundizará sobre este efecto espacial, interesándose no

¹¹⁷³ HECK, Michèle-Caroline. *Théorie et pratique de la peinture. Sandrat et la Teutsche Academie*. Paris, Les éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.

¹¹⁷⁴ TAYLOR, Paul. “The Concept of Houding in Dutch Art Theory”. P. 222.

¹¹⁷⁵ « D'une manière générale, le procédé du houding se rapporte à la création d'un espace pictural convaincant par un travail sur les valeurs, sur le dégradé de couleurs et de tons selon les différents plans. » HECK, Michèle-Caroline. « La réception de Rembrandt en France à travers l'adpatation de la pratique du houding par les peintres de la fin du Grand Siècle ». En MAËS, Gaëtane et Jan BLANC (Éd.). *Les échanges artistiques entre les anciens pays-bas et la France, 1482-1814*. Actes du colloque au Palais des Beaux-Arts de Lille du 28 au 30 mai 2008. Brepols, 2010, p. 318.

¹¹⁷⁶ BOURDON, Sébatien. « Septième Conférence ». En FÉLIBIEN, André. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. Amsterdam, Estienne Roger, 1706 (1ª edición, 1668), pp. 128-129.

¹¹⁷⁷ TAYLOR, Paul. “The Concept of Houding in Dutch Art Theory”. P. 226.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

sólo sobre la profundidad sino por la construcción de un espacio tridimensional a través del color y de las luces, dándole a este efecto el nombre de *houding*; en el que el equilibrio o armonía de los colores era fundamental, y donde cada objeto debía ser discernible en su particularidad, creando así un espacio que invitaba al espectador a acceder a él con sus propios pies. A través del término *houding* la pintura del norte de Europa buscaba a través del color y no tanto del dibujo, pensar los problemas de la pintura, como representará en Francia Roger de Piles. Aunque en Francia, como refleja A. Félibien a propósito de su descripción de Rembrandt, el problema del color se comprenderá en confrontación con el dibujo, siguiendo la tradición italiana, y, por tanto, como un problema de pincelada y toque de color, y no tanto de construcción del espacio como en el norte de Europa.

Si bien, en Francia el *houding* parece traducirse como la *armonía* del cuadro, mediante el color y las luces, tal y como describe Le Brun en la conferencia de S. Bourdon, que Félibien define como *grace* (quien la había tomado de Junius y de Chambray) y Roger de Piles como *tout ensemble*; sin embargo, tras la noción de *tout ensemble* y del *coloris* – sobre todo en éste último – se apuntan ya algunas de las problemáticas señaladas por la tratadística del norte de Europa. De hecho, este interés de Roger de Piles por el color como fundamento de la construcción del cuadro, esto es, más allá del contorno, sin duda provendría de su lectura de los análisis de la pintura realizados por A. Félibien a propósito de Rembrandt, quien aludía a una forma de comprender la relación entre color y el dibujo diferente a la tradicional como contorno. Si bien Félibien no estaba de acuerdo con este tipo de pincelada que rompía el contorno y que por tanto rompía la unidad, sin embargo sus reflexiones sobre la manera de pintar en Rembrandt, nos permite observar cómo ha introducido una tradición teórica hasta ahora ajena a Francia que sin duda atraerá la atención de Roger de Piles; sirviéndole a éste para desarrollar sus reflexiones futuras sobre el color. Se abría con ello la pintura francesa hacia una nueva concepción sobre la aplicación del color que determina la pintura entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII.

*« Rimbrans [...] Tous ses tableaux sont peints d'une maniere très particuliere, & bien differente de celle qui paroît si lechée, dans laquelle tombent d'ordinaire les Peintres Flamands. Car souvent il ne faisoit que donner de grands coups de pinceau, & coucher ses couleurs sort épaisses, les unes auprès des autres, sans les noyer, & les adoucir ensemble [...] Il est vrai aussi qu'il y a beaucoup d'art, & qu'il a fait de fort belles têtes. Quoique toutes n'ayent pas les graces du pinceau, elles ont beaucoup de force ; & lorsqu'on les regarde d'une distance proportionnée, elles sont un très-bon effet, & paroissent avec beaucoup de rondeur [...] Car il n'y a pas longtems qu'on m'en fit voir une, où toutes les teintes sont séparées, & les coups de pinceau marquez d'une épaisseur de couleurs si extraordinaire, qu'un visage paroît avoir quelque chose d'affreux, lorsqu'on le regarde un peu de près. Cependant, comme les yeux n'ont pas besoin d'une grande distance pour embrasser un simple portrait, je ne voi pas qu'ils pussent être satisfaits, en voyant des tableaux si peu finis. »*¹¹⁷⁸

¹¹⁷⁸ FÉLIBIEN, André. « Septième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. IV. Pp. 458-459.

A. Félibien se refería en su análisis de Rembrandt a un tipo de aplicación del color mediante toques –tal y como había señalado a propósito de Rubens–, característico de algunos pintores del norte, que los tratadistas venecianos habían denominado, por ejemplo a propósito de Tintoretto, como *pittura della macchia*. Ésta representaba una forma nueva de comprensión del dibujo y del color, que Joachim van Sandart había señalado también a propósito de Rembrandt, de quien probablemente lo había tomado A. Félibien. Sin embargo, éste no entendía esta pincelada de toque en relación a la construcción tridimensional, como es característico de los tratadistas del norte que hablan sobre el *houding*, sino en relación al dibujo; y, de este modo, esta aplicación del color mediante pinceladas era pensada en su obra en relación a la noción de contorno, heredando más bien la visión de la tradición veneciana.

Roger de Piles también se interesará por esta pintura de toques o manchas, que denominará como *coloris*, pudiéndose observar con claridad en su obra la influencia de diversas tradiciones, que parecen confluir en él. En primer lugar, los tratados italianos, recuperando las discusiones del color veneciano de L. Dolce y Marco Boschini¹¹⁷⁹. En segundo lugar, la influencia de la propia tratadística francesa, en especial de A. Félibien y sus descripciones sobre la obra de Rembrandt o Rubens. En tercer lugar, también se observa la influencia de la tratadística del norte como la del mencionado Sandart; a quien seguramente lee a finales del siglo XVII durante su encarcelamiento en Holanda. Recordemos al respecto que es durante su encierro en Holanda que Roger de Piles escribirá su *Abrégée*, entrando en contacto con diversos tratados del ámbito holandés, que se advierten en su escritura, donde aparecen claras alusiones a esa aplicación del color en manchas, que identificará con la manera de Rubens. Un tipo de pincelada y de comprensión del color que incorpora a su reflexión, considerándola como el fundamento de la pintura, y que contrapondrá a la noción de dibujo como contorno. Una nueva comprensión de la aplicación del color que a partir de él se extenderá por la pintura de finales del siglo XVII, por ejemplo en Cretey o en J. Parrocel, así como en la pintura francesa del siglo XVIII especialmente con Fragonard. Un ejemplo de las similitudes entre ciertas reflexiones de Roger de Piles sobre el color y las nociones del norte de Europa lo encontraremos en la traducción de 1733 de la obra de Roger de Piles sobre los términos de la pintura, donde su noción de *tout ensemble* se definirá como *houwding* por parte de Verhoek.

La octava *entretien* se centrará en la figura de Poussin, en unos instantes en que parecía arrear la *querelle du coloris*. A pesar de lo cual se muestra muy cauto respecto al color en Poussin para no verse inmerso en las polémicas. A. Félibien presentará a Poussin en esta *entretien* como una

¹¹⁷⁹ BOSCHINI, Marco. *La carta del navegar pittoresco*. Edición crítica a cargo de Anna Pallucchini. Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1966 (1ª edición 1660); SOHM, Philip. *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics and their Critiques of Painterly Bruehwork in Seventeenth and Eighteenth-Century Italy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

especie de tercer renacer de la pintura. Tras un comienzo absoluto con los antiguos se habría producido un primer renacimiento de la pintura en el siglo XIII con Cimabue y Giotto; tras el cual se había producido un segundo renacer representado por las figuras de Miguel Ángel y Rafael. A partir de éstos últimos se habrían sucedido diversas escuelas y maneras que se habrían alejado de los grandes maestros del pasado, produciendo un nuevo periodo de decadencia, del que Poussin hará renacer la pintura de nuevo, heredando en forma de síntesis absoluta la tradición antigua y la moderna.

*« Je vous ai fait voir jusques-ici le commencement & le progrès de la Peinture. Je vous ay nommé les Peintres anciens qui ont eû le plus de réputation. Je vous ay dit de quelle sorte cet Art, après avoir été presque éteint, paru de nouveau dans le trizième siecle, & qui furent ceux qui contribuerent les premiers à le rétablir ; que Michel Ange, Raphaël, & quelques autres, de leur tems, le portèrent au plus haut degré où nous l'ayons vû. Vous sçavez ceux qui se sont signalez dans leur écoles, & en plusieurs lieux d'Italie ; comment la Peinture se perfectionna dans les autres païs ; & aussi de quelle sorte elle vint à décheoir, quand certains Peintres qui parurent au commencement de ce siecle, s'étant laissez aller à des goûts particuliers, au lieu de marcher toûjours sur les pas de plus grandes maîtres, ne suivirent que leurs propres genies. Car il est vrai que dans Rome même on ne patriquoit presque plus les enseignemens ni de Raphaël, ni des Caracces, lorsque le Poussin commença, si j'ose le dire, à nous ouvrir les yeux, & à nous donner des connoissances encore plus grandes de la Peinture, que celles que nous avions eûes, puis qu'ayant remonté jusques à la source de cet art, il nous a appris les maximes des plus sçavans Peintres de l'antiquité, & a mis en pratique ce que nous ne sçavions de l'excellence de leurs ouvrages, que par le rapport des Historiens. »*¹¹⁸⁰

Poussin aparecía por tanto como la culminación tanto del arte antiguo, « *les Peintres anciens* », como moderno; e implícitamente como la culminación del relato histórico comenzado en las *entretiens* anteriores. Sin embargo, la narración que propone A. Félibien sobre Poussin más que ofrecernos una temporalidad histórica, propondrá una temporalidad cíclica, de decadencias y renaceres, con la finalidad de situarle en contacto directo con los Antiguos, fuente y origen de toda la grandeza del arte, en tanto que « *source de cet arte, il nous a appros les maximes de plus sçavans Peintres de l'antiquité* ». El objetivo era claro, presentarle como un momento absoluto, de vuelta al origen, cuestionando que su pintura fuera una consecuencia directa de los tiempos anteriores y de la tradición pictórica italiana de Rafael o Carracci, pues « *Car il est vrai que dans Rome même on ne patriquoit presque plus les enseignemens ni de Raphaël, ni des Caracces, lorsque le Poussin commença* ». Utilizaba así una estructura temporal y una argumentación para justificar la perfección de Poussin que recordará a la empleada por Ch. Perrault para defender el siglo de Louis XIV y la superioridad de éste respecto al pasado inmediato, quien se presentaba como un momento absoluto, más allá de la Historia. Esta acentuación de lo antiguo y de Grecia en Poussin, le permite a A. Félibien aislarlo aún más del medio romano en el que se formó, profundizando en el carácter genial de su arte, el cual se habría desarrollado directamente de las fuentes antiguas, reinventando el arte moderno a partir de su capacidad para recrear lo antiguo. Pero también nos habría permitido ver de

¹¹⁸⁰ FÉLIBIEN, André. « Huitième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. IV. Pp. 2-3.

otra manera el arte antiguo, analizándolo bajo un nuevo parámetro, tal y como representaría su teoría de los modos en pintura, reinterpretando modernamente los fundamentos del arte clásico.

A. Félibien reivindica en esta *entretien* a un pintor que sin embargo parecía haber quedado en un lugar secundario en el arte francés del momento. En unos instantes donde dominaba la figura de Le Brun, quien, además, mantenía una relación ambigua respecto a Poussin; lo que sin duda le había llevado a deslizar en sus *entretiens* precedentes, por ejemplo en la sexta, algunas críticas hacia la obra de Le Brun, aprovechando el análisis de otras obras como por ejemplo la Galería Farnesio de A. Carracci, en el momento en que Le Brun estaba realizando su decoración de la Galería de Apolo en el Louvre. A. Félibien había comparado ambas obras y, a propósito de los relieves pintados por Carracci, describía éstos como muy superiores al estar pintados. Una solución diferente a la propuesta por Le Brun de utilizar relieves en estuco. Una crítica a Le Brun que también hemos analizado nuevamente en la sexta *entretien* a propósito de la pretensión de éste de convertir los caracteres en una ciencia, tal y como volveremos a observar en la décima *entretien*, utilizando precisamente para ello un cuadro de Poussin *Jugement de Salomon*. En la novena *entretien*, parece deslizar diferentes críticas hacia la figura de Le Brun al hablar de aquellos pintores como Poussin « *qui donne moyen d'en juger avec liberté, il me semble que c'est depuis que le Poussin n'est plus au monde, qu'on a encore mieux connu son mérite* »¹¹⁸¹. Frente a pintores como él, Félibien contrapondrá a aquellos otros que en vida han tenido una falsa reputación¹¹⁸²; lo que puede entenderse, de nuevo, como una alusión a Le Brun, reivindicando de nuevo el carácter racional y teórico que aporta Poussin al arte de la pintura. Como ha señalado O. Bonfait, en el momento en que los artistas colaboran con el Rey en la Plaza de las Victorias¹¹⁸³, A. Félibien construye otro tipo de monumento a su héroe, lejos de la corte y de la monarquía. Un héroe que se distingue por su moral, por su virtud y por una capacidad de gobierno de sí¹¹⁸⁴. Que prefiere la *retrait* y la búsqueda personal a los honores de la corte, alejándose por tanto de un proyecto político como el que la monarquía había pretendido construir a partir de su arte. A. Félibien proponía también una imagen de Poussin opuesta a la ofrecida por Bellori, como un hombre indiferente a los reversos de la fortuna, quien había sugerido su adscripción a una especie de academia platónica que evocaría a través de sus paseos por el Pincio. Frente a ello, A. Félibien hace de Poussin un *honnête*

¹¹⁸¹ FÉLIBIEN, André. « Neuvième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. IV. P. 165.

¹¹⁸² « L'estime qu'on fait de lui, & le prix où sont ses ouvrages, font juger de leur valeur ; & c'est en cela que son sort pareil au sort des grands hommes, est différent de celui de plusieurs autres Peintres qui ont eû seulement pendant leur vie une fausse reputation ». *Ibid.*, p. 165.

¹¹⁸³ BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV*. P. 207.

¹¹⁸⁴ DÉMORIS, René. « Poussin ou le maître de soi-même : une figure moderne de l'artiste dans la Huitième Entretien de Félibien (1685). En GODARD DE DONVILLE, Louis et Roger DUCHÊNE (Éd.). *De la mort de Colbert à la révocation de l'édit de Nantes : un monde nouveau ?*. Actes de colloque, CMR 17, Marseille, 1984. Marseille, C.M.R. 17, 1985, pp. 393-404.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

homme caracterizado por la discreción y la independencia política, adscrito a la moral del siglo XVII y por tanto que antepone su vida modesta de hombre de letras a los triunfos y honores de la corte. A. Félibien llena su texto de diferentes anécdotas que tendrán por finalidad afianzar estos aspectos de su carácter, explicando a través de ellos su rechazo a ir a París, pese a las promesas de cubrirle de honores y oro. A propósito de esta imagen de Poussin construida por Félibien, es importante recordar que en estos instantes éste venía de realizar en 1671 una descripción de la abadía de *La Trappe*, donde no sólo describirá sus maravillas artísticas, sino que subrayará la retirada del mundo de sus religiosos, a imagen de Port-Royal, lo que sin duda pudo determinar esa actitud de *retrait* que intenta proyectar sobre Poussin. Esta reescritura de la figura de Poussin, sobre las claves mencionadas, va a determinar que esta *entretien* no se desarrolle -a diferencia de las anteriores- ni en el Louvre, ni en las Tullerías, ni en Saint-Cloud, sino en un espacio íntimo, alejado de los palacios del monarca: « *M'ayant trouvé un jour au lois en état de n'en pas sortir, il m'engagea insensiblement à continuer nos Entretiens [...] & comme nous nous fûmes retirez dans mon cabinet, le lui parlai de la sorte* »¹¹⁸⁵ A. Félibien busca subrayar constantemente la actitud de Poussin independiente respecto al poder, permitiéndole explicar por ejemplo su rechazo a pintar en grande, pues prefería dedicarse a los cuadros de caballete. Quizás debamos ver en esta imagen de Poussin, que recrea A. Félibien un deseo de éste de justificar su deriva personal paulatinamente alejado del poder.

A. Félibien se dedicará a narrar los acontecimientos biográficos y artísticos más importantes de su persona, siguiendo de cerca las vidas de Bellori que, como hemos visto, un deseo de éste de justificar su deriva personal paulatinamente alejado del poder. visto, critica de forma constante, acentuando frente a éste el carácter francés de Poussin. Así señalará su ascendencia noble, su instrucción desde pequeño, etc., todo ello destinado a edificar la imagen de un pintor erudito, que vendría a ennoblecer la pintura, debido también a su propio origen. Como es habitual en este tipo de biografías, se señala que ya desde sus comienzos demuestra su talento natural por el dibujo y el arte, y pese a no haber tenido grandes maestros, sólo la Naturaleza, su genialidad innata consigue superar estos contratiempos, estando rodeado de personas eruditas que le pondrán en contacto con las estampas de Rafael y Julio Romano. En París entrará pronto en contacto con el poeta romano Marino, quien se encontraba de viaje en la capital francesa, lo que le sirve a Félibien para reiterar la estrecha vinculación entre poesía y pintura. Tras varios intentos por viajar a Italia para formarse, que parecen haber sido fallidos, sólo a la tercera consigue viajar a Roma, a donde llega la primavera de 1624 como protegido de Cardinal Barberini. En Roma compartirá alojamiento con el escultor

¹¹⁸⁵ FÉLIBIEN, André. « Huitième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. IV. P. 2.

François du Quesnoy, que le permitirá conocer y apreciar las grandes esculturas de la antigüedad, convirtiéndose su relato en una especie de origen de la pintura a partir de la escultura y el arte antiguo que emplea para minusvalorar las aportaciones de autores como Rafael, Carracci o Domeniquino. Poussin, según nos cuenta A. Félibien, se pasó la mayor parte de su tiempo dibujando, paseando en muchas ocasiones por la ciudad de Roma y leyendo sobre perspectiva y óptica; reafirmando con ello la imagen de pintor erudito. También se formará en anatomía, especialmente en tratados como el de Vesalio, así como con las lecciones sobre disecciones de un cirujano¹¹⁸⁶. Se interesará por la obra de Domenichino (a quien Félibien había dedicado amplias páginas anteriormente), logrando llamar la atención sobre su pintura entre unos jóvenes pintores que preferían a Guido Reni. Aunque no dice nada -como sí hace Bellori- sobre que hubiera participado en su Academia. A. Félibien quería subrayar la idea de que Poussin se había formado principalmente en la manera de los antiguos, así como de los modernos, tomando como principio de la pintura el dibujo : « *qu'il a bien connu être la principale partie de la Peinture, & pour laquelle les plus grands Peintres ont comme abandonné les autres, aussi-tôt qu'ils ont compris en quoi consiste l'excellence de leur Art* »¹¹⁸⁷. Gracias a la amistad con Cavalier del Pozzo, Poussin puede disponer de estudios importantes como el de Leonardo, de la biblioteca Berberini, leyendo y dibujando las demostraciones que proponía el libro. Recordando la polémica con A. Bosse a propósito del tratado, A. Félibien concluye que si bien Poussin veía incorrecciones en el tratado, sin embargo consideraba que se trataba de una obra que ofrecía una sabiduría importante al lector. A continuación A. Félibien irá relatando los encargos que recibirá y sus reticencias a abandonar Roma, pese a los deseos del Rey y del Surintendants Sublet de Noyers. Una de las cosas más interesante de su relato es cómo ha intercalando la correspondencia de Poussin para ir definiendo una especie de teoría de arte directamente emanada de sus propias palabras, utilizando su correspondencia para fortalecer una imagen de pintor *savant*. Característico de ello será la carta que subraya, dirigida a Chambray el 1 de marzo de 1665¹¹⁸⁸, comentando su libro de la *Idea de la pintura*, a propósito de la cual Félibien remarca la idea de un pintor erudito.

« *Vou pouvez remarquer, repartis-je, qu'il ne dit rien des choses qui regardent la Pratique, & qu'il ne s'attache qu'à la Théorie, ou plutôt à ce qui dépend seulement du génie & de la force de l'esprit ; ce qu'il faut particulièrement considérer dans le Poussin, qui par là s'est fort élevé au-dessus des autres Peintres.* »¹¹⁸⁹

Si bien, A. Félibien señalaba que no era posible hablar propiamente de una teoría en Poussin, sin embargo reitera que sus contestaciones en sus letras pueden ayudarnos a formarnos una idea de ello:

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p.16.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁸⁸ POUSSIN, Nicolas. « Al señor de Chambray, Roma, 1 de marzo de 1665 ». En *Lettres et propos sur l'art*. P. 140 y ss.

¹¹⁸⁹ FÉLIBIEN, André. « Huitième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. IV. P. 71.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

« Vous voyez par cette lettre que le Poussin n'a jamais rien écrit sur la Peinture, & que les mémoires qu'il a laissez, sont plutôt des études & des remarques qu'il faisoit pour son usage, que des productions qu'il eût dessein de donner au public. Ce pendant, par la seule lettre que Monsieur de Cambray reçût de lui, & que nous venons de lire, on peut juger quelles étoient les maximes qu'il se formoit pour la composition de ses ouvrages. »¹¹⁹⁰

A. Félibien, frente a los críticos de su época, lo presentaba como un pintor de gran formato, de cosas grandes y nobles, alejado de esa pintura “baja” que presenta escenas ordinarias; lo que le sirve de nuevo para reivindicar un arte que tomando la naturaleza como modelo saber mejorarla y perfeccionarla.

« Il veut qu'ils soient nobles, c'est-à-dire, qu'ils ne traitent que des choses grandes, & non pas de simples representations de personnes, ou d'actions ordinaires & basses. Car bien que l'Art de peindre s'étende à imiter tout ce qui est visible, comme il le dit lui-même ; il fait néanmoins consister l'excellence de cet Art, & le grand sçavoir d'un Peintre dans le beau choix des actions héroïques & extraordinaires. Il veut que lorsqu'il vient à mettre la main à l'oeuvre, il le fasse d'une maniere qui n'ayt point encore été exécutée par un autre, afin que son ouvrage paroisse comme une chose unique & nouvelle [...] qu'il ne pouvoit souffrir les sujets bas, & les peintures qui ne representent que des actions communes ; & qu'il avoit même du mépris pour ceux qui ne sçavent que copier simplement la naturel, telle qu'ils la voyent.¹¹⁹¹ »

Anteponer la *belleza ideal* sobre la *belleza natural* y defender la *verosimilitud* sobre lo *maravilloso*; siendo el juicio el que debe guiar las obras, debiendo la invención y la imaginación del artista plegarse a la racionalidad y verosimilitud del tema. Es esta capacidad racional lo que determinará la superioridad de Poussin, subrayando A- Félibien de forma constante esta cualidad racional de su pintura¹¹⁹².

« Il sçavoit bien que le merveilleux n'est pas moins propre à la Peinture qu'à la Poësie : mais il n'ignoroit pas aussi qu'il faut que la vraisemblance paroisse en toutes choses, comme je vous ai dit qu'il l'écrivit lui-même au sieur Stella [...] A l'égard de ce qu'il veut que le jugement du Peintre paroisse dans tout l'ouvrage, c'est en effet la partie qui domine sur toutes les autres. »¹¹⁹³

Pymadre le recuerda también a A. Félibien las críticas recibidas en su época sobre que sus figuras no han seguido la naturaleza sino las estatuas de la antigüedad, lo que ha dado a sus personajes un aire duro y seco; recordándole también las críticas de no haber sabido capaz de realizar una pintura de gran formato.

« qui soutiennent qu'il n'a point suivi la Nature, mais seulement copié l'Antique, & fait toutes les figures d'après les statuës & les bas-relief, imitant d'une maniere dure & seche jusques aux draperies & aux plis serrez des marbres qu'il a copiez trop exactement.

Qu'il n'a point sçu l'Art de bien peindre les corps, & faire paroître par l'épanchement des lumieres & la distribution des ombres, la beauté des carnations & l'amitié des couleurs. Que c'est la raison pour laquelle il n'a jamais osé entreprendre de grands Ouvrages, & qu'il est toujours réduit à ne faire des tableaux que d'une moyenne grandeur. »¹¹⁹⁴

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 80-81.

¹¹⁹² BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV*. P. 202 y ss.

¹¹⁹³ FÉLIBIEN, André. « Huitième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. IV. P. 92.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 94.

Unas críticas a las que el propio Poussin había contestado en su carta a J. Stella, defendiendo que las bellas proporciones de las esculturas antiguas se encontraban sacadas directamente de la naturaleza. Todo ello tenía como principal propósito acentuar la idea de que Poussin más que imitar a otros pintores se inspiró directamente en la antigüedad y en la naturaleza, alejándose de la visión dada por Bellori de un pintor formado en las obras de Rafael y Carracci.

*« Il a connu que pour former les corps les plus parfaits, il ne pouvoit trouver de plus beaux modèles que les statuës & les bas-relief, qui sont les chef-d'oeuvres des plus excellens hommes de l'Antiquité ; que ce qui nous en reste, doit être considéré comme le fruit des travaux de tant d'années que les plus sçavans Ouvriers de la Grèce y de l'Italie ont employées à perfectionner un Art, qu'ils ont mis à un si haut degré, que depuis eux tout ce qu'on a pû faire, a été de tâcher à les suivre. »*¹¹⁹⁵

A. Félibien no considera que Poussin se haya apartado de la naturaleza. De hecho, la considera el fundamento de su pintura, pero modificándola en todo aquello que considera defectuoso.

*« Il a suivi la nature dans les choses essentielles, beaucoup mieux que les autres Peintres, & n'a jamasi voulu s'en écarter que dans ce qu'elle a de défectueux ; mais il l'a toujours exactement imitée, lorsqu'il l'a trouvée belle & parfaite. »*¹¹⁹⁶

Llama la atención, por último, la distinción que realiza A. Félibien entre Rafael y Poussin, el primero, como el resultado de un don del Cielo y el segundo como el resultado del saber y del trabajo intelectual; que ha demostrado en sus cartas y que permite establecer una teoría sobre el arte que permite la comprensión de sus secretos a los jóvenes artistas, posibilitando así que el arte progrese. De ahí su superioridad respecto a un Rafael, quien no puede dar razón de su arte.

*« Mais si l'on vouloit marquer quelque difference entre Raphaël & le Poussin, on pourroit dire que Raphaël avoit reçu du Ciel son sçavoir & les graces de son pinceau, & que le Poussin tenoit de la force de son génie & de ses grandes études ses belles connoissances, & tout e qu'il posseroit de merveilleux dans son Art. »*¹¹⁹⁷

5.5.4. La Novena y Décima Entretien, 1688.

La novena y décima *entretien* continuarán con su monumento a la gloria de Poussin. Frente a la estrategia tomada por Vasari en sus *Vies* que culminan en la figura de Miguel Ángel, tal y como había hecho en su octava *entretien*, A. Félibien decide mostrar en estas dos últimas la grandeza de Poussin a través de la trascendencia posterior de su obra y figura. Una pintura que habiendo nacido de los *orígenes*: de Grecia e Italia, permitirá el florecimiento de las bellas artes francesas, tal y como había señalado en su primera *entretien*. Frente al desarrollo de las *entretiens* precedentes que se habían iniciado con una problemática concreta sobre arte a partir de la cual se desarrollaba el texto, estas dos últimas se construirán a partir de la anterior, lo que demostraba la ruptura que había

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 95.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 112.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 154.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

supuesto la octava *entretien* dentro de su discurso; y así la novena *entretiens* daba inicio de la siguiente forma:

*« Pymandre avoit été si satisfait de notre dernier conversation, qu'étant venu me trouver quelque tems après, il me parla d'abord du Poussin, & me demanda s'il n'avoit pas laissé des Disciples qui eussent suivi la maniere, & profité des lumieres d'un si sçavant homme »*¹¹⁹⁸

La Novena se centrará por tanto en los pintores contemporáneos de Poussin que, como indica el propio A. Félibien, no pueden considerarse ni como alumnos, ni como herederos del maestro. De hecho, el propio autor incide sobre el carácter solitario y genial de Poussin quien no tiene ni maestro, ni alumnos; trabajando siempre solo en su taller y, de este modo, a diferencia de otros artistas de su época -como Le Brun- no tenía necesidad de que nadie le ayudase en su trabajo.

*« Le Poussin, lui dis-je, n'a point eû de Maîtres qu'il ait imitez, & n'a point fait d'Elevés travaillant toujours seul dans son cabinet sans entreprendre de grands ouvrages. Il n'avoit besoin de personne pour lui aider ; & aussi ne voit on point de tableaux de lui que ne soient entierement de sa main. »*¹¹⁹⁹

No obstante, hubo algunos que imitaron su manera, como Gaspard Duguet. Sin embargo se trata de artistas que no se aproximaron a su manera, pues sólo se tomó conciencia de su grandeza tras su muerte, lo que hemos señalado como una posible crítica a la fama alcanzada en vida por Le Brun.

*« Comme c'est l'amort, dit Pymandre, qui aussi-bien que le tems, leve le voile dont toutes les actions des hommes ont été chachées pendant leur vie, & qui donne moyen d'en juger avec liberté, il me semble que c'est depuis que le Poussin n'est plus au monde, qu'on a enconre mieux connu son merite. »*¹²⁰⁰

Antes de iniciar su recorrido por los pintores contemporáneos y posteriores a Poussin, Félibien distingue entre el pintor de mérito y el pintor savant; y, de nuevo, parecen resurgir las comparaciones entre Le Brun y Poussin.

*« Mais il est vrai que quand je considere les Tableaux de cet excellent homme, & ceux de quelques Peintres qui ont eû du merite, je voi qu'il y a une grande difference entre les bons & les sçavans Peintres : j'appelle un bon Peintre celui qui dans ses ouvrages s'exprime avec ordre, avec beaucoup de force, de grace & de netteté, & qui en imitant bien ce qu'il veut représenter, satisfait les esprits ordinaires, & plaît aux yeux de tout le monde : mais celui-là seul me paroît digne d'être appelé sçavant, qui non seulement possède toutes ces belles parties, mais encore qui attirant sur ses ouvrages l'admiration des esprits même du premier rang, ennoblit les matieres les plus communes par la sublimité de ses pensées, & trouve dans son imagination & dans sa mémoire, comme dans deux sources inépuisables, tout ce qui peut rendre ses Tableaux entierement parfaits. »*¹²⁰¹

A continuación realiza un recorrido breve por algunos de los grandes pintores italianos y algunas de las grandes obras contemporáneas de Poussin, a las que dedicará diecinueve páginas, mostrando la superioridad de éste. Se detendrá, sobre todo, en los pintores franceses más significativos, algunos de los cuales habían sido los miembros fundadores de la Academia,

¹¹⁹⁸ FÉLIBIEN, André. « Neuvième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. IV. P. 163.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 163-164.

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p. 165.

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 166.

dedicándoles el grueso del volumen, puesto que, como había señalado en la *entretien* anterior, las bellas artes habían renacido en Francia de la mano de Poussin. Tras realizar un breve comentario sobre la fundación de la Academia Real de Pintura y de Escultura, seguramente en alusión al texto de H. Testelin sobre el origen de la institución, A. Félibien destacará las figuras de Le Sueur, La Hyre, N. Mignad, S. Bourdon, Loire, etc., dedicando una especial atención al funeral por la muerte del Canciller Séguier, haciendo una descripción pormenorizada de las celebraciones¹²⁰². Este recorrido por la historia de la pintura francesa terminaba con un homenaje a Poussin, tanto artístico, como político y humano; subrayando de nuevo cómo Poussin dominaba todas las partes de la pintura, heredando la maestría de Apeles, Giotto, Rafael, Durero, Tiziano, Rubens, etc. Establecía así una línea directa entre la antigüedad y Poussin, considerándole la culminación de los diferentes renaceres por los que había pasado la pintura anteriormente. Llama la atención cómo termina Félibien esta *entretien*, señalando que : « *Parmi tous les Peintres dont j'ai à vous parler, repartisse, je ne crois pas qu'il en reste beaucoup qui puissent demander une longue attention.* »¹²⁰³. En ningún momento ha citado a Le Brun, a quien parece no considerar digno de atención, lo que contrasta con su elogio de la década de los 60. Esta crítica hacia Le Brun parece clara cuando escribe de nuevo a propósito de Poussin y en relación a « autres peintres »: « *L'estime qu'on fait de lui, & le prix où sont ses ouvrages, font jufer de leur valeuer, & c'est en cela que son fort pareil au sort des grands hommes, est different de celui de plusieurs autres Peintres qui ont eû seulement pendant leurs vie una fausse reputation* »¹²⁰⁴.

La décima *Entretien* continúa con algunos de los pintores actuales como Louis de Boulongne, Jean Baptiste y Philippe de Champaigne, Jacques Stella, etc. En ella vuelve a señalar la importancia del saber fisiognómico¹²⁰⁵, siguiendo de cerca lo señalado por Le Brun en sus conferencias sobre la expresión, así como la estrecha relación entre el rostro humano y el de los animales. Asimismo, parece reformular la teoría de los géneros que había venido realizado desde el *préface* a las *Conférences de 1667*, valorando las cualidades pictóricas de aquellos géneros considerados como innobles o “bajos”.

« *Mais ayant commencé à vous marquer, l'établissement de l'Académie, j'ai crû devoir rapporter tous ceux qui en ont été : car quels qu'ils ayent pû être, ils ont eu assez de merite pour être reçûs dans cette assemblée, où, ainsi que dans les autres corps, on peut dire qu'ils ne sont pas tous d'une égale consideration. Il y a même une chose à obseerve ; c'est que tous ceux qui ont été reçûs dans l'Académie, y ont été admis pour differens talens. Et bien que les Pentres qui traitent des histoires y des sujets les plus nobles, doivent être plus estimez que ceux qui ne representent que des paisages, ou des animaux, ou des fleurs, oude fruits, ou de choses*

¹²⁰² *Ibid.*, p. 272 y ss.

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 305.

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p. 165.

¹²⁰⁵ FÉLIBIEN, André. « Dixième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. IV. P. 348.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

*encore moins considerables : cependant on ne laisse pas parmi ces derniers, d'en reconstruire qui ont tant d'habileté & de sçavoir dans les choses dont ils se mêlent, que les plus habiles d'entre'eux dont souvent beaucoup plus estimez que d'autres qui travaillent à des ouvrages plus relevez. »*¹²⁰⁶

El destinatario diferente de estas *entretiens*, un público de amateurs y coleccionistas cada vez más interesado en la pintura de género y holandesa; junto a la profunda transformación del gusto que está aconteciendo en las dos últimas décadas del siglo, como refleja la obra teórica de Roger de Piles, quien revaloriza la pintura del norte; unido a una pintura del norte de Europa que comienza a ser pensada no en función de la imitación de la realidad, sino de estrategias pictóricas como el claroscuro; modifican finalmente la manera de observar y valorar la pintura de género, como leemos en el párrafo anterior. Aunque, Félibien siguiendo la lectura entrecruzada de la obra de Aristóteles, continua considerando la pintura de historias como moralmente superior.

*« Aussi voyons-nous des ouvrages faits en Flandres & en Hollande qui sont admirables pour ce qui regarde l'imitation de la nature. Quand on voit les tableaux de Girard d'Aw, peut on croire qu'on puisse jamais peindre avec plus de verité & plus de force, mieux manier les couleurs, & que les Anciens ayent été plus loin ? Il ne faut pas être surpris de cela, car les Flamans & les Hollandois s'attachant à bien copier la nature, pourquoi n'y pourroient ils pas réussir, puisque'elle est toujours la même qu'elle a été ? »*¹²⁰⁷

M. Cojannot-Le Blanc señala, como planteamos a propósito de la cuarta *entretien*, que la nueva lectura y recepción de la *Poética* de Aristóteles -como analizaremos en la obra de Roger de Piles- permitió comprender la imitación bajo una nueva perspectiva, alejada de las poéticas teatrales y permitiendo valorar cada tipo de imitación por sí misma; lo que favoreció el tipo de imitación que presentaba la pintura del norte¹²⁰⁸, como había apuntado también J. Lichtenstein¹²⁰⁹. Sin embargo, un poco más adelante, A. Félibien parecía retomar la relación aristotélica entre imitación, tema y nobleza, que, además, parecía recogida en su término “bas”, a través del cual parece volver a su tradicional postura sobre la jerarquía de los géneros, tal y como parece señalara Pymandre.

« N'est-ce point aussi, interrompit Pymandre, qu'il est bien plus facile de représenter ces sortes d'objets qu'on peut dire inanimés pour la plupart, & sans action, que des figures d'hommes où il y a mille expressions différentes de vie, d'actions, & de mouvemens ? »

*N'en doutez pas, repartis-je, car com-il faut un génie plus élevé pour inventer & disposer de grands sujets d'Histoires, les peindre, & les rendre accomplis dans toutes leurs parties : aussi est-il plus rare de trouver des personnes qui ayent les qualités nécessaires à s'en bien acquiter, qu'il n'est malaise de trouver des hommes d'un esprit moins sublime qui peuvent représenter des choses ordinaires. »*¹²¹⁰

A. Félibien también destacará la prioridad del educar sobre el deleitar en pintura, volviendo a Horacio y a Castelvetro, siendo éste uno de los rasgos que había destacado en Poussin y que le había llevado a criticar a pintores como Cortona y a aquellos que defienden el color frente al dibujo,

¹²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 397-398.

¹²⁰⁷ *Ibid.*, p. 401.

¹²⁰⁸ COJANNOT-LE BLANC, Marianne (Marianne Le Blanc). « Sous le signe d'Aristote... » P. 296.

¹²⁰⁹ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente. Rhétorique et Peinture à l'âge classique*. Paris, Flammarion, 1999, pp. 65-68 (1ª edición, 1989).

¹²¹⁰ FÉLIBIEN, André. « Dixième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. IV. Pp. 398-399.

precisamente desde los argumentos del placer. A. Félibien se mostraba así un lector de Aristóteles a través de las polémicas de principios de siglo que habían determinado una lectura moralizante de la obra del estagirita. Frente a él, Roger de Piles propondrá una lectura más literal de Aristóteles, eliminando la connotación moral y reflexionando sobre los problemas de la percepción y las emociones causadas en el espectador. Todo ello le conducirá de nuevo a hacer un elogio del dibujo.

« C'est dans le Dessein que le Peintre fait paroître la force de son esprit, sa science, & le fruit de ses études [...] Enfin le dessein est comme la base & le fondement de toutes les autres parties [...] On doit prendre garde sur tout à ne se pas laisser surprendre par les charmes du coloris ; car la Couleur n'est pas seulement un agrément que la nature ait répandu sur les corps pour en relever la beauté & leur donner plus d'éclat, mais elle est aussi dans les Ouvrages de l'Art un moyen merveilleux pour les rendre agréables, & donner plus de plaisir à la vûë. Et de vrai, comme nous voyons que les couleurs de l'Arc-en-Ciel, qui en marquent rien de particulier, ne laissent pas de se faire regarder avec admiration : aussi les diverses couleurs qui brillent dans un tableau, quoique privé des autres parties de la peinture, ne laissent pas de frapper les yeux, & même d'émouvoir l'ame, qui s elaisse remuer par les sens avec lesquelles elle a une si grande liaison, que d'abord elle ne pense, s'il faut ainsi dire, qu'à prendre part au plaisir qu'ils reçoivent, sans examiner les choses par la raison. »¹²¹¹

Bruno Haas¹²¹² ha señalado que en esta *entretien* puede observarse un alejamiento respecto al concepto clásico de dibujo, entendido como *contorno*. Una noción de *contorno* que había sido la predominante desde el siglo XV, como podemos observar en Alberti, y que determinará también la *querelle du coloris* de los años 70, como comprobaremos en las conferencias de Charles Le Brun, Louis-Gabriel Blanchard y Jean-Baptiste Champaigne. Recordemos que la identificación entre *dibujo* y *contorno* considera al dibujo como la base y el color como lo que se añade; lo que lleva a valorar el color –sobre todo a los defensores del dibujo– como un puro accidente, tal y como había concluido también Poussin. Frente a esta concepción, los defensores del color lo valoran como el último elemento que culmina todo, dándole a la pintura su perfección. Si bien, A. Félibien sigue moviéndose en una línea tradicional, tal y como se refleja en su elogio de las reflexiones teóricas de Ch.-A. Dufresnoy, cuyas ideas del color conoce y admira¹²¹³; sin embargo, parece alejarse de una noción de dibujo como *contorno* que ya había sido cuestionada por la tratadística veneciana a través de la *pittura della macchia*, así como por los pintores del norte de Europa con el término *houding*, tal y como hemos señalado más arriba. Si bien ambos términos, *pittura della macchia* y *houding*, responden a problemáticas del color diferentes, sin embargo tanto A. Félibien como Roger de Piles tienden a observarlos como problemáticas semejantes, incorporándolos a sus análisis respectivos sobre la pintura. Esto permitirá transformar la valoración y comprensión del arte del norte de Europa en Francia, así como la forma de comprender la aplicación del color y su relación con el dibujo.

¹²¹¹ *Ibid.*, pp. 428-429.

¹²¹² HAAS, Bruno. « La méconnaissance du dessin ». En *Nouvelle Revue d'esthétique*, nº 4, 2009. Paris, PUF, 2009, pp. 29-40.

¹²¹³ FÉLIBIEN, André. « Dixième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. IV. P. 417.

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Pese a su defensa del dibujo, poco a poco, observamos en A. Félibien una tensión con la noción tradicional de dibujo y, de este modo, en ocasiones parece querer vincular el dibujo a la noción de *expresión*, cuestionando de forma clara la identificación entre dibujo y contorno¹²¹⁴ y, por tanto, cuestionando que el contorno sea el fundamento de la pintura. Todo ello reflejaba, nuevamente, la profunda transformación en el *saber artístico* que se produce a finales del siglo XVII y que se expresará a través del problema del color. Tal y como estudiaremos en el capítulo siguiente, la redefinición paulatina del *saber artístico* en torno al *color* revelaba un cambio profundo en el arte, que a su vez descubría una serie de cambios que estaban aconteciendo en otros saberes y ámbitos de la sociedad francesa, permitiéndonos establecer la redefinición de un nuevo poder-verdad entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII.

Conclusión.

A lo largo de este capítulo hemos intentado poner de manifiesto los *principios* artísticos sobre los cuales se asienta la teoría del arte en Francia en el siglo XVII, a través de las diferentes obras teóricas, como las de A. Bosse, los hermanos Chantelou o A. Félibien; y a través de las discusiones que estos *principios* han suscitado tanto dentro como fuera de la Academia. A partir de todo ello hemos podido establecer la existencia de un *discurso artístico* en Francia, descubriéndose asimismo un deseo por construir una *verdad* sobre el arte que iría más allá de la simple *teoría*. A través de esta *verdad* se manifestarían las tensiones y transformaciones del *poder-verdad* de la época, que actúan, a su vez, sobre los *discursos artísticos*, produciendo *discontinuidades* en éstos, que condicionan finalmente su forma. Hemos podido observar por tanto cómo los discursos artísticos se transforman y dialogan con los saberes de su época, transformándose en ocasiones de forma semejante a las transformaciones de la *verdad* de su época; y, de este modo, hemos destacado en este capítulo una evolución del discurso artístico desde una concepción jurídica del arte, característica de la *Soberanía*, donde la preocupación principal es definir una serie de estatutos y privilegios, hacía una concepción del arte como un *saber-poder*, susceptible de fortalecer el poder del Estado, cómo es propio de la *razón de Estado* y de la *Gubernamentalidad*. Si el principio que definía la *Gubernamentalidad* era la preocupación por la vida, hemos vinculado ésta con la centralidad que ocupa el cuerpo humano en la nueva comprensión elocuente de la pintura que defiende A. Félibien y Le Brun en los años 60; y que se acentuará con las reflexiones sobre el color de Roger de Piles. De este modo, la nueva propuesta teórica y formal -que O. Bonfait denominaba como pintura de gran formato- que se desarrolla con A. Félibien y Le Brun, nos descubre no sólo

¹²¹⁴ HAAS, Bruno. « La méconnaissance du dessin ». P. 40.

una transformación en la *teoría artística*, sino una transformación del *saber artístico*, en paralelo a la transformación de la *verdad-poder* de su momento, siendo el discurso artístico un lugar privilegiado, como antes lo fue la teoría literaria o la política, para detectar la formación de una nueva *verdad* en el último tercio del siglo XVII.

Una vez hemos justificado la existencia de una *teoría del arte* en Francia, con unos rasgos particulares y unas características propias, frente a la visión tradicional desarrollada por la tratadística alemana desde J. von Schlosser, quien la valoraba como una simple copia de las problemáticas italianas, nos hemos centrado en dos cuestiones. Por un lado, hemos rebatido aquellos argumentos que justifican la imposibilidad de hablar de *teoría del arte* para referirse a un modelo como el francés donde no existiría una noción puramente teórica, puesto que pensarían el arte desde la *práctica*. Lo que condujo -siguiendo la definición dada por E. Panofsky de *teoría*- a negar cualquier relevancia a las conferencias académicas. Por otro lado, hemos intentado mostrar cómo, no sólo debemos valorar las reflexiones teóricas de los tratados de A. Bosse, Fréart de Chambray o Félibien, así como las propias conferencias como una *teoría*, sino que es en esta particular valoración conjunta de la *teoría* y la *práctica* a partir de la cual se definirá la especificidad del modelo francés frente a Italia. Una construcción *teórica* a partir de la revalorización de la práctica, sin duda condicionada por el primer humanismo de Alberti, Leonardo, Vasari. Etc., que determinará la obra de A. Félibien, quien construye su discurso artístico a partir de lo que hemos denominado -siguiendo a Ch. Michel- como *descripciones analíticas*.

La *teoría del arte* en Francia comienza a desarrollarse a finales de la década de los 40 del siglo XVII, coincidiendo con el deseo de ciertos círculos adscritos a la monarquía y al *surintendant des bâtiments* Sublet de Noyers, de fundar una Academia a imagen y semejanza de las italianas. Pero, a diferencia del modelo italiano -como ha señalado E. Pommier- la Academia francesa se adscribirá a la Soberanía. Una característica del modelo francés que no sólo hay que valorarla como el reflejo del impulso absolutista de la monarquía francesa, como definió el siglo XIX, sino como una estrategia ideada por los propios artistas. El gran peso social que mantenía todavía el gremio junto a los importantes apoyos que tenía en el Parlamento, convertían a la monarquía en la mejor estrategia para alcanzar el prestigio y el reconocimiento social del que disfrutaba el arte y el artista en Italia. Son estos conflictos con el gremio -muy matizado por A. Schnapper frente al relato de N. Guérin o de H. van Hulst- así como las tensiones entre los diversos cuerpos de la monarquía, lo que va a condicionar los primeros tiempos de la reflexión artística en Francia, tal y como hemos analizado a propósito del relato de los orígenes en aquellos momentos, por parte de H. Testelin, N. Guérin o H. van Hulst. A la hora de acercarse a estos textos es importante tener presente que se trata

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

de discursos oficiales que quiere ofrecer una imagen determinada de la historia de la Academia. Sin embargo nos permiten descubrir a través de su deseo por construir un discurso coherente y una *verdad* sobre los orígenes, una *verdad artística* predominante, que revela el *orden del discurso* del saber académico. Este se pone de manifiesto al estudiar en paralelo estos textos junto a los datos que tenemos de los hechos por ellos narrados. A partir de esta comparación podemos concluir que en el discurso académico ha predominado desde sus orígenes una comprensión del arte determinado por el saber jurídico, tal y como es característico también de la Soberanía.

La fundación de la Academia en 1648 culminaba un proceso donde la imagen había adquirido paulatinamente mayor importancia en la sociedad francesa, frente al peso que inicialmente habían tenido las letras y la palabra dentro del *proyecto clásico*. Este desarrollo de la imagen se produce, sobre todo, con la estabilización de la monarquía con Louis XIII, en la década de los años 20, que coincidirá con la conversión de París en un centro cultural europeo. Primero la Iglesia y luego la nobleza comienzan a realizar encargos artísticos importantes, tanto para las iglesias y conventos como para sus palacios; llegando de las provincias francesas y de Italia algunos de los principales pintores franceses como S. Vouet o J. Blanchard; pero, también, artistas italianos, del norte de Europa, etc. En esta eclosión de la imagen artística en las dos primeras décadas del siglo XVII ocupará un lugar fundamental la renovación de la decoración de las iglesias, desarrollándose los cuadros de altar analizados por F. Cousinié. Un fenómeno que debemos adscribir, a su vez, a la importación de las nuevas ideas de la Contrarreforma católica, mediante las cuales la iglesia galicana busca asentar el catolicismo y superar las destrucciones sucedidas durante las guerras de religión, renovando las deterioradas iglesias parisinas. Una política de la imagen favorecida sin duda por las nuevas teorizaciones que sobre la elocuencia de la imagen han realizado los jesuitas durante el Concilio de Trento, y que ahora se incorporan a Francia, con el apoyo incondicional de la monarquía. A través de este apoyo la propia monarquía buscaba reafirmarse como rey *très chrétienne*, en un momento de importante reformulación del ceremonial monárquico, ya estudiado en la segunda parte. No obstante, y a pesar del apoyo que las artes de la imagen encuentran en María de Medicis, Richelieu o Mazarino, no será hasta el ascenso al trono de Louis XIV, que la imagen logrará independizarse del texto, buscando recursos formales propios y nuevas formas narrativas características de la pintura, alejándose de las estrategias simbólicas o narrativas tradicionales, lo que sin duda atraerá la atención de la monarquía. Una búsqueda formal por parte del Rey que coincide con el final de los disturbios de la Fronda y con el regreso de la corte a París, quien inicia una importante campaña de renovación de los Palacios, buscando el rey reafirmarse simbólicamente. Será un momento en que la monarquía parece apoyar de forma definitiva la

Academia, convirtiendo la imagen en uno de los elementos centrales de su discurso del poder y favoreciendo el desarrollo de la pintura, la cual todavía parecía circunscribirse a las grandes decoraciones de *plafonds*, donde se producen los mayores avances.

Poco a poco, la pintura de caballete irá tomando el protagonismo sobre los techos, intentando dar una respuesta formal a las demandas de la monarquía, quien estaba necesitaba de un nuevo tipo de pintura que fuera capaz de manifestar la gloria del nuevo monarca y fuera capaz de competir con los modelos italianos. Es el momento en que Poussin se convierte en un emblema nacional, sobre cuya pintura la monarquía intenta desarrollar su nueva imagen de gloria y poder. Sin embargo, Poussin, quien ya había fracasado en su viaje de regreso a París en 1640, no se adecuará a las nuevas demandas formales de Colbert, atrayendo la atención de éste las propuestas teóricas y formales que están elaborando A. Félibien y Le Brun en Vaux-le-Vicomte, en el entorno de Fouquet. En este palacio diversos artistas habían desarrollado una especie de proyecto de arte total, construido sobre la elocuencia de la imagen pero sustentada sobre la palabra; y donde poetas, jardineros, arquitectos, pintores, escultores... ponen al servicio de Fouquet un discurso que glorifica su persona y poder. Pese a la caída de Fouquet en 1661, la propuesta teórica y formal formulada por A. Félibien y Le Brun, atraerá el interés de Colbert. Ambos proponen una pintura de gran formato, elocuente y persuasiva, elaborada a partir de la teoría teatral francesa y de Aristóteles, que pone el acento sobre los valores perceptivos de la pintura, en vez de sobre los miméticos o reproductivos. Ambos autores proponen un nuevo tipo de composición pictórica, alejada de la perspectiva y de la medida -defendida todavía por los tratados de A. Bosse y Fréarte de Chambray-, que se construye sobre la capacidad elocuente y expresiva del cuerpo humano; el cual se convierte en el centro narrativo y constructivo del cuadro. Sin duda, se trataba de una pintura que heredaba, por un lado, la comprensión elocuente del cuadro definida por Alberti, quien comparaba ya la pintura, con las partes del discurso del orador y con las partes del cuerpo humano, siguiendo a Cicerón; y, por otro lado, ciertos recursos formales de la pintura de Poussin. Pero las soluciones formales de éste, sobre las que Le Brun trabaja en Roma y tras su regreso a París en los años 50, fueron traspuestas a un gran formato, acentuando la unidad compositiva y otorgando al cuerpo humano el principal protagonismo, que pasa a ocupar el centro de la composición, como luego sucederá con el cuerpo del rey en Versalles; demostrando así una estrecha relación entre esta nueva pintura de gran formato y la centralidad ocupada por el rey en la Soberanía.

Con Louis XIV la imagen y la pintura abandonan su subordinación al texto y su función anterior de ilustrar el poder, por ejemplo a través de los retratos del monarca, transformándose en un *saber* autónomo, capaz de fortalecer al Estado y al soberano, estableciendo una alianza con la monarquía. Esta transformación del arte en un *saber* lo estudiamos a propósito de los comentarios

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

señalados por A. Félibien al inicio de sus *descripciones* de los cuadros del gabinete del Rey. En ellos manifestaba con claridad que la finalidad de la pintura ya no es narrar las hazañas del poder, para que estas se mantuvieran largo tiempo en la memoria, o ilustrar el poder de la monarquía, mediante retratos, como proponía la *requête* de 1648; sino enseñar al Rey a mirar los cuadros para que éste comprendiese la labor que cumple el arte en su engrandecimiento, ya que le permitía comprender la naturaleza de su poder y la mejor manera de ejercitarlo. El arte se convertía así en un *saber* de la Soberanía, capaz de interrogar al poder sobre su naturaleza, a través del papel ejemplarizante -vinculado al *exemplum virtutis*- asignado por A. Félibien a la pintura de historia, en la línea de lo desarrollado por Cicerón, Plutarco, etc. Si el *proyecto clásico*, tras las guerras de religión, se había construido sobre la palabra y las letras, ahora la palabra deberá competir con la imagen por ver cuál de ellas se muestra más elocuente; tal y como ya habían puesto de manifiesto ciertas tradiciones que vinculaban la imagen a una *elocuencia silenciosa*, superior a la propia palabra. Esta superioridad elocuente de la imagen pictórica sobre la palabra, constituirá el núcleo del discurso de A. Félibien y de la pintura de Le Brun, atrayendo rápidamente la atención del poder monárquico. Este enfrentamiento entre pintura y poesía, retomando los ecos de la *ut pictura poesis*, determinará la reflexión artística sobre la imagen en estos instantes, determinando los nuevos objetivos de la imagen, que estará condicionada por la retórica, condicionando la reflexión teórica y el arte en Francia a partir de los años 60.

La *teoría artística* francesa revela así un cambio importante a partir de las reflexiones de A. Félibien, donde el arte se convierte en un poder persuasivo, gracias a la retórica y a su capacidad elocuente; y, de este modo, se transforma en un *saber*. Es en Vaux, en estrecha relación con las propuestas formales de La Fontaine sobre la imagen, donde A. Félibien propone un nuevo tipo de teorización sobre la pintura, que no se limitaba a trasplantar las teorías italianas al suelo francés, sino que inauguraba un nuevo tipo de construcción teórica, nacida del análisis práctico que hemos denominado como *descripción analítica*. Este análisis consistía en someter las grandes obras del pasado a un profundo escrutinio, con la intención de encontrar unos principios verdaderos de la pintura, los cuales permitiesen a su vez elaborar una *saber artístico* nuevo, al servicio de los intereses de los pintores, como Le Brun, de la Academia y del poder político. Se trataba de un nuevo tipo de *descripción analítica* que dividía la pintura en partes, tomadas de la retórica, a través de F. Junius, así como de la tratadística italiana, pero poniendo el acento sobre la dimensión práctica, es decir, deteniéndose en el tratamiento de los gestos y las expresiones, los movimientos del cuerpo y en la anatomía, el tratamiento de los ropajes y la adecuación a la historia, los colores y las luces y el efecto del *tout ensemble*, etc. Se trataba de un tipo de *descripción* que se alejaba asimismo de los modelos descriptivos anteriores como los propuestos por la retórica antigua, tales

como la *ekphrasis*, así como de las descripciones simbólicas o narrativas frecuentes en el mundo italiano. A. Félibien ponía en acción un nuevo tipo de análisis que cuestionando lo aprendido, como el *método* de Descartes, sitúa las grandes obras de los grandes maestros a la luz y el escrutinio de la razón y de la discusión de los entendidos, para analizar detenidamente -como proponía Poussin- cada parte, en función de las nuevas finalidades definidas para la pintura, intentando establecer finalmente los lugares donde el pintor había fracasado y los lugares en los que había alcanzado la perfección. Unos aciertos que debían traducirse en una serie de principios artísticos que posibilitarían llevar al arte francés a su perfección última, superando incluso a Italia.

Si bien A. Félibien perfila su nuevo concepto de pintura a partir de las obras de Le Brun, sin embargo es Poussin quien parece encarnar los deseos de la monarquía de construir un nuevo arte francés, pues es considerado por muchos como el más grande pintor moderno. Convertido en un mito nacional, sobre todo desde los años 50, sin embargo el poder monárquico nunca terminó por considerar su pintura como la más idónea para construir esa nueva pintura que diese cuenta de la gloria del monarca. Es por ello que desde Richelieu y luego con Colbert, se intentase atraer a París, primero a Cortona y luego a Bernini. El fracaso de Richelieu respecto a Cortona y el fracaso del viaje de Bernini a París, junto a las persistentes reticencias hacia el arte de Poussin, hacen finalmente que la nueva Academia y la monarquía necesitasen un nuevo discurso formal acorde a sus intereses. Es aquí donde irrumpe la figura de A. Félibien proponiendo un nuevo *saber artístico* y una pintura de *gran formato*, en el que sin embargo Le Brun parece ocupar un lugar secundario en favor de Poussin; lo que hemos interpretado como una estrategia del propio A. Félibien tanto para legitimar su propio discurso como para dar respuesta a las demandas del poder. Es esta problemática teórica y formal a la que se enfrentaba el arte francés a principios de los 60, donde deben comprenderse también las propuestas teóricas de los hermanos Chantelou, quienes aprovechando la visita de Bernini proponen una comprensión italianizante de la pintura, como contraposición a la ofrecida por Félibien y Le Brun. La competencia de ambos grupos, tras los que subyacen diferentes facciones políticas, con intereses diversos que aspiran a controlar la nueva institución académica, se resuelve finalmente a favor del proyecto de A. Félibien y Le Brun, quienes parecían adecuarse mejor, no sólo formalmente al tipo de pintura que se buscaba, sino al proyecto político que se estaba poniendo en marcha a nivel industrial, comercial, etc., que se ha definido como *colbertismo*.

Las tensiones dentro de la Academia respecto al proyecto de A. Félibien, condujeron finalmente a su salida de la institución, redirigiendo la Academia sus ambiciones hacia un terreno más tradicional, como el que había expresado el propio Colbert al inicio del *Préface* de las

Capítulo VIII. La Fundación de la Academia y el nacimiento de la teoría del arte en Francia

Conferencias de 1667. Las conferencias, que eran un proyecto de Colbert y no tanto de los académicos, sin embargo se convirtieron en el camino elegido para lograr aquellos objetivos de establecer unos principios verdaderos para el arte a partir de un análisis de los grandes cuadros del pasado, centrándose no sólo en la dimensión teórica sino también práctica; incorporando las conferencias el modelo descriptivo analítico de A. Félibien. La Academia, poco a poco, se convirtió en un lugar de reflexión sobre la historia de la pintura y de la pintura misma, intentando elaborar una teoría a partir de la práctica, lo que generó importantes debates y tensiones en su seno, entre las diferentes maneras de comprender la pintura; que determinaron finalmente diversas *querelles* que condicionaron el desarrollo y evolución del arte francés en las décadas siguientes, como señalamos a propósito de las *querelles du coloris* que estudiaremos en profundidad en el capítulo siguiente. En este tiempo, A. Félibien abandona la Academia y su proyecto inicial se transforma, pasando por diferentes fases que hemos estudiados a propósito de sus diversas *entretiens*, poniendo este *saber artístico*, ya no al servicio del poder monárquico, sino de los *amateurs*, esto es, del espectador, desde el cual es pensado progresivamente el arte. Ello otorga a los aspectos receptivos y prácticos del arte cada vez mayor relevancia, tal y como había puesto de manifiesto A. Félibien desde sus primeras obras. Sin embargo a lo largo de la década de los 70 y 80, esta visión del arte se acentúa, especialmente con Roger de Piles, permitiendo comprender otras tradiciones pictóricas hasta ahora valoradas negativamente en función de los principios teóricos italianos, tal y como sucederá con la pintura del norte de Europa, por ejemplo con Rembrandt, quien es analizado por Félibien, o con Rubens, quien se convierte en el pintor por excelencia para Roger de Piles. Se trataba de una pintura que cada vez tendrá más presencia entre los coleccionistas de la sociedad mundana.

Como estudiaremos en el capítulo siguiente, donde nos centraremos en las *querelles du coloris* y en la obra teórica de Roger de Piles, nuestra intención ha sido mostrar cómo este *saber artístico* construido por A. Félibien, así como los *principios* artístico defendidos por la Academia – y contruidos a través de una larga tradición teórica, así como a través de sus conferencias-, son problematizados por Roger de Piles, quien profundiza en la elocuencia de la imagen a través de una lectura más fidedigna de la obra de Aristóteles. Si bien Roger de Piles parece querer cuestionar ciertos principios donde se asienta el discurso académico que hemos estudiado, sin embargo se limita a redefinir algunos de los *principios* académicos, donde claramente se inscribe, como por ejemplo la relación entre el dibujo y el color; lo que le obliga, a su vez, a redefinir otros principios como el de Naturaleza, la mimesis, la gracia, la percepción, etc., proponiendo a la larga una concepción nueva del arte asentada sobre el color que condicionará la pintura en las primeras décadas del siglo XVIII. Roger de Piles introducía así un nuevo orden en el discurso académico, redefiniéndolo a partir del color, que, a su vez, era un reflejo de los cambios en el *poder-verdad* que

estaban sucediendo en su época y que habían situado el problema del impuso vital en el centro de una nueva comprensión del poder. Por lo que intentaremos demostrar en el siguiente capítulo cómo las nuevas ideas sobre la vida, características de la *Gubernamentalidad*, se manifiestan en las teorías del color de Roger de Piles.

CAPÍTULO IX. LAS POLÉMICAS SOBRE EL COLOR. LA IRRUPCIÓN DE LOS SABERES DE LA GUBERNAMENTALIDAD EN LA PINTURA.

1. Introducción:

Al estudiar los *principios académicos* en el capítulo anterior, planteamos que la teoría artística francesa del siglo XVII estuvo determinada por el principio de la *mimesis*. No obstante, a partir de los años 60 la incorporación de la *poética aristotélica* a la reflexión sobre la pintura así como la acentuación de sus finalidades elocuentes, determinó un alejamiento respecto a una comprensión platonizante de la *mimesis*. La finalidad reproductiva de la pintura fue poco a poco dando lugar, primer en Italia y luego en Francia, a una comprensión de la *mimesis* próxima a la de Aristóteles, quien define la imitación a propósito de las acciones humanas, esto es, como representación de los cuerpos humanos en movimiento, determinando así una comprensión expresiva de la pintura frente a la reproductiva anterior. Esto trajo consigo la valoración de las acciones humanas y de los gestos¹, como ha destacado Rensselaer W. Lee a propósito de principio de la *ut pictura poesis*: “Presente siempre en esta teoría estuvo la suposición fundamental –ya no vigente- de que la buena pintura, como la buena poesía, es la imitación ideal de la acción humana”². Ya en el *Cinquecento*, L. Dolce –quien había traducido en su juventud a Horacio- comenzará a separarse de esta comprensión reproductora del arte, señalando que el pintor debía intentar superar esa naturaleza y perfeccionarla, dando así lugar al *bello ideal*, que sobre todo desarrollarán los teóricos italianos del llamado *manierismo* incorporando las teorías poéticas de los hombres de letras como Frascastoro, Minturno, Scaligero, Castelvetro, Tasso; quienes habían estudiado en profundidad la poética de Aristóteles. En L. Dolce nos encontramos ya con dos concepciones de la imitación, platónica y aristotélica, que se daban la mano para teorizar sobre el *bello ideal* a través de la selección de los mejores fragmentos de la naturaleza, como había señalado también Rafael así como Platón y Aristóteles³. Los teóricos del llamado *manierismo* comenzarán a apartarse de aquellas ideas, como las de Benedetto Varchi en *Due Lezzioni* (1549), que distinguían a propósito de la *mimesis* y a propósito de la poesía y la pintura, que mientras la poesía debía imitar *il di dentro*, esto es, los conceptos y pasiones del alma, al pintor le correspondía *il di fuori*, esto es, los cuerpos y los rasgos del mundo exterior. Una distinción que aparece también en Castelvetro en su

¹ BARASCH, Moshe. *Giotto and the Language of Gesture*. Traducido por José Luis Sancho Gaspar; Akal, 1999 (1ª edición, New York, Cambridge University Press, 1987); CHASTEL, André. *Le geste dans l'art*. Traducción de María Condor; Siruela, 2004 (1ª edición, Liana Levi, 2001).

² LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*. Traducido por Consuelo Luca de Tena; Cátedra, 1982, p. 9 (1ª edición en formato libro New York, W.W. Norton & Company, 1967. 1ª edición en *Art Bulletin*, XX, 1940).

³ ARISTÓTELES. *Política*. III, 1281b, 4. Traducido por Manuela García Valdés, Madrid, Biblioteca Gredos-RBA, 2007.

Poetica d'Aristote vulgarizzata et sposta (1576). Leonardo ya había señalado que la pintura podía y debía imitar esa cosa *di dentro*, siendo recogido por el propio L. Dolce, quien, a propósito de la pintura, se referirá a los conceptos intelectuales del pensamiento. De igual manera se expresaba Zuccari con su defensa de la mimesis de la *idea*, aludiendo siempre a un interior, que denominaba *disegno interno*. Una idea que volveremos a encontrar en la descripción de “pintura” ofrecida por Cesare Ripa.

Las ideas platónicas sobre la *mimesis* también habían sido predominantes en las reflexiones teórica pictóricas francesas durante los años 40 y 50, como consecuencia de la influencia del primer humanismo, principalmente de Alberti, a pesar de que Aristóteles parecía haberse impuesto en las discusiones literarias desde época temprana. Uno de los primeros textos teóricos franceses fue el de A. Bosse, quien defendía un tipo de composición pictórica construida sobre la perspectiva y la finalidad reproductiva, y si bien el cuerpo también ocupa un lugar importante en él, sin embargo, éste aparece subordinado a la perspectiva; tal y como analizamos a propósito de sus conflictos dentro de la Academia, cuando S. Bourdon le acusa de enseñar el estudio del cuerpo dentro de sus lecciones de perspectiva. Esta concepción de la pintura subordinada a la medida también subyacerá a la reflexión de Fréart de Chambray, aunque en éste se otorga importancia también a la *idea* y a su contemplación, irrumpiendo algunas de las ideas de los teóricos italianos del *manierismo*, como Vasari y en menor medida Lomazzo. Frente a A. Bosse y a Fréart de Chambray, A. Félibien y Le Brun redefinen estos principios reproductivos del arte, proponiendo una nueva concepción de la pintura que ya estudiamos en el capítulo anterior a propósito de la pintura de gran formato planteada por O. Bonfait⁴. Ésta, sin abandonar los problemas de la *mimesis* y el principio natural del arte, redefine ambos a partir de la *elocuencia ciceroniana* y de la *Poética* de Aristóteles, apostando por una comprensión expresiva de la pintura. Una irrupción de las ideas del estagirita que se producirá sobre todo a través de las teorías teatrales⁵; a través de la recepción de la obra de F. Junius; y a través de las ideas y de la obra de Poussin; quien, a su vez, había incorporado a su pintura las reflexiones de Tasso sobre Aristóteles⁶ y de los debates compositivos romanos entre Domenichino y Guido Reni, Domenichino y Lanfranco y entre Sacchi y Cortona.

⁴ BONFAIT, Olivier. *Rome-Paris, 1630-1680. Poussin et le grand format. Comment la France s'approprie l'idée de peinture*. Thèse d'habilitation à diriger des recherches, université Paris IV Sorbonne, 2003 ; BONFAIT, Olivier. « Peindre en grand (Rome-Paris, 1630-1690). Format, style et langue national ». En CHECA CREMADES, Fernando (Dir.). *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*. Ciclo de conferencias en la Real Academia de España en Roma, Roma, mayo-junio de 2003. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 195-208.

⁵ PASQUIER, Pierre. *La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle*. Paris, Klincksieck, 1995.

⁶ UNGLAUB, Jonathan. *Poussin and the Poetics of Painting. Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*. Cambridge, Cambridge University Press, 2014 (1ª edición, 2006).

A. Félibien y Le Brun proponen en los años 60 del siglo XVII una pintura de gran formato pensada desde la *mimesis aristotélica*, esto es, desde las acciones humanas⁷, determinando que el cuerpo ocupase el centro de la composición, tal y como había resaltado Vasari en sus *Vidas* a propósito de la Capilla Pauline de Miguel Ángel⁸. Pero también desde los efectos causados en el espectador, tanto visuales como emocionales, de ahí la centralidad de categorías importadas de los debates teatrales como la *vraisemblance*, la *bienséance* o *costume*, el *tout ensemble*, etc. Tanto la teoría de A. Félibien como posteriormente la de Roger de Piles, incorporaban a sus reflexiones esta centralidad del cuerpo humano en acción desarrolladas por Aristóteles y Cicerón, que habían determinado también que la pintura en Italia se hubiera centrado en el desarrollo de estas acciones humanas, ya fueran bíblicas, mitológicas, épicas, históricas, etc., que habían encontrado constantemente su exaltación en diversos textos como en la *Iconología* de Cesare Ripa.

“Mas así como el hombre es medida de todas las cosas –de acuerdo con la común opinión de los Filósofos, y de Aristóteles en particular- [...] Por todo lo cual ha de quedar claro que no podemos considerar como Imágenes, de acuerdo con nuestro propósito, aquellas que no reproduzcan la forma del hombre. Pues muy inapropiadas serían si el cuerpo principal no apareciera de algún modo como instrumento de la definición que a su género se refiere”⁹

Como propondrá A. Félibien a propósito de la superioridad de la pintura de historia, el cuerpo humano en acción debía constituir el centro de la composición pictórica, desarrollando así una pintura elocuente y persuasiva a partir de él.

Esta lectura aristotelizante de la pintura francesa a partir de los años 60 del siglo XVII¹⁰, que piensa el problema de la *mimesis pictórica* a partir de la teoría de la *representación* desarrollada por la *Poética* de Aristóteles, va a protagonizar las reflexiones tanto de A. Félibien como de Roger de Piles, quienes establecerán como objetivos principales de la nueva pintura la finalidad elocuente y persuasiva, y no tanto reproducir el mundo circundante o la *idea* interior. La visión y el espectador

⁷ “Pero hay algunas artes que utilizan todos los medios mencionados –me refiero al ritmo, la melodía y el metro-, como la poesía ditiámbica, la nómica, la tragedia y la comedia [...] Por otra parte, puesto que quienes imitan representan a personas en acción, y es forzoso que éstas sean nobles o viles (pues los caracteres casi siempre se reducen a estos dos tipos, ya que, en lo que hace al carácter, todos los hombres se distinguen por el vicio o por la virtud), imitan a personas mejores que nosotros, peores o semejantes. Lo mismo hacen los pintores: Polignoto pintaba a personas menores, Pausón a peores y Dionisio a personas semejantes a nosotros.” ARISTÓTELES. *Política*. 1447b y 1448a.

⁸ « s’est consacré exclusivement à la perfection dans l’art, car nous n’avons ici ni arbres, ni bâtiments, ni paysages, ni aucune des variations, aucun des charmes de l’art, autant de choses dont il n’est jamais soucie, ne souhaitant peut-être pas abaisser son grand esprit jusqu’à elles. » VASARI, Giorgio. *Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani, da Cimabue insino a’ tempi nostri*. Citado en PUTTFARKEN, Thomas. « Les origines de la contreverse “disegno-colorito” dans l’Italie du Cinquecento ». En DELAPIERRE, Emmanuelle, Matthieu GILLES, Hélène PORTIGLIA. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts d’Arras del 6 de marzo al 14 de junio 2004: Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle. Ludion, 2004, p. 14.

⁹ RIPA, Cesare. “Proemio”. En RIPA, Cesare. *Iconología*. Traducido por Juan Barja y Yago Barja ; Akal, 2002, 2 Tomos, t. I, pp. 46-47.

¹⁰ THUILLIER, Jacques. « L’image au XVII^e siècle : de l’allégorie à la rhétorique des passions ». En *Word & Image*, volume 4, nº 1, January-March 1988. Proceedings of the First International Conference on Word & Image. Actes du Premier Congrès International de Texte et Image. Amsterdam, 1998, pp. 88-98.

adquirían así un lugar prioritario en las reflexiones sobre arte, tal y como había reivindicado Corneille en esas mismas fechas a propósito del teatro en sus *Trois discours sur le poème dramatique*. Un fenómeno que debemos valorar como una consecuencia del peso que ha adquirido la *société mondaine* en los debates artísticos. A partir de estos instantes son la persuasión y los efectos causados en el espectador los objetivos principales buscados por el arte, tanto en el mundo de las letras como en el de las imágenes, tal y como analizamos en la tercera parte a propósito de los debates poéticos en las letras, donde se desarrolla en estos instantes una concepción *persuasiva* de la elocuencia¹¹. Tanto la teoría como la práctica pictórica se inscribían por tanto en los problemas de la retórica, proponiendo un nuevo tipo de composición pictórica construida a partir de los efectos en el espectador y no del espacio definido por la perspectiva; lo que otorgará asimismo al lenguaje pictórico, esto es, a la dimensión práctica y material del arte, como por ejemplo, al color, la luz y la sombra, los gestos, un lugar destacado para alcanzar estos objetivos.

No obstante, no todos pensarán la pintura de la misma manera y, de este modo, dentro de la Academia se desarrollarán diferentes comprensiones del arte que conviven entre sí. Cada una de las cuales acentuará unos *principios* artísticos sobre otros, generando constantes tensiones dentro de la institución, como analizaremos a continuación a propósito del color. En primer lugar, nos encontramos con aquellos que comprenden la pintura desde la reproducción, dando mayor importancia a la medida y a la perspectiva. En segundo lugar, están aquellos otros que priorizará la contemplación de la *idea* y los principios narrativos de la pintura, estableciendo una comparación entre pintura y texto. En tercer lugar, estarán los que dan predominancia al lugar del espectador y a los efectos, poniendo el acento sobre la expresión del cuerpo, el color, los gestos, etc. Estas diferentes maneras de comprender la pintura se revelan de forma constante y permanente en las conferencias; y, por ello, consideraremos que las llamadas polémicas del color o *querrelle du coloris*, no fueron un discurso exterior a la Academia, como señalaba B. Teyssèdre, quien parecía describirlas como un discurso encarnado por *amateurs* como Roger de Piles que buscaban cuestionar los principios académicos. Por el contrario, se tratarían de polémicas nacidas en la Academia a partir de las diferentes concepciones de la pintura que conviven en ella; recogiendo, sin duda, los ecos de las discusiones italianas entre aquellos que dan predominancia al dibujo, pensando el color en función de éste, y aquellos otros que intentan reivindicar la autonomía del color frente a la concepción tradicional de *contorno*. La Academia, frente a las polémicas sobre el color, prefiere situarse del lado del dibujo, quizás, por la función docente que tiene asignada la institución, considerando más fácil la enseñanza de la pintura a partir del dibujo que del color, cuya definición

¹¹ DECLERCQ, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 453-474.

de una práctica o una teoría a partir de él se había mostrado desde Leonardo como una teoría imposible, como ha señalado M. Kemp.

En estos primeros años, desde el “renacimiento” de la Academia que señalaba H. van Hulst, ésta se desarrollará a partir de los principios elaborados por el propio A. Félibien y Le Brun a propósito de la obra de Poussin, dando prioridad en un principio a los problemas narrativos en pintura y a la comparación de la pintura con la poesía y con el texto. No obstante, como estudiaremos a continuación, la lectura que hacen A. Félibien y Le Brun sobre los cuadros de Poussin es completamente interesada, redefiniendo los problemas narrativos que plantea éste, a partir de Tasso y de Aristóteles y que ambos autores interpretan a partir de obras como *La Manne*, sobre un nuevo tipo de elocuencia pictórica centrada en los cuerpos y su expresión, priorizando los valores elocuentes y persuasivos en una pintura de grandes dimensiones, destinada a ensalzar la gloria de la monarquía francesa. A pesar de lo cual, la Academia –internamente- parecía optar por un discurso más tradicional, buscando ofrecer una continuidad histórica y teórica, como representarían los textos de H. Testelin; evitando posicionarse hacia un modelo concreto de entender la pintura o hacia una manera de un pintor en particular; favoreciendo las discusiones y el cuestionamiento de los artistas, que debían ser analizados a la luz de la razón y la conversación. Mientras tanto, la pintura del momento parecía interesarse más por la vía abierta por la pintura de Le Brun que culminará en los grandes ciclos de Versailles, con quien trabajarán algunos de los grandes pintores del momento, influenciándose por sus formas, como es el caso de Ch. de La Fosse; revelándose a lo largo de esta segunda mitad del siglo XVII una tensión constante entre el discurso teórico de las conferencias académicas, la práctica pictórica del momento y el desarrollo de nuevos gustos en la *société mondaine*. Esta tensión entre los diferentes planos o ámbitos que determinan lo pictórico, no sólo se manifiesta en el tipo de pintura que harán los jóvenes pintores, sino que esta tensión se revela también a nivel teórico, principalmente en la figura de Roger de Piles a partir de sus ideas sobre el color.

Una vez A. Félibien ha quedado fuera de la Academia, seguirá desarrollando su proyecto artístico en sus *Entretiens*. No obstante, en éstas sus objetivos iniciales parecen transformarse, proponiendo una historia de la pintura al estilo de Vasari, pero al servicio de Francia, proponiendo la construcción de una teoría artística propiamente francesa donde la figura de Poussin ocupará un lugar destacado. Un discurso que se enfocará hacia la *société mondaine* y no ya a las necesidades de la monarquía. La continuación de su proyecto inicial, que había desarrollado sobre todo en sus *descriptions* de las obras de Le Brun así como en el *préface* a las conferencias de 1667, será continuado por Roger de Piles, quien profundizará sobre estos valores elocuentes y persuasivos de la pintura, demostrando con ello que sus teorías se inscribían en la tradición académica y en las discusiones que tuvieron lugar en ella. Roger de Piles para atraer la atención sobre sus ideas,

utilizará la estrategia de la polémica, frecuente en las letras francesas de los años 30, como analizamos en la obra de Théophile de Viau o en Guez de Balzac. Protegido por el duque de Richelieu y apoyado sobre una estrategia de panfletos y libelos, construirá una polémica artificial sobre Rubens y el color, en la que se concitarán muy diversos intereses, entre los que cabe destacar la clara intención de atraer la atención sobre su persona y sus ideas y acceder de este modo a unos círculos artísticos de los que estaba excluido en un principio; iniciando con ello su conquista de la Academia que no encontrará sus frutos hasta 1699. A pesar de no pertenecer a la Academia, sus reflexiones sobre pintura fueron transformando los gustos de la época y cambiando ciertas posturas dentro de la Academia. Roger de Piles pese a intentar presentar sus ideas como una reelaboración de los *principios académicos*, a partir de su lectura de Aristóteles, de la tratadística italiana y de su interés por la pintura del norte de Europa y Venecia, sin embargo presenta unas ideas que recogía de aquí y allá lo dicho ya en las propias conferencias. No obstante, y sobre todo en su última época, la entrada en contacto con otras tradiciones teóricas –gracias a sus viajes, como acompañante de diversas embajadas–, como las teorías de Boschini¹², introdujo aspectos novedosos en sus ideas.

Roger de Piles, heredero de la comprensión elocuente y persuasiva, acentuará sin embargo los valores perceptivos en el arte, como ha señalado Th. Puttfarken, reordenando el discurso académico en torno al color, el cual se convierte en el principio elocuente de su teoría expresiva y representativa de la pintura. El color aparece por tanto como una especie de *vía media*, capaz de desarrollar las finalidades miméticas del arte y las finalidades expresivas, en tanto que el color es capaz de captar o simular la vida de los cuerpos y expresarla pictóricamente, como había señalado Alberti respecto a las finalidades de la pintura o L. Dolece; considerando que de esta manera se conmovía al espectador. Sin embargo, la preocupación constante de Roger de Piles por ese impulso vital que anima los cuerpos en la naturaleza, pero también en la pintura a través del color y que permite construir una pintura donde los cuerpos cobran vida, refleja en nuestra opinión la irrupción en el *saber artístico* de ideas procedentes de otros *saberes* de la época, como la medicina y especialmente del *animismo*, también preocupados por el problema de la vida. Un fenómeno que hemos interpretado, finalmente, como una *discontinuidad* dentro del discurso artístico, a través del cual se manifestaría un reordenamiento del *poder-verdad* a finales del siglo XVII, que hemos definido como Gubernamentalidad, y que irrumpe en los diversos discursos reordenándolos en torno a una finalidad principal, la voluntad de saber o conocer las fuerzas invisibles que determinan o animan las cosas, tal y como ya analizamos en la segunda parte.

¹² IVANOFF, Nicola. « Roger de Piles e Boschini ». En *Arte antica e moderna*, t. 33, 1966, pp. 101-106.

Esta predominancia de los valores elocuentes en pintura junto al peso adquirido por la *Poética* de Aristóteles, permitirán a las diferentes artes pensarse conforme a sus fundamentos y lenguajes propios; lo que en el caso de la pintura favorecerá la reflexión sobre los principios materiales. Un ejemplo de ello lo estudiamos en el capítulo anterior a propósito de A. Félibien y del peso otorgado por éste a la *práctica* en sus *descripciones analíticas*. Un fenómeno que ya nada tendrá que ver con las reflexiones vinculadas al gremio o al taller, de los primeros tratados sobre arte, sino que estas reflexiones sobre la materia se reinscribirán ahora en los problemas expresivos del arte, como analizará M. Boschini a propósito de la pintura veneciana, interesándose por la manera de pintar, que denominará como *pintoresco*. Esta misma deriva se observará también en Roger de Piles, por ejemplo en la valoración que hace del color, vinculado a una dimensión elocuente y representativa de la pintura. Este interés por los lenguajes propios a cada arte y la valoración creciente de los principios técnicos y matéricos, nunca es pensada como una reivindicación de la autonomía artística, ni como una ruptura respecto al principio de la *ut pictura poesis* que domina el pensamiento clásico. No debemos comprender por tanto estos fenómenos -que ponemos en relación con el desarrollo de la *Poética* de Aristóteles- con una reivindicación próxima a las ideas modernas del arte por el arte, como acontece con las vanguardias y como han apuntado algunos autores que buscan retrotraerlas al siglo XVIII¹³. Por el contrario, si bien Roger de Piles distinguirá entre *color* y *colorido*, sin embargo, el color continúa siendo pensado a partir de las problemáticas filosóficas platónicas y aristotélicas, así como a partir de las reflexiones que han realizado los retóricos como Cicerón o Quintiliano, como ha destacado J. Lichtenstein. De este modo, el color no era, ni podía serlo, un cuestionador del modelo artístico propuesto por la Academia, pues era pensado a partir de Aristóteles y se inscribía dentro de una concepción elocuente del arte. No obstante, los argumentos que emplea Roger de Piles en favor de la superioridad del color, en el fondo transformaban algunos de los principios académicos y ponen en tensión el principio de la *ut pictura poesis*, permitiendo observar a través de estas *discontinuidades* la emergencia de una nueva *verdad-poder* en la sociedad de finales del siglo XVII.

Esta autonomía de las diferentes artes respecto a la subordinación humanista al texto, no puede entenderse en un sentido moderno, pues las diferentes artes son pensadas a partir de Aristóteles, quien tendía a englobar tanto la poesía como la pintura dentro de las artes *miméticas*, entendiendo por éstas la imitación de la naturaleza humana en acción. Aunque sí favorecerá que cada una busque sus propias estrategias de persuasión; lo que suponía abrir la posibilidad para que la pintura buscara emanciparse de la poesía, a la que tradicionalmente había sido adscrita, así como

¹³ IMDAHL, Max. *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. Traducida por Françoise Laroche ; *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996 (1ª versión, Munich, Wilhelm Fink, 1987).

a la subordinación al texto. Todo ello le llevará a Roger de Piles a señalar que la parte material de la pintura, como es el color, sea la expresión de una parte espiritual, lo cual recordará a ciertas ideas de F. Junius. Roger de Piles no defendía la autonomía de la pintura a través de la percepción visual y la materia, sino que intentaba –como A. Félibien- defender la superioridad elocuente de la pintura sobre la poesía a través de una concepción elocuente construida sobre el color; especialmente en sus primeros escritos, pues en los últimos, como podemos leer a continuación, vuelve a un equilibrio entre color y dibujo como transmisores de una idea o *inventio*, inscribiéndose dentro de los principios académicos.

« A l'égard de ce que dit Aristote, que les Arts qui se servent du secours de la main sont les moins nobles, & de ce que l'on ajoûte, que la Poësie est toute spirituelle, au lieu que la Peinture est en partie spirituelle & en partie materielle ; on répond, que la main n'est à la Peinture que ce que la parole est à la Poësie. Elles sont les Ministres de l'esprit & le canal par où les pensées se communiquent. Pour ce qui est de l'esprit, il est égal dans ces deux Arts. Le même Horace qui nous a donné des Regles si excellentes de la Poësie dit, a qu'un Tableau tient également en suspend les yeux du corps & ceux de l'esprit.

Ce qu'on veut appeller partie materielle dans la Peinture n'est autre chose que l'exécution de la partie spirituelle qu'on lui accorde, & qui est proprement l'effet de la pensée du Peintre, comme la déclamation est l'effet de la pensée du Poëte.

Mais il faut bien un autre Art pour executer la pensée d'un Tableau que pour déclamer une Tragédie [...] Mais le Peintre ne doit pas seulement entrer dans son sujet, quand il l'exécute, il faut encore qu'il ait, comme nous l'avons dit, une grande connoissance du Dessein & du Coloris, & qu'il exprime finement les différents phisionomies, & les différents mouvements des passions »¹⁴

No es de extrañar que la teoría artística italiana rehabilitase a Aristóteles ya que a través de su reflexión sobre la *representación*, la pintura quedaba restituida, posibilitando además la construcción de una *poética* de la imagen¹⁵. Pues la imagen ya no debe reproducir una verdad del mundo sino representarla, con lo que la pintura se convierte también en un camino de conocimiento de la verdad, gracias, sobre todo, al dibujo, de ahí la predominancia del dibujo en la teoría humanística. Es por ello que el *aristotelismo* ocupará un lugar destacado en las artes de la imagen, como el teatro o luego la pintura; conduciendo finalmente -como observamos en la teorización de A. Félibien- a la problematización del principio de la *ut pictura poesis*, que se convierte en un tema recurrente en las reflexiones sobre la pintura en estos instantes; una vez que las artes de la imagen han logrado su condición de artes liberales gracias a su asociación primera con las letras. Esta analogía entre pintura y poesía aparece ya de forma constante en la obra de Aristóteles, como por ejemplo se observa al destacar la importancia del tema en la tragedia, utilizando para ello un paralelismo con la pintura:

“Así pues, el argumento es el principio y como el alma de la tragedia: lo segundo son los caracteres (algo semejante sucede en la pintura: porque si alguien pintase con los más bellos

¹⁴ ROGER DE PILES. *Cours de peinture par principes*. Paris, Jacques Estienne, 1708, p. 459 y ss.

¹⁵ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente. Rhétorique et Peinture à l'âge classique*. Paris, Flammarion, 1999, pp. 71-72 (1ª edición, 1989)

colores pero mezclados sin orden ni concierto, no complacería tanto como quien bosqueja una imagen en blanco y negro)”¹⁶

Desde la segunda sofística hasta principios del siglo XVII, todos aquellos que han defendido el arte lo han hecho, habitualmente, mediante su comparación con la poesía, considerando -siguiendo a Filóstrato- que sus similitudes ayudan a pensar las “simetrías del logos”, enlazando la palabra al pensamiento y las fábulas a la razón¹⁷. El propio Cesare Ripa se había expresado en un sentido semejante al mostrar como fundamento de la *iconología* esta analogía y reversibilidad entre pintura y poesía, descrita como dos medios diferentes para conocer las cosas del mundo a través de la metáfora.

“Llamaban los Antiguos imitación a aquel tipo de discurso que aún siendo en sí mismo y por sí mismo ficticio se realizaba guiándose por alguna verdad acaecida realmente, sosteniendo que los Poetas a los que faltara este don, nunca podrían ser reputados como tales. Del mismo modo tampoco podemos considerar Pintores a los que no poseen este arte de la imitación, siendo del todo cierto aquel famoso dicho de que la Poesía se calla en la Pintura, mientras que la Pintura en la Poesía nos habla. Ciertamente es sin embargo que son muy diferentes en su modo de imitar, procediendo la una por oposición de la otra, pues los sucesos y accidentes visibles que el Poeta, con su arte, logra que veamos mediante el intelecto, basándose para ello en accidentes de carácter inteligible, son al contrario considerados en primer término por el Pintor, logrando luego por medio de ellos que nuestra mente comprenda las cosas significadas. Tampoco es muy distinto el placer que producen ambas profesiones, pues una y otra, respectivamente, sólo a fuerza de Arte, y por lo tanto con engaño de Natura, consiguen que entendamos mediante los sentidos, o sino que sintamos mediante el intelecto. Es precisa por tanto, y consubstancial a la Pintura, aquella imitación de las cosas reales que se simboliza en la Máscara, por ser ésta retrato fidedigno del rostro de los hombres.”¹⁸

El texto de C. Ripa era una reivindicación del pensamiento mediante imágenes y por tanto del conocimiento mediante la imagen, siendo un claro intento por reivindicar la imagen y la pintura sobre la palabra y el texto; desarrollando sus argumentos en torno a la relación entre pintura y poesía sobre Aristóteles, haciendo también una clara alusión a Simónides, estableciendo finalmente un claro nexo de unión entre la pintura y las descripciones de los oradores:

“Por otra parte, como las definiciones hechas por escrito deben estar compuestas por pocas palabras, de pocas cosas también deberían componerse las pinturas hechas a imitación de aquellas. Pero aún así no parece inconveniente el proponer muchas cosas a la observación, a fin de que de entre ellas se puedan elegir unas pocas, las que sean más a propósito, o también para que formándose con todas ellas una sola composición se alcance algo similar a las descripciones tal como las realizan los oradores y poetas.”¹⁹

El nacimiento de la comparación entre *pintura* y *poesía*, según es establecida por Aristóteles a través de su noción de *mímesis*, daba a la historia y particularmente a la *expresión* un lugar prioritario, favoreciendo la comparación entre ambas artes a propósito del problema de la expresión, como había destacado también Lomazzo²⁰. Para éste era precisamente en los temas referidos a los

¹⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. 1450a y 1450b. Traducido por Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá. Madrid, Gredos, 2011.

¹⁷ GRAZIANI, Françoise. « L'art de comparer ». P. 586.

¹⁸ RIPA, Cesare. « Pintura ». En RIPA, Cesare. *Iconología*. T. II, p. 211-212.

¹⁹ RIPA, Cesare. “Proemio”. P. 47.

²⁰ LOMAZZO, Gian Paolo. *Trattato dell'arte della Pittura, Scoltura et Archittetura*. En *Scritti sulle arti*. A cura di Roberto Paolo Ciardi. Firenze, Centro Di, 1974, 2 Vol., vol. II, Libro II, cap. II, p. 97 y ss. (1ª edición, 1584).

afectos y las pasiones del alma donde más claramente se establecían las similitudes entre pintura y poesía, pues:

“en ambas artes, el genio de la inspiración reside en el conocimiento de las pasiones y la capacidad de expresarlas, y el pintor incapaz de expresión, por perfecto que sea en estilo y técnica, ha de estar preparado para arrostrar el menosprecio de la posteridad”²¹.

El propio Roger de Piles en su comentario al *De Arte Graphica* de Dufresnoy, de 1668, hará una mención al tratado de Lomazzo, remarcando precisamente el libro II de éste por su detalle en el tratamiento de las pasiones. Aunque, al mismo tiempo, advertía de no detenerse excesivamente en las pasiones, como había advertido Leonardo a propósito de Quintiliano, así como en el tratamiento de las mismas; remarcando nuevamente el carácter elocuente de la pintura y su comparación con la poesía.

« La peinture & la Poësie sont deux Soeurs qui se ressemblent si fort en toutes choses, qu'elles se presentent alternativement l'une à l'autre leur office & leur nom : On appelle la premiere une Poesie muette, & l'autre une Peinture parlante. Les Poëtes n'ont jamais rien dit que ce qu'ils ont crû qui pouvoit falter les oreilles, & les Peintres ont toujours cherché ce qui a esté indigne de la plume des uns, l'a esté paraillement du pinceau des autres. »²²

Siguiendo el texto *Idea* de Panofsky, R. W. Lee señala que es a partir del desarrollo crítico del Renacimiento, cuando la comparación entre poesía y pintura ocupará un lugar central y prioritario en las reflexiones artísticas, forzando el sentido de las reflexiones de Aristóteles y de Horacio²³. El mundo humanista leyó e interpretó a menudo de forma literal y excesivamente rígida el principio de la *ut pictura poesis*, pero, en el fondo, la pintura siempre buscó adaptarla a sus propias estrategias pictóricas, pues más allá de tener una finalidad común -el tratamiento de las acciones humanas, como había señalado Aristóteles-, se consideraba que cada arte tenía sus propios fundamentos. Esta relación entre el poeta y el pintor se vio favorecida por el desarrollo de la comparación y de la descripción, es decir, a la “*facultad de pintar ante los ojos del espíritu claras imágenes del mundo exterior, igual que el pintor las reflejaría en un lienzo*”²⁴. Es en el momento en que la descripción en el arte adquiere un papel protagonista²⁵ tanto en Italia como en Francia, como consecuencia de la irrupción de los hombres de letras -como por ejemplo representará en Francia A. Félibien-, será cuando la comparación entre poesía y pintura se acentuará. Esta descripción se cimentará sobre todo en los modelos retóricos de la *ekphrasis* que heredará el humanismo y cuyo modelo había sido la descripción del escudo de Aquiles por parte de Homero,

²¹ LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis*. P. 45.

²² DU FRESNOY, Charles Alphonse. *De Arte graphica*. Traducido por Roger de Piles, *L'Art de Peinture*. Paris, Nicolas L'Anglois, 1668, p. 3 (publicado postumamente del latín por Roger de Piles).

²³ LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis*. P. 19.

²⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁵ BONFAIT, Olivier (Dir.). *La description de l'oeuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*. Actes du colloque "La descrizione dell'opera d'arte: dal modello classico della ecphrasis umanistica alle sue variazioni contemporanee". Rome, Villa Médicis, 13-15 juin 2001. Collection d'histoire de l'art n° 4. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2004.

que se convirtió desde entonces en el modelo para la descripción de las obras de arte²⁶; tal y como vemos en Flavio Filóstrato *Descripción de cuadros*²⁷, determinando la comprensión retórica de la imagen, que inspirará también a Marino en su *Galeria*²⁸, más tarde imitada por G. de Scudéry en su *Le Cabinet de M. de Scudéry*²⁹. Esta comprensión retórica de la descripción de cuadros, que pondrá el acento sobre los valores persuasivos de la imagen, irá evolucionando hacia una descripción que progresiva separa la pintura de la poesía, y que se construirá sobre la mirada³⁰, como reflejaría la obra de A. Félibien, favoreciendo una comprensión perceptiva del arte. Señala así A. Génétiot que mientras la pintura tenderá a poetizarse, patentizándose y dramatizándose, la poesía en cambio, atenta a la imagen se hace mirada.

« Ainsi au XVII^e siècle la rivalité entre poésie et peinture fait place à un double rapprochement : la peinture, pathétique, se poétise et se dramatise tandis que la poésie, attentive à l'image, se fait regard en particulier dans l'esthétique fragmentée du tableau pittoresque, chez les grands poètes dits « descriptifs » et qu'il faudrait plutôt nommer « enchanteurs » que sont Théophile de Viau, Saint-Amant et Tristan L'Hermite »³¹

Con A. Félibien la descripción saldrá de las sospechas que sobrevuelan la retórica y la *ekphrasis*, que afectaban también a las descripciones, que eran consideradas como simulacros y vanos ídolos; desarrollando un nuevo tipo de *descripción analítica* que estudiamos pormenorizadamente en el capítulo anterior. Si la pintura busca cada vez más claramente independizarse de la poesía, a través de la reivindicación de la capacidad elocuente de la imagen, sin embargo, la poesía irá pensándose cada vez más en relación a la imagen pictórica; y, de este modo, las comparaciones entre ambas artes, poesía y pintura, serán constantemente planteadas por el conceptismo francés del siglo XVII (*concettisme*). Un conceptismo que estaba interesado por las relaciones entre palabra e imagen, así como por las metáforas y por las similitudes entre cosas consideradas como diferentes; y, de este modo, no es de extrañar que en pintura el mismo problema se afrontase desde la *alegoría*³², donde la idea y la imagen se dan la mano de forma semejante a la

²⁶ LECOQ, Anne-Marie. *Le bouclier d'Achille. Un Tableau qui bouge*. Paris, Gallimard, 2010.

²⁷ FILÓSTRATO, Flavio. "Descripción de cuadros". En FILÓSTRATO, Flavio y CALÍSTRATO. *Heroico; Gimnástico; Descripciones de cuadros*. Traducido por Francesca Mestre; Gredos, 1996.

²⁸ FUMAROLI, Marc. « La Galeria de Marino et la Galeria Farnese: Épigrammes et Oeuvres d'art profanes vers 1600 ». En FUMAROLI, Marc. *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*. Paris, Flammarion, 1998, pp. 49-69 (1^a edición, *Les Carrache et les décors profanes*. Actes du colloque organisé par l'École Française de Rome (Rome, 2-4 octobre 1986), E.F.R., Palais Farnèse, 1988, pp. 163-182).

²⁹ KRUSE, Margot. « Le poète et le peintre dans « Le Cabinet » de M. de Scudéry et dans « La Galeria » del Cavalier Marino ». En NIDERST, Alain (Éd.). *Les trois Scudéry*. Actes du colloque du Havre, 1-5 octobre 1991. Paris, Klincksieck, 1993, pp. 97-106; SUDÉRY, Georges de. *Le Cabinet de monsieur de Scudéry*. Édition de Christian Biet et Dominique Moncond'huy. Paris, Klincksieck, 1991 (1^{re} edición, 1646).

³⁰ GRAZIANI, Françoise. « L'art de comparer ». En *Ut pictura poesis: poésie et peinture au XVII^e siècle*. Revue XVII^e siècle. Société d'Études du XVII^e siècle, n° 245, 61^e année, n° 4, octobre 2009. Paris, PUF, 2009, pp. 585-591.

³¹ GÉNÉTIOT, Alain. « Présentation ». En *Ut pictura poesis: poésie et peinture au XVII^e siècle*. Revue XVII^e siècle. Société d'Études du XVII^e siècle, n° 245, 61^e année, n° 4, octobre 2009. Paris, PUF, 2009, p. 583.

³² NATIVEL, Colette (Dir.) *Le noyant et l'encore. Les arts de l'allégorie XV^e-XVII^e siècle*. Actes du colloque « Pictura et philologia : les variations de l'allégorie à l'époque moderne » (Rome, Villa Médicis, 24-26 mai 2006). Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome - Villa Médicis. 2008.

idea y la palabra en la metáfora. Por otro lado, la tendencia a la identificación entre *concetto* y *disegno* -posibilitada gracias a la sentencia de Simónides- será frecuente en la tratadística italiana del siglo XVI, por ejemplo en Zuccari y más tarde en Roger de Piles, lo que favorecerá el establecimiento de analogías entre ambas artes, pero en función cada vez más de la superioridad de la imagen. Si bien hubo algunos como La Fontaine que se opondrán a establecer este paralelismo entre pintura y poesía, « *Les mots et les couleurs ne son choses pareilles,/ Ni les yeux ne sont les oreilles.* »³³. Sin embargo, hay que interpretarlo como una crítica de la *république des lettres* a la cada vez mayor importancia adquirida por la imagen y la pintura a lo largo del siglo XVII, que no sólo condicionaba la pintura, sino también la propia poesía, que progresivamente incorporaba la metáfora del cuadro y de la pintura a sus reflexiones teóricas.

Este diálogo entre pintura y poesía es constante en el arte italiano, así como también en el arte francés, por ejemplo en Poussin; siempre y cuando aceptemos la denominación de francés, en contra del criterio de algunos de sus contemporáneos franceses e italianos, que lo consideraban como un artista romano, tal y como intentaba subrayar Bellori. Poussin había intentado incorporar las reflexiones poetológicas de Tasso sobre Aristóteles a su pintura, tal y como ha subrayado J. Unglaub y O. Bonfait, pudiéndose comprender algunos de sus cuadros como un intento de trasposición pictórica de las estrategias narrativas de Tasso en sus textos *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. Poussin proponía así una pintura pensada a partir de los problemas de la poesía, siguiendo ciertos principios de Aristóteles, a través de Tasso y a través de las polémicas pictóricas de su época, principalmente de Sacchi y Cortona, que reflexionan sobre la pintura a propósito de la epopeya y la tragedia. Estas reflexiones sin duda fueron incorporadas por los amigos de Poussin y por A. Félibien en Francia; quien, sin embargo, buscará -por el contrario- liberarse de la supeditación de la pintura a la poesía a través de Aristóteles. Si bien continuará inscribiéndose en los problemas de la *ut pictura poesis*, sin embargo pensará la pintura no como una ilustración de un texto, sino como una maquinaria elocuente y expresiva nacida de sus propios lenguajes y problemas compositivos. El desequilibrio de la *ut pictura poesis* a favor de ésta última, una máxima que había determinado la reflexión humanística en Italia como ha estudiado R.W. Lee, se convierte en un tema recurrente de la reflexión pictórica del siglo XVII francés.

Si no es hasta el siglo XVIII cuando se suele situar el momento en que el principio de la *ut pictura poesis* es cuestionado con Lessing, sin embargo, en estos instantes, a través de la retórica elocuente y de Aristóteles, la teoría pictórica francesa va a intentar emanciparse de la poesía o al menos situarse por encima de ella; favoreciendo los problemas representativos y perceptivos de la pintura así como los valores prácticos y expresivos, priorizándolos sobre las cuestiones narrativas

³³ LA FONTAINE, Jean de. Citado por LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis*. P. 22.

todavía presentes en Poussin. La estrategia que observamos en A. Félibien no consistirá tanto en romper con la palabra y el texto, algo que hubiera sido imposible dentro de una *Representación clásica* determinada por la palabra y la retórica, sino reivindicar la superioridad elocuente de la pintura sobre la poesía, a través de un tipo de *elocuencia silenciosa* de la pintura, superior al de la palabra y la voz. A. Félibien y Le Brun demuestran con su análisis de la obra de Poussin, su deseo de elaborar un nuevo tipo de narratividad pictórica no sustentada sobre la palabra y la significación, sino sobre otro tipo de lenguaje y de palabras: la de los gestos y el cuerpo, leyendo de forma interesada la obra de Poussin. Ambos plantean un tipo de narratividad sustentada sobre la acción, frente a la significación anterior, y que, por tanto, la significación se desprende en tal caso de las impresiones y las pasiones causadas por la obra. Definen por tanto un tipo nuevo de composición pictórica en torno al cuerpo en acción, que se convierte en el principio elocuente de la pintura y en el centro compositivo del cuadro; acudiendo aquellas reflexiones que hablan de una *elocuencia silenciosa* superior a la palabra, donde la pintura intentará construir su superioridad frente a la poesía. Pero es importante insistir que A. Félibien no pretende romper con el principio de la *ut pictura poesis*, sino redefinirlo a favor de la pintura³⁴, tal y como estudiamos en el capítulo anterior a propósito de su texto *Le Songe de Philomathe*, 1683.

Esta superioridad elocuente de la imagen reivindicada por la pintura, también se observará en la propia poesía, como hemos señalado más arriba, donde se considera que la pintura parece alcanzar mejor que la poesía las finalidades tradicionalmente atribuidas al poeta³⁵; pensándose así en estos instantes la poesía a partir de la propia pintura³⁶, que pasaba a convertirse en un modelo

³⁴ « Cependant la Peinture en est un bien plus élevé, & qui a cela pardessus les plus célèbres, qu'en formant des pernsées ausi hautes, & traitans les mêmes sujets que l'Histoire & la Poësie, elle ne se contente pas de les rapporter fidèlement, ou de les inventer avec esprit, mais elle en forme des images d'autant plus admirables, qu'on croit voir la chose même, & en l'exposant aux yeux de tout le monde, instruir agréablement les ignorans, & satisfait les personnes les plus habiles.

Comme l'instruction & le plaisir qu'on reçoit des ouvrages des Peintres & des Sculpteurs ne vient pas seulement de la science du dessein, de la neauté des couleurs, ni du prix de la matiere, mais de la grandeur des pensées, & de la parfaite connoissance qu'ont les Peintres & les Sculpteurs des choses qu'ils representent» FÉLIBIEN, André. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. Pp. 14-15.

³⁵ ADAM, Véronique. « La poésie servante de la peinture au temps de Le Sueur : l'ekphrasis de l'univers pictural ». En SERROY, Jean (Dir.). *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*. Actes du colloque organisé par le musée de Grenoble et l'Université Stendhal à l'Auditorium du musée de Grenoble les 12 et 13 mai 2000. Grenoble, 2003, p. 151.

³⁶ « La rivalité des arts entre eux, ou de la peinture et de la nature, présente dans les épigrammes marinistes est précisée à l'aide d'un raisonnement emprunté à l'univers de la peinture : le poète distingue ici la beauté de la femme et ses couleurs, fidèlement reproduites par le peintre, de son expression, modifiée par le tableau. La vérité psychologique, justement réservée aux poésies dramatiques et épique, est marquée par la peinture. Seule demeure la vérité esthétique. Il n'importe donc plus au poète de lier la toile à l'illusion : il s'insurge même ici contre le scepticisme des spectateurs du tableau. Examinée sous l'angle de sa vérité, la peinture se détache peu à peu de cette définition négative et baroque : elle trompait, se ternissait avec les ans et montrait la vanité de l'existence humaine comme la fuite du temps. Deux réflexions sur la peinture naissent de ce débat sur les vérités esthétiques et psychologique. On choisit tantôt de faire l'éloge de sa vérité esthétique, tantôt on la met en lice avec la vérité psychologique, mais celle-ci, si elle échoit au coeur, passera nécessairement par la technique picturale » *Ibid.*, p. 147.

para la escritura. Como también podemos observar en la teoría del *roman*³⁷. Todo ello parecer apuntar que es muy probablemente en la propia evolución de la poética literaria, como vemos a propósito de la poesía, donde se ponen las bases para la eclosión de la imagen a mediados del siglo XVII³⁸ y para las teorizaciones de A. Félibien.

« Ce n'est pas d'aujourd'hui que la peinture a fait honte à la Poësie, & que de ces deux soeurs la muëtte l'a bien souvent emporté sur celle qui parle. Ce qui recrée la veüe n'est pas moins beau que ce qui chatoüille l'oreille, & iusques ici ie n'ai pas lû que le son fût plus agréable que la couleur & la lumiere. Pour moi ie croi que les aveugles sont plus malheureux que les sourds, que ceux-ci ne perdent pas tant que les autres & qu'on peut voir de plus belles choses qu'on n'en peut entendre. »³⁹

El elogio de Chevreau hacia la pintura se construye a partir de su visión hedonista y sensualista del arte, ya que para él es bello aquello que es agradable a los sentidos, siendo superior la pintura sobre la poesía gracias al placer despertado por los colores y las luces; apuntando con ello a lo que será uno de los principales argumentos de los defensores del color en la década de los 70. Este elogio de la imagen y la pintura por parte del mundo literario, la observaremos en muchas otras disciplinas: filosofía, retórica, poesía, etc.; que comienzan a repensarse en función de la metáfora pictórica. Una eclosión de la imagen que coincidirá en el tiempo con el desarrollo de la Academia Real de Pintura y de Escultura, en 1648, y con el apoyo que recibe la pintura por parte de la monarquía; gracias a lo cual la imagen parece conquistar, poco a poco, el lugar privilegiado que las letras parecían haber ostentado desde los primeros instantes del *proyecto clásico*.

Roger de Piles continuará con esta problematización de la *ut pictura poesis*, igualmente a partir de Aristóteles y de la *elocuencia ciceroniana*, reivindicando de forma más acentuada quizás que en A. Félibien, los principio propios de la pintura, como son la dimensión perceptiva, a través de sus nociones como *toucher*, *coup d'oeil* o *tout ensemble*, así como la dimensión expresiva del color. Una reivindicación de la materia como cuestionamiento del principio de la *ut pictura poesis*⁴⁰, que sobre todo observaremos en el siglo XVIII. Sin embargo esta reivindicación del color en Roger de Piles debe comprenderse desde los problema de la *elocuencia*. Esta defensa de los principios pictóricos le llevará a Roger de Piles no sólo a enfrentarse a la poesía, sino también a la escultura, buscando situar la pintura por encima de ambas, incorporando así las polémicas del

³⁷ SPICA, Anne-Élisabeth. « *Ut pictura fictio* : le parallèle des arts dans le roman français au temps de Le Sueur ». En SERROY, Jean (Dir.). *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*. Actes du colloque organisé par le musée de Grenoble et l'Université Stendhal à l'Auditorium du musée de Grenoble les 12 et 13 mai 2000. Grenoble, 2003, pp. 43-58.

³⁸ ADAM, Véronique. « La poésie servante de la peinture au temps de Le Sueur : l'ekphrasis de l'univers pictural ». P. 146.

³⁹ *Lettre nouvelle de Mr. Chevreau*. Paris, C. Besongne, 1642. Citada por BOYER, Jean-Claude. « Le discours sur la peinture en France au XVII^e siècle : de la subordination à l'autonomie ». En BELMAS, Enea (Ed.). *Storiografia della critica francese nel Seicento*. Bari-Paris, Adriatica-Nizet, 1986, p. 257-258.

⁴⁰ DEKONINCK, Ralph, Agnès GUIDERDONI-BRUSLÉ, Nathalie KREMER (Dir.) *Aux limites de l'imitation. L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI-XVIII^e siècle)*. Amsterdam, Rodopi, 2009.

*paragone*⁴¹ que había intentado superar la *requête* de M. de Charmois de 1648. Pese a que desde su fundación la Academia ha buscado equiparar la pintura a la escultura, la superioridad de la primera es claramente visible al observar el número de conferencias dedicadas a una y otra, siendo predominante las conferencias sobre pintura. Podemos concluir así que fue el interés por los aspectos *representativos*, a través de la teoría teatral y sobre Aristóteles, así como el interés por los argumentos ofrecidos por la *muta eloquentia*, los que permitirán finalmente a la imagen pictórica pensarse de forma cada vez más “autónoma” respecto a la poesía, favoreciendo las cuestiones técnicas y matéricas. Pese a lo cual nunca romperá con el principio de la *ut pictura poesis*, al menos hasta finales del siglo XVIII cuando es cuestionada desde las reflexiones sobre la materia⁴² y cuando la *representación clásica* es cuestionada a favor de una nueva *representación*, donde ya no es el *signo-palabra* sino el *hombre* y su *subjetividad* su fundamento.

No es de extrañar que sea en la *época clásica*, nacida de las guerras de religión, donde la violencia y el control de las pasiones ocupan un lugar primordial dentro del *proyecto clásico*, cuando Aristóteles se convierte en uno de los principales autores para reflexionar sobre el arte, al otorgar un papel destacado al problema de las pasiones en él; sobre todo, al leerse de forma cruzada su *Poética* y su *Retórica* por la tratadística humanista italiana que es trasladada a Francia, tal y como desarrollamos en la tercera parte. Asimismo, y junto al problema de las pasiones, Aristóteles favorecerá también las artes de la imagen, como el teatro o la pintura, ya que sus reflexiones sobre la percepción visual y sus reflexiones sobre los efectos causados en el espectador se adecuaban a las búsquedas de ambas artes; favoreciendo asimismo una comprensión retórica de los problemas del arte⁴³. Si bien Aristóteles había situado a la pintura y a la poesía como artes miméticas en su *Poética*, sin embargo redefinía la *mimesis* en torno al problema de los efectos y de las pasiones⁴⁴, reflexionando sobre la tragedia –a la cual otorga predominancia- en función del hombre y el cuerpo humano en acción, a los que consideraba como principios fundamentales del arte mimético. Principios que incorporará Poussin, A. Félibien o Roger de Piles a sus teorías. Al igual que había

⁴¹ FALLAY D'ESTE, Lauriane et Nathalie BAUER (Éd.). *Le paragone: les parallèles des arts*. Klincksieck, 2009 ; LICHENSTEIN, Jacqueline. *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*. Paris, Gallimard, 2003.

⁴² LOJKINE, Stéphane. « Le technique contre l'idéal : la crise de l'*ut pictura poesis* dans les Salons de Diderot ». En DEKONINCK, Ralph, Agnès GUIDERDONI-BRUSLÉ, Nathalie KREMER (Dir.) *Aux limites de l'imitation. L'*ut pictura poesis* à l'épreuve de la matière (XVI-XVIII^e siècle)*. Amsterdam, Rodopi, 2009, pp. 121-140.

⁴³ KIBÉDI-VARGA, Aron. "La rhétorique et la peinture à l'époque classique". En *Revista di Letterature moderne e compare*, XXXVII, 2, 1984, pp. 105-121.

⁴⁴ WILSON, John Montgomery. *The Painting of the Passions in Theory, Practice and Criticism in Later Eighteenth Century French*. New York-London, Garland Pub., 1981; WEYL, Martin. *Passion for Reason and Reason of Passion. Seventeenth Century Art and Theory in France, 1648-1683*. New York, Peter Lang, 1989; KIRCHNER, Thomas. *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. Und 18. Jahrhunderts*. Mayence, Phillip von Zabern in Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.

sucedido en Italia, cuyos debates teóricos son importados a Francia, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII asistiremos aquí al paso de un arte preocupado por la *reproducción* de la realidad (siguiendo ciertas lecturas de la *mímesis* platónica y de los primeros tratados de Alberti y Leonardo), a un arte preocupado por la *representación* y la *expresión*, auspiciado por Aristóteles, por la *elocuencia ciceroniana* y por las formas orales y de conversación predominantes en la *sociedad mundana*. Frente a la subordinación de la imagen a la palabra y su adscripción a la reproducción del mundo que observamos en Platón. La figura de Cicerón será fundamental para comprender el desarrollo de esta *imagen elocuente*, puesto que ya había propuesto una reivindicación y una rehabilitación de la imagen y de la pintura desde la retórica, frente a una tradición retórica centrada en la escritura y en la palabra; y frente a Aristóteles, quien siembra la duda sobre la escenificación del orador y del actor⁴⁵.

La obra de Cicerón condicionará la lectura de Aristóteles en la *época clásica*, favorecida por una *sociedad mundana* donde poco a poco la palabra y el texto darán predominancia a las formas orales de expresión, favoreciendo la recepción y las reflexiones sobre la percepción, así como las poéticas del gusto. La *elocuencia ciceroniana*, frente al predominio anterior de la palabra leída, favorecía además la puesta en escena del cuerpo, que adquiere también estos instantes un gran protagonismo en la escena social, como también sucede en la escena teatral o en la escena pictórica; y que tendría que ver con la centralidad ocupada por el cuerpo del *Príncipe* en la *Soberanía*. Por lo que no es de extrañar que esta comprensión elocuente de la imagen centrada en la expresividad del cuerpo que defiende la *actio*, se incorporase también al debate francés, a través de los debates poéticos italianos y gracias a Poussin. Éste mediante su correspondencia y sus amistades en París, ayudó sin duda al desarrollo de esa comprensión retórica del arte que se desarrolla en Francia en la década de los años 60:

*“Doble es el instrumento que domina las almas de los auditores, la acción y la dicción; la primera vale tanto por sí misma que Demóstenes la anteponía a los demás artificios retóricos, y que Marco Tulio la denomina el lenguaje del cuerpo. Quintiliano le atribuye tal vigor y tal fuerza que, sin ella, considera inútiles las ideas, las pruebas, las expresiones, y son inútiles también sin ella las líneas y el color”*⁴⁶

A pesar de la importancia adquirida por la pintura en la sociedad francesa desde los años 20⁴⁷, en que París parece convertirse en una capital cultural, y a pesar de la reivindicación de su superioridad elocuente frente a la poesía, se hacía difícil en la *época clásica* –dominada por la palabra– la defensa de una *elocuencia silenciosa*, como pretendía señalar la pintura. Pues se trata de un contexto donde lenguaje y pensamiento se encuentran todavía unidos a las formas de la oralidad,

⁴⁵ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente*. P. 82.

⁴⁶ POUSSIN, Nicolas. “Sobre la acción”. En *Lettres et propos sur l’art*. P. 149.

⁴⁷ BAYARD, Marc (Dir.). *Rome-Paris, 1640. Transfert culturels et renaissance d’un centre artistique*. Collection d’histoire de l’art n° 11- Actes du colloque « Rome-Paris. Transferts culturels et renaissance d’un centre artistique », Rome, Villa Médicis, 17-19 avril 2008. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2010.

que otorgan al sonido y a la palabra, así como a la voz humana⁴⁸, un lugar privilegiado como vehículo natural y privilegiado para la expresión de la interioridad del alma⁴⁹. Por todo ello el silencio, definitorio de la pintura, según la máxima de Simónides, es valorado habitualmente como un déficit. Asimismo, y en cierta medida como reacción a esta reivindicación de la imagen, las artes de la palabra incorporarán poco a poco las cualidades de las artes visuales y pictóricas mediante recursos retóricos como la hypotiposis, lo cual proyectaba sobre las artes visuales el riesgo de quedar reducidas a simple reproducción del mundo exterior, esto es, a la *mímesis reproductiva*, como había señalado Platón. Este riesgo y este conflicto con la palabra explicarán -entre otras causas- la razón por la cual el discurso pictórico intentará legitimarse frente a la poesía, demostrando su capacidad para ir más allá de las funciones reproductivas, considerándose asimismo capaz de expresar una verdad *original* a semejanza de la voz y el texto. Una aptitud expresiva de la imagen que se construirá sobre la fantasía y la imaginación, que son consideradas como las facultades propias de la pintura⁵⁰. La imaginación⁵¹, la fantasía, las imágenes del alma y, en general, las facultades del alma, comienzan a ser pensadas en la *época clásica* en términos pictóricos, tal como podemos observar en la filosofía con Descartes o en el arte con F. Junius, quien influirá en A. Félibien, quien, a su vez, señala « & que comme dans la Peinture l'imagination est la partie qui travaille davantage »⁵². Aunque la filosofía cartesiana cuestionará el valor de la imaginación, la imagen pictórica se construirá sobre ella, reivindicando, a través de la *elocuencia silenciosa* y frente a la expresividad de la palabra, el poder de la imagen para desarrollar otro tipo de expresión, capaz de mostrar un sentido más original que el de la propia palabra. Pero para justificar esta pretensión, la pintura deberá incorporar ese tipo de elocuencia sin palabra atribuida por Cicerón a la *actio* y al cuerpo humano y que parece competir con la propia palabra por la elocuencia. Razón por la cual la pintura intentará construir su especificidad en torno a la elocuencia de la *actio ciceroniana* incorporando el cuerpo humano y su capacidad para expresar los

⁴⁸ DANDREY, Patrick. « La phonoscopie, c'est-à-dire la science de la voix ». En *Littératures classiques*, nº 12, janvier, 1990, pp. 11-76 ; SALAZAR, Philippe-Joseph. *Le culte de la voix au XVII^e siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*. Paris, Honoré Champion. 2000.

⁴⁹ SCHRÖDER, Volker. « "Le langage de la peinture est le langage des muets" : remarques sur un motif de l'esthétique classique ». En DÉMORIS, René (Éd.). *Hommage à Élisabeth-Sophie Chéron. Texte et peinture à l'âge classique*. Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 1992, p. 99.

⁵⁰ A. Félibien en su *Le Songe de Philomathe* al narra cómo una vez creado el mundo mediante la pintura y el color, Dios envía a la pintura a la tierra para enseñar a los hombres su fundamento. Momento en el que a la importancia del color se le une el dibujo, así como los sentimientos y la imaginación:

« Ils apprirent aussi de moy à découvrir aux Dieux mesmes les sentimens de leur coeur, par des figures qu'ils gravoient de toutes parts pour marque de leur vénération. L'on ne parloit point de vous alors, ma chere soeur, & ce ne fut qu'en considérant la beauté de mes travaux, que l'Imagination vostre mere devint amoureuse d'Apollon. » FÉLIBIEN, André. « Le Songe de Philomathe ». P. 491.

⁵¹ FERREYROLLES, Gérard. *Les Reines du monde. L'imagination et la coutume chez Pascal*. Paris, Honoré Champion, 1995, p. 123 y ss.

⁵² FÉLIBIEN, André. « Préface ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. Amsterdam, Estienne Roger, 1706, p. 9 (1ª edición, 1668).

movimientos ocultos del alma, como centro de la composición pictórica. Podemos concluir así que será a través de la *actio ciceroniana*, y de la elocuencia silenciosa del cuerpo, ya apuntado en la *mimesis* aristotélica, cómo la pintura reivindicará su protagonismo frente a la poesía. Todo situaba el problema de la expresión en el centro mismo de las reivindicaciones de la imagen y de la pintura, construyéndose ésta sobre aquella, tal y como hemos señalado más arriba. La pintura reivindicaba así su capacidad para expresar una *interioridad original*, de forma similar a lo que hace la poesía con la voz y con la palabra, tal y como señala Ch. Perrault en su poema sobre la pintura.

« *Qu'ensemble on vit sortir du sein de la Nature
L'aimable Poésie et l'aimable Peinture,
Deux soeurs, dont les appas égaux, mais différents
Furent le doux plaisir de l'esprit et des sens.* »⁵³

Esta superioridad de la elocuencia de los gestos corporales se mantendrá a lo largo de la teoría humanista italiana sobre arte, como también podemos leer en Leonardo da Vinci en su tratado de pintura:

« *Des mouvemens & de leurs expressions diverses.*

Toutes les figures d'un tableau doivent en une attitude propre & convenable au sujet qu'elles representent, de telle sorte qu'en les voyant on puisse connoistre quelle est leur pensée & ce qu'elles veulent dire; ce qui fera bien ainsé à exprimer à celuy qui imitera les geste que sont les muets, lesquels parlent avec les mains, les yeux, les surcils & le mouvement de tout le corps, lors qu'ils veulent exprimer & donner à entendre ce qui leur vient dans l'esprit; & ne trouvez point estrange que ie vous propose un maistre sans langue pour vous enseigner un art qu'il ne sçait pas faire luy-mesme, parce que sans doute il vous en apprendra plus par ses actions que tous les autres avec leurs paroles & leurs leçons »⁵⁴.

De una forma semejante se expresará Roger de Piles es sus *remarques* sobre la obra de Charles-Alphonse Du Fresnoy, cuando elogia la superioridad de la pintura y de sus gestos sobre la palabra.

« *Les muets n'ayans pas d'autre maniere de parler que leurs gestes & leurs actions, il est certain qu'ils les font d'une façon plus expressive que ceux qui ont l'usage de la parole. La Peinture qui est muette les imitera donc, pour se bien faire entendre.* »⁵⁵

Como estudiaremos más adelante, la tradición que va de Poussin a Roger de Piles, pasando por A. Félibien y Le Brun, buscarán igualmente construir un lenguaje pictórico, sustitutivo de la palabra, a través del cuerpo en acción, mediante el cual la pintura logra apropiarse del poder narrativo y expresivo del lenguaje oral y verbal⁵⁶, esto es, de su poder elocuente, mostrándose, incluso, como más capacitada para ir a lo *original*. Así los gestos son los que permitirían a la pintura ofrecer un discurso inteligible y legible al espectador, a pesar de las ausencia de palabras, tal y como propondrá el propio Molière a propósito de la *Gloire de Val-de-Grâce*, siguiendo de cerca

⁵³ PERRAULT, Charles. *La peinture*.

⁵⁴ LÉONARD DE VINCI. *Traité de la Peinture de Leonard de Vinci*. Édition de Roland Fréart de Chambray. Paris, Jacques Langlois, 1651, chap. L, p. 12.

⁵⁵ DU FRESNOY, Charles Alphonse. *De Arte graphica*. Traducido por Roger de Piles, *L'Art de Peinture*. Paris, Nicolas L'Anglois, 1668, p. 96 (publicado postumamente del latín por Roger de Piles).

⁵⁶ SCHRÖDER, Volker. « "Le langage de la peinture est le langage des muets" : remarques sur un motif de l'esthétique classique ». P. 105.

la lectura de la obra de Ch.-A. Du Fresnoy. El cuerpo humano es pensado a modo de una estructura lingüística capaz de expresar como la palabra, pero en este caso mediante los gestos del cuerpo, que -como en Alberti- es asemejado a la estructura verbal.

« PRONONCE.

Prononcer se dit en Peinture des parties du corps, comme dans l'expression ordinaire il se dit des paroles. Le langage de la Peinture est le langage des muets; elle ne se fait entendre que lorsque certaines parties s'accordent ensemble, & sont disposées de maniere qu'elles expriment les sentimens du coeur de mesme que sont les paroles quand elles sont jointes: & l'on dit, prononcer une main, un bras, une épaule, un genouil, ou quelqu'autre partie, pour dire, la marques, la specifier, la débrouïller, la donner à connoistre parfaitement; comme ont dit prononcer une telle parole, pour dire la donner à entendre distinctement & sans bégayer. »⁵⁷

La pintura francesa abandona poco a poco la función reproductiva, abriéndose hacia una comprensión expresiva y sensible de la imagen, favorecida por la filosofía de Aristóteles y de Descartes, así como por la retórica de Cicerón y Quintiliano, que permitieron la restauración paulatina de la imagen⁵⁸, condicionando, sin embargo, la pintura, que tendrá como objetivos principales emocionar mediante los gestos, tal y como había señalado Alberti⁵⁹. Una concepción expresiva de la pintura que, como hemos vistos, estaba determinada en gran medida por la constante comparación en la *época clásica* entre poesía y pintura; que aludía constantemente a la autoridad de Aristóteles, de Simónides o de Horacio, quienes planteaban una relación estrecha ambas artes. En unas ocasiones favoreciendo la asimilación entre ambas, como refleja la sentencia de la *ut pictura poesis* de Horacio⁶⁰, pero en otras, estableciendo una reciprocidad entre las dos, como representa la máxima de Simónides la *pictura loquens, muta poesis*⁶¹. Si en Horacio observamos una igualación entre ambas, en Simónides, en cambio, encontramos una cierta asimetría, en tanto que la pintura se define de forma negativa, como una poesía muda, sin palabra⁶². Sin embargo, esta *muta poesis* de la pintura no siempre fue entendida de forma negativa, tal y como podemos leer en el poeta italiano Giambattista Marino, quien hace una clara alusión a la máxima de Simónides situando a la pintura y

⁵⁷ PILES, Roger de. « Pour soulager les amateurs ... » En DU FRESNOY, Charles Alphonse. *De Arte graphica*. P. II.

⁵⁸ SPENCER, John. "Ut Rhetorica Pictura: a study in Quattrocento Theory of Painting". En *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, XX, 1957.

⁵⁹ "Una "historia" que verdaderamente puedas con razón alabar y admirar, será la que se muestre por sí misma tan amena y adornada que detenga los ojos del espectador, docto e indocto durante bastante tiempo, con placer y emoción. Lo primero que produce placer es una "historia" en la abundancia y variedad de cosas [...] En pintura, la variedad de cuerpos y colores es amena." ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*. Traducida por Rocío de la Villa; *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid, Tecnos, 2007, Libro II, 40, p. 101.

⁶⁰ "Cual la pintura, tal es la poesía; habrá una que si está más cerca, más te cautivará, y otra lo hará si te pones más lejos; ésta gusta de la oscuridad, y quiere la vean con luz esta otra, que no teme a la fina agudeza del juez; una ha gustado una vez, otra lo hará aunque se la haya visto diez veces." HORACIO. *Ars poetica*, 360-365. En *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*. Traducida por José Luis Moralejo; Biblioteca Gredos-RBA, 2008. Pp. 404-405.

⁶¹ "El poema debe ser una pintura que habla, la pintura un poema callado". SIMÓNIDES, citado en HORACIO. *Ars poetica*, 360-365. En *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*. Traducida por José Luis Moralejo; Biblioteca Gredos-RBA, 2008, nota nº 182, pp. 404-405.

⁶² SCHRÖDER, Volker. « "Le langage de la peinture est le langage des muets" : remarques sur un motif de l'esthétique classique ». P. 96.

a la imagen en un lugar preferente frente a la voz elocuente de la poesía, pensando ésta en función de la superioridad elocuente de la imagen:

*“La poesia è detta pittura parlante, la pittura poesia taciturna ; dell’una è propria una mutola facunda, dell’altro un eloquente silenzio; questa tace in quella e quella ragiona in questa, onde scambiandosi alle volte reciprocamente la proprietà delle voci, la poesia dicesi dipingere, e la pittura descrivere.”*⁶³

Esta *muta eloquentia* de la imagen también la encontramos en Poussin, amigo de Marino⁶⁴, quien en su carta a Sublet de Noyers del 20 de febrero de 1639, se expresaba del modo siguiente:

*“Tras haber considerado la excelencia de vuestras virtudes, y vuestra extremada gentileza, estuve por implorar la ayuda de algún hombre docto en el buen decir, no atreviéndome yo, por el gran respecto que os guardo, a escribiros la presente, siendo como es tan poco pulida y tan poco cumplida, más al fin pensé que no es eso o que vos esperáis de mí, que haga profesión de cosas mudas.”*⁶⁵

El propio A. Félibien se referirá a ello de nuevo en su *Songe de Philomathe* (1683), cuando en su texto donde narra un conflicto entre la Poesía y la Pintura –en clara alusión al problema de la *ut pictura poesis*–, ésta última se defiende señalando que en la pintura se trataría de una « *voix toute spirituelle & tote divine* », por todos comprendida, frente a la dificultad que entraña la poesía al existir diferentes idiomas nacionales. Empleando un argumento que también había utilizado Roger de Piles, A. Félibien alude a la pintura como una voz divina, enfocada a los ojos, que sería más elocuente que la poesía, la cual estaría limitada por las lenguas nacionales.

*« C’est ma voix, ma soeur, qui est une voix toute spirituelle & toute divine, puis qu’elle se fait entendre à tous les peuples. Je n’ay pas besoin, comme vous, de différens idiomes pour chaque nation : je n’ay qu’une manière de m’exprimer qu’elles entendent toutes ; & le plus barbare comme le plus poli comprend tout d’un coup ce que je luy veux dire [...] j’expose des choses qui je ne fasse sentir les charmes de mon art : j’expose des choses qui paroissent si réelles, qu’elles trompent les sens. Je fais par une agréable & innocente magie, que les yeux les plus subtils croyent voir dans mes ouvrages ce qui n’y est pas... »*⁶⁶

Observamos por tanto cómo esta reivindicación de la imagen entre los teóricos franceses de mediados de siglo se construirá sobre el problema del *silencio* o de la *muta eloquentia*, que observamos tanto en la retórica cristiana como en la *actio ciceroniana*, construyendo sobre ella su nuevo concepto de pintura elaborada sobre los valores *expresivos*⁶⁷ de la imagen, capaz de expresar lo *original*.

Cicerón había señalado a propósito de la elocuencia que para él lo principal era la acción, ejecución o *actio*, es decir, todo aquello que estaba relacionado con el silencio y con la imagen del

⁶³ MARINO, Giambattista. *Dicerie Sacre*. Citado en FUMAROLI, Marc. « *Muta Eloquentia* : La vision de la parole dans la peinture de Nicolas Poussin ». En *L’École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*. Paris, Flammarion, 1998, pp. 189-190 (1^a edición, *Bulletin de la Société de l’histoire de l’art française*, 1984, pp. 29-48).

⁶⁴ CROPPER, Elizabeth and Charles DEMPSEY. *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*. Princeton, Princeton University Press, 1996, p. 253 y ss.

⁶⁵ POUSSIN, Nicolas. « Carta al Señor de Noyers, Roma 20 de febrero de 1639 ». En *Lettres et propos sur l’art* Edición de Anthony Blunt. Traducido por Lydia Vázquez; Visor, 1995, p. 41 (1^a edición, 1964).

⁶⁶ FÉLIBIEN, André. « Le Songe de Philomathe ». 1683. En *Descriptions du Château de Versailles de ses peintures et d’autres ouvrages faits pour le Roy*. Paris, Florentin & Pierre Delaulne, 1696, p. 476.

⁶⁷ SCHRÖDER, Volker. « “Le langage de la peinture est le langage des muets” : remarques sur un motif de l’esthétique classique ». P. 96.

orador. De ahí que Cicerón considerase como esencial en el buen orador la mirada, la voz, los gestos del cuerpo, etc.; es decir, la creación de *figuras* como hacia el *actor* (a los que tanto admiraba Cicerón), abriendo con ello la puerta a una *elocuencia muda*. Toda la retórica ciceroniana estaba encaminada hacia la creación de *figuras*, esto es, de “representaciones”, mediante una técnica que se apoyaba sobre la *actio*, que permite colocar al texto en imágenes para ser miradas por el auditorio, ayudándose de la voz, de los gestos, y, en general, del cuerpo; y, de este modo, no es de extrañar que esta concepción elocuente del cuerpo se traslade a las figuras humanas empleadas en la pintura. Esta vía de la *elocuencia muda* o *silenciosa* ciceroniana será recogida por la teoría humanista italiana, como estudiamos a propósito de Alberti, así como por la propia pintura desde Masaccio, siendo en Francia recogida por A. Félibien. La construcción del *proyecto clásico* sobre la elocuencia ciceroniana determinó que la *época clásica* quedase determinada por un impulso de *figurabilidad*, esto es, de la imagen en tanto que signo y, por tanto, por un impulso de *visibilidad*, así como, finalmente, por un impulso *expresivo*; adscrito a la elocuencia muda de la imagen, que adquiere cada vez mayor relevancia sobre la palabra. A partir de ello se define un nuevo tipo de composición pictórica que se construye precisamente sobre la capacidad expresiva del cuerpo humano en acción, el cual se convierte en el principio narrativo-elocuente del cuadro a través de las expresiones, los gestos, etc.

*“Pero, a la postre, todo esto resulta tal y como se ejecuta. Lo diré brevemente: en la oratoria la ejecución es la única dueña y señora. Sin ella, aun un excelente orador queda fuera del ranking, mientras que uno mediano entrenado en este punto puede a menudo superar a los cimeros [...] Y tan cierto es que con ese patetismo en la mirada, en la voz y en el gesto pronunciaba sus discursos que ni aun sus adversarios podían reprimir las lágrimas.”*⁶⁸

Durante los años inmediatamente posteriores a las guerras de religión y al Concilio de Trento, se desarrolló un gran interés por esta elocuencia que fomentaba los aspectos expresivos mediante los recursos corporales del orador, de ahí que junto a Cicerón, se reivindicasen también a Quintiliano. Este doble impulso entre los recursos silenciosos y la palabra, que determina la oratoria de ambos autores, determinó también la *elocuencia cívica* desarrollada durante las guerras de religión, analizada por M. Fumaroli en su *L'âge de l'éloquence*. Para Quintiliano, como para gran parte de la *elocuencia cívica* de la primera mitad del siglo XVII, el sublime orador es aquél que a través del discurso es capaz de producir efectos de visibilidad sin necesidad de recurrir a efectos visibles, pues la palabra con su propia fuerza es capaz de hacer perceptibles las cosas que las palabras describen, tal y como analizamos a propósito de la *ekphrasis*. No obstante, en Quintiliano se descubre una tensión entre la palabra y el silencio, que a su vez revela una tensión entre razón y pasión, esto es, entre la palabra y la elocuencia del cuerpo visible, pues para Quintiliano la oratoria

⁶⁸ CICERÓN, Marco Tulio. *Sobre el Orador*. Libro III, 56, 213-214. Traducido por José Javier Iso; Gredos, 2002.

siempre corre el riesgo de caer en la sofística y en la feminización del ornamento y el maquillaje⁶⁹. Este reconocimiento de la elocuencia muda por parte de Cicerón –esto es, de los gestos, de la voz, de las miradas, etc.- será definida finalmente por el propio Quintiliano como una *pintura silenciosa* al término de las *Instituciones Oratorias*:

*“Y no es de maravillar que las cosas animadas, que al cabo tienen por sí algún movimiento, hagan tanta impresión en los ánimos, cuando la pintura, que es una obra muda y que siempre está en una misma disposición de tal manera se insinúa en los más íntimos afectos del alma, que algunas veces parece que supera en su energía a la de la elocuencia.”*⁷⁰

Cicerón, consciente de los límites de la palabra, dio en su oratoria prioridad a la visión sobre la escucha, lo que sin duda suponía reconocer las insuficiencias de la palabra: « *Voilà pourquoi un homme qui se connaît en éloquence n’a souvent pas besoin, pour se faire une opinion, de s’asseoir et de prêter une oreille attentive, un coup d’œil suffit en passant* »⁷¹. Es a partir de esta superioridad otorgada a la visión, la razón por la cual desde Alberti la pintura fundamentará sobre la elocuencia del orador la superioridad de la imagen sobre la poesía, tal y como volveremos a observar de nuevo en la *época clásica* en Francia, especialmente a medida que la *elocuencia cívica* de la *république des lettres* da paso a la *elocuencia persuasiva* característica de la *Soberanía*. Cicerón y Quintiliano vinieron a cuestionar, por tanto, una larga tradición extendida por la filosofía platónica, que podemos observar por ejemplo en el *Gorgias*, que condenaba a la imagen. Una condenada que también podemos observar en Aristóteles, quien condenaba a la Retórica cuando ésta se aparta de la palabra en favor de otras cuestiones. Son precisamente esas otras cuestiones las que rehabilitarán Cicerón y Quintiliano a través de la *actio* elocuente y, de este modo, ambos oradores buscan reivindicar frente a la filosofía, la persuasión de la elocuencia, reinterpretando a Platón para salvar a la retórica de la condena tradicional de la filosofía; reivindicando para ello el cuerpo: los gestos, la voz, etc., frente a los adjetivos de maquillaje y engaño que había vertido Platón sobre las imágenes, tanto las creadas mediante la palabra como aquellas otras realizadas con colores.

“Los que quitan a la elocuencia aquella principal alabanza de la vida, que es la virtud, hacen consistir este arte en la persuasión, o en decir y hablar a propósito para persuadir, lo cual, dicen, lo puede lograr el hombre aunque no sea virtuoso [...] Lo mismo, poco más o menos, dice el Gorgias de Platón, pero éste la pone por opinión de aquél, no suya. Cicerón dice en varios lugares que la obligación de un orador es únicamente decir y hablar de una manera capaz de persuadir [...] La misma opinión sigue Teodectes, si es suyo el libro de retórica que anda con su nombre, y no de Aristóteles, como se tiene comúnmente, donde se dice que el fin de la retórica es mover con razones al hombre a lo que uno quiere. Pero ni aun esto satisface lo bastante: pues aun los que no son retóricos mueven a lo que quieren, como las ramerías, los aduladores y seductores [...] Algunos, sin mirar al fin, dijeron que la retórica consiste en inventar razones acomodadas para persuadir, como dice Aristóteles, lib. I de la Retórica. Pero esta definición da en el vicio que pusimos arriba; y no contiene otra cosa que la invención, a la que, si le falta la elocución, no hay oración retórica. Por lo que dice Gorgias en Platón, se

⁶⁹ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente*. P. 111.

⁷⁰ QUINTILIANO, Marco Fabio. *Instituciones oratorias*. Traducido por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid, Biblioteca Clásica, 1916, 2 Vol., t. II, Libro XI, 3, p. 267.

⁷¹ CICERÓN, Marco Tulio. *Bruto*. LIV, 200. Citado en LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente*. P. 106.

conoce que no tiene a la retórica por arte mala; y que no puede haber retórico verdadero si al mismo tiempo no es de arregladas costumbres."⁷²

Esta comprensión de la imagen como *elocuencia silenciosa* o *poesía muda*, M. Fumaroli la ha puesto en relación también con la tradición cristiana postridentina⁷³, así como con una "théopoétique de l'icône"⁷⁴ adscrita a la idea del *Deus Pictor*. En ésta, la elocuencia silenciosa de la imagen -considerada emanación del verbo divino- podía ser más eficaz incluso que las propias palabras⁷⁵, tal y como volvía a señalar Giambattista Marino:

*"Amano i pittori la solitudine et il silenzio, che percio la maggior parte quando lavorano, di srrarsi in luoghi segreti hanno per usanza, dove altri non usi, né sia loro il lavorano interrompa: è così né meno, fece Iddio, il quale mentre stava questo ritratto formando, lo tenne appiattato per tutto il corso eterno degli antichi secoli nello studio chiuso, nella camera ritirata, e solitaria della sua impenetrabile divinità, in maniera ch'altrino n'era partecipe, ch'egli sole, et percio era chiamato Verbo nascosto, Porro ad me dictum est verbum absconditum"*⁷⁶

Sin embargo, a lo largo del siglo XVII, este *Deus Pictor* pronto se transformará en *Rex Pictor*⁷⁷, de la mano de la Academia francesa y sobre todo de A. Félibien, quien en sus *descripciones analíticas* sobre los cuadros del gabinete del Rey, animaba a éste a mirar la pintura y a utilizarla no sólo para su gloria sino para fortalecer su Estado. Un *Rex Pictor* que alcanzará su máxima expresión en Versalles, cuando el propio monarca se convierte en el protagonista de la gran Galería de los Espejos; reflejándose en la pintura de Le Brun la teorización de A. Félibien sobre la elocuencia silenciosa y sobre la centralidad del cuerpo en la pintura de gran formato. La idea de una creación original, no a través de la palabra sino a través de la pintura, característica del *Deus Pictor*, aparecerá recurrentemente entre los argumentos de los principales teóricos del siglo XVII, como volvemos a encontrar en A. Félibien, quien, para defender la primacía de la pintura sobre la poesía en su *Le Songe de Philomathe*, alude de nuevo a un lenguaje primero, de origen divino, con el que estaría emparentada la pintura. La propia luz -llega a señalar A. Félibien- es creada para dar a conocer el mundo-pintado por la divinidad a base de los colores, tomando una idea señalada ya por la escolástica.

« je suis fille de Jupiter ; que ce Dieu m'engendra lors qu'il voulut créer l'Univers, & me fit sortir de sa teste [...] & par un effort de son pur esprit, afin de se servir de moy pour peindre le Ciel & la Terre, dont les couleurs charment les yeux de tout le monde.

Après que j'eûs couvert les Cieux de ce bel azur que vous voyez, j'y figuray ces Signes amirables qui en sont l'ornement. Ne vous étonnez plus, ma soeur, si je me fers des signes pour me faire entendre, puis que c'est le langage du plus grand des Dieux, & le premier par lequel

⁷² QUINTILIANO, Marco Fabio. *Institutiones oratorias*. T. I, Libro II, cap. XVI, pp. 113-116.

⁷³ FUMAROLI, Marc. « *Muta Eloquentia* : La vision de la parole dans la peinture de Nicolas Poussin ». P. 190.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 194.

⁷⁵ SCHRÖDER, Volker. « "Le langage de la peinture est le langage des muets" : remarques sur un motif de l'esthétique classique ». Pp. 96-97.

⁷⁶ MARINO, Giambattista. *Dicerie Sacre*. Citado en FUMAROLI, Marc. « *Muta Eloquentia* : La vision de la parole dans la peinture de Nicolas Poussin ». P. 192.

⁷⁷ GEORGEL, Pierre et Anne-Marie Lecoq. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Dijon, del 18 de diciembre de 1982 al 28 de febrero de 1983: La peinture dans la peinture. Dijon, Imprimerie Darantière, 1982.

il se fit connoistre aux hommes, & leur exprima ses volonte. La lumière ne fut créée que pour faire voir mes ouvrages. Ce fut par elle que l'on apperceût que j'avois peint le lambris des Cieux d'une couleur douce & éclatante.»⁷⁸

J. Lichtenstein ha puesto en relación el tema del *Deux pictor*, a su vez, con la idea del mundo como *speculum Dei*, desarrollada por los teóricos del barroco a partir de la patrística de Orígenes, Jamblico o Clemente de Alejandría. De nuevo, el texto de A. Félibien refleja esta idea del mundo-pintado como un espejo del mundo divino, mostrando las tradiciones teológicas subyacentes a la obra de A. Félibien, a partir de las cuales éste fundamentaba también la superioridad de la imagen sobre la poesía.

« Ce fut contre cette voûte celeste que je pris plaisir à représenter des fleuves, des figures humaines, des animaux, & une infinité de choses qui sont les premières images de tout ce qu'il y a en l'air, sur la terre, & dans les eaux, dont mon pere voulut que je traçasse une idée. Comme je les formay d'une manière toute céleste, elles sont bien différentes de ce que l'on voit icy-bas. »⁷⁹

A. Félibien se servía de estas tradiciones teológicas para legitimar y hacer posible una actividad figurativa que había sido contestada por la filosofía⁸⁰ desde Platón. Contra esta filosofía platónica, tildada de erudita y aburrida en la *sociedad mundana*, vista ahora como sospechosa y como falsa por haber omitido las emociones, pues son éstas la auténtica guía para el conocimiento de los movimientos del alma, reaccionará el *proyecto clásico*, situando las pasiones en su centro. Una recuperación de las pasiones que coincidía con el desarrollo de esta elocuencia cristiana que reflexionará en torno a la capacidad persuasiva de la imagen⁸¹; especialmente tras el concilio de Trento, donde se pondrá la imagen y la palabra al servicio del poder político. Recordemos al respecto que en la tradición jesuítica de los ejercicios espirituales⁸² las pasiones estaban vinculadas al problema de la imagen, de la imaginación y de la fantasía; y, de este modo, las pasiones, al nacer de las imágenes mentales interiores, determinan que para su conocimiento sea necesario reconstruirlas mediante una especie de teatro interior. Acto de conocimiento que es al mismo tiempo un acto de simulación, pues quien consiga controlar estos mecanismos de la imaginación donde nacen las pasiones podrá controlar a su vez la representación y, finalmente, el cómo estas se manifiestan al exterior. La imagen quedaba vinculada de esto modo con las pasiones y con una interioridad. Dos principios que se convertirán en un tema recurrente de la pintura del siglo XVII. Gracias a la tradición teológica del *Deux Pictor*, a los *ejercicios espirituales* y a la *elocuencia cristiana* –construida sobre Cicerón y Séneca–, la imagen en vez de mostrar un déficit respecto a la

⁷⁸ FÉLIBIEN, André. « Le Songe de Philomathe ». Pp. 481-482.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 482-483.

⁸⁰ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente*. P. 140.

⁸¹ FABRE, Pierre-Antoine. *Ignace de Loyola, le lieu de l'image*. Paris, Vrin-EHESS, 2002 ; FABRE, Pierre-Antoine. *Décréter l'image? La XXV^e Session du Concile de Trente*. Paris, Les Belles Lettres, 2013.

⁸² DEKONINCK, Ralph. « Ad imaginem. Plaisir et connaissance dans la pensée iconologique de Nicolas Caussin ». En CONTE, Sophie (Éd.). *Nicolas Caussin : rhétorique et spiritualité à l'époque de Louis XIII*. Actes du colloque de Troyes (16-17 septembre 2004). Münster, LIT Verlag, 2007, pp. 317-325.

palabra, comienza a considerarse como una « *retrait de celle-ci en son lieu plus originel, interior, endiathetos* »⁸³. Se consideraba que la imagen era capaz de ir a lo *más original* y de *expresar* sin palabras, mediante el cuerpo –como en la *actio*- o mediante el color –como en la pintura-, la verdad original. De este modo, la vía de rehabilitación de las emociones y su expresión que traerá la *aetas ciceroniana*, permitió valorar la imagen como un camino de expresión de una verdad oculta, tal y como volvía a señalar G. Marino a propósito de icono de Cristo del Santo Sudario.

*“Quelle cose che sono naturalmente dipinte su suol dire che hanno forza. Or qual forza ed efficacia puo inavere pittura alcuna, maggiore di questa, di cui trattiamo? Forza di rapire gli uomini, forza du placare Iddio, forza d’ingannare il Diavolo: ed ecco tre effetti mirabili du questo tela. Il primo è che rapisce e tira a se gli animi imani [...] L’altro effetto du questa forza è che place Iddio, invaghisce gli occhi suoi, e quasi comme une dolce violenza, lo sforza a perdonaroi le colpe [...] Il terzo ed ultimo effeto della forza di questo colorito si è che inganna e vince il Diavolo.”*⁸⁴

La valoración de la imagen como algo *original*, que subyace a las palabras y a las pasiones, hacía resurgir de nuevo las vinculaciones entre imagen y palabra, que ya había sido puesto de manifiesto por la tradición platónica⁸⁵, pero ahora en favor de la primera. Todo favorecerá que la palabra y el propio pensamiento se piense progresivamente desde la imagen, comparándose con la pintura, como podemos observar en el retórico padre Lamy, quien en *L’Art de parler* consideraba a las palabras como pinturas de nuestros pensamientos, que *representan* las cosas que pasen en nuestro espíritu⁸⁶. De este modo, la *época clásica* irá planteando los procesos internos de la razón, del pensar y del soñar, como procesos donde intervienen las imágenes, a modo de cuadros pictóricos, como recordaba el propio Descartes en su *Primera Meditación*, mostrando como la filosofía y la ciencia comenzaban a dar a la imagen y a la visión un lugar prioritario en sus reflexiones.

*“Sin embargo, hay que confesar al menos que las cosas que se nos representan en el sueño son como cuadros o pinturas que no pueden estar formadas sino a semejanza de algo real y verdadero; y que así, por lo menos, esas cosas generales, a saber, los ojos, una cabeza, las manos y todo el resto del cuerpo, no son cosas imaginarias, sino verdaderas y existentes. Porque es verdad que los pintores, aun cuando se empeñen con todo su artificio en representar Sirenas y Sátiros mediante formas bizarras y extraordinarias, sin embargo no les pueden atribuir formas y naturalezas por completo novedosas, sino que hacen una cierta mezcla y composición de los miembros de diversos animales; o bien, si acaso su imaginación es tan extravagante como para inventar algo tan nuevo que nunca hayamos visto nada semejante, y que así su obra nos represente algo puramente fingido y falso en absoluto, al menos los colores con los cuales lo componen deben ser verdaderos.”*⁸⁷

⁸³ FUMAROLI, Marc. « *Mutta Eloquentia: La représentation de l'éloquence dans l'oeuvre de Nicolas Poussin* ». P. 197.

⁸⁴ MARINO, Giambattista. *Dicerie Sacre*. Citado en FUMAROLI, Marc. « *Muta Eloquentia : La vision de la parole dans la peinture de Nicolas Poussin* ». P. 193.

⁸⁵ KREMER, Nathalie. *Vraisemblance et Représentation au XVIII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2011, p. 224 y ss.

⁸⁶ « Puisque les paroles sont de signes qui représentent les choses qui se passent dans notre esprit, l'on peut dire qu'elles sont comme une peinture de nos pensées, que la langue est le pinceau qui trace cette peinture et que les mots son des couleurs » LAMY, Bernard. *La rhetorique ou l'art de Parler*. Paris, André Pralard, 1688, Livre I, chap, II, p. 5 (1^a edición 1675).

⁸⁷ DESCARTES, René. *Meditationes de prima philosophia (Méditations métaphysiques)*. Traducida por Jorge Aurelio Díaz ; *Meditaciones metafísicas, seguidas de las objeciones y respuestas*, Madrid, Gredos, 2011, Primera meditación, p. 167 (1^a edición, 1642).

Descartes definía así un nuevo concepto de la *idea* vinculado a la *imagen*, que si bien ya había sido propuesto por el pensamiento antiguo, por los teóricos cristianos y por los teóricos del humanismo artístico –como ha analizado Panofsky–, encontraba sin embargo en Descartes una formulación nueva, que abrirá el camino hacia las nuevas reflexiones sobre el hombre, como refleja éste en su *Investigación de la verdad por la luz natural*:

“Epistemon: Me parece que todo eso se explica muy claramente si comparamos la fantasía de los niños con una tabula rasa en la que deben pintarse nuestras ideas, que son como retratos sacados del natural de cada cosa. Los sentidos, la inclinación, los preceptores y el entendimiento son los diferentes pintores que pueden trabajar en esta obra [...] Pero el entendimiento es como un pintor excelente que hubiera puesto a dar los últimos toques⁸⁸ a un mal cuadro que unos jóvenes aprendices hubieran esbozado.”⁸⁹

Este uso de metáforas pictóricas para explicar el funcionamiento de la mente, adquiere en la obra de Locke, a finales del siglo XVII, un peso primordial, que influye profundamente en la obra de Dubos y en Condillac. De hecho, esta comprensión de la imagen como algo *original*, llevarán a Condillac –en el siglo XVIII– a hablar de una *lengua original*, construida también sobre la imagen, que a modo de *jeroglíficos* condensan los significados a través de imágenes pintadas. De ahí que para Condillac sea fundamental el estudio antropológico de las imágenes, pues suponen la existencia de un lenguaje de acción: gestos, expresiones, onomatopeyas, así como de una representación mediante iconos.

Esta comprensión del pensamiento a través de las imágenes que proponía Descartes, conducirá también a reflexionar sobre la capacidad creativa de las facultades humanas, lo que posibilitará pensar la imagen fuera de la *mímesis* y por tanto fuera de la dimensión reproductiva de la imagen. En su *Dioptrique*, Descartes señala la importancia de abandonar aquella consideración que piensa la verdad de la representación en términos de parecido o *ressemblance*, considerando que para sentir el alma no debe haber sido estimulada previamente por la contemplación de alguna imagen, que partiendo de los objetos han sido enviadas al cerebro. Sin duda con ello habría la posibilidad del cuestionamiento de la *mímesis* entendida como *reproducción*, abriendo el camino a la *mímesis* como *representación*; tal y como a mediados de siglo XVII comienza a formular en pintura A. Félibien, pero desde otra perspectiva, esto es, desde Aristóteles y Cicerón.

« Il faut, outre cela, prendre garde à ne pas supposer que, pour sentir, l'âme ait besoin de contempler quelques images qui soient envoyées par les objets jusques au cerveau, ainsi que sont communément nos philosophes ; ou du moins il faut concevoir la nature de ces images tout autrement qu'ils ne font : car, d'autant qu'ils ne considèrent en elles autre chose, sinon qu'elles doivent avoir de la ressemblance avec les objets qu'elles représentent. Il leur est impossible de nous montrer comment elles peuvent être formées par ces objets, et reçues par les organes de sens extérieurs, et transmises par les nerfs jusques au cerveau ; et ils n'ont eu

⁸⁸ La palabra original en francés empleada por Descartes es *couleur*. El color como la última acción sobre el cuadro, para dotarlo de perfección, aparecerá de forma constante en la tradición humanista italiana y francesa, siendo reivindicada, además, por Roger de Piles para demostrar que la esencia de la pintura será el color.

⁸⁹ DESCARTES, René. Recherche de la vérité par les lumières naturelles. Traducido por Ernesto López y Mercedes Graña ; *Investigaciones de la verdad por la luz natural*; Madrid, Gredos, 2011, p. 81 (obra inacabada, publicada póstumamente por vez primera en la traducción holandesa de 1685 y en latín en 1701).

aucune raison de les supposer, sinon que, voyant que notre pensée peut facilement être excitée par un tableau à concevoir l'objet qui y est peint, il leur a semblé qu'elle devoit l'être en même façon à concevoir ceux qui touchent nos sens par quelles petits tableaux qui s'en formassent en notre tête : au lieu que nous devons considérer qu'il y a plusieurs autres choses que des images qui peuvent exciter notre pensée, comme, par exemple, les signes et les paroles, qui ne ressemblent en aucune façon aux choses qu'elles signifient. »⁹⁰

El pensamiento podía ser excitado a través de otros cauces que el de las imágenes del mundo, como signos o palabras, señalando además que las imágenes que forma el hombre eran representaciones unidas a las cosas por una relación de significación y no de parecido, cuestionando así la dimensión mimética de la imagen y cuestionando también la identificación entre el pensamiento con el cuadro⁹¹: « *en sorte que souvent, pour être plus parfaites en qualité d'image et représent mieux un objet, elles doivent ne lui pas ressembler* »⁹². Al romper la imagen su relación con el parecido, la metáfora ampliamente difundida de explicar el pensamiento como un cuadro quedaba posibilitada de forma completa, ya sin ningún tipo de contradicción; favoreciendo asimismo que la imagen se alejase de su definición como parecido, a favor de su dimensión como representación, otorgando a la imagen un lugar preferente para pensar y comprender el funcionamiento del entendimiento, tal y como establecía Descartes. Todo ello muestra cómo poco a poco en la *época clásica* hablar, escribir, pensar, representar, son pensados desde la acción de pintar⁹³, tal y como ha concluido J. Lichtenstein :

« Toute la théorie classique de la représentation s'exprime dans cette exigence imposée au langage de produire des effets analogues à ceux de l'image. Référence absolue d'une nouvelle définition de l'intelligibilité, la forme visible impose au XVIIIe siècle ses conditions au discours en lui demandant de se donner les moyens d'une visibilité, sinon réelle, du moins métaphorique. Car l'idée de représentation implique une analogie fondamentale dont les effets se font sentir tant dans le domaine du langage que dans celui de l'image : celle de l'entendre et du voir, du parler et du peindre. Si l'écriture est soumise aux conditions de la parole, la parole est jugée aux critères de la peinture. Si penser c'est parler, parler c'est peindre et la seule écriture raisonnable est donc celle qui a la vivacité de la parole et les qualités représentatives de la peinture. »⁹⁴

Si la *época clásica* se construyó en sus comienzos sobre la palabra, sin embargo ésta será pensada progresivamente en términos de imagen, redefiniendo el problema de la *ut pictura poesis* en beneficio de la pintura, favoreciendo a su vez por la recuperación de las pasiones, de la centralidad de Aristóteles y de la elocuencia, ciceroniana y cristiana. Todo ello situaba el problema de la imagen en el centro de la *representación clásica*, en filosofía, en la retórica, en la gramática, en las letras, etc., que sin duda favorecerá el desarrollo de las artes visuales en Francia a mediados de siglo. Una pintura que se ve protegida de forma definitiva con la creación de la Academia, por una monarquía que busca construir sobre su capacidad elocuente y persuasiva un nuevo tipo de

⁹⁰ DESCARTES, René. « Dioptrique ». En *Oeuvres de Descartes*. Édition par Victor Cousin. Paris, F.G. Levrault, 1828, 11 Vol., t. V, Discours Quatrième, pp. 37-38.

⁹¹ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente*. P. 148.

⁹² DESCARTES, René. « Dioptrique ». En *Oeuvres de Descartes*. P. 39.

⁹³ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente*. P. 149.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 38.

composición acorde a sus necesidades de gloria; dando lugar así a una pintura expresiva construida sobre el cuerpo humano en acción que se irá alejando de la dimensión narrativa de la imagen.

2. El problema de la narratividad en la pintura en las conferencias de la Academia de 1667.

La reflexión que se suscita en la década de los 60 en Francia, en torno al problema de la narratividad en pintura, fue la consecuencia de la comprensión retórica de las artes visuales que propone A. Félibien y Le Brun. Una problemática que se desarrolla principalmente a partir de las discusiones italianas y, sobre todo, a través de los cuadros de Poussin, quien había reflexionado sobre los debates italianos de Tasso y Ariosto⁹⁵ -a propósito de la *poética* de Aristóteles-, mediante los cuales piensa el problema de la narratividad y su posible trasposición a la pintura. Poussin también incorpora a la reflexión artística francesa los debates pictóricos de Domenichino y Lanfranco, así como los de Sacchi y Cortona, que habían tenido lugar a comienzos del siglo XVII a propósito de la composición pictórica, unitaria o simultánea, que igualmente tenían un trasfondo poético vinculado a las letras, relacionado con el relato trágico y el relato épico. La comprensión retórica de la pintura, ya había penetrado en Francia a través de las teorías de F. Junius⁹⁶, quien había trasladado a sus análisis sobre pintura las partes en que la retórica divide el discurso, realizando una trasposición entre el discurso del orador y la pintura, siguiendo tanto a los antiguos retóricos como Cicerón, como a los tratadistas italianos como Alberti, Paolo Pino o Lodovico Dolce. A partir de todos ellos F. Junius divide la pintura en partes, a semejanza del discurso del orador, que sin duda influyó en las partes en que divide la pintura el tratado de A. Bosse, así como el de Fréart de Chambray o el de A. Félibien.

Como hemos apuntado en el capítulo anterior, así como en la introducción, esta reflexión sobre la *narratividad* de la pintura se construirá sobre el problema del cuerpo humano en acción, considerado como el principio elocuente que permite a la pintura definir un discurso semejante al del texto, tal y como había señalado Alberti⁹⁷ a partir de Cicerón. Un tema que desarrolla ampliamente F. Junius en el capítulo dedicado en su *Pictura Véterum* a la *actio* de los personajes pintados; el cual, como ha señalado M. Fumaroli, influye a su vez en la obra de algunos ilustres teóricos de la retórica, como el padre de Cressolles, quien publica una de las principales obras sobre

⁹⁵ WEINBERG, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago, University of Chicago Press, 1961, 2 Vol., vol. II, p. 954 y ss.

⁹⁶ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. Traducida al inglés en 1638 y Editada por ALDRICH, Keith, Philipp FEHL, Raina FEHL (Ed.). *Junius. The Literature of Classical Art*. University of California Press, 1991, 2 Vol., vol. 1.

⁹⁷ "Las partes de la "historia" son cuerpos, una parte del cuerpo es un miembro, y una parte de un miembro es una superficie. Por lo que las primeras partes de la obra son las superficies, porque de éstas derivan los miembros y de los miembros los cuerpos y de éstos, la "historia", que constituye la última y absoluta obra del pintor". ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 35. Pp. 97-98.

la *actio retórica* en su libro *Vacationes Autumnales*⁹⁸. Este ejemplo demuestra la importancia de la obra de F. Junius a la hora de trasponer los problemas de la *actio ciceroniana* a la pintura, que constituirá uno de los temas centrales de reflexión tanto en la obra de Poussin como posteriormente en la obra de A. Félibien.

La obra de F. Junius, publicada originalmente en latín en 1637, había tenido una importante difusión entre algunos círculos italianos romanos, hacia 1633 y 1653, tal y como reflejaría la correspondencia de 1647 entre Cassiano dal Pozzo y Isaac Vossius - sobrino de Junius- así como entre Cassiano dal Pozzo con Nicolás Heinsius. En esta ocasión para preguntar sobre la marcha de la obra de Junius. Si tenemos en cuenta las estrechas relaciones entre Cassiano del Pozzo y Poussin⁹⁹; y, a su vez, de éste con los hermanos Chantelou, no es de extrañar que las ideas de F. Junius fueran conocidas tanto por Poussin, como por Fréart de Chambray, tal y como reconoce este último en su correspondencia con Poussin. Isaac Vossius introduce el tratado de F. Junius, ya finalizado, durante su viaje de 1642 a Italia. Además, su mecenas y protector Thomas Howard of Arundel, exiliado en Padua, así como algunos amigos ingleses de F. Junius como Kenelm Digby y Evelyn -próximos a Bellori-, parecen haber hecho circular el tratado entre los círculos romanos, en sus viajes respectivos de 1645 y 1646. Si la difusión del tratado de F. Junius parece clara en la Italia de los años 40, la penetración de las ideas de F. Junius en Francia también es notoria en la teoría francesa que se elabora a mediados de siglo, como refleja la propia obra de Fréart de Chambray y los comentarios que había dejado Poussin en su correspondencia.

*« Ces fameux Anciens, qui portèrent la peinture au plus haut point de sa perfection, et qui la rendirent si admirable, observoient exactement dans leurs Ouvrages cinq Parties, qui sont proprement ses principes fondamentaux, parce que sans eux elle n'est rien qu'un Art chimerique, et une simple barboiillerie de couleurs. Mais avant que d'en donner l'instruction, ie veux referer l'honneur de cette recherche à Franc. Iunius Holandois, qui depuis vingt et cing ans, a mis en lumiere un beau Traitté de la peinture Ancien, où toute l'histoire de cet Art, depuis sa naissance iusqu'à sa dernier perfection, est excellemment descrite : et sans que ce livre est en latin, et par consequent hors de l'usage ordinaire de la plupart de nos peintres d'aujourd'hui, ie me serois contenté de les renvoyerà cet Auteur : voicy donc comme il en parle au commencement du troisieme livre. »*¹⁰⁰

La obra de Alphonse Du Fresnoy *De arte graphica* (1668), traducida por Roger de Piles, mostraba igualmente claras alusiones a la obra de F. Junius, con la que debió entrar en contacto en Roma durante su larga estancia en Italia, entre 1633 y 1653. En las *remarques* que acompañan la traducción del texto, el propio Roger de Piles lo consideraba como un texto que debía estar en

⁹⁸ FUMAROLI, Marc. « *Muta Eloquentia* : La vision de la parole dans la peinture de Nicolas Poussin ». P. 200.

⁹⁹ CROPPER, Elizabeth and Charles DEMPSEY. *Nicolas Poussin*. P. 109 y ss; CAVAZZINI, Patrizia. "Nicolas Poussin, Cassiano dal Pozzo and the Roman art market in the 1620s". En *The Burlington Magazine*, 155, nº 1329, 2013, pp. 808-814; SOLINAS, Francesco. Catálogo de la exposición en el Museo del Territorio Biellesa, del 16 de diciembre de 2001 al 16 de marzo de 2002: I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657. Roma, De Luca, 2001.

¹⁰⁰ FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. *Idée de la perfection de la Peinture*. Paris, Jacques Ysambart, 1662, pp. 9-10.

cualquier biblioteca de un pintor¹⁰¹. Asimismo, su *Abrégé de la vie des peintres* debía mucho a la segunda edición del *De pictura veterum* donde aparecía un *Catalogue artificum...* Nuevamente, Roger de Piles en su *Cours*, donde retoma la comparación iniciada en las *remarques* entre la poesía y la pintura, volvía de nuevo a muchos de los argumentos de F. Junius¹⁰². Es importante recordar respecto a esta relación entre Roger de Piles y la obra de F. Junius, que el propio Rubens había tenido una estrecha relación con éste último, por lo que no es de extrañar que Roger de Piles en su deseo de situar al pintor flamenco como el modelo de pintor y de pintura, acudiera de forma constante a los escritos de F. Junius, a quien seguramente leyó en su edición de 1694, tras su detención acusado de espionaje y posterior encarcelamiento en La Haya, entre 1693 y 1698.

2.1. La influencia de F. Junius en la tratadística francesa.

La obra de F. Junius será fundamental a la hora de comprender el trasvase que se produce desde la retórica a la reflexión artística sobre la imagen, incorporando los textos antiguos sobre arte, como el de Plinio; sobre retórica, como Cicerón; de filosofía, como Aristóteles; o los debates poéticos italianos del cinquecento; elaborando finalmente una teoría sobre arte que influirá profundamente en las reflexiones francesas. En su obra encontramos formuladas ciertas ideas que más tarde constituirán algunos de los principios básicos de los tratados de A. Félibien, como la centralidad de la figura humana que había desarrollado la *actio ciceroniana*; la comprensión de la *mímesis* a partir del cuerpo humano en acción y la comprensión del arte a partir de la percepción, como en Aristóteles; la defensa de una *bella ideal natural*; así como la defensa de las facultades humanas, como la imaginación o la fantasía, que permiten entender la imagen como un algo *original*, y que le conducen a la defensa de la *idea* en el arte.

Su comprensión retórica de la imagen le llevará también a otorgar un lugar destacado a la expresión de las pasiones, proponiendo una teoría de la *actio* para la pintura, construida sobre los gestos, las miradas y la fisionomía. Una *actio pictórica* que no sólo estaba destinada a dinamizar los cuadros, sino a traducir el alma del pintor y conmover así al alma del espectador¹⁰³. Unos objetivos expresivos y persuasivos que constituirán la base además donde se asentará la pintura de gran formato defendida por A. Félibien y desarrollada por Le Brun. Esta finalidad elocuente, persuasiva y placentera del arte, construida sobre las formas del cuerpo y sus expresiones, mediante las cuales las formas parecen cobrar vida, conmoviendo al espectador, y donde ocuparía un lugar destacado el

¹⁰¹ DU FRESNOY, Charles Alphonse. « Remarques » *De Arte graphica*. Traducido por Roger de Piles, *L'Art de Peinture*. Paris, Nicolas L'Anglois, 1668, p. 83 (publicado postumamente del latín por Roger de Piles).

¹⁰² NATIVEL, Colette. « *Ut pictura poesis* : Junius et Roger de Piles ». En *Ut pictura poesis: poésie et peinture au XVII^e siècle*. *Revue XVII^e siècle*. Société d'Études du XVII^e siècle, nº 245, 61^e année, nº 4, octubre 2009. Paris, PUF, 2009, pp. 593-608.

¹⁰³ NATIVEL, Colette. « Rhétorique, poétique, théorie de l'art au XVII^e siècle: Marino et Junius ». P. 358.

color, sin duda marcaron las aproximaciones de A. Félibien¹⁰⁴ y sobre todo la obra teórica de Roger de Piles. La obra de Junius se presentaba por tanto como un primer intento por tratar la obra de arte desde muy diferentes aspectos, como intentará desarrollar A. Félibien con sus *descripciones analíticas*, centrándose tanto en los aspectos de producción, como de percepción de la obra. A partir de los análisis del discurso del orador y de su organización, afronta el análisis de la obra de arte desde la producción (libro I y II), desde la propia obra (libro III) y desde su recepción por parte de aquellos que quieren estudiarla detenidamente (libro I, capítulo V). En primer lugar, los *mecenas* (libro II capítulos 9 y 10). En segundo lugar los *críticos* (libro II, capítulo 12). En tercer lugar, reflexionará sobre el *amateur ideal* (libro III, capítulos del 7 al 11).

F. Junius, francés por parte de padre, nacerá en Heidelberg en 1591, recibiendo en Holanda su formación. Entre 1620 y 1621 realizará una estancia breve en París, tras la cual partirá para Inglaterra, donde desarrollará su carrera trabajando para Thomas Howard of Arundel, admirador de Italia, coleccionista de pintura y antigüedades, y protector y mecenas de artistas¹⁰⁵, con él que vivirá hasta 1651. Durante esta etapa F. Junius se erige en un defensor del arte¹⁰⁶, ante una Inglaterra anglicana que se ve constantemente atacada por el presbiterianismo por su gusto excesivo por la imagen y que la compara con la Iglesia de Roma. Durante la Regencia viaja a Holanda, donde vivirá hasta 1675, hasta su nuevo regreso a Inglaterra en 1677, donde morirá. En Holanda entrará en contacto con algunos de los más ilustres pintores del tiempo, como A. van Dyck o Rubens, así como hombres de letras como Grotius¹⁰⁷, tal y como refleja su correspondencia¹⁰⁸. Durante su estancia parisina en los años 20, había coincidido con otro ilustre hombre de letras italiano G. Marino¹⁰⁹, protegido por María de Medicis, quien, a su vez, tenía importantes relaciones entre los artistas como Caravaggio o Poussin¹¹⁰. F. Junius nunca viajó a Italia, sin embargo durante su estancia en Francia aprendió el italiano, lo que le permitió en Inglaterra leer los tratados italianos de

¹⁰⁴ « Il faut encore que la possibilité se rencontre dans toutes-les actions & dans tous les mouvemens des figures, aussi bien que dans l'expression du principal sujet, afin que la vrai-seblance, & qui frappe l'esprit de tout le monde » FÉLIBIEN, André. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. P. 19.

¹⁰⁵ HOWARTH, David. *Lord Arundel and his Circle*. New Haven-London, Yale University Press, 1985; WHITE, Christopher. *Anthony van Dyck. Thomas Howard The Earl of Arundel*. Malibu, Getty Museum Studies on Art, 1995.

¹⁰⁶ ALDRICH Keith, Philipp FEHL, Raina FEHL. "Introduction: Franciscus Junius and the Defense of Art". En ALDRICH, Keith, Philipp FEHL, Raina FEHL (Ed.). *Junius. The Literature of Classical Art*. University of California Press, 1991, 2 Vol., vol. I, pp. XXI-LXXXIII.

¹⁰⁷ BREMMER, Rolf H. (Éd.). *Franciscus Junius F.F. and His Circle*. Amsterdam, Rodolpi, 1998; WESTSTEIJN, Thijs. *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain. The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591-1677)*. Leiden, Brill Academic Publishers, 2014.

¹⁰⁸ ROMBURGH, Sophie van (Éd.). *"For My Worthy Friend Mr. Franciscus Junius". An Edition of the Correspondance of Franciscus Junius F.F. (1591-1677)*. Leiden, Brill, 2003.

¹⁰⁹ NATIVEL, Colette. « Rhétorique, poétique, théorie de l'art au XVII^e siècle: Marino et Junius ». En *Rhetorica: A journal of the History of Rethoric*. Vol. 9, nº 4, Autume, 1991, p. 342.

¹¹⁰ ACKERMAN, Gerald. "Gian Battista Marino's contribution to Seicento art theory". En *The Art Bulletin*, nº 43, 1961, pp. 326-336.

literatura y pintura de la biblioteca de su mecenas, que utilizará para la elaborar su *De pictura veterum*. Aunque en su obra no se harán referencias específicas a los tratados modernos, pues buscaba presentarse sobre todo como una reconstrucción del pensamiento de la antigüedad y del arte antiguo; buscando una especie de lenguaje originario hoy perdido, como posteriormente hará en sus estudios de filología sobre el origen del anglosajón¹¹¹; y que quizás explique la importancia otorgada a las imágenes y a la elocuencia silenciosa.

Tal y como hemos señalado en la introducción, el problema de la *ut pictura poesis* marcó las reflexiones artísticas desde el siglo XVI y durante el siglo XVII, tanto literarias como pictóricas, como puede comprobarse en textos como el de G. Marino *La pittura*, incluido en sus primeras *Dicerie*, o cómo podemos leer también en el mencionado de F. Junius *De pictura veterum*. Ambas obras animaban a pensar de forma conjunta la poesía y la pintura desde las pautas dadas por la retórica y la poética aristotélica.

« Il y a tant de proportion et de si grandes analogies, de l'avis de tous les sages, entre la toile et le papier, la couleur et l'encre, le pinceau et la plume, et elles se ressemblent tellement ces deux soeurs jumelles, peinture et poésie, que nul ne le saurait juger différentes : mais comme leurs qualités sont communes, et que se confondent partout leurs fonctions et leurs effets, quiconque les considère bien peut à peine les distinguer l'une de l'autre. La poésie est dite peinture parlante, la peinture poésie muette ; l'une a en propre une silencieuse faconde, l'autre un silence éloquent ; l'une se raie en l'autre, la seconde parle dans la première –de sorte qu'échangeant symétriquement les propriétés des mots qui leur sont associés, on dit que la poésie dépeint et que la peinture décrit. Elles tendent toutes deux à la même fin, nourrir par le plaisir l'esprit des hommes et les consoler d'un plaisir sublime, et la seule différence entre elles est que l'une imite avec des couleurs et l'autre avec mots ; l'une imite principalement l'extérieur, c'est-à-dire les semblances du corps, l'autre l'intérieur, c'est-à-dire les affections de l'âme : l'une rend pour ainsi dire les choses intelligibles aux sens, l'autre les rend sensibles à l'intelligence. »¹¹²

De igual manera que G. Marino, F. Junius -influenciado sobre todo por la lectura de Cicerón-, planteaba que todas las artes que conciernen a lo humano estaban unidas entre ellas por una suerte de parentesco, siguiendo también la noción de *mimesis* aristotélica.

“ ‘ALL ARTS’, sayth Tullie, ‘that doe belong to humanitie, have a common band, and are ally’d one to another, as by a kind of parentage’. Tertullian speaketh to the same effect, when he sayth; ‘there is no Art, but shee is the mother of another Art, or at least of a nigh kindred’: seeing then that the connexion of the worke in hand enticeth us to prove the truth of these sayings by a mutuall relation there is between Poesie and Picture, it followeth also that wee should propound some properties of them both, out of which it might be perceived that they are very neere of the selfe same nature.’”¹¹³

Consideraba por tanto que existían diversos elementos comunes entre ambas artes, planteando, incluso, la existencia de un origen común en ambas, en función de la inspiración; señalando también que poseían un objetivo similar: la imitación de cosas divinas y humanas.

¹¹¹ DROIXHE, Daniel. *La linguistique et l'appel de l'histoire, 1600-1800: rationalisme et révolutions positivistes*. Genève, Droz, 1978, pp. 106-113.

¹¹² MARINO, Giambattista. *Dicerie sacre*, I, « La Pittura ». Turín, 1614. Citado y traducido por GRAZIANI, Françoise. « L'art de comparer ». P. 588.

¹¹³ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. I, I, ch. IV, 1, pp. 42-43.

Ambas buscaban los efectos mediante la ilusión de los sentidos y las emociones, la glorificación de los dioses y de los hombres y, finalmente, tenía como medio común la imaginación. Observamos así como pensaba ambas artes a partir de la expresión. No obstante, si G. Marino se inspiraba en la sentencia de Simónides recogida por Plutarco arriba señalada; F. Junius seguía preferentemente a Gauricus, para quien los verbos “dépeindre” y “décrire” se aplicaban de forma indistinta a ambas artes.

Las relaciones de F. Junius con la cultura italiana no sólo se refieren a G. Marino, sino que también pueden observarse influencias de otros autores importantes como Jules César Scaliger, de quien toma su concepción de la naturaleza, que le permite desarrollar uno de los temas centrales de su obra –y del arte humanista-: la *imitación*. La teoría de F. Junius sobre la belleza partía de la tesis de que tanto lo bello como el arte se inscribían dentro de los designios divinos, señalando dos funciones para el hombre: contemplar e imitar el mundo. A propósito de lo cual diferenciaba entre una naturaleza divina perfecta (*natura naturata*) y una naturaleza imperfecta (*natura naturans*), que no podían constituir en modo alguno la finalidad mimética del arte, buscando una *vía media*, muy semejante a la que se desarrolla en Francia. Criticaba sobre todo ese arte centrado únicamente en la copia servil, apartándose en este aspecto de los posicionamientos de G. Marino y acercándose más bien al citado Scaliger. Afirma así que el arte debía corregir la naturaleza y sobrepasarla, siguiendo igualmente lo señalado por Cicerón en *De Inventione*; considerando, además, que el arte debía intentar alcanzar la *idea* de lo bello que subyacía a la naturaleza. Esto le conduce, nuevamente, a recordar la anécdota de Zeuxis sobre la selección de los fragmentos más bellos entre las mujeres de Crotona; que es constantemente recogida entre los tratados italianos del *Quattrocento* y *Cinquecento*. Esta misma problemática -que mostraba una desconfianza de tradición cristiana hacia la perfección de la naturaleza- había sido planteada también por Scaliger en su *Esotericæ exercitationes... ad Cardanum* (1576); y, de este modo, frente a aquellos que defienden una mimesis de la naturaleza verdadera, F. Junius defenderá una mimesis de la *idea* subyacente a lo natural, disimulando y perfeccionando los defectos de lo real.

Inspirado también por las reflexiones de F. Zuccari en *Idea de'scultori, pittori e architetti* (un claro defensor de los posicionamientos aristotélicos y tomistas que le habían permitido formular su tesis sobre la inspiración divina del pintor), F. Junius considerará también que el espíritu habla a través de la obra; distinguiendo -como la tratadística italiana- entre *disegno interno* y *disegno esterno*. Esta distinción aparece en el párrafo de G. Marino señalado más arriba, aunque éste último se encuentra más próximo a Aristóteles, donde el *disegno interno* no se refiere a intervención divina alguna. Esto demuestra que F. Junius, como los teóricos del manierismo, seguirá más bien la lectura platónica de Proclo, vinculándose así a aquellas corrientes platónicas que veían en el propio Platón la posibilidad de encontrar en el arte el acceso a un *bello ideal* -que tanto el *Sofista* como el *Timeo*

habían rechazado-; rehabilitando con ello la *mimesis phanastike*, tal y como había planteado Comanini en *Il Figino, ovvero del fine della pittura* (1581) y Mazzoni en *Della difesa della Comoedia di Dante* (1587)¹¹⁴.

F. Junius defendía una *mimesis ideal*, otorgando a la imaginación, a la fantasía y a la inspiración, un lugar destacado a través de la cual alcanzar esa idea interior¹¹⁵, como también podemos leer en A. Félibien¹¹⁶. Es por ello que la defensa de la *mimesis* hecha por F. Junius, más que referirse al mundo, se vincula a lo humano, como ya se apuntaba en Aristóteles. Recordemos que éste había señalado que el elemento común a la poesía y a la pintura era la *mimesis*, que en él se referida a las acciones humanas. Junius entendía así por imitación una facultad del hombre a partir de sus imágenes interiores, como en cierto modo se apunta también en A. Félibien¹¹⁷ y en las conferencias de N. Coypel o Le Brun, cuando -para defender el dibujo- reivindicaban el carácter intelectual de la creación artística. La *mimesis* se entendía por tanto en F. Junius no como una reproducción ilusionista, sino como como la representación de una imagen mental interior, próxima a las reflexiones señaladas por Descartes. Por lo que para él la verdad no se encontraba en un modelo natural idealizado, sino en la *Idea*. De este modo, se expresaba F. Junius a partir del *Orator* de Cicerón¹¹⁸:

“ “Nothing is in my opinion things so beautifull”, sayth Tullie, “but we must always conceive that to be fairer from whence the former, even as an image was wont to be made after a face, is expressed; which cannot be perceived by our eyes, nor eares, nor any of our senses, since we doe apprehend it onely by thought and minde. Hence it is that we can imagine something fairer yet then Phidias his images, althought our eyes cannot behold any thing fairer in that kinde. Neither did that same Artificer, when he made the image of Jupiter and Minerva, fixe his eyes upon one after whom he should draw such a similitude; but there dis abide un his minde an exquisite forme of beautie, upon the which he staring, directed both his Art and his hand to the similitude of the same. There is then in the forme and shape of things a certaine perfection and excellencie, unto whose conceived figure such things by imitation are referred as cannot be seen” “Plato, a most grave Author and teacher, not of knowing onely, but also of speaking, doth call these figures Ideas”¹¹⁹

¹¹⁴ PANOFSKY, Erwin. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Traducido por María Teresa Pumarega, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*; Cátedra, 1998, p. 76. (1ª edición, Leipzig & Berlin 1924).

¹¹⁵ NATIVEL, Colette. « Peinture, rhétorique et philosophie : la lecture de Cicéron dans le “ De pictura veterum” de Franciscus Junius ». En *Revue des études latines*, nº 70, 1992, pp. 248-249.

¹¹⁶ « & que les peintres qui travailleront sur ces principes, ne se forment dans l’esprit une idée si claire & si nette de ce qu’ils voudront faire, qu’ils n’aient pas de peine à la représenter. Car il est certain que la plus grande difficulté qui se rencontre dans la production d’un ouvrage, vient de ce qu’il n’est pas bien formé dans l’imagination ; de même qu’un enfant qui naît avant le terme, que la nature a prescrit, cause plus de mal à la mère qui le met au monde, & n’arrive que rarement à un état de perfection. » FÉLIBIEN, André. « Préface ». *Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l’année 1667*. P. 13.

¹¹⁷ « Ce qu’on appelle dans un Tableau, L’Histoire ou la Fable, est une imitation de quelque action qui s’est passée, ou qui pût se passer entre plusieurs personnes » FÉLIBIEN, André. *Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l’année 1667*. P. 18.

¹¹⁸ CICERÓN, Marco Tulio. *El orador. II*, 8. Traducido por Eustaquio Sánchez Salor; Alianza Editorial, Madrid, 1991.

¹¹⁹ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. I, I, chap. II, 2, p. 24.

Para F. Junius el arte era una cosa mental y procedía de la idea, antes de ser materializada por el dibujo y por el color. Idea que volvemos a encontrar también en A. Félibien¹²⁰. Pero ello podía conducir al arte a perderse en los enredos de la fantasía y, de este modo, F. Junius, a diferencia de G. Marino que en su *Aldone* defiende lo grotesco y los caprichos, así como los monstruos extraños, influenciado sin duda por Horacio y Vitrubio, invita al artista a no dejarse llevar por los caprichos de la imaginación y volver a la naturaleza, buscando la verdad del parecido. Defendía finalmente, como Quintiliano, una imitación que toma como guía la naturaleza aunque sin reducirse a ella, ofreciendo una teoría ecléctica de la imitación que tendrá gran desarrollo en Francia.

Respecto a la *idea* en el arte, defendía la *eudentia*, tomada de la *sapheneia* de los retóricos griegos. El artista debía ser capaz por tanto de dar a la imagen una claridad lógica vinculada a la razón, entendiéndose así como la clara visión del artista¹²¹, a imagen de la claridad elocuente del orador.

“An Artificer therefore is to take good heed that he doe not by a malepart wantonnesse of his vainly conceited wit devise all kind of monstrous and prodigious Images of things not knowne in nature; for it fittenth him better “to have his minde”, as Lucian speaketh, “like unto a pure, bright looking-glasse, the which also being of an accurat center, sheweth the true images of things even as it receiveth them, not admitting any distorted, false, coloured, otherwise shaped figures: whatsoever then hath been spoken in the former, and also in this present chapter, about the raising of our thoughts and conceits, may not be understood of all sorts of idle and giddie-headed Imaginations, but only of such Phantasies as are grounded upon the true nature of things: “the Art of Painting” saith Socrates, “is a resembling of visible things”¹²²

F. Junius parecía busca una especie de *via media*, como podemos observar en su reivindicación de la imitación de modelos naturales, literarios, artísticos¹²³; que demostraban la defensa de una posición ecléctica, que será una de las constantes del mundo francés. Consideraba a la imitación además de una facultad humana (aunque más bien en un sentido de emulación) un soporte pedagógico fundamental para el arte y su aprendizaje. Pero al mismo tiempo planteaba que nunca podrá ser considerado como una finalidad del arte, debiendo comprenderse como imitación de la *idea* y de la *inventio*; insistiendo siempre sobre el alejamiento respecto a la relación servil con la naturaleza. Se mostraba en cierto modo fiel a la tradición de los teóricos del manierismo que defendía el *ingenium* y el *enthousiasme*. Esta oposición a la *mimesis*, ya sea de la natural o incluso de los antiguos, influido sin duda por Cicerón en su idea de progreso, le lleva a defender la

¹²⁰ « L'on fera donc voir que non seulement le Peintre est un Artisan incomparable, en ce qu'il imite les corps naturels & les actions des hommes, mais encore qu'il est un Auteur ingenieux & sçavant, en ce qu'il invente & produit des pensées qu'il n'emprunte de personne. De sorte qu'il a cet avantage de pouvoir représenter tout ce qui est dans la nature, & ce qui s'est passé dans le monde, & encore d'exposer des choses toutes nouvelles dont il est comme le createur. » FÉLIBIEN, André. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. P. 17.

¹²¹ NATIVEL, Colette. « Peinture, rhétorique et philosophie : la lecture de Cicéron dans le “De pictura veterum” de Franciscus Junius ». P. 250 ; JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. I, I, chap. IV, 6.

¹²² JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. I, I, chap. III, 12, pp. 40-41.

¹²³ NATIVEL, Colette. « La théorie de l'imitation au XVII^e siècle en rhétorique et en peinture au XVII^e siècle ». P. 166.

emulación por encima de la *mimesis*¹²⁴; tal y como repetirá la tratadística francesa constantemente. Aunque ello no significa que no sea aconsejable aprender de los antiguos e iniciarse en sus maneras. Estas ideas le llevarán a leer de forma original muchos textos de la antigüedad y, de este modo, a partir de su defensa de la *emulación* y de su defensa de la superación del modelo, ofrecerá una lectura original de Plinio, ordenando la historia de los artistas en función de sus talentos y las novedades aportadas¹²⁵. Un sistema que tendrá gran influencia en la obra de Roger de Piles *Abregé de la vie des peintres*, donde al final de su obra da una serie de puntuaciones a los distintos pintores analizados, también en función de su talento en cada parte de la pintura y en función de las novedades aportadas.

Una vez ha reformulado su noción de *mimesis* en función de Aristóteles y Cicerón, considera que la pintura no buscaba tanto sorprender al espectador –*ekpléxis*– tal y como hacia la poesía; sino que, a semejanza del arte del discurso con el que comparte la exploración de la verdad, buscaría la *enargeia*¹²⁶ y *euidencia*, esto es, someter al espectador. F. Junius aplicaba por vez primera esta distinción entre poesía y discurso a la pintura, que a su vez parecía tomar prestada del retórico pseudo Longino:

*“Las imágenes, mi joven amigo, contribuyen grandemente a la hora de proveer dignidad, elevación e intensidad. De ahí que también las llamen representaciones mentales. Imagen es cualquier clase de pensamiento que produzca expresión, aunque hoy se emplea esa palabra cuando, de entusiasmo y pasión, te parece que ves lo que dices, y lo pones antes ojos del auditorio. No se te escape que la imagen tiene un propósito para los oradores y otro para los poetas. El fin en poesía es la admiración, y en oratoria, la claridad, pero ambas buscan igualmente incidir en la pasión y emoción comprensiva”*¹²⁷

Para lograr este *efecto* en el espectador –que parece situar como la principal finalidad del arte–, F. Junius describía los fenómenos de la percepción artística, siguiendo de nuevo a Aristóteles, mediante los cuales podría alcanzarse y lograr esa *euidencia*. Así analizará cómo atraer la mirada (*trahere*) que provoca un *stupor* y una sorpresa, que el espectador no es capaz de controlar, a través de la cual se produce en primer lugar el embelesamiento del ojo, al que le seguirá un silencio de la boca, quedando finalmente el espectador en silencio¹²⁸. Observamos así como en F. Junius la imagen neutraliza la palabra, residiendo su eficacia en su capacidad para sorprender a través de los efectos producidos sobre los sentidos y, sobre todo, sobre la vista; concediendo gran importancia a las condiciones ópticas favorables para la contemplación del cuadro (una idea que había señalado también Poussin en sus cartas). Todas estas ideas constituirán la base de reflexión, junto a Aristóteles a través del teatro, de las reflexiones de A. Félibien y de Roger de Piles; especialmente,

¹²⁴ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. I, I, chap. II, 2-8.

¹²⁵ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. I, I, chap. IV, 1.

¹²⁶ NATIVEL, Colette. « La théorie de l'enargeia dans le *De pictura veterum* de Franciscus Junius : sources antiques et développements modernes ». En DÉMORIS, René (Éd.). *Hommage à Élisabeth-Sophie Chéron. Texte et peinture à l'âge classique*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 73-85.

¹²⁷ LONGINO, Pseudo. *De lo Sublime*. XV. Traducido por Eduardo Gil Bera; Acantilado, 2014, p. 38.

¹²⁸ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. I, III, chap. VI, 5.

en éste último quien piensa la pintura a través de unos procesos similares a los señalados por F. Junius. A partir de estas ideas, no es de extrañar que el texto de F. Junius ocupase un lugar importante dentro de una teoría artística como la francesa que buscaba sustituir el lugar ocupado hasta ahora por la palabra, como el instrumento principal de la elocuencia del poder; y, de este modo, para F. Junius la imagen conseguía alcanzar lugares donde la palabra quedaba enmudecida, volviendo a los problemas de la elocuencia silenciosa.

Este efecto causado en el espectador o *enargeia*, no provendrá tanto de una ilusión óptica, a causa por ejemplo de los juegos de perspectiva, sino que es la propia imagen -a través de la emoción que suscita- la que abole estas nociones de espacio y de tiempo, trasportando al espectador de un cuadro y de una simple superficie hacia un interior, pudiendo revivir las acciones pasadas. En este sentido, F. Junius se acercaba a las reflexiones de la *Poética* de Aristóteles sobre la catarsis, inscribiendo sus reflexiones claramente dentro de una finalidad moral que buscaba ir al interior del hombre y lo original; recordando igualmente a ciertas reflexiones sobre la imagen de los *ejercicios espirituales* de los jesuitas. Es gracias a esta *enargeia* que F. Junius señala que el espectador cree poder escuchar el mugir de las vacas o ver el respirar de los cuerpos, tal y como relataban las anécdotas de la antigüedad a propósito de Zeuxis, pero no a través de la *mimesis fidedigna*. Unas ideas que sin duda debieron inspirar también a Roger de Piles quien a propósito del color señalará la capacidad de la pintura para hacer cobrar vida a los cuerpos a ojos del espectador.

Si para Cicerón era el *aptum*, lo que definía la virtud principal del discurso, igualmente era este *aptum* o conveniencia lo que debía dotar de claridad a la imagen, a semejanza del discurso; buscando la sorpresa y el sometimiento a la verdad. Esto alcanzaba para F. Junius mediante la seducción del espectador a través de la *gracia*, que recuerda al *tout ensemble*, defendido por A. Félibien o Roger de Piles.

*"It is now evident enough that the chieftest comeliness of this Grace consisteth in a readie and unconstrained Facilitie of Art: and if wee doe but marke it, there are in this gracefull facilitie such hidden treasures of all manner of contentment, that even the better sort of men love to feed their greedy eyes with such a goodly sight"*¹²⁹

La *gracia* nacía de la consonancia de toda la obra y de las partes en que divide la pintura, como más tarde formulará Félibien o Roger de Piles. La gracia daba así cobijo a la prudencia, al decoro, a la libertad y a la negligencia, a la elección juiciosa, a la medida y a la conveniencia; demostrando con ello cómo F. Junius encontraba en la retórica los principios para desarrollar su idea de pintura elocuente, que es comprendida a imagen del discurso. Esto le llevará a dividir la pintura en cinco partes o *pares pingendi*, tomando de la retórica ciceroniana sus divisiones, que también pueden observarse en autores como Alberti o Lomazzo. En este caso, F. Junius seguirá

¹²⁹ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. I, III, chap. VI, 5, p. 290.

directamente a Cicerón, quien había dividido la retórica en cinco: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, y *actio*; trasponiéndolas a la pintura: *inventio o historia*; *proporción o simetría*, donde incluye el dibujo; *elocutio*, donde tratará el color, las luces y las sombras; *movimiento*, donde se expresan las acciones y las pasiones del hombre; y finalmente *disposición* o colocación de las figuras. A todo ello se le debe unir la *gracia*. De las partes señaladas por Cicerón y traspuestas a la pintura sólo faltaría la memoria, aunque en su libro primero, F. Junius dedica amplios pasajes a destacar la función principal que ocupará la memoria en la formación del pintor. Estas mismas divisiones son posibles encontrarlas también en Raffaello Borghini *Il Risposo* (1584)¹³⁰ o en Lomazzo, a quienes F. Junius posiblemente leyera en Inglaterra, pues la obra de Lomazzo fue traducida al inglés -aunque parcialmente- por Richard Haydocke en 1598. A través de las constantes comparaciones entre el artista y el orador -siguiendo siempre a Cicerón- señalaba la importancia de la elección de la materia de la obra¹³¹, así como la prudencia y sapiencia del artista, y, de este modo, cada parte -como en el discurso- tenía a su vez una función: la invención, construida sobre la disposición, instruir; el dibujo y el color seducir; y la acción conmover; y todo ello debía estar supeditado, a su vez, a una especie de armonía entre las partes que define como *gracia*. Asimismo, y conforme a las reflexiones modernas que vinculaban la belleza a la *conveniencia* y a la *justeza*, así como a la armonía, como vimos también en A. Félibien, F. Junius va a hermanar la pintura y la música, vinculando su definición de la armonía con la *gracia* y las partes, como ya habían hecho en Italia Zaccolini y Zarlino.

*"We have seen that height of Art doth chiefly consist in the fore mentioned Grace; and that this Grace must proceed from the perfections of an accurate Invention, Proportion, Couleur, Life, Dispositions, not onely as each of them is perfect in it selfe severally, but as generally out of the mutuall agreement of them, there doth appeare in the whole worke, and in every part of it, a certaine kinde of gracefull pleasantnesse."*¹³²

F. Junius, a diferencia del pseudo Longino, mencionado más arriba, propone una teoría de lo sublime donde se asocia grandeza y abundancia, prefiriendo el *gran estilo*. Señala que "el gran artista busca una gran materia a la medida de su espíritu para arrancar la noble belleza"¹³³; lo que sin duda contribuyó a la búsqueda de una pintura de gran formato en Francia como la desarrollada por Le Brun a partir de F. Junius y A. Félibien. Destinada, por un lado, a la gloria del monarca, y, por otro lado, a persuasión del espectador. Dentro de esta gran manera, *el color* ocupará un lugar central para F. Junius, tal y como lo había señalado Cicerón cuando reprocha a Catón -en *Brutus*- el considerar al color como un ornamento subalterno; observando en la ausencia de pigmentos un

¹³⁰ NATIVEL, Colette. « Rhétorique, poétique, théorie de l'art au XVII^e siècle: Marino et Junius ». P. 354.

¹³¹ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. I, III, chap. I, p. 197 y 198.

¹³² JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. I, III, chap. VII, 1, p. 295.

¹³³ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. I, III, chap. I, 2.

defecto de las artes antiguas¹³⁴. Consideraba de este modo al color como uno de los principios fundamentales de esa elocuencia de la pintura, como más tarde reivindicará el propio Roger de Piles.

“ “An Artificer handleth his instruments with ease”, sayth Seneca, “the Master of a shippe knoweth how to turne the sterne: the Painter doth nimbly marke many and severall colours that are set before him to make a similitude, bestirring himselfe with a ready looke and a quicke hand between his wax and worke”: for as all the letterer doe not concurre to the writting of every name, but meete to the making of a picture, but some part of them onely, and these not wildly scattered upon a boord, but well and orderly digested by a most accurate and judicious Art: “He is the best Painter”, sayth Gregorius Nazianzene, “who expresseth in his picture true and breathing shape; and not he, who vainly mixing many faire colours representeth nothing else in his worke but a painted tempest”. Artificers therefore must thoroughly understand the nature and force of all colours: “it is impossible”, sayth Hermogenes, “to know or to practise the mixing of any thing rightly, unlesse a man doth first understand every one of the thing that are to be mixed: so must wee understand the nature of blacke and white, if wee doe ever meane to mixe a good browne colour aright”¹³⁵

El color permitía a la imagen estar próxima de la verdad, mostrando así las insuficiencias del dibujo que sin el color se encuentra como mutilado¹³⁶. Tal y como hemos señalado más arriba, esta ilusión de verdad atribuido al color era lo que le hacía identificarse con la *actio* de la elocuencia, la cual, como el color, estaba destinada a mostrar la verdadera elocuencia del cuerpo¹³⁷ que a su vez traducía los movimientos del alma. De igual modo, el color mostraba la verdadera elocuencia de la pintura.

Para él, el arte se definía no en términos de placer sino de utilidad, con una clara finalidad moral, como en la elocuencia ciceroniana¹³⁸. No obstante, también tratará el tema del placer estético, como una especie de sentimiento instintivo de lo bello, vinculado a un gusto innato por la armonía, siguiendo de nuevo a Cicerón. Sin embargo, para él sólo los doctos saben dar razón de este placer; pues de acuerdo a las corrientes aristotélicas de la época, desde las cuales se legitiman los debates sobre el gusto, éste - como señala el caballero de Méré- se funda en razones sólidas¹³⁹. Este *gusto* innato (que recuerda al *bon sens* de Roger de Piles) se manifestaba por la atracción de la mirada; siendo el color, como había señalado Séneca, frente al dibujo¹⁴⁰, como señala Plutarco, el

¹³⁴ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. I, I, chap. III, 4, pp. 33-34.

¹³⁵ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. III, chap. III, 1, p. 240.

¹³⁶ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. III, chap. III, 12, p. 252 y ss.

¹³⁷ DESJARDINS, Lucie. *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*. Quebec-Paris, Les presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2001.

¹³⁸ NATIVEL, Colette. « Partes orationis et Partes pingendi : rhétorique antique et peinture au XVII^e siècle dans le *De pictura veterum* de Franciscus Junius ». En *Acta conventus neo-latini torontensis. Proceedings of Seventh International Congress of Neo-Latin Studies*. Binghamton-New York, MRTS, 1991, p. 532.

¹³⁹ « qu'il n'y a point de raison pour montrer qu'on a le goût bon ou qu'on l'a mauvais, et que cela ne dépend que de la fantaisie [...] Car le bon goût se fonde toujours sur des raisons très solides. » GOMBAULD, Antoine, chevalier de Méré. *De la conversation*. Paris, Barbin, 1677. En *Oeuvres complètes*. Paris, Fernand Roches. 1930, p. 128.

¹⁴⁰ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. I, III, chap. 3, 11, 251.

que lograba ofrecer una ilusión de vida¹⁴¹. Una ilusión de vida que es precisamente lo que parecía fundamentar el gusto, tal y como señalaba Jenofonte en sus *Recuerdos de Sócrates*:

“Y otra vez, habiendo entrado en casa de Clitón el escultor y estando con él de conversación: “Clitón –le dijo-, que tú haces esculturas muy originales de corredores y atletas, boxeadores y luchadores es cosa que veo y sé; pero eso que es lo que más cautiva el alma de los que miran, lo de parecer vivos, ¿cómo produces ese efecto en las estatuas?. Y en vista de que Clitón, quedándose perplejo, no contestó en seguida: “¿Será –le dijo- que, copiando en tu obra las figura de los seres vivos, haces aparecer tan como vivientes las estatuas?” “Sin duda que sí”, repuso. “Así que entonces, reproduciendo las partes de los cuerpos que por la actitud están distendidas o tensas y las que replegadas o extendidas y tirantes o flojas, es como las hace aparecer tan semejantes a las verdaderas y tan convincentes” “Pues sí, ni más ni menos”, dijo él. “Y el reproducir también los sentimientos de los cuerpos que están en acción, ¿no causa algún placer a los que miran? “Pues sí, seguramente”, respondió. “Conque entonces habría también que reproducir en los que están luchando la mirada amenazadora, y habrá que imitar en los que han alcanzado la victoria la faz de la alegría” “Sí, sin lugar a dudas”, contestó. “Por tanto –dijo- debe el escultor representar las actividades del alma por medio de la figura”¹⁴²

Para F. Junius, las imágenes antes de materializarse en un cuadro, mediante el dibujo y el color, o incluso en las propias palabras, era una imagen en el alma del creador. Sin embargo, una vez pintadas, suscitan en el alma del espectador los mismos sentimientos que había suscitado en el pintor¹⁴³. Esta apreciación de la obra de arte procedería de un sentimiento natural, silencioso, que no se funda sobre una teoría del arte¹⁴⁴; sino sobre una especie de juicio estético que se apoya sobre la opinión popular. Razón por la cual F. Junius alude a la tradición antigua de someter las obras a la mirada de la masa, como recogían las anécdotas como la de Zeuxis, ya que eran capaces de descubrir los defectos¹⁴⁵. Un fenómeno que ya había sido señalado por Alberti y que constituirá el fundamento de la existencia de la Academia francesa, buscar la perfección en el arte a través de los comentarios de los académicos, representados por las conferencias. Si bien todos los hombres pueden disfrutar con el arte, sin embargo, no todos son capaces de ofrecer una razón¹⁴⁶; y, de este modo, siguiendo la tradición platónica, que había señalado el juicio falso al que conducía los sentidos, F. Junius consideraba, sin embargo, que estos juicios falsos podían paliarse si se daban las condiciones óptimas de observación y contemplación, igual que había reclamado Poussin.

2.2. La elocuencia del cuerpo. Las conferencias de Le Brun sobre la expresión general y sobre la expresión particular:

Las conferencias de Le Brun sobre la expresión son la respuesta teórica, así como la ratificación, de las ideas de A. Félibien sobre la concepción elocuente y persuasiva de la pintura.

¹⁴¹ NATIVEL, Colette. « Partes orationis et Partes pingendi ... ». P. 535.

¹⁴² JENOFONTE. *Recuerdos de Sócrates*. Libro I, cap. X, 6-8. Traducido por Agustín García Calvo ; Alianza, 1967, p. 128.

¹⁴³ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. I, III, chap. IV, 4, p. 264.

¹⁴⁴ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. I, III, chap. XVII, 8, p. 303 y ss.

¹⁴⁵ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. I, II, chap. XII, 4, p. 186.

¹⁴⁶ JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. T. I, I, chap. V, 4, p. 66.

Una pintura construida sobre la expresión del cuerpo, como principio compositivo y narrativa del cuerpo y sobre la percepción visual del espectador, que -como acabamos de señalar- se construye principalmente sobre Cicerón y Aristóteles, así como sobre la tratadística italiana y sobre la influencia de F. Junius. En ambas conferencias Le Brun pondrá el acento, igualmente, sobre el cuerpo y su expresión como principio compositivo central de su pintura; que ya había sido afirmado por A. Félibien en el *préface* redactado para las conferencias de 1667. Unas tesis que quedan claramente expresadas a propósito del pasaje en el que A. Félibien reflexiona sobre la supuesta jerarquía de los géneros, donde éste definía al cuerpo humano y su expresión como el principio fundamental dentro de la Academia:

« & comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain, aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. »¹⁴⁷

En este *préface* señalaba la perfección de la figura humana, considerándola además como la finalidad última de la pintura. Pero no se refería a la figura aislada y quieta, como en el retrato, sino a la figura en movimiento y en acción. Pues son las acciones humanas y las pasiones del alma, que a través de las acciones se manifiestan, las que debían fundamentar la base del proceso imitativo de la pintura, como había señalado Aristóteles; pues sólo a través de estas pasiones del cuerpo humano podía llegar a conmocionarse al espectador.

« Cependant quoi que ce ne soit pas peu de chose de faire paroître comme vivante la figure d'un homme, & de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point ; néanmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, & ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus sçavans. »¹⁴⁸

La pintura de historia, y sobre todo la pintura alegórica, eran las que cumplían estas expectativas de forma más satisfactoria. Pues se trataba de una pintura de *invención*, esto es, proveniente de la imaginación, que permitía establecer una relación entre la expresión del pintor y su obra, como había señalado F. Junius y la tratadística manierista. Además, este tipo de pintura alegórica buscaba la imitación de las grandes acciones humanas o de los sujetos agradables como en la poesía, teniendo por finalidad develar los “mysteres”; es decir, esas virtudes ocultas de los grandes hombres y mostrarlas mediante la pintura. Unos “mysteres” través de las cuales se buscará la empatía con el espectador, su sorpresa e identificación con la escena, tal y como había señalado Aristóteles en su *Poética* a propósito de la *catarsis* y como ha teorizado F. Junius. A. Félibien describe la pintura alegórica como una pintura todavía más expresiva que la pintura de historia por las particularidades que encierra la alegoría respecto a esos “mysteres”.

« Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire & la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; & montant encore plus haut, il faut par des

¹⁴⁷ FÉLIBIEN, André. « Préface ». *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. Amsterdam, Estienne Roger, 1706, p. 16 (1ª edición, 1668).

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 16.

compositions allegoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grandes hommes, & les mysteres les plus relevez.»¹⁴⁹

A. Félibien revelaba en este fragmento con claridad el fundamento de su manifiesto poético, que se encontraba estrechamente vinculado -como hemos visto más arriba- a los problemas de la *ut pictura poesis* y a la comprensión elocuente del arte.

Abandonando su *préface*, ya analizado en el capítulo anterior, y centrándonos en la parte de las conferencias propiamente dichas, especialmente en la dedicada por Le Brun al cuadro *La Manne* de Poussin -también analizadas en el capítulo anterior-, se acentuará esta comprensión elocuente de la imagen en torno a la acción humana y a las expresiones corporales; y, de este modo, podemos leer en ella:

*« Ce qui est le plus important à la perfection de la Fable ou de l'Histoire, sont les diverses expressions de joye ou de douleur, & toutes les autres passions convenables aux personnes qu'on figure. »*¹⁵⁰

En la « *disposition générale et de la disposition des figures* » Le Brun señalaba, a propósito de la composición del cuadro : « *il faut que son ouvrage porte des marques qui expriment sa pensée conviennent à son sujet* »¹⁵¹. El cuerpo humano además de signos que permitían leer el cuadro, esto es, las expresiones; era considerado como marcas donde el propio pintor había expresado su idea. Se afirmaba con ello el carácter expresivo del arte, que trascendía la simple significación, siendo capaz de ir más allá, a lo *original*, tal y como se reafirmará Le Brun en su conferencia sobre otro cuadro de Poussin titulado *Ravissement de saint Paul*. No obstante, Le Brun afirmaba claramente en este párrafo cómo el cuadro se componía de unas “marcas” que debían ser leídas por el espectador; tal y como se había manifestado de forma semejante el propio Poussin en su carta a Chantelou, subrayando que el cuadro debía ser leído en función de estas “marcas” que en él se encuentran y que expresan los pensamientos, esto es, la *idea* del pintor, pero también de los personajes.

*“Como quiera, si recordáis la primera carta que os escribí, en orden a los movimientos de las figuras que os prometía ejecutar, y a que examinarais el cuadro en su conjunto, creo que fácilmente reconoceréis cuáles son las que languidecen las que admiran, las que sienten piedad [...] leed la historia y el cuadro, a fin de conocer si cada cosa resulta apropiada al tema. Y si tras haberlo examinado más de una vez, tuviereis alguna satisfacción, hacédmelo saber.”*¹⁵²

Tanto A. Félibien como Le Brun, inscritos en la tradición humanista de la *ut pictura poesis*, concebían el cuadro como una lectura de las marcas que el pintor había dejado y mediante las cuales era posible alcanzar la *idea* subyacente al mismo. De este modo, describirán todavía la

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵¹ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., vol. 1, p. 160.

¹⁵² POUSSIN, Nicolas. « Carta a Chantelou, Roma 28 de abril de 1639 ». En *Lettres et propos sur l'art*. Pp. 43-44.

pintura en término de lectura, tal y como había hecho el propio Poussin; aunque enfatizando el carácter expresivo de la pintura, como más tarde retomará Roger de Piles.

*“He encontrado una cierta distribución para el cuadro del señor Chantelou, y ciertas actitudes naturales, que hacen ver en el pueblo judío la miseria y el hambre a que estaba reducido, y también el gozo y la alegría en la que se encuentra; la admiración que siente, el respeto y la reverencia que tiene para con su legislador, con una mezcla de mujeres, de niños y de hombres de edades y temperamentos diferentes; cosas, así lo creo, que no desagradarían a quienes sepan leerlas bien”*¹⁵³

Son por tanto estas marcas las que hacen elocuente el cuadro y permite leerlo, persuadiendo al espectador. Unas marcas que se construyen sobre las figuras humanas, tal y como puede observarse en la *description du tableau* dada al inicio de la conferencia. Se trataba de una descripción redactada por el propio A. Félibien de cara a la publicación escrita de las conferencias, ya que los futuros lectores de las conferencias no tenían forma de visualizar el cuadro de Poussin; y, de este modo, tanto en la descripción, como el análisis del cuadro realizado por Le Brun, esas “marcas” se identificarán preferentemente con el cuerpo humano: « *C’est pour cela qu’on voit ces figures dans une langueur qui fait connaître la lassitude et la faim dont elles sont abattues* »¹⁵⁴. En la parte de la descripción de Le Brun dedicada a la *expresión* del cuadro de Poussin es donde mejor puede apreciar cómo son las expresiones de los cuerpos las que sustentan la narración de los acontecimientos de la historia bíblica; siendo sus marcas las que permiten comprender los momentos pasados, presentes y futuros, logrando captar en un instante los distintos pasajes narrativos.

*« Comme ce grand peintre ne disposait pas ses figures pour remplir seulement l’espace de son tableau, mais qu’il faisait si bien qu’elles semblaient toutes se mouvoir, soit par des actions du corps, soit par des mouvements de l’âme, il montra que cet homme représente bien une personne étonnée et surprise d’admiration »*¹⁵⁵

Los movimientos del cuerpo expresaban los movimientos del alma de los personajes; y, de este modo, los personajes se convertían en una *representación* de una serie de emociones que, a su vez, provocan un sentimiento semejante en el espectador:

*« lors principalement que l’objet qui nous surprend n’imprime dans notre esprit qu’une image qui nous fait admirer ce qui se passe, et que l’action ne nous cause aucune crainte ni aucune frayeur qui puisse troubler nos sens. »*¹⁵⁶

Este análisis del cuadro de Poussin claramente ponía en práctica las reflexiones teóricas de A. Félibien y de Le Brun, de tal manera que la obra de Poussin, a través del análisis de Le Brun, se convierte en una pintura elocuente dirigida a los sentidos del espectador, especialmente el de la

¹⁵³ POUSSIN, Nicolas. « Carta a Jacques Stella, Hacia 1637 ». En *Lettres et propos sur l’art*. P. 37.

¹⁵⁴ *Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., t. I, vol. 1, p. 161.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 167.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 167.

vista: « *il comprenait davantage la grandeur de cette action, il emploie toutes les puissances qui servent au sens de la vue pour mieux voir ce qu'il ne peut trop estimer* »¹⁵⁷

Asimismo, las alusiones al problema de la *ut pictura poesis* y a la superioridad de la elocuencia silenciosa son también claras en esta conferencia, cuando señala el propio Le Brun que la pintura de Poussin ha logrado expresar a través del silencio, mejor que con la palabra; haciendo una clara alusión a la sentencia de Simónides recogida por Plutarco.

« *Sa bouche est fermée, comme s'il craignait qu'il lui échappât quelque chose de ce qu'il a conçu et aussi parce qu'il ne trouve pas de parole pour exprimer la beauté de cette action* »¹⁵⁸

Toda la descripción de Le Brun, y se supone que también la composición del cuadro de Poussin (aunque desarrollaremos más adelante esta tensión entre lo buscado por Poussin y la lectura construida por A. Félibien y Le Brun de los cuadros de éste) se sustenta sobre los grupos de personajes y sus cuerpos, a través los cuales es posible ir desentrañando la historia y descubrir el sentido e idea subyacente a la imagen, pasando de unas partes a otras del cuadro, imitando la narración y la lectura característica del texto escrito.

Las conferencias ofrecidas por Le Brun sobre el tema de la expresión en 1668 y 1671, reflejarán con claridad este carácter narrativo y expresivo de la imagen construida sobre el cuerpo¹⁵⁹. En ambas conferencias Le Brun dará cabida a muy diferentes corrientes de pensamiento y a muy diferentes disciplinas, desde la anatomía a la filosofía¹⁶⁰, pasando por la teoría humoral galénica y los saberes fisionómicos. El 7 de abril de 1668 –año de la publicación del texto de A. Félibien sobre las conferencias de 1667–, Le Brun da su primera conferencia que dedicará a la *expresión general*, en la que se referirá a la expresión de una forma amplia, donde el cuerpo se diluye tras el tratamiento de la historia y la disposición general del cuadro; y, de este modo, por expresión general se refiere al conjunto de las partes que componen el cuadro: disposición, dibujo, expresiones de los personajes, colores, luces y sombras etc. Esta conferencia nunca fue escrita, ni publicada, sin embargo el propósito de la misma puede ser reconstruido, como ha señalado Ch. Michel y J. Lichtenstein, a través del *préface* de A. Félibien de las conferencias de 1667; a través de los discursos de H. Testelin sobre la expresión general y particular en sus *Sentiments*; y a través de los comentario de Le Brun sobre la conferencia de Philippe de Champaigne sobre la *Élizière et Rébecca* de Poussin. En el *préface* de las *Conférences de 1667*, A. Félibien señala que la expresión debe ser pensada de forma general, comprendiendo la expresión general con la claridad con la que

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 167.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 167.

¹⁵⁹ DÉMORIS, René. « Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot ». En GUILLERM, Jean-Pierre (Éd.). *Des Mots et des Couleurs: études sur le rapport de la littérature et de la peinture*. Presses Universitaires de Septentrion, 1986, pp. 39-67.

¹⁶⁰ BELL, Charles K.H. *The Anatomy and Philosophy of Expression as connected with the fine arts*. London, Henry G. Bohn, 1865 (1ª edición, 1806).

el cuadro presenta su discurso al espectador, afectando –como hemos señalado- a todas las partes del cuadro: la historia, los ropajes, el ordenamiento de las figuras, el tratamiento de las luces, los colores, el paisaje, etc.; con el objetivo final de lograr ese efecto de conjunto, que persuada al espectador. Se trataría de una expresión que dependería de la percepción y recepción por parte del espectador.

« Ce n'est pas encore assez pour la perfection d'un ouvrage ; il faut qu'il ait des marques particulières qui fassent connaître les principales figures et les plus singulières actions ; comme dans ce tableau de la Manne, on discerne Moïse entre tous les autres, tant par le lieu où il est placé, par sa mine, par ses vêtements, et par un air qui donne une idée de ce qu'on en a ouï dire, que par les actions de ceux qui sont autour de lui »¹⁶¹.

De una forma más clara se expresaba H. Testelin:

« Au premier on dit que le peintre devait tellement assujettir toutes les parties qui entrent en la composition de son tableau qu'elles concourent ensemble à former une juste idée du sujet, en sorte qu'elles puissent inspirer dans l'esprit des regardants des émotions convenables à cette idée et que, si il se rencontrait dans la narration de l'histoire même quelque circonstance qui y fût contraire, on la devait supprimer ou si fort négliger qu'elle n'y pût faire aucune interruption »¹⁶²

Esta misma comprensión de la expresión de una manera general, que englobaría las distintas partes que constituyen la pintura, la habíamos encontrado ya desarrollada en los principales tratados franceses anteriores, como el de Abraham Bosse, quien ponía en relación la expresión general del cuadro con la buena construcción perspectífrica del cuadro, donde no debían existir errores que molestasen al espectador. También aparece desarrollada en Fréart de Chambray a propósito de su noción de *costume* o en Poussin a propósito del *juicio*. Asimismo, también será desarrollada más adelante por el propio A. Félibien con su noción de *gracia*, quien parece tomarla de F. Junius; por Roger de Piles a propósito del *tout-ensemble*; o por Antoine Coypel quien señala en 1721 a propósito de la expresión general:

« J'entends par l'expression générale le caractère du sujet, qui doit d'abord se présenter aux yeux pour aller ensuite à l'esprit, et de l'esprit au coeur ; presque toutes les parties de la peinture y doivent joindre leur force : l'invention, la disposition, le caractère du dessein, le coloris, le pinceau et le clair-obscur »¹⁶³

La expresión general se refería por tanto a la impresión de conjunto que crea el cuadro a la vista del espectador, provocándole una emoción. No se refería específicamente al cuerpo, a los gestos o a la fisionomía de los rostros, como la *expresión particular*, sino al conjunto de las partes del cuadro, que debían ser tratadas de tal manera que ayudasen a generar ese efecto de conjunto; considerándose así que cualquier parte debía ser pensada de manera expresiva. Esta es la razón por

¹⁶¹ FÉLIBIEN, André. « Préface ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. P. 20.

¹⁶² TESTELIN, Henry. « Extrait des Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture lues en présence de Monsieur Colbert, en l'année 1673. Sur l'expression général et particulière ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Tome I, vol. 2, Annexe I, p. 715.

¹⁶³ COYPEL, Antoine. « Discours sur la peinture », 1721. Citado por MICHEL, Christian. « L'expression du sujet littéraire et religieux dans les tableaux de chevalet au temps d'Eustache Le Sueur ». En SERROY, Jean (Dir.). *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*. Actes du colloque organisé par le musée de Grenoble et l'Université Stendhal à l'Auditorium du musée de Grenoble les 12 et 13 mai 2000. Grenoble, 2003, p. 128.

la cual hemos descrito esta pintura francesa como retórica y expresiva, porque todas las partes del cuerpo son pensadas en función de la percepción del espectador y de su persuasión.

La conferencia sobre la *expresión particular* fue la única que se publicó en un volumen separado durante el siglo XVII, tras la muerte de su autor. No obstante, los procesos verbales del 13 de octubre de 1668 hacen referencia a su celebración para la sesión siguiente¹⁶⁴. A pesar de lo cual, las fechas del texto parecen difíciles de establecer con exactitud, como ha mostrado J. Montagu¹⁶⁵, no pudiéndose considerar el texto que nos ha llegado como una transcripción fidedigna de la conferencia de 1668, pues ésta debió sufrir diferentes modificaciones a lo largo del tiempo. Desde la conferencia inicial leída en 1668 hasta su publicación póstuma en 1698, Le Brun parece haber profundizado en muy diferentes temas, reescribiendo sus conferencias; y, de esta manera, parece haber leído las obras de Descartes: *Traité sur les passions*; las obras de Marin Cureau de la Chambre, especialmente *Les Caracteres des passions*¹⁶⁶ y *L'Art de connoistre les hommes*¹⁶⁷; el texto de Jean François Senault *De l'usage des passions*; así como la obra de Pierre Charron *De la sagesse*, quien exaltaba la razón humana sobre las pasiones, ya que estaba influenciado por el *neoestoicismo* de Guillaume Du Vair¹⁶⁸. Durante este largo proceso de gestación, además de ir perfilando sus argumentos teóricos, también irá preparando diferentes series de dibujos con los que buscará ilustrar sus ideas sobre la expresión particular. Lo que demostraba, nuevamente, la superioridad de la imagen sobre la palabra, ya que sus escritos se acompañaban de ilustraciones que debían aclarar la teoría. Los diferentes tipos de dibujos que nos han llegado son muy variados y, en ocasiones, parecen referirse a cuestiones que no tienen una relación directa con el texto final, por lo que muy probablemente se referían a cuestiones hoy desconocidas desarrolladas en las diferentes conferencias. Pese a lo cual, su biógrafo Cl. Nivelón parece darnos algunas pistas sobre ellos. Tenemos diversas series de estos dibujos: sobre las cabezas de los emperadores romanos, sobre diferentes reyes, sobre cabezas de animales, sobre cabezas humanas en diferentes posiciones, etc.¹⁶⁹. Se trata de dibujos realizados en momentos distintos, probablemente para sus conferencias

¹⁶⁴ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. Publié pour la Société de l'Histoire de l'Art française, d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux-Arts par M. Anatole de Montaiglon. 10 Vol., Paris, J. BAUR, Libraire de la Société, 1875-1892, tome I, p. 334.

¹⁶⁵ MONTAGU, Jennifer. *The expression of the passions: the origin and influence of Charles Le Brun's*. London, Yale University Press, 1994, pp. 141-143.

¹⁶⁶ CUREAU DE LA CHAMBRE, Martin. *Les caracteres des Passions*. Paris, Jacques D'Allin, 1662, 5 Vol.

¹⁶⁷ DARMON, Albert. *Les corps immatériels: esprits et images dans l'oeuvre de Marin Cureau de La Chambre (1594-1669)*. Paris, Vrin, 2002 (1ª edición 1985); PINAULT, Madeleine. « L'Expression des passions à travers quelques exemples de dessins du XVII^e siècle ». En YON, Bernard (Éd.). *La peinture des passions: de la Renaissance à l'Âge classique*. Actes du colloque international, Saint-Etienne, 10,11, 12, avril 1991. Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1995.

¹⁶⁸ MONTAGU, Jennifer. *The expression of the passions*. Pp. 156-162.

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp. 144-155.

sobre la expresión así como para la conferencia sobre la fisionomía; lo que refleja el trabajo continuo de reelaboración que lleva a cabo Le Brun sobre la conferencia inicial, demostrando la importancia que el tema tenía para él; tal y como nos informan los procesos verbales a propósito de la conferencia de 1671.

« Après quoy Monsieur Le Brun a faict raport de sa dernière Conféranse sur la phisionomie et représanté toute les diverses desmonstration qu'il en a designée, soit des tests d'animaux, soit de celles des hommes, faisant remarquer les signe quy marque leurs inclinations naturelles, sur quoy mond seigneur Colbert a tesmoigné beaucoup de satisfaction et s'est retiré. »¹⁷⁰

La ausencia de una publicación en vida del autor, nos ofrece finalmente un panorama algo confuso sobre el proceso de gestación del texto; enfrentándonos asimismo al problema añadido de la existencia de diversas versiones del mismo, con modificaciones significativas. Las cuales han sido estudiadas en profundidad por J. Montagu¹⁷¹. En nuestro trabajo seguiremos la edición de 1698 de Picart así como la edición crítica ofrecida por J. Lichtenstein y Ch. Michel.

2.2.1. Los saberes de la expresión particular:

A diferencia de la conferencia sobre la *expresión general*, en esta conferencia sobre la *expresión particular* Le Brun se centrará sobre el cuerpo y, específicamente, sobre el rostro, que es considerado como la parte privilegiada del cuerpo humano. Se inscribía así dentro de una larga tradición que pensaba jerárquicamente el cuerpo humano, que identificaban las partes inferiores del cuerpo con la vida animal, el centro y el tórax con la vida moral y la cabeza con la vida intelectual¹⁷². Esta centralidad del rostro era por tanto un lugar frecuente en la época, como podemos leer en Johann Sigismund Elsholtz en su *Anthropometra* (1663), para quien el rostro del hombre podía ser comparado con un espejo que reflejaba toda la armonía de los otros miembros del cuerpo¹⁷³. La importancia del rostro había sido un lugar común en la filosofía socrática; en el saber fisionómico, donde el rostro se considera el espejo del alma, como observamos en el *pseudo* Aristóteles; en la retórica antigua, con Quintiliano y Cicerón; así como en la retórica moderna, tal y como se expresaba el padre Crossolles: « Il y a dans le visage une sorte d'éloquence silencieuse qui, sans même agir, agit néanmoins »¹⁷⁴. Esta jerarquía del cuerpo, donde la cabeza y el rostro ocupan un lugar privilegiado, se producirá a partir del momento en que la cabeza se identifica como el lugar donde reside el alma frente al corazón. Un hecho que sobre todo se produce a partir del desarrollo

¹⁷⁰ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, pp. 358-359.

¹⁷¹ MONTAGU, Jennifer. *The expression of the passions*. Pp. 175-187.

¹⁷² MARIN, Louis. « Grammaire royale du visage ». En DIDI-HUBERMAN, Georges (Dir.). *À visage découvert*. Paris, Fondation Cartier-Flammarion, 1992, pp. 70-89.

¹⁷³ BARIDON, Laurent et Martial GUÉDROM. *Corps et Arts*. P. 39.

¹⁷⁴ FUMAROLI, Marc. « Le corps éloquent : une somme d'actio et pronuntiatio rhetorica au XVII^e siècle, les *Vacations Autumnales* du père Louis de Cressolles (1620) » En *XVII^e siècle*, n° 132, juillet-septembre 1981, p. 250.

de la medicina de Galeno, convirtiéndose a partir de él en un lugar común de la literatura médica; tal y como podemos leer en Marin Cureau de La Chambre en su *Art de connaître les hommes*, quien sin duda se muestra como un deudor de todas estas tradiciones y saberes anteriores.

*« Car elle n'a pas seulement donné à l'homme la voix & la langue, pour estre les interpretes de ses pensées ; Mais dans la deffiance qu'elle a eüe qu'il en pouvoir abuser, elle a fait encore parler son front & ses yeux pour les démentir quand elles ne seroient pas fidelles. En un mot elle a répandu toute son ame au dehors, & il n'est point besoin de fenestre pour voir ses mouvements, ses inclinations & ses habitudes, puis qu'elles paroissent sur le visage, & qu'elles y sont écrites en caracteres si visibles y si manifestes »*¹⁷⁵

En el mundo del arte el propio Alberti había expresado, a propósito de Vitrubio, su deseo de deja de medir la talla del hombre en pies y hacerlo en cabezas, lo que reflejaba también la predominancia otorgada a la cabeza. Le Brun al enfrentarse al problema de la expresión particular de las pasiones, se inscribía por tanto dentro de una larga tradición que se remonta a la antigüedad, a los tratados filosóficos de Jenofonte, Sócrates, Aristóteles; a los textos fisionómicos; a los tratados galénicos sobre la teoría de los humores; a los tratados de Retórica, etc., donde las pasiones y sobre todo sobre su expresión exterior, había ocupado un lugar destacado, concentrándose en los rostros. Todos estas diversas tradiciones planteaban la posibilidad de conocer el carácter de las personas, esto es, su alma, a partir de los signos exteriores donde se manifestaban estos rasgos de la personalidad. El propio Cl. Nivelon biógrafo de Le Brun, al explicar el proyecto de éste, reconocía su fundamento en la filosofía antigua, citando específicamente a Sócrates:

*« et cette situation désignée qu'elle est comme soumise sous l'empire des passions n'étant point soutenue de ces balances célestes dont Socrate ressentoit et conoissoit si fortement la force et la puissance, disant un jour a un particulier qu'il étoit vrai que selon les caracteres généraux qu'il avoit sur le visage, il devoit être esclave des passions, mais que le signe principal et dominant rendoit tous les autres impuissants [...] Le premier pour faire connoistre que les anciens avoient non seulement la connoissance de ces grands caracteres mais qu'ils l'ont distribué sur la face de cette divinité avec une si judicieuse et noble pratique qu'il en est autant admirable qu'inimitable. »*¹⁷⁶

“Habla, para que yo te vea”. Esta frase que acostumbraba Sócrates a decir a sus discípulos, como si a través del hablar se revelase la condición del hombre, constituirá uno de los principios desde la antigüedad, tanto del saber retórico como del saber fisionómico. Recordemos que etimológicamente fisiognomía, viene del griego *phisis* (naturaleza) y del *gnômon* (que sabe), lo que determina que ésta “ciencia” tendría por objeto conocer la parte invisible del hombre mediante la observación del conjunto de sus rasgos y del aspecto de su rostro. Como se ha apuntado más arriba, para la antigüedad la inteligencia y los sentimientos no se situaban en el interior del cráneo, sino en el corazón, aunque encontramos algunas teorías que se centran en el cerebro, como por ejemplo podemos observar en Demócrito o en Hipócrates, donde la cabeza se considera el hogar de los

¹⁷⁵ CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin. « Préface ». En *L'Art de connoistre les Hommes*. Paris, P. Rocolet, 1659, 2 Vol., vol. 1, p. 2.

¹⁷⁶ NIVELON, Claude. *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*. 1698. Citado por MONTAGU, Jennifer. *The expression of the passions*. P. 171.

principales “lugares del alma”. Unas ideas a las que se opondría Aristóteles, para quien el centro de las sensaciones, de las pasiones y de la inteligencia es el corazón. Será a partir del médico Galeno cuando la cabeza se convierta en el centro de la actividad física y mental, precisamente, en el momento en que comienzan a desarrollarse los primeros textos fisionómicos atribuidos al Pseudo-Aristóteles *Physiognomiques*. Si bien Aristóteles había enunciado algunos de los principales rasgos de la fisiognomía en su *Historia de los animales*, la *Ética a Nicomaco* o en *La Política*, sin embargo la reelaboración de sus tesis se producirá de forma tardía, en torno al siglo III a.C. por parte de alguno de sus discípulos, como el conocido como Pseudo-Aristóteles; quien intenta explicar la existencia de los tipos fisionómicos mediante las pasiones y las influencias del clima, pero, principalmente, mediante un método de comparación entre el hombre y los animales que, como veremos, se extenderá hasta bien avanzado el siglo XVI.

Gran parte de estas ideas serán recogidas por los futuros oradores y los retóricos antiguos, que ven en la expresión de los rostros el medio esencial para comunicar las emociones humanas. Cicerón, muestra en su obra una asimilación clara de estos principios en sus *Oficios*, donde trata el impacto de los movimientos del alma sobre los comportamientos y las apariencias físicas de los seres humanos. Esta estrecha relación entre fisiognomía y retórica conducirá a una alianza entre ambas en la Edad Moderna como señalamos en la introducción. Más difícil de establecer es en cambio la relación de la fisiognomía con las artes plásticas en la antigüedad. Ciertamente después de Xenofón y Sócrates, Parrasio o el escultor Cleiton, muestran una reflexión sobre las máscaras teatrales en la escena, que sin duda reflejaban las influencias de la fisiognomía en la representación escénica de las pasiones y de los caracteres. También Plinio menciona a un tal Aristides de Tebas, como el primer pintor que se distinguió por representar las pasiones así como todas las afecciones del alma. Sin embargo, no será hasta Quintiliano cuando esta relación entre artes visuales y fisiognomía se establezca de forma más clara. Si bien el autor latino se interesa sobre todo por la formación del *orador*, sus reflexiones sobre la imagen y la pintura, utilizadas como metáforas para tratar la retórica, vinculadas a su vez a su preocupación por la “representación” exterior de las pasiones y por la conmoción del espectador, determinó esa unión entre la representación de las pasiones y las manifestaciones pictóricas, favoreciendo a partir de su obra la transposición de los problemas de la retórica y la expresión a las artes visuales.

Todos estos temas sobre la fisionómica antigua¹⁷⁷ vivirán un momento de recuperación y eclosión en el mundo árabe, en el que momento en que las corrientes naturalistas y astrológicas se

¹⁷⁷ MANTEGAZZA, Paolo. *La physionomie et l'expression des sentiments*. Paris, Alcan, 1897 ; DELAUNAY, Paul. *De la Physiognomonie à la Phrénologie. Histoire et Évolution des Écoles et des Doctrines*. Paris, Le Progrès Médical, 1928 ; COURTINE, Jean-Jacques y Claude, HAROCHE. *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e- début XIX^e siècle)*. Paris, Payot, 2007 (1^a edición 1988) ; CAROLI, Flavio. *Storia della Fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*. Milan, Mondadori, 1995 ; BARIDON, Laurent et Martial GUÉDRON. *Corps et Arts. Physionomist et physiologies*

dan la mano, como representa el tratado del siglo X de Razès. A partir del siglo XIII nos encontramos también con el gran tratado de Fakhr Al-Dîn Al-Râzî *Kiab al Firâsa*, en unos instantes en que la fisionomía se va alejando de las prácticas adivinatorias y astrológicas¹⁷⁸, presentando un desarrollo de la fisionomía que pronto atraerá la atención del mundo europeo. Es durante el siglo XII cuando se producirán en el occidente europeo las primeras traducciones de los tratados árabes, habiendo ignorado hasta ese momento los problemas fisionómicos, que habían mantenido un trasfondo adivinatorio y astrológico; recuperándolos sobre todo a partir del desarrollo de la medicina humoral, considerando la fisionomía, de nuevo, como una herramienta importante para la lectura de los signos de la *complexio*, esto es, la unidad de los rasgos físicos y mentales. Un diálogo entre medicina y fisionomía que se prolongará hasta el siglo XVI, por ejemplo en el *Speculum Physionomiae* (1450) de Michel Savonarole, donde el rostro se considera como el efecto de las pasiones que el temperamento suscita. En él, por vez primera la fisionomía comienza a vincularse claramente a principios anatómicos, iniciándose así las preocupaciones por el *hombre interior*. No obstante, los órganos, los humores y los temperamentos, siguen estando en estrecha relación con los planetas y con los signos zodiacales, no siendo hasta el siglo XV que se producirá el siguiente momento de recuperación de la fisionomía; alejándose progresivamente de la dialéctica alma-cuerpo y de las correspondencias astrológicas, para reinscribirse dentro de la construcción del hombre expresivo, construido en « *lontaines origines religieuses et rhétoriques* »¹⁷⁹.

Este *hombre expresivo* se desarrollará entre el siglo XVI y XVII vinculado a la recuperación de Aristóteles y de la *elocuencia ciceroniana*, así como en paralelo a las guerras de religión y al interés que éstas han despertado por el problema de las *pasiones*, que era necesario controlar, disciplinar y, en definitiva, geometrizar, como ha señalado R. Bodei. Parece revelarse así una estrecha vinculación entre el saber fisionómico y los momentos históricos de reconfiguración política y social, siendo vinculado por J.-J. Courtine y Cl. Haroche, con el proyecto de individualización moderno¹⁸⁰. A lo largo del siglo XVI la fisionomía se irá separando de la medicina, como pondrá de manifiesto Descartes, otorgando así a los mecanismos interiores y a la expresión un lugar predominante. Parecía así coincidir en el tiempo la construcción del *proyecto clásico*, la centralidad de las pasiones y la recuperación del saber fisionómico, aunque sobre unas claves diferentes al pasado, pues hasta ahora la fisiognomía había permanecido al margen de los problemas de la *expresión*, los cuales parecen ser, precisamente, los que adquieren gran importancia en estos instantes, tal y como observamos en el tratado de fisionomía de Della Porta a finales del

dans les arts visuels. Paris, L'Harmattan, 1999 ; DESJARDINS, Lucie. *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*. Quebec-Paris, Les presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2001.

¹⁷⁸ COURTINE, Jean-Jacques y Claude, HAROCHE. *Histoire du visage*. P. 40.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 41.

siglo XVI. Esta comprensión *expresiva* de la fisionomía vendrá determinada principalmente por la recuperación de la lectura fisionómica aristotélica, tal y como se refleja en Erasmo, quien la adapta a las preocupaciones modernas¹⁸¹. Aristóteles había vinculado el aspecto físico del cuerpo con las cualidades morales del alma, convirtiéndose de nuevo su filosofía en la intermediaria entre las tradiciones antiguas y las relecturas modernas de la tradición. Con Erasmo se lograba establecer una comunicación directa entre las manifestaciones exteriores, los comportamientos, el carácter, las intenciones y el interior; superando las *correspondencias* y el *fijismo* característico del modelo aristotélico, desarrollando una comprensión dinámica entre interior y exterior, que será un rasgo de lo moderno. Uno de los primeros tratados en reformular la fisionomía será el de B. Coclès *Le Compendion et brief enseignement de la physiognomonie* (1504), que revela el interés cada vez mayor por este tipo de temas en la sociedad del siglo XVI, como reflejará también el tratado de Jean d'Indagine *Introductiones apotelesmalicae in Chyromantiam, Physiognomiam, Astrologiant Naturalem complexionis hominum naturas planetarum* (1522). Sin embargo todas estas reflexiones parecen culminar en la *Physionomie humaine* (1586) de G.B. Della Porta, que se convertirá en una de las fuentes principales para los artistas, como veremos en Le Brun.

En el siglo XVI asistimos a una progresiva racionalización del cuerpo, apareciendo las primeras fisionomías naturales que se alejan de la adivinación, la cual es condenada por el Concilio de Trento y por la bula papal de Sixto V en 1586. A partir de estos instantes se buscará establecer relaciones naturales entre interior y exterior del cuerpo, tal y como podemos observar en la obra de Leonardo, quien estudia en profundidad el cuerpo, los músculos, etc., o como en el mencionado tratado de G.B. Della Porta. Comienza así a producirse una escisión entre la fisionomía astrológica y la fisionomía natural; y, de este modo, la mirada ya no se conforma con la superficie, como en la antigüedad, sino que desea ahora penetrar en lo invisible y en el interior, como refleja la obra de E. Pujasol Presbytero; desarrollando así una dimensión *expresiva del hombre*. La obra de G.B. Della Porta se convertirá por su sistematicidad en la principal obra del momento y, aunque sigue moviéndose en la dialéctica macrocosmos y microcosmos, busca comprender las cuestiones fisiológicas del cuerpo sustituyendo el modelo astrológico por el modelo animal, sobre el cual define las correspondencias que dan significado a las cosas. La fisionomía de Della Porta continúa proponiendo un modelo basado en la exterioridad, en la visibilidad y en la superficie; siendo estos espacios superficiales los lugares privilegiados a partir de los cuales era posible plantear estas interrelaciones, con los rasgos de los animales, que permitían sustentar la comunicación entre el micro y el macrocosmos. Consideraba que cada elemento quedaba impreso en el cuerpo a través de unos *signos fijos* y, por tanto, a través del estudio de esos signos se podía llegar a conocer el

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 24.

carácter de esa persona, es decir, conocer una interioridad insondable al ojo humano. Mientras la exterioridad era cognoscible, el interior era impenetrable, solo pudiéndose conocer a través de los signos de la superficie donde se manifestaba. El desarrollo de las teorías mecanicistas y organicistas a lo largo del siglo XVII, así como la introducción consecuente del movimiento para comprender al hombre, que es pensado a partir de los impulsos interiores, irán poniendo en cuestión esta fisionomía de las marcas exteriores, que planteaban la posibilidad de establecer una correlación directa entre interior y exterior, fija y fundamentada en la *analogía*, por ejemplo, con los rasgos animales.

En 1658 aparecerá el libro de Gerolamo Cardano *Métoposcopie*, donde hace una recopilación de los signos y marcas del rostro, cuya tradición se remontaba a mediados del siglo XVI cuando se desarrollan este tipo de libros. En él establecía una serie de correspondencias gestuales entre el interior y el rostro, de forma semejante a la quiromancia respecto a la mano, que atraerá la atención de los artistas. Unos temas que también interesarán al médico francés M. Cureau de La Chambre, como se refleja en su *Discours sur les principes de la chiromance* (1653), que formará parte de su discurso sobre el arte de conocer a los hombres, que leerá Le Brun. La *Métoposcopie* otorgaba mayor predominancia a la imagen sobre el texto, inscribiendo la figura en la representación icónica y en el campo de la mirada, mientras que la fisionomía natural anterior parece querer convertir la mirada en discurso y sumergir más profundamente el cuerpo en el campo del lenguaje¹⁸²; mostrando una evolución semejante a la que hemos planteado más arriba en relación al desplazamiento del texto hacia la predominancia de la imagen a mediados del siglo XVII.

Todas estas preocupaciones se trasladarán a los tratados artísticos, especialmente a partir del nexo que había establecido Quintiliano entre la fisionomía y las artes plásticas¹⁸³; y, de este modo, en los primeros tratados sobre arte observamos cómo comienza a otorgarse un peso fundamental a la expresión, siguiendo estas diferentes tradiciones que han otorgado a los gestos un lugar predominante, recopilando algunas expresiones a modo de modelos para luego trasladarlos a los cuadros. Un ejemplo de ello lo encontraremos en los tratados de Leonardo quien, partiendo de las observaciones de la naturaleza anatómica, intenta codificar ciertas pasiones y relacionarlas con los rasgos físicos. Un tema de la expresión corporal que, como hemos señalado más arriba, había ocupado un lugar destacado también en la obra de Lomazzo en su *Tratatto dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584) así como en Cesare Ripa.

¹⁸² *Ibid.*, pp. 62-63.

¹⁸³ BARIDON, Laurent et Martial GUÉDROM. *Corps et Arts. Physionomist et physiologies dans les arts visuels*. Paris, L'Harmattan, 1999, p. 19.

En Francia, uno de los autores que muestra un interés particular por estas tradiciones sobre las pasiones y su expresión exterior será Le Brun, quien, junto con A. Félibien, intenta fundamentar la elocuencia del cuadro a partir del carácter expresivo de los cuerpos y del significado que expresan sus gestos y sus rasgos fisionómicos; entendiendo finalmente la pintura como una serie de marcas que podían ser leídas por el espectador. Sin embargo, Le Brun se enfrentaba a varios problemas en relación a la capacidad expresiva del cuerpo y a la utilidad del saber fisionómico en pintura, tal y como habían señalado ya diferentes tratados italianos. En primer lugar, establecer qué expresión correspondía a las diferentes pasiones. En segundo lugar, qué músculos intervenían en ella y por tanto cómo poder establecer unos rasgos certeros y fundamentados anatómicamente. En tercer lugar, que estos rasgos fueran reconocidos por cualquier espectador, que otorgase al gesto una comprensión inequívoca y universal. A pesar de la cientificidad con la que Le Brun intenta demostrar y fundamentar sus reflexiones sobre las expresiones, buscando el principio primero que las determina, siguiendo los tratados de Descartes o Cureau de La Chambre, sin embargo las expresiones en pintura se construirán principalmente a partir de la tradición artística, como señaló el propio A. Félibien en sus *Entretiens*. De tal manera que son las esculturas y grandes obras de la tradición artística las que de nuevo estarán en la base de las expresiones de la pintura francesa y no una supuesta racionalidad científica como la que pretendió construir Le Brun con sus conferencias. A pesar de que los pintores acudían a las grandes obras para establecer su código expresivo, Le Brun acudirá a Descartes para intentar comprender el origen de esos movimientos del alma que se manifestaban de forma exterior en los cuerpos, intentado codificarlos metódicamente; centrándose principalmente en el ojo, como había señalado Cicerón en *Sobre el Orador*¹⁸⁴ o había planteado la fisionomía de Della Porta, quien también había estudiado los movimientos como el ojo, cuándo guiñan, cuándo se estremecen, cuándo parpadean, etc. Descartes también había señalado esta importancia del ojo, señalando que no existe ninguna pasión particular que la acción de los ojos no manifieste. No obstante, la gran diferencia respecto a Della Porta consiste en que en Le Brun, siguiendo a Descartes, buscará construir una especie de *alfabeto*¹⁸⁵ o *gramática* de signos, superando las apariencias exteriores para comprender la estructura orgánica interior del hombre, estableciendo una conexión mecánica entre interior y exterior. Como ha señalado H. Damisch, en el *Journal* de Félibien, éste hace igualmente una referencia a una carta de Poussin donde el pintor se

¹⁸⁴ “Pero, en fin, todo radica en el rostro y en él todo el señorío pertenece a la mirada [...] Pues la ejecución toda es competencia del alma y el rostro es reflejo del alma y la mirada quien mejor la señala: y ésta es la única parte del cuerpo que puede manifestar mediante gestos todos los estados de ánimo posibles, pero no hay nadie que pueda hacer lo mismo con los ojos cerrados.” CICERÓN, Marco Tulio. *Sobre el Orador*. III, 221. Traducido por José Javier Iso; Gredos, 2002.

¹⁸⁵ DAMISCH, Hubert. « L’alphabet des masques ». En *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, nº 21, 1980. Paris, Gallimard, 1980, pp. 123-131.

expresaba en unos términos semejantes al proyecto de Le Brun de construir una especie de alfabeto con los signos del cuerpo:

*“Al hablar de pintura, dice que de la misma manera que veinticuatro letras del alfabeto sirven para formar nuestras palabras y expresar nuestros pensamientos, asimismo los lineamientos del cuerpo humano sirven para expresar las diversas pasiones del alma, para sacar hacia fuera lo que tenemos dentro del espíritu.”*¹⁸⁶

Esta pretendida construcción gramatical de los signos expresivos, así como el *método* cartesiano con el que busca justificar todo su sistema expresivo, a partir de la cual relee las disciplinas antiguas como la fisionomía o las teorías humorales, demuestra cómo la pintura del momento dialogaba con los saberes de su época, alejándose de la tradición anterior, que ya había sido duramente criticada por el propio Descartes¹⁸⁷. Le Brun, en su conferencia sobre la *expresión particular*, acude por tanto a las nuevas teorías médicas de su época, justificando la predominancia dada al rostro por su proximidad a la glándula donde según Descartes reside el alma y a través de la cual las reacciones se comunican al exterior. Si bien Le Brun no parece haber comprendido bien el modelo cartesiano¹⁸⁸, sin embargo, a partir de éste creía posible construir una teoría racional de las pasiones externas; tal y como reflejan sus dibujos sobre el rostro humano, donde traza una serie de líneas que unen los ojos, las cejas, las orejas, etc., formando un eje de coordenadas en la cabeza, que se cortan en un punto, que -para J. Montagu- se explicaría a partir de la situación de la glándula pineal. Se alejaba de este modo de las correspondencias zodiacales y de las *analogías* de la fisionomía, para releerlas a la luz de Descartes, intentando construir una explicación geométrica de las semejanzas, siguiendo un *método*, como el que exigía el propio Descartes para elaborar un discurso científico, que parece ser al fin y al cabo la aspiración de Le Brun. Recordemos, al respecto, que en la Academia toda aquella teoría que tuviese la pretensión de presentarse como válida y aceptable, ya fuera sobre las luces, sobre las sombras, sobre el color, etc., debía presentarse como refutada por la naturaleza; de ahí que Le Brun intentase fundamentar su teoría a partir de la medicina de la época. A pesar de las críticas recibidas a sus conferencias, acusándole de querer codificar e imponer unas reglas sobre la expresión, Cl. Nivelon señala que no era su pretensión el establecimiento de unas reglas, sino mostrar los errores en los que caen algunos pintores a la hora de representar ciertos personajes virtuosos o viciosos:

¹⁸⁶ FÉLIBIEN, André. *Mémoires*. Actes, II, p. 80 y ss. En POUSSIN, Nicolas. *Lettres et propos sur l'art*. P. 164.

¹⁸⁷ “En nada queda tan claro cuán defectuosa son las ciencias que los antiguos nos han legado como en lo que aquéllos escribieron sobre las pasiones. En efecto, aun cuando se trata de una materia sobre la que siempre se ha investigado mucho y que no parece ser de las más difíciles, ya que sintiéndolas cada cual en sí mismo no es necesario recurrir a ninguna observación ajena para descubrir su naturaleza, lo que los antiguos han enseñado de ellas es tan poco, y tan poco creíble en general, que mi única esperanza de acercarme a la verdad radica en alejarme de los caminos seguidos por ellos.” DESCARTES, René. « Las pasiones del Alma ». 1649. En *Descartes*. Traducción de Francisco Fernández Buey ; Gredos, 2011, Art. 1, p. 463.

¹⁸⁸ HELSDINGEN, Hans W. « Body and Soul in French art Theory of the Seventeenth Century After Descartes ». En *Semiotus*, XI, 1980, p. 14.

« M. Le Brun faisant ces belles recherches des Passions pour les donner au Public, elles lui fournirent le sujet et la matière d'y joindre des traits démonstratifs par lesquels on peut aisément connoître les signes certains pour distinguer les hommes c'est à dire les représenter ou les caractériser comme vertueux ou enclins au vice. Son dessin n'étoit pas de donner des règles par son art qui auroient pu fournir matière à plusieurs curieux lesquels ayant vu ces choses auroient pu prétendre de faire des jugemens présomptifs sur toutes sortes de personnes indifferemment mais de faire connoître l'erreur ou l'on tombe souvent faisant des faux choix du vrai et donner le même trait d'un méchant homme à un vertueux. »¹⁸⁹

Las referencias al tratado de Descartes a lo largo de su texto sobre la expresión serán muy claras. Algo que ratificará el propio Roger de Piles en su *Cours de peinture pour principes*: « *Le Brun a fait un Traité des Passions dont il a tiré la plûpart des définitions de ce qu'en a écrit Descartes.* »¹⁹⁰ Aunque éste -como otros académicos de su propia época-, revelará su escepticismo ante la posibilidad de poder aplicar las reflexiones de los filósofos a la pintura, tal y como había manifestado con anterioridad A. Félibien, insistiendo sobre la dificultad de que los movimientos del alma encuentren una representación clara a los ojos de los espectadores.

« Mais tout ce qu'en a dit ce Philosophe ne regarde que les mouvemens du coeur, & les Peintres n'ont besoin que de ce qui paroît sur le visage. Or quand les mouvemens du coeur produiroient les Passions selon les définitions qu'on en donne, il est difficile de sçavoir comment ces mouvemens forment les traits du visage qui les représentent à nos yeux.

De plus, les définitions de Descartes ne sont pas toujours mesurées à la capacité des Peintres qui ne sont pas tous Philosophes, quoique d'ailleurs ils ayent bon esprit & bon sens. »¹⁹¹

En la época el mismo La Fontaine o La Bruyère habían manifestado también sus reservas a las fisionomías: “*La fisionomía no es una norma que se nos haya dado para juzgar a los hombres, pero nos puede servir para hacer conjeturas*”¹⁹². En general se considera imposible poder codificar unos gestos unívocos, planteándose así que la expresión de una misma pasión puede recibir distintas representaciones. A pesar de las críticas el tratado de Le Brun será ampliamente citado, determinando así la expresión de algunos rostros, como ha analizado J. Montagu¹⁹³, sin embargo la importancia de los gestos y de la expresión en la pintura se construirá principalmente, no a partir de Le Brun y su intento de codificación científica, sino de la propia tradición pictórica. Es por tanto la historia de la pintura la que se convertirá en el principal lugar de donde extraer los signos y gestos para el arte, tal y como podemos observar en la *Sixième Entretien* de A. Félibien quien identifica las pasiones con ciertos temas y personajes de la tradición pictórica¹⁹⁴, proponiendo para representar el

¹⁸⁹ NIVELON, Claude. *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*. 1698. Citado por MONTAGU, Jennifer. *The expression of the passions*. P. 171.

¹⁹⁰ PILES, Roger de. *Cours de peinture par principes*. Paris, Jacques Estienne, 1708, p. 164.

¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 164-165.

¹⁹² LA BRUYÈRE, Jean de. *Les Caractères*. XII, 31. Traducción de Salustiano Masó y José Antonio Millán Alba; BLU, 2008, p. 708 (1ª edición, 1688-1696).

¹⁹³ MONTAGU, Jennifer. *The expression of the passions*. P. 85 y ss.

¹⁹⁴ FÉLIBIEN, André. « Sixième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes; avec la vie des Architectes par Monsieur Felibien*. Nouvelle édition, Revue, Corrigé & augmentée des Conférences de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture. Paris, Trevoux, 1725, 6 Vol., t. III, p. 201 y ss.

amor *Jupiter et Junon* du Carracci y *Vénus et Adonis* de Tiziano; para el temor *L'homme au serpent* de Poussin; para la admiración el *Saint François-Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Cangoxima* de Poussin; para la alegría la *Marche triomphale de Bacchus et d'Ariane* de Carracci, etc. A. Félibien expresaba de este modo uno de los principios fundamentales de la Academia, la cual recomendaba basarse en las observaciones de la naturaleza, pero a partir de las soluciones encontradas y perfeccionadas por la propia tradición pictórica, nunca debiendo tomar a la naturaleza tal cual como un modelo, como parecía intentar establecer Le Brun.

La crítica de Roger de Piles hacia la obra de Le Brun no se referían tanto a que considerase imposible la codificación de unos gestos de lectura unívoca para el espectador, sino a la confusión que en Le Brun se produce entre pasión y expresión, tendiendo a identificarlas, cuando para Roger de Piles debían estar claramente diferenciadas. Para Roger de Piles mientras la expresión se refiere a la representación de un objeto según el carácter de su naturaleza y de acuerdo a la conveniencia de la obra (mezclando la teoría filosófica con la pintura); lo que recuerda –en el caso de esto último– a la definición de *expresión general*. Por pasión entendería los movimientos del cuerpo acompañados de ciertos rasgos sobre los rostros, de acuerdo a la definición dada por el propio Le Brun sobre la *expresión particular*. Por último Roger de Piles distingue entre pasión y expresión, en base a la propia teoría cartesiana, y, de este modo, señala que mientras toda pasión es una expresión, sin embargo no toda expresión es una pasión. Con ello parece aludir a aquellos que como M. Cureau de la Chambre o Descartes distinguen entre lo que son los movimientos involuntarios, por ejemplo de los músculos, de los movimientos voluntarios que responden a las pasiones, en tanto que relacionadas con el alma. Parecía así cuestionar los conocimientos de Le Brun sobre Descartes.

« Le mot d'expression se confond ordinairement en parlant de Peinture avec celui de Passion. Ils different néanmoins en ce que, Expression est un terme general qui signifie la representation d'un objet selon le caractere de sa nature, & selon le tout que le Peintre a dessein de lui donner pour la convenance de son ouvrage. Et la passion en Peinture, est un mouvement du corps accompagné de certains traits sur le visage qui marquent une agitation de l'âme. Ainsi toute passion est une expression : mais toute expression n'est pas une passion. D'où l'on doit conclure qu'il n'y a point d'objet dans un tableau qui n'ait son expression. »¹⁹⁵

No obstante, y ampliando la interpretación que acabamos de dar sobre los movimientos voluntarios e involuntarios, Roger de Piles ofrece una definición en una obra anterior -en pleno debate sobre el color- donde parece problematizar aún más su distinción entre pasión y expresión; y, de este modo, en su *Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux* (1677), señalaba a propósito del *Jugement de Paris* de Rubens, la existencia de un pastor cuyo rostro se presenta sin ninguna agitación pero en el que sin embargo « l'on voit neantmoins tres-facilement que son ame est fort occupée du choix qu'il doit faire ». Este fragmento puede ser interpretado de dos maneras. En primer lugar, como un cuestionamiento de la teoría

¹⁹⁵ PILES, Roger de. *Cours de peinture par principes*. P. 162.

expresiva de Le Brun y de la tradición fisionómica, ya que puede existir un rostro que no muestra signos exteriores de agitación, aunque su alma esté ocupada; rompiendo así la relación entre interior y exterior. Lo que sin embargo tiende a interpretar la pasión y la expresión como cosas similares, algo que parece rechazar el propio Roger de Piles. En segundo lugar, podemos interpretar este fragmento como que Roger de Piles está proponiendo dos modelos médicos completamente diferentes con su distinción entre pasión y expresión. Si la pasión respondería a un modelo como el propuesto por Le Brun, sin embargo la expresión nada tendría que ver con las pasiones y su expresión exterior en los rostros. A partir de ello puede establecerse que Roger de Piles, de acuerdo a otras tradiciones médicas del momento como el *animismo*, está definiendo una teoría expresiva para la pintura que no tendría que ver con el cuerpo y con los rostros, como han señalado A. Félibien y Le Brun. Una teoría expresiva que le va a permitir presentar al color como fuente de expresión en pintura, rompiendo el monopolio de la expresión que parecía tener el cuerpo y en especial los rostros. Si para Roger de Piles la pasión era aquél movimiento del alma que se manifestaba en el exterior, esto es, en el rostro, sin embargo la expresión no tiene porqué expresarse exteriormente, pues su naturaleza es diferente, y como él mismo subraya: « *la representation d'un objet selon le caractere de sa nature* ». Puede así plantearse la hipótesis de que mientras las pasiones se vinculaban a la teoría fisionómica y a la teoría cartesiana, la expresión presenta un concepto completamente diferente de comprender el cuerpo y la naturaleza; y, de este modo, la expresión enunciaría los movimientos internos del organismo que no tienen porque manifestarse de forma exterior y que sin embargo se vinculan con su naturaleza interior. Esta distinción entre pasión y expresión, refleja en nuestra opinión, que en relación a la expresión Roger de Piles se aparta de la fisionomía moderna, de Le Brun y de Descartes, para acercarse a las corrientes *animistas* que piensan el hombre ya no en función de las pasiones, como en la época clásica, sino de las expresiones. Lo que se relacionan con ese impulso vital que recorre al hombre y que nada tiene que ver con la pasión y los rostros, y que le va a permitir desarrollar una teoría expresiva del color.

« *Les Tableaux qui sont icy nous en font voir assez, entr'autres celui du Jugement de Paris, où quoy que le Berger paroisse dans une action de respo, & que son visage soit sans agitation, l'on voit néanmoins tres-facilement que son ame est fort occupée du choiz qu'il doit faire : cela se remarque en plusieurs autres endroits* »¹⁹⁶

Pese a lo señalado por Roger de Piles, Le Brun sí distingue entre expresión y pasión, aunque efectivamente tiende a unificarlas a partir de su noción de representación, y también, al igual que aquél, Le Brun vincula expresión y naturaleza, como reconoce al inicio de su conferencia sobre la expresión particular: « *L'expression est une naïve et natural ressemblance des choses que l'on veut*

¹⁹⁶ PILES, Roger de. *Conversations sur la Connoissance de la Peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux*. Paris, Nicolas Langlois, 1677, p. 269.

représenter ». Sin embargo, mientras que Roger de Piles tiende a distinguir entre pasión y expresión a partir de una nueva noción de representación, Le Brun tiene a interpretarlas como unidas, vinculadas a la *expresión general* y a la *expresión particular*, tal y como le acusa Roger de Piles, en función de un concepto de representación diferente, como ha señalado Ch. Michel; por lo que en Le Brun expresión, pasión, representación y naturaleza, formaban parte de todo unido. Una concepción unitaria que sin embargo Roger de Piles parece hacer estallar al oponer expresión a pasión (quizás a partir de la distinción hecha por el propio Aristóteles en su *Poética* entre tragedia y caracteres¹⁹⁷), y al redefinir representación y naturaleza; lo que reflejaría nuevamente que tanto Le Brun como Roger de Piles presentan dos concepciones diferentes de representación, tras lo que subyace dos concepciones médico-filosóficas también distintas.

La diferencia entre ambos discursos, el propuesto por Roger de Piles y el propuesto por Le Brun, no nace de la no distinción o sí distinción entre pasión y expresión, como señalaba Roger de Piles; sino del concepto diferente que ambos autores tienen del concepto de *representación pictórica*, con la que a su vez relacionan la noción de expresión y la de pasión y, por tanto, del distinto concepto de Naturaleza que uno y otro presentan. Le Brun piensa las pasiones a partir de la representación, oponiéndolas sólo aparentemente a la expresión, que se vincula con la naturaleza, pues para él representación y naturaleza son iguales; y, de este modo, lo que hace la pasión es representar una expresión natural acontecida en el interior del hombre. Roger de Piles, en cambio, redefine la noción de representación y la vincula con la naturaleza y a continuación vincula representación con expresión y con naturaleza, oponiendo así la naturaleza y la expresión, a las pasiones, que son valoradas como algo artificial; y, de este modo, mientras la pasión representa un interior, en un sentido negativo de ficción, la naturaleza se expresa. La diferencia es sustancial y parece de nuevo mostrar cómo ciertas ideas de Roger de Piles pueden vincularse a una deriva característica de su época, como por ejemplo puede observarse en los saberes fisionómicos, médicos o literarios, donde comienza a exaltarse una nueva noción de naturaleza como *naïveté*. Dentro de estas corrientes comienza a pensarse que mientras lo natural se expresa, estableciendo una relación transparente entre interior y exterior, esto es, entre las palabras y las cosas; sin embargo las pasiones ocultan, comprendiéndose así como un fenómeno vinculado al artificio y a la representación, así como al trabajo del hombre consigo mismo, y que, por tanto, nada tiene que ver con la naturaleza. Mientras que la pasión correspondería a un modelo de comprensión del hombre fundamentado en la representación que se había impuesto a finales del siglo XVI durante las guerras de religión, que adquiere ahora una valoración negativa como artificio y teatralidad; sin

¹⁹⁷ "Además, sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres sí puede haberla. Pues las tragedias de la mayoría de los poetas modernos carecen de caracteres y en general son muchos los poetas de este tipo, como sucede también entre los pintores con Zeuxis si se le compara con Polignoto. Porque Polignoto era un buen pintor de caracteres, pero la pintura de Zeuxis no conlleva carácter alguno." ARISTÓTELES. *Poética*, 6, 1450a. P. 46.

embargo la expresión a finales del siglo XVII correspondería a un modelo de comprensión del hombre fundamentado en la naturaleza, considerando que esta se manifiesta no mediante la pasión y su representación, sino mediante la expresión.

Consideramos así que Roger de Piles está intentando articular de forma confusa esta distinción de su época entre pasión y expresión, que igualmente aparece confusa en Le Brun, a través de la redefinición de la representación, vinculándola a la naturaleza y a la expresión; lo que tendrá como finalidad principal legitimar su teoría expresiva del color como algo vinculado a la naturaleza y al impulso vital que la mueve, el cual no se manifiesta mediante mecanismos de pasión y representación. Una relación entre expresión y color que parece establecer el propio Le Brun a propósito de su definición de expresión general cuando señala: « *Elle est aussi bien dans la couleur que dans le dessein* »¹⁹⁸. En Le Brun nos encontramos por el contrario todavía con la unión de pasión-expresión, lo que a su vez le lleva a identificar expresión y representación, y, a su vez, ambas con la naturaleza; entendiendo así la representación como una expresión de la naturaleza, esto es, de las pasiones, oponiéndose así a lo planteado por Roger de Piles. Si en la época por representar comienza a aludirse -por ejemplo en los debates literarios- a una relación literal respecto al texto, sin embargo expresar comienza a significar que el pintor aporte su *inventio* y su *genialidad*, otorgándole su personalidad a la obra. Este cambio que se produce en los debates de la poética respecto a la representación a finales del siglo XVII, será fundamental para comprender en el siglo XVIII el cuestionamiento de los modelos de representación de las pasiones -que defiende Le Brun- favoreciendo un modelo de expresión de la subjetividad. No obstante, la tradición pictórica del siglo XVII y XVIII permanecerá unida a los modelos desarrollados por Le Brun, utilizando las pasiones para expresar-representar un interior considerado como natural¹⁹⁹. A pesar de lo cual, en otros ámbitos comienza a distinguirse entre expresión y representación, como observa Ch. Michel en el *préface* de *Britannicus* por parte de J. Racine, en La Bruyère en su *préface* al *Discours prononcé dans l'Académie Française*²⁰⁰, así como en Roger de Piles; lo que demostraría un cambio profundo en los saberes del momento, a través de la noción de expresión natural. Podemos concluir así señalando que a finales del siglo XVII comienza a emerger una nueva noción de naturaleza y de naturalidad, que ya no se adscribe a la *representación* ni a la pasión, como en Le Brun, sino a la *expresión*, alejándose de las *pasiones* (ámbito propio de la representación); mostrando así el

¹⁹⁸ LE BRUN, Charles. « L'expression particulière ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., t. I. vol. 1, p. 263.

¹⁹⁹ CHAVANNE, Blandine, Adeline COLLANGE-PERUGI, Juliette TREY. Catálogo en el Musée des Beaux-Arts de Nantes, del 11 de febrero al 22 de mayo de 2011: *Le Théâtre des passions (1797-1759)*. Cléopâtre, Médée, Iphigénie. Lyon, Fage, 2011, p. 90.

²⁰⁰ MICHEL, Christian. « L'expression du sujet littéraire et religieux dans les tableaux de chevalet au temps d'Eustache Le Sueur ». P. 129.

desplazamiento desde el exterior, y las marcas características de las pasiones, hacía un interior natural que se expresa y que será poco a poco identificado con un *sentimiento* opuesto a la noción de *pasión*, como ha señalado J.J. Courtine y C. Haroche. Esta separación propuesta por Roger de Piles entre expresar y representar, que tanto en Le Brun como en H. Testelin se encontraban unidas, mostraba una ruptura dentro de la representación clásica importante, favoreciendo así el desarrollo de una nueva poética de la expresión que estaba vinculada a las nuevas corrientes médicas que se alejaban tanto del galenismo como del mecanicismo, interesándose por el impulso vital natural, el cual tiende a expresarse.

A pesar de lo cual, y como hemos señalado más arriba, el saber artístico en las primeras décadas del siglo XVIII, a excepción de Roger de Piles, parece continuar considerando las ideas de Le Brun acerca de las pasiones como fundamentales, como podemos comprobar en Gérard de Lairesse, en su obra *Grand Livre des Peintres* (1707), quien hace también una clara referencia tanto a Marin Cureau de La Chambre como a Le Brun:

« Quant aux exemples qu'on auroit pu demander ici de l'expression des différentes passions, nous renvoyons au livre de M. Le Brun, qui non seulement est de la plus grande utilité pour les peintres, les sculpteurs et les graveurs, mais encore les poètes et les historiens mêmes »²⁰¹.

Asimismo, Pierre-Jean Mariette en su *préface* de 1730 a una obra de grabados de Leonardo, o Dandré-Bardon en su *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture* (1765), seguirá tomando como referencia el tratado de Le Brun; así como numerosos artistas como Houdon o Maurice Quentin de La Tour. A pesar de lo cual, las críticas hacia la artificialidad realizadas a mediados del siglo XVIII, cuestionarán las tesis de Le Brun desde una nueva concepción sentimental próxima al vitalismo, la cual defiende la naturalidad y la verdad del interior, valorando, por el contrario, como artificiales las pasiones de Le Brun, tal y como podemos leer en el Comte de Caylus, y como habíamos visto anunciado en Roger de Piles.

2.2.2. Marin Cureau de La Chambre y la influencia de su pensamiento en las reflexiones artísticas de su época y en la teoría de la expresión de Ch. Le Brun.

Además de las tradiciones fisionómicas, retóricas y cartesianas, que hemos señalado más arriba y que sin duda se encuentran en la obra de Ch. Le Brun, hay que destacar también cómo una de sus probables lecturas la obra de Marin Cureau de La Chambre²⁰², *Caracteres des passions*,

²⁰¹ ROY, Alain. *Gérard de Lairesse, 1640-1711*. Paris, Arthema, 1992, p. 127.

²⁰² KERVILER, René de. *Marin et Pierre Cureau de La Chambre*. Le Mans, 1877; DORANLO, R. *Marin Cureau de La Chambre, médecin et philosophe*. Thèse pour le doctorat de médecine. Paris, 1939.

publicada entre 1640 y 1662²⁰³. Un médico del *Jardin du Roi* al que seguramente conoce a través de Séguier, ya que era su médico particular, volviendo a coincidir ambos en Vaux-le-Vicomte, ya que Cureau de la Chambre era también conocido de Fouquet, así como de literatos como Chapelain²⁰⁴, con quien A. Félibien seguramente entra en contacto en Vaux. M. Cureau de La Chambre tuvo por tanto un estrecho contacto con el mundo artístico de su época, quizás a través de Séguier, realizando para él A. Bosse diversos grabados para sus publicaciones. Asimismo debió participar en el *parnasse* de Vaux y según señalan diversas fuentes conoció a Bernini²⁰⁵ durante su viaje de 1665. Por todo ello no sería descabellado plantear una relación más profunda entre él y Le Brun o con A. Félibien, quien también participa en Vaux, de lo que habitualmente se ha señalado, sobre todo a través de su texto *Characteres des passions*.

Esta obra, *Characteres des passions*, va más allá de los tratados de fisionomía al uso, pues M. Cureau de La Chambre no presenta un tratado de fisionomía propiamente dicho, sino un tratado social y de comportamiento, enfocado a cómo controlar y ocultar las pasiones y a cómo descubrirlas en el otro. El saber fisionómico está puesto al servicio de la vida en sociedad, convirtiéndose más bien en una ciencia de gobierno de sí. Su tratado tenía como objeto principal explicar los movimientos del cuerpo interior y su manifestación exterior a través de un modelo no mecanicista fundamentado sobre los *esprits*.

« Ce sont-là les hautes leçons que donne l'art de connoistre les hommes. Mais quand on le voudroit reduire à celles qu'il employe, pour découvrir les inclinations, les moeurs & les desseins d'autrui, il faudroit toujours confesser, que c'est le guide le plus affeuré que l'on puisse prendre pour se conduire dans la vie Civile, & que celui qui s'en voudra servir, pourra éviter mille fautes & mille dangers, où il est en hazard de tomber à tous momens. Il ne faut point de raisons pour persuader une chose si claire, puis qu'il est certain, que si cet Art peut executer ce qu'il promet, il n'y a gueres d'actions dans la vie où il ne soit nécessaire : l'Institution des enfans, le choix des serviteurs, des amis, des compagnies ne se peuvent bien faire sans luy. Il montre l'occasion & les momens favorables où l'on doit agir, où l'on doit parler ; il apprend la maniere dont on le doit faire ; et s'il faut inspirer un conseil, une passion, un dessein, il sçait tout les passages qui les peuvent faire entrer dans l'âme »²⁰⁶

Sus obras tienden a mezclar por tanto diferentes saberes: fisionomía, animismo, teoría de la luz, aristotelismo, platonismo, etc.²⁰⁷; teniendo como principal objetivo llegar a comprender el origen del movimiento que anima la materia. Una preocupación que se ha convertido en uno de los principales intereses del momento, que vinculamos en la segunda parte de la tesis al desarrollo de

²⁰³ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*. Paris. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 89 y ss.

²⁰⁴ NEXON, Yannick. *Le mécénat du chancelier Séguier*. Thèse, École nationale des chartes, 1976 ; NEXON, Yannick. « Le mécénat du chancelier Séguier ». En MOUSNIER, Roland et Jean MESNARD (Éd.). *L'âge d'or du mécénat (1598-1661)*. Actes du colloque international CNRS, mars 1983 : Le mécénat en Europe, et particulièrement en France avant Colbert. Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1985, pp. 49-57.

²⁰⁵ MONTANARI, Tomaso. "Pierre Cureau de La Chambre e la prima biografia di Gian Lorenzo Bernini". En *Paragone*, nº 50, 1999, pp. 103-122.

²⁰⁶ CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin. « Preface ». *L'Art de connoistre les Hommes*. Vol. 1, pp. 9-10.

²⁰⁷ DARMON, Albert. *Les corps immatériels: esprits et images dans l'oeuvre de Marin Cureau de La Chambre (1594-1669)*. Paris, Vrin, 1985, p. 3.

una concepción gubernamental del poder. Este objetivo constituirá también uno de los principales intereses de Le Brun, quien con sus conferencias no busca establecer analogías al estilo de la fisionomía de Della Porta, sino determinar a través de las expresiones los movimientos del alma, siguiendo a Descartes, pero en su caso aplicado al *saber artístico*. Un objetivo semejante determinará las reflexiones de Roger de Piles quien busca comprender ese impulso vital que anima los cuerpos. M. Cureau de La Chambre tiende a unificar todos estos diferentes saberes y teorías que se dan cita en sus obras a través de una teoría que se construye sobre los *esprits*. Una especie de cuerpos inmateriales que permiten comunicar el mundo inerte y pasivo de la materia con el mundo inteligente y activo de las formas; es decir, el cuerpo, considerado como pasivo, con el alma, considerada como la fuente del movimiento. Se descubre así en su obra un deseo por unificar el mundo material y espiritual bajo un mismo principio, como era también el deseo de Descartes, a través de una especie de impulsos dinámicos que permitirían explicar el movimiento fuera de las teorías mecanicistas. Frente al mecanicismo, M. Cureau de la Chambre explica los diferentes fenómenos, como por ejemplo la luz, por medio de sustancias intermediarias y, de este modo, son los *esprits* del mundo los que permiten comprender el movimiento en la materia inerte, renovando en cierto modo el pensamiento *pneumatológico* de la antigüedad²⁰⁸. El elemento más importante por tanto de la obra de M. Cureau de la Chambre es su teoría de los *esprits*, con el que el idioma francés traduce la noción griega de *pneuma*, y que sin duda proviene de las tradiciones galénicas que él toma del médico Jean Fernel.

« Le sens propre du mot esprit est, dans toutes les langues, souffle, vent. Comme le vent produit des effets très puissants et cependant n'est pas visible, on a donné le nom d'esprit à toute chose corporelle ou incorporelle qui ne tombe pas sous les sens... En tant qu'il produit ses effets, l'esprit paraît avoir de l'affinité avec les corps ; en tant qu'il n'en produit pas, c'est une substance incorporelle. Il est donc mixte et intermédiaire entre le corporel et l'incorporel. Toute substance immatérielle et échappant au sens exerce son influence sur tous les corps matériels au moyen de l'esprit »²⁰⁹

Las escuelas de medicina francesa solían señalar tres tipos de *esprits*: naturales, que circulan por las venas; vitales, que circulan por las arterias; y nerviosas, que circulan por los nervio, pero sólo en los animales. Aunque en su *Nouvelle conjectures sur la digestion* cuestiona esta distinción. La teorías de los *esprits* se aplicaban en su época a muy diversos fenómenos tanto en fisiología como en química, lo que fue criticado por Harvey en *Exercitatio Anatomica* (1649), quien señalaba que estos espíritus no los había encontrado en ninguna de sus disecciones, preguntándose si no sería el refugio de los ignorantes. En M. Cureau de La Chambre los *esprits* intervienen en todos los grandes fenómenos naturales: la digestión, el crecimiento del río Nilo, la luz, etc., sirviéndole de intermediarios entre las teorías animistas y mecanicistas. Los *esprits* son instrumentos del alma,

²⁰⁸ VERBEKE, Gérard. *L'évolution de la doctrine du pneuma: du stoïcisme à Saint Augustin*. New York, Garland Pub, 1987 (1ª edición. Louvain, 1945).

²⁰⁹ FERNEL, Jean. *De abditis rerum causis*. Citado por DARMON, Albert. *Les corps immatériels*. P. 20.

pero no el alma misma, aunque en ocasiones cae en el animismo; lo que quizás pudo influir en la obra de Charles Perrault, ya que ambos se conocieron en la Academia de Ciencias, fundada en 1666 por Colbert con la intermediación de su hermano Ch. Perrault, quien le introducirá en la institución. De hecho, los estudios de M. Cureau de La Chambre de fisiología sobre la digestión, introduciendo la explicación química en ella, especialmente el rol de la fermentación y de la disolución, tuvieron una gran acogida en la época, influenciando directamente en la obra de Claude Perrault²¹⁰.

Uno de los temas donde más claramente se expone su teoría sobre el impulso vital que anima la materia, mediante cuerpos intermediarios o *esprits*, se refiere al comportamiento del insecto²¹¹, que define como instintivo²¹². Lo que le interesaba de los insectos era que no obedecían a la dinámica de los espíritus, pues carecen de alma y por tanto de espíritus; pero no por ello carecían de movimiento, demostrándose para él que este movimiento provendrá de la actividad generada por las imágenes innatas. A través de ellas construirá una teoría de la imagen opuesta al proyecto cartesiano, que igualmente nacía de la necesidad de explicar el movimiento en los animales. Este interés por la dinámica instintiva del insecto a partir de la imagen nos permiten establecer en su pensamiento una evolución a partir de 1647, desde la teorías de los *esprits*, que había sido predominantes para explicar diversos acontecimientos como la luz, a las teorías de la imagen, tal y como se observa en su *Le système de l'âme* (1664), que aparece en la segunda parte de su *L'Art de connaître les hommes*. Este hecho demuestra que su comprensión de la fisionomía -que aparece en esta última obra- tenía como objetivo principal reflexionar sobre el impulso dinámico que anima los cuerpos, reinscribiendo así la fisionomía dentro de las preocupaciones por el movimiento de la materia y, específicamente, por ese impulso vital capaz de animar las cosas. Una redefinición de la fisionomía que sin duda determinará la lectura de su obra por parte de Le Brun.

Su preocupación sobre el cómo conocemos el mundo exterior, le conducirá al problema de cómo formamos imágenes, por lo que aprovechará la polémica surgida en su época a propósito del comportamiento animal por parte de Pierre Chanut, para desarrollar sus reflexiones sobre la imagen activa y el instinto animal que mencionábamos más arriba. Puesto que los insectos carecen de espíritus y de alma M. Cureau de La Chambre se pregunta acerca de cómo explicar su comportamiento y su “principe de vie”. Sostiene así que los animales forman imágenes de cosas y las asocian a imágenes innatas, siendo este “razonamiento” sin conciencia el que provoca su

²¹⁰ HERMANN, Wolfgang. *The Theory of Claude Perrault*. London, Zwemmer, 1973; PICON, Antoine. *Claude Perrault, 1613-1688, ou la curiosité d'un classique*. Paris, Picard, 1988.

²¹¹ CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin. *Traité de la connoissance des animaux où tout ce qui a esté dict sur le raisonnement des bestes est examiné*. Paris, Pierre Rocolet, 1648.

²¹² PIOBETTA, Jean-Baptiste. *Pierre Chanut: une psychologie de l'instinct et des fonctions de l'esprit au temps de Descartes*. Paris, Hartmann, 1937 ; CHEVROTON, Denis. “L’instinct, objet d’une controverse à l’époque de Descartes: Pierre Chanut et marin Cureau de La Chambre”. En *Histoire et Nature*, nº 8, 1976, pp. 3-20.

comportamiento instintivo²¹³. Estas imágenes actúan de forma similar a los *espíritus*, describiendo precisamente estas imágenes como cuerpos inmateriales e intermediarios que permiten explicar la relación entre el impulso y el movimiento. Estas imágenes innatas no son simples representaciones hechas a partir del mundo percibido previamente, pues permiten actuar a los insectos, intentando explicar a través de ellas la transición entre el mundo mental y el mundo físico. Estas imágenes innatas, que recuerdan a los *phantosmes* de la escolástica²¹⁴, no provendrían de los sentidos, sino que se trataría de imágenes formadas en la vida embrionaria del insecto, conformando lo que denomina instinto y que van a permitir a los animales actuar en sus vidas adultas. El instinto es por tanto esas imágenes naturales o innatas que a modo de arquetipos gobiernan la actividad del animal; lo que suponía asimismo establecer una ruptura entre la fisionomía animal y la humana, como tradicionalmente se había hecho desde Della Porta, pues a diferencia del hombre, el animal no manifiesta ninguna intención²¹⁵. No obstante, estas imágenes innatas también existen en los hombres, aunque en este caso están formadas por la imaginación, determinando la función de los órganos internos y los movimientos involuntarios. Estos movimientos involuntarios los denominará también como instinto, sirviéndole para explicar elementos como la memoria corporal, el funcionamiento de los órganos internos, etc. La imagen innata del hombre no determina el movimiento como en los insectos, sino que actúa directamente en la acción, oponiéndose con ello al modelo animal-máquina de Descartes. Esta noción del instinto encontrará un gran suceso en una época progresivamente preocupada por el movimiento y el impulso que anima la materia; demostrando asimismo cómo la imagen había adquirido en la época un lugar central a la hora de pensar las facultades del hombre, el movimiento, pero también la vida de los animales. En unos instantes donde, paralelamente se está desarrollando la imagen artística.

Además de las imágenes mentales, elaboradas por la imaginación, que definen el instinto del hombre, existirían otro tipo de imágenes específicas de éstos que denomina ópticas. A través de ellas Cureau de La Chambre buscará definir la especificidad de los movimientos en el hombre respecto a los de los animales, ocupando en su modelo explicativo un lugar destacado la luz; la cual considera fuente creadora del mundo, en la línea de la tratadística medieval. Esta imagen óptica propia del hombre, le llevará por tanto a interesarse por las cuestiones específicas de la óptica, de la luz y de los colores, que estudia como propiedades de la imagen activa del hombre²¹⁶; siendo en su *Nouvelles observations et conjectures sur l'iris*, donde pondrá en práctica estas reflexiones a partir del arcoíris. Para él la luz es transmisora de la inteligencia infinita de Dios y, como elemento constitutivo de la imagen e intermediario en el movimiento del cuerpo, cumple una función

²¹³ DARMON, Albert. *Les corps immatériels*. P. 11.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 58.

²¹⁶ CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin. *Nouvelles observations et conjectures sur l'iris*. Paris. P. Rocolet, 1650.

semejante al de los *espíritus* que citábamos más arriba. La luz sería por tanto una substancia celeste, independiente de los objetos y de los cuerpos, que sin embargo permite animar éstos, como muestran los colores, cumpliendo una función intercesora entre la espiritualidad y la materia. En cierto sentido recuerda a las teorías corpusculares de Isaac Beeckamn, quien a su vez recupera el atomismo griego; aunque M. Cureu de La Chambre se opondría a la concepción materialista de éste, acentuando así los principios metafísicos de la luz. Si Beeckman había sostenido desde 1613 que la luz reflejada hacia el ojo por los objetos era lo que determinaba el color; sin embargo, en M. Cureau de La Chambre estos corpúsculos de luz son los que actuarán, a modo de substancia espiritual, de forma intermediaria entre la substancia y el accidente, entre el espíritu y la materia²¹⁷, determinando el color de las cosas, que siendo un atributo de las cosas, sólo se hace patente gracias a la luz. Tomará asimismo de Kepler muchos de los rasgos que atribuye éste a la luz, como por ejemplo la oposición entre luz y materia, sin embargo M. Cureau de La Chambre se oponía a las concepciones materialistas de la luz de Beeckman; a las teorías corpusculares del aristotelismo; a la distinción medieval entre dos tipos de luces que daban lugar a dos tipos de colores: *lux* (fuente de luz) y *lumen* (la luz emitida); considerando, finalmente, que la luz está presente de forma constante en la naturaleza, como los espíritus o los corpúsculos, no siendo un atributo de los objetos, y que sólo de forma accidental se pone en movimiento produciendo los colores; dependiendo así éstos de los corpúsculos de luz. Para M. Cureau de La Chambre si bien el color era un atributo de las cosas, como planteaba la escolástica, sólo se activaba con el movimiento de la luz, esto es, cuando se anima la materia; lo que determina que el color sea considerado, en cierta forma, como un atributo de la luz en movimiento y una consecuencia del espíritu que anima las cosas, de ahí que formase parte importante de las imágenes ópticas en el hombre.

M. Cureau de La Chambre recogía las tesis sobre el rayo de luz y el movimiento de la luz aplicado al color de Aristóteles y de la escolástica, aunque estos saberes no constituyen el núcleo explicativo principal de su obra, pues buscaba evitar tener que aplicar las leyes físicas a la luz, acentuando por el contrario el carácter espiritual de la luz y el carácter substancial del color. La importancia concedida al color en su obra claramente se observa al subrayar que toda imagen óptica –aquellas que determinan los movimientos en el hombre– es una imagen coloreada, lo que determina que el color sea considerado como un elemento esencial de la luz –en tanto que substancia espiritual– y no tanto como una propiedad de los objetos²¹⁸. No obstante, al rechazar las teorías ópticas de la luz y las teorías sobre la incidencia de los rayos de luz como origen de los colores, considera que todo cuerpo estaba provisto de una luz propia de donde nacía su color. Lee así de forma muy personal a Platón e interpreta también de forma muy particular ciertos

²¹⁷ DARMON, Albert. *Les corps immatériels*. Pp. 64-65.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

descubrimientos de su época, como la llamada piedra de Boloña, por parte del alquimista Cascariolo en 1603, quien había encontrado una piedra con propiedades fosforescentes. Este descubrimiento conduce a M. Cureau de La Chambre a comprender tanto la luz como el color como propiedades presentes en las cosas. También leerá de forma particular a Aristóteles y a la escolástica, unificando las distinciones que había hecho ésta última en relación a la luz y al color; y, de este modo, la distinción escolástica entre la luz coloreada o aparente, como el del arcoíris y los colores fijos de las cosas, son unificados en Cureau de la Chambre, denominándolos como colores móviles.

M. Cureau de la Chambre volverá a retomar sus tesis en su texto *La lumière* (1657), donde insistirá en que el color depende de la luz, como había señalado Aristóteles, Beeckman, Gassendi, Bernier, etc., pero a diferencia de éstos no era simplemente producto de la refracción, esto es, de la materia lumínica y de la incidencia de los rayos según la óptica sobre los objetos, ni tampoco una cualidad de las cosas, sino una variación producida en la propia luz, según su propia substancia espiritual, que estaba compuesta de dos tipos de rayos: finos y gruesos, que varían al atravesar un prisma o chocar contra los objetos. Esta variación de la luz en movimiento, que parece hacer vibrar los espíritus de los que se compone la luz que conforma la naturaleza (como si del aire se tratase), le lleva incluso a hablar de una teoría musical de la luz en relación a los colores, buscando la armonía. Un hecho que muestra su lectura de los tratados de óptica de Zaccolini. Para M. Cureau de La Chambre el color depende sólo de la luz pura, siendo un elemento espiritual y no material, esto es, un atributo de la substancia, que sin duda encuentra en él un original teológico.

En sus últimas obras *Système de l'âme*, donde recupera los saberes fisionómicos aplicados al conocimiento de la conducta humana, afronta una reconstrucción de su pensamiento anterior en torno a la imagen, y sin abandonar su teoría espiritualista del comienzo, la redefine en torno a esta imagen. A partir de las *espèces* que afectan los órganos de los sentidos, el alma produce sus *phantomes*, sensaciones o imágenes mentales. Son estas imágenes producidas por el alma que, a través del alma, se iluminará el resto del cuerpo produciendo el movimiento de éste. El entendimiento se definía así como una imagen óptica conformada por la luz que se colorea del color de los cuerpos que conoce, no existiendo ya en él una diferencia entre la imagen óptica y la imagen mental, siendo todas ellas representaciones; pero mientras la primera nacía en el exterior del cuerpo, la segunda lo hacía en el interior del alma, permitiendo definir distintos tipos de movimiento (lo que recuerda al modelo planteado por Descartes). M. Cureau de La Chambre explicaba esta creación de imágenes mediante la óptica, que llevan al cerebro, mediante los nervios, esas imágenes que iluminan al cerebro en su actividad. Pero además de iluminar al cerebro en su actividad comprensiva, estas imágenes ópticas son también la fuente del movimiento del cuerpo; y, de este modo, cuando el cerebro quiere mover una extremidad, previamente construye una imagen de la

actividad que quiere realizar. A partir de este instante la imagen se extiende por todas partes del cuerpo, siguiendo las leyes ópticas en relación a la multiplicación de la luz, uniéndose a las imágenes naturales (semejantes a las imágenes instintivas de los animales) que residen en los distintos órganos, como por ejemplo los músculos, produciéndose finalmente el movimiento. Pero a diferencia del movimiento animal, que responde a un movimiento instintivo, en el hombre este movimiento es voluntario²¹⁹. De forma parecida a Descartes, aunque opuesto a él, para M. Cureau de La Chambre el entendimiento funcionaba mediante imágenes o representaciones definidas en función de la luz (o *esprits*), que hará de intermediaria para explicar los funcionamientos del cuerpo.

Específicamente en relación a las pasiones que también trata en su *Syteème de l'âme* -y que vincula a los rostros-, M. Cureau de La Chambre reconocía una base fisiológica, estableciendo así una relación entre las pasiones del alma y el cuerpo. Pero a diferencia del modelo mecanicista, para M. Cureau de La Chambre son nuevamente los *esprits* los que determinan esa comunicación entre cuerpo y alma que van a permitir la expresión final de una pasión sobre el rostro. Para él la emoción del alma que terminará expresándose sobre el rostro nace previamente de una imagen interna del cuerpo, compuesta de luz y de color, que provoca inmediatamente un movimiento de los espíritus (*sprits*), en tanto que instrumentos del alma. Estos causan un movimiento a su alrededor, esto es, un flujo y un reflujo de la sangre, de modo que a través de ésta los espíritus culminan en la superficie del rostro, produciéndose así los signos fisionómicos²²⁰; pudiéndose considerar estos signos como la traducción de las emociones del alma. Como ha señalado Damon, si en la obra de Le Brun parece primar la admiración, que se refiere claramente a la obra de Descartes, sin embargo la influencia de las tesis de M. Cureau de La Chambre serán profundas en los textos de Le Brun y, de hecho, el propio Descartes también llega a referirse a la intervención de los espíritus:

*“Art. 27. Después de haber considerado en qué difieren las pasiones del alma de todos los demás pensamientos de la misma, me parece que se las puede definir en general como percepciones, o sentimientos, o emociones del alma que se refieren particularmente a ella y que son motivadas, mantenidas y amplificadas por algún movimiento de los espíritus.”*²²¹

El propio Descartes utilizaba así la noción de *espíritus animales*, aunque rechazaba la explicación de las sustancias intermediarias, intentando ofrecer una visión propiamente mecanicista; y así, mientras para Descartes los espíritus transmiten lo acontecido en el alma a las partes del cuerpo, en M. Cureau de La Chambre estos espíritus son los que realmente, en tanto que elementos intermediarios, producen las reacciones del cuerpo²²².

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 140 y ss.

²²⁰ *Ibid.*, p. 43.

²²¹ DESCARTES, René. *Les passions de l'âme*. Traducida por Francisco Fernández Buey ; *Las pasiones del Alma*, Madrid, Gredos, 2011, 474 (1ª edición, 1649).

²²² DARMON, Albert. *Les corps immatériels*. P. 46.

“Art. 10. [...] Pues bien, justamente estas partes muy sutiles de sangre componen los espíritus animales, para lo cual no necesitan experimentar ningún otro cambio en el cerebro, sino que en él quedan separadas de las partes de sangre menos sutiles, pues lo que aquí llamo espíritus no son sino cuerpos y no tienen otra propiedad que la de ser cuerpos muy pequeños y que se mueven muy rápidamente, como las partes de la llama que sale de una antorcha. De manera que no se detienen en ningún sitio y que, a medida que algunos de ellos entran en la cavidad del cerebro, salen también algunos otros por los poros que hay en su sustancia, los cuales los conducen a los nervios y desde aquí a los músculos, lo que les permite mover el cuerpo de las distintas maneras en que puede ser movido.”²²³

En la tradición de la teoría fisiognómica escolástica, heredera de Aristóteles, M. Cureau de La Chambre analiza varias pasiones en relación a los movimientos del espíritu y a los humores, dando algunas indicaciones de cómo éstas se manifiestan en el exterior, incluyendo algunas descripciones de la cara que Le Brun debió tener en cuenta en sus dibujos. No obstante, más que a M. Cureau de La Chambre, es Descartes el principal inspirador de Le Brun y el que le permite articular los otros pensamientos que incorpora su conferencia sobre la *expresión particular*. Descartes había transformado la teoría aristotélica de alma -todavía perceptible en M. Cureau de La Chambre- para concebirla como una substancia pensante unida al cuerpo y sometida por tanto al entendimiento y al movimiento. La relación entre el alma y las pasiones se realiza a partir de las percepciones corporales que construyen una representación que es lo que mueve finalmente el alma. No obstante, para Descartes las pasiones no son la consecuencia directa del alma, sin embargo, se encuentran vinculadas a las representaciones elaboradas en ella; y, de este modo, las pasiones son una interacción del *cogito* así como también de las *res extensa*, es decir, tanto del cuerpo como del mundo²²⁴. El cuerpo en Descartes –a diferencia de M. Cureau de la Chambre- queda sometido a las leyes físicas, geométricas y de los fluidos, que la ciencia moderna está teorizando en estos instantes²²⁵. En este sentido, se aleja por completo de esas correspondencias y analogías propias de los modelos humorales, que hasta ahora era la única manera de establecer relaciones entre el cuerpo y el alma; y si bien es verdad que el alma sigue ocupando un lugar privilegiado, sin embargo la relación entre cuerpo y alma quedará explicada mediante un modelo mecánico determinado por la *glándula pineal*. Un ejemplo claro de su intento por romper con los modelos fundamentados en la *analogía*, característicos de la teoría humoral y de la fisiología, será el caso de la alegría. Ésta se manifiesta exteriormente a través de ciertos colores, tradicionalmente considerados como la consecuencia de una relación *analógica* entre los fluidos internos (bilis negra, bilis roja, bilis amarilla) y los colores exteriores. Una relación que dependía exclusivamente de la intuición del espectador. Frente a este modelo *analógico*, Descartes busca explicar estos colores exteriores a

²²³ DESCARTES, René. *Les passions de l'âme*. P. 467.

²²⁴ AUCANTE, Vincent. *La philosophie médicale de Descartes*. Paris, PUF, 2006 ; DESCARTES, René. *Écrits physiologiques et médicaux*. Édition de Vincent Aucante. Paris, PUF, 2000.

²²⁵ DESJARDINS, Lucie. *Le corps parlant*. Pp. 78-79.

partir de la dinámica de fluidos, de la circulación sanguínea, etc.; transformando por completo el saber fisionómico anterior, reinscribiendo los signos dentro de una ciencia físico-matemática, donde el alma interactúa con las percepciones corporales a través de las representaciones, expresándose en el cuerpo a través de la *glándula pineal*. Por lo que las manifestaciones exteriores no dependerán de la intuición del espectador, sino de una mecánica interna que atraerá la atención de Le Brun.

Junto a estos signos exteriores que son la consecuencia de determinados movimientos internos del propio cuerpo (*voluntad* o pasiones externas), existen, otros signos exteriores que responden directamente al alma y a sus acciones (pasiones internas). Una distinción que va a provocar la progresiva diferenciación a finales del siglo XVII entre pasión y expresión, como analizamos a propósito de Roger de Piles. Mientras las primeras, las pasiones externas, son las *voluntades* (aquellas que provienen de los movimientos del cuerpo), las segundas o pasiones internas, responden al conjunto de percepciones y conocimientos que se encuentran en nosotros y que no procediendo directamente de nuestra alma se elaboran mediante las facultades en ella: imaginación, pensamientos, etc. Este tipo de pasiones del alma o internas, que se encuentran relacionadas con el mundo de las representaciones interiores, son con las que el alma se relaciona, determinando así que las pasiones internas se encuentran vinculadas a la representación creada en el interior. Es precisamente esta teoría de la representación interior de las pasiones, donde el alma y la imagen se vinculan entre sí, lo que atraerá la atención del mundo artístico y de Le Brun en particular. De este modo, a partir de Descartes -pero también como consecuencia de los modelos retóricos elocuentes y de Aristóteles- toda la teoría sobre la imagen y sobre la representación en la época clásica quedará vinculada a las pasiones, tal y como podremos ver en la teoría pictórica de A. Félibien o Le Brun. Un hecho que, sin embargo, parece intentar cuestionar Roger de Piles.

Descartes había propuesto un modelo fisiológico y fisionómico donde las afecciones del alma actúan sobre el cuerpo, pues éste se encuentra estrechamente unido y depende del alma; y, de este modo, a través del movimiento producido por la glándula pineal, las afecciones del alma se exteriorizan y se visibilizan a través de la sangre y los nervios, finalmente, en los músculos²²⁶. Todo el proceso se explicaba finalmente a través de una especie de sustancia que transportada por la sangre constituye el alma del cuerpo, encontrándose en todas las partes del mismo. A partir de esta relación entre alma y cuerpo, y entre alma y representación, se elabora una teoría sobre la representación de las pasiones que es transportada a diversos ámbitos artísticos como la pintura, la escultura, la danza, el teatro, etc., las cuales se considera que permiten al espectador leer y comprender a través de los “caracteres” y los “signos” lo que está sucediendo en escena, en paralelo a la palabra y al texto.

²²⁶ SOUCHON, Henri. « Descartes et Le Brun. Étude comparée de la notion cartésienne des « signes extérieurs » et de la théorie de l'expression de Charles Le Brun ». En *Études philosophiques*, XXXV, 1980, pp. 427-458.

2.2.3. Le Brun y la geometrización de los caracteres.

El establecimiento de *taxonomías* sobre las pasiones tiene ciertos antecedentes en los tratados fisionómicos, como el de Giovanni Battista della Porta *Della fisionomia dell'huomo* o el de Gerolamo Cardano. Sin embargo estas tradiciones fisionómicas son reformuladas por Le Brun en su conferencia sobre la *expresión particular* en función de un principio geométrico, tomado claramente de Descartes y de Cureau de La Chambre. La obra de Della Porta había sido publicada al francés en 1655 y en 1665, siendo citada y comentada en varias ocasiones por M. Cureau de La Chambre en su obra *L'Art de connoistre les Hommes* (1659), quien cuestiona las *analogías* establecidas por éste y, en especial, la posibilidad de hacer comparaciones entre animales y hombres²²⁷, lo que sin duda determinó la aproximación de Le Brun a la fisionomía animal. Estas relaciones no *analógicas* propuestas por M. Cureau de la Chambre o también por Descartes, determinarán también el desarrollo de nuevos tipos de relaciones entre los animales y los hombres²²⁸ en los géneros literarios, como por ejemplo en las fábulas, donde P. Dandrey observa un tipo nuevo de *asociación* que se aleja de los parecidos y analogías de antaño y donde no existe un principio organizador²²⁹. Alejadas de las asociaciones propuestas por las fábulas entre animales y hombres, tanto el pensamiento de Descartes como el M. Cureau de La Chambre, buscará establecer un principio organizador a propósito del estudio de las pasiones, intentando establecer una relación directa -ni analógica ni intuitiva- entre el interior y el exterior del hombre. Este desplazamiento del *pensamiento analógico* a un *pensamiento expresivo y geométrico*, que coincide con el desarrollo de la retórica elocuente y con el triunfo del aristotelismo, lo observaremos con claridad en las

²²⁷ « La seconde Regle qu'ils tirent de la ressemblance qui se trouve entre l'Homme & les Animaux est encore plus douteuse, principalement de la façon dont ils s'en servoient : Car il n'y a point d'Homme, comme dit Aristote, qui ressemble en tout à quelque animal que ce soit ; mais seulement en quelque partie : Et il y a raison de douter si une partie est capable de faire juger d'une inclination propre à toute l'espece. Secondement comme il y a peu de signes propres & particulieres à une espece, & qu'il y en a beaucoup de communs ; si on fait le rapport d'un Homme à un animal par le communs, le rapport sera defectueux & ne signifiera rien, puis qu'il se peut aussi bien faire à une autre espece qu'à celle-là. » CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin. *L'Art de connoistre les Hommes*. Paris, P. Rocolet, 1659, 2 Vol., v. I, pp. 306-307.

²²⁸ « Mais c'est dans une perspective tout autre que celle de son modèle: on comprend qu'il ne s'est pas agi pour lui, par rapprochements entre hommes et bêtes, de référer en chaque individu les traits apparents à la vérité intime, mais de décrire un réseau de relations entre des êtres dont l'intimité n'est pas sondée. L'homme n'est perçu ni en général ni en particulier, mais en relation. Une logique nouvelle est apparue: brouillant la claire liaison entre corps et âme, signes et passions, micro et macrocosme, elle retire au principe de ressemblance sa motivation et sa justification; brouillant les frontières des rassemblements opérés, du plus vague (les animaux paisibles et tranquilles, qui ne servent qu'à nourrir d'autres animaux") au plus étroit (hannetons ou crocodiles, par exemple), elle désarticule l'effet général de parallélisme ». DANDREY, Patrick. « Un tardif blason du corps animal : Résurgences de la physiognomonie comparée au XVII^e siècle ». En revue *XVII^e siècle*, n° 153, 1986, p. 357.

²²⁹ « ont évolué vers le plus vague principe d'association, puis glissé jusqu'au recouvrement partiel, voire à la superposition a éclaté en un réseau protéiforme sans principe organisateur, sphère armillaire dont les courbes jumelles sont partout et le centre nulle part. » *Ibid.*, p. 359.

comparaciones que establece Le Brun entre los rostros de los animales y los rostros de los hombres, los cuales no pueden pensarse ya desde la tradición fisiognómica, esto es, desde la *analogía*, el parecido o el paralelismo. Le Brun, intenta asimismo desarrollar un *método geométrico* que no sólo permitiese explicar las pasiones en el hombre, sino que intentará definir un sistema que fuera capaz de abarcar los diferentes seres del mundo natural, animales y hombres; siguiendo algo semejante a lo que había intentado M. Cureau de La Chambre respecto a los insectos y a los animales. Un intento por establecer unas relaciones no analógicas entre animales y hombre que sin duda se vio favorecida por las disecciones de animales realizadas en la Academia de Ciencias en estos años; destacando sobre todo las realizadas por Claude Perrault. De este modo, las semejanzas entre los animales y los hombres respondían en Le Brun a un principio común que existe entre ambos y que intenta definir a partir de la proximidad entre el rostro y el cerebro. Por lo que traza una serie de líneas entre las partes más importantes del rostro que confluyen hacia un punto, que sería en última instancia ese principio organizador que permitiría establecer una comparación entre los animales y el hombre. Si en el *pensamiento analógico*, característico de la teoría humoral y de la fisionomía, la relación entre el hombre y el animal se hace posible a partir de un tercer elemento oculto que permite el establecimiento de la correspondencia; sin embargo en el sistema de Le Brun la relación entre animal y hombre no se realiza en función de ese tercer elemento, sino en función de que ambos: animal y hombre, participan de un mismo principio organizador de los discursos: la geometría. Se puede decir que Le Brun, como el pensamiento clásico, sale de la *analogía* para presentar una *representación*, en el sentido dado por M. Foucault en *Las palabras y las cosas*. La relación entre animal y hombre no se establece a partir de una correspondencia sino en función de que ambos participan de un orden geométrico del universo que es el que establece la posibilidad de establecer la relación.

« Ainsi dans sa physiognomonie animale, Le Brun a-t-il recours à un mode de calcul géométrique afin de distinguer les caractères des animaux à partir de leur morphologie faciale : la nature de l'animal peut être mesurée, de face comme de profil, par un ensemble de coordonnées, d'angles et de droites qui dénotent une propriété interne. Relatif à une configuration de traits, l'indice désormais doit être construit. Le signe est devenu plus abstrait ; en deçà de la littéralité analogique du dessin, la sémiologie de Le Brun construit un animal géométrique, qu'elle met en rapport avec un animal psychologique : anticipation des calculs qui aboutiront au XVIII^e siècle à la théorie de l'angle facial »²³⁰.

Es la medida, esto es, la *mathesis*, la que permite establecer la relación y no la *analogía*; y, por ello, en la obra de Le Brun asistimos a la descomposición geométrica de los animales y de los hombres, que son situados en una especie de retícula o eje de coordenadas a partir de las cuales la correspondencia se hace posible. Un eje de coordenadas que también es visible en los tratados de anatomía de la época y que muestran un cambio en la comprensión espacial del cuerpo, como observamos ya en el tratado de Bartolomeo Eustachi *Opuscula anatomica* (1564), quien elabora un

²³⁰ COURTINE, Jean-Jacques y Claude, HAROCHE. *Histoire du visage*. Pp. 78-79.

sistema de coordenadas a modo de las cartas geométricas²³¹ para representar el cuerpo; lo que reflejará, a su vez, las transformaciones y el trasvase entre diferentes saberes, como el saber cartográfico y el conocimiento del cuerpo. Lo que busca Le Brun es construir un animal geométrico, que a su vez es puesto en relación con un animal psicológico; y, de este modo, pretende fundamentar geométricamente la semejanza del hombre *savant* con la lechuza, que refleja inteligencia, con el león, que refleja el valor, etc. La fisionomía de Le Brun se separa, por tanto, de la intuición perceptiva propia de la fisiognomía tradicional, para inscribir el signo fisionómico dentro de una serie de correspondencias cuya relación no viene dada por la percepción y la mirada, la detección de las marcas, etc; sino por la lectura de los signos y su puesta en relación con un código que los relaciona. Un código que no pertenece a la mirada, ni a la relación formal, sino a la medida oculta y al cálculo abstracto, esto es, a un texto oculto de la naturaleza: la *mathesis*. La fisionomía que propone Le Brun incorporaba así, además del espíritu geométrico de Descartes, el modelo lingüístico que también comienza a desarrollarse en la *época clásica*, convirtiendo el cuerpo humano -y especialmente las expresiones del rostro- en un lenguaje expresivo, adscrito a una gramática de los signos, mediante el cual el cuerpo se comunica al espectador, definiendo así la *representación clásica*. Por último, cabría establecer una relación entre esta búsqueda de un elemento común organizador de las relaciones, con la política y la sociedad, donde también se busca organizarse en torno a un principio organizativo común la representación política, que estará caracterizado por el *Príncipe*, como es propio de la *Soberanía*; por lo que no es de extrañar que en ésta ocupen un lugar fundamental las pasiones. Es por ello que el cuestionamiento del modelo de las pasiones, como analizamos en Roger de Piles, permitirá observar la emergencia de una nueva *verdad-poder* que hemos denominado como *Gubernamentalidad* donde esa preocupación por el principio organizador de las relaciones, característico de la *Soberanía*, da lugar un interés por la expresión y ese impulso interior que mueve las cosas.

La “marca” de la *analogía* de Della Porta deviene en Le Brun en “signo” de la *representación*, donde las relaciones ya no son evidente a simple vista, sino internas, profundas y abstractas, configurando un código. La expresión, que aparece en los rostros, se desarrolla en Le Brun a partir de la posición y de la interrelación entre una serie de órganos, que generan un código de signos y que, por tanto, abandonan las relaciones infinitas de las marcas propias del sistema de correspondencia. Tal y como señaló Foucault en *Las palabras y las cosas*, las relaciones entre signos en la *época clásica* se producen a partir de una estructura binaria y causal, y no analógica,

²³¹ RIFKIN, Benjamin A., Michael J. ACKERMANN, Judith FOLKENBERG. *Human Anatomy from the Renaissance to the digital era*. Traducido por Ariel Marinie; Édition de La Martinière, 2006, p. 103 y ss. (1ª edición, New York, Harry N. Abrahams, 2006).

como antaño, donde cada rasgo expresivo le corresponde una pasión del alma. Los numerosos descubrimientos que se están produciendo en estos momentos, como la circulación de la sangre por parte de Harvey, el pulso o los músculos, permiten así a Descartes y a Le Brun establecer una “causalidad” cada vez más limitada entre estos signos y el interior, permitiendo la elaboración de un discurso coherente y ordenado, que inscribe así los “signos” en un “código”. Un proyecto que parece ser el que intenta desarrollar Le Brun en sus conferencias y razón por la cual le dedica tanto tiempo y tantas relecturas y reformulaciones. Aunque finalmente su falta de conocimiento y su dedicación al arte le impiden realmente desarrollarlas de forma coherente. No obstante, lo interesante de su proyecto es que nos permite observar las nuevas redes de *saberes* que se entretajan en la época y en los que parece inscribirse Le Brun y los artistas, que se alejan paulatinamente de los conocimientos pasados, como la *analogía*. Los artistas franceses, como en Italia, estaban interesados por los descubrimientos y por las nuevas reflexiones de su época, y en modo alguno puede reducirse al arte y a su taller; siendo estas relaciones las que nos interesan establecer.

El rostro, como en todos los tratados fisionómicos, sigue ocupando un lugar preponderante en la obra de Le Brun, sin embargo, a diferencia del modelo analógico anterior caracterizado por la pasividad de las marcas, el rostro en Le Brun comienza a animarse, como consecuencia de las pasiones; que son pensadas como expresión y como el resultado del movimiento interno de los órganos y de las facultades humanas. Unos movimientos interiores que terminan por manifestarse en la superficie de los cuerpos. Este paso de una “topografía de la marca”, como el de la fisionomía, que favorece un “fijismo” de carácter aristotélico, a un “movimiento del signo”, determinará, asimismo, el nacimiento de la expresión propiamente dicha²³²; transformando con ello el concepto de pasión, gracias a las tradiciones retóricas de la *actio* y gracias a las nuevas teorías médicas que introducen el movimiento en el mecanicismo. Se elabora así una nueva concepción de las pasiones como manifestación de un exterior, donde las pasiones se *expresarían* en un exterior. La diferencia es fundamental, pues implica una concepción radicalmente nueva del hombre y de su fisiología que caracterizará los siglos siguientes, progresivamente preocupados por los problemas de la expresividad de un interior, estrechamente unidos, a su vez, a las preocupaciones sobre el impulso de la vida. Esta preocupación por la expresión interior irá asimismo transformando la teoría de las *pasiones* de la época clásica, que van dando lugar a las emociones, a los deseos y a los sentimientos de la subjetividad dieciochescas y, sobre todo, decimonónica; que J.J. Courtine y Cl. Haroche han denominado como paso de la sensibilidad a la expresión²³³. Este modelo expresivo, donde el interior se comunica de forma directa con el exterior, y donde lo invisible se convierte en el

²³² COURTINE, Jean-Jacques y Claude, HAROCHE. *Histoire du visage*. P. 83.

²³³ *Ibid.*, p. 10.

principio de significación, en tanto que el motor del hombre, revela de nuevo la preocupación de la Gubernamentalidad por ese elemento invisible organizador de las cosas.

2.2.4. El texto de Le Brun sobre la expresión particular.

El texto de Le Brun sobre la *expresión particular* comienza definiendo qué entiende por *expresión*, acercándose a su definición de *expresión general*, entendiéndola, por tanto, como la forma de representar pictóricamente las cosas de la naturaleza, siendo capaz de darle el verdadero carácter a las cosas, esto es, a las partes de que se compone el cuadro.

« L'expression, à mon avis, est une naïve et naturelle ressemblance des choses que l'on veut représenter : elle entre dans toutes les parties de la peinture. C'est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose.

C'est pas elle que l'on distingue la nature des corps, que les figures semblent avoir du mouvement. Elle est aussi bien dans la couleur que dans le dessein ; elle doit entrer dans la représentation des paysages, et dans l'assemblage des figures. »²³⁴

La expresión, como ya había señalado en su conferencia sobre la *expresión general*, es algo que se encuentra en todas las partes de la pintura: *« Elle est aussi bien dans la couleur que dans le dessein ; elle doit entrer dans la représentation des paysages, et dans l'assemblage des figures »*. Asimismo, la utilización del término *naïve* y *naturelle* nos muestra que Le Brun parecía mostrar un claro deseo por presentar su reflexión sobre las pasiones como nacidas de algo natural, esto es, de una interioridad del hombre, y que, por tanto, guarda un parecido o *ressemblance* con la cosa a representar. Las expresiones se entendían por tanto como una expresión natural interior de una representación interior, estableciendo así una relación directa entre el alma, su movimiento, las pasiones y su expresión exterior. Tal y como estudiamos más arriba al analizar la teoría de Descartes, se trata de un modelo expresivo, construido sobre la pasión y la representación, que considera la expresión como la manifestación de una verdad natural interior del hombre y que se vuelve visible gracias a las pasiones:

« C'est elle, ce que j'ai tâché de remarquer dans les conférences passées ; aujourd'hui j'essayerai de vous faire voir que l'expression est aussi cette partie qui marque les mouvements de l'âme et qui rend visible les effets des passions »²³⁵

La definición que da a continuación Le Brun del funcionamiento de las pasiones, como un movimiento o acción del alma, demuestra su estrecha relación con el pensamiento de Descartes.

« la passion est un mouvement de l'âme, qui réside à la partie sensitive, lequel se fait pour suivre ce que l'âme pense lui être bon, ou pour fuir ce qu'elle croit lui être mauvais ; d'ordinaire tout ce qui cause à l'âme de la passion fait faire au corps quelque action.

²³⁴ LE BRUN, Charles. « L'expression particulière ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., t. I. vol. 1, p. 263.

²³⁵ *Ibid.*, p. 263.

Comme il est donc vrai que la plus grande partie des passions produit les actions corporelles, il est nécessaire que nous sachions quelles sont les actions du corps qui expriment les passions, et ce que c'est qu'action.

L'action n'est autre chose que le mouvement de quelque partie, et le mouvement ne se fait que par le changement des muscles. »²³⁶

Citamos a continuación a Descartes:

“Considero, en segundo lugar, que no nos fijamos en que no hay sujeto alguno que actúe más inmediatamente sobre nuestra alma que el cuerpo al que ésta se halla unida y que, por consiguiente, debemos pensar que lo que en ella es una pasión en él resulta ser comúnmente una acción; de modo que el mejor camino para llegar al conocimiento de nuestras pasiones es examinar la diferencia existente entre el alma y el cuerpo, a fin de saber a cuál de los dos se debe atribuir cada una de las funciones que hay en nosotros”»²³⁷

A continuación, Le Brun describe la relación entre las pasiones y las acciones, así como el movimiento transmitido a través de los nervios a los músculos; destacando el papel central otorgado a los *esprits*, como transmisores de este movimiento que proviene del cerebro a través de la sangre

« Les muscles n'ont de mouvement que par l'entremise des nerfs qui les lient ce qui passe au travers. Les nerfs n'agissent que par les esprits qui sont contenus dans les cavités du cerveau, et le cerveau ne reçoit les esprits que du sang qui, passant continuellement par le coeur, fait qu'il s'échauffe et se raréfie, de telle sorte qu'il produit un certain air subtil qui se porte au cerveau et qui le remplit.

Le cerveau ainsi rempli renvoie de ces esprits aux autres parties par les nerfs, qui sont comme autant de petits filets ou tuyaux qui portent ses esprits dans les muscles, plus ou moins, selon qu'ils en ont besoin pour faire l'action à laquelle ils sont appelés.

Ainsi le muscle qui agit le plus reçoit le plus d'esprits, et par conséquent devient plus enflé que les autres qui en sont privés, et qui par cette privation paraissent plus lâches et plus resserrés que les autres. Quoique l'âme soit jointe à toutes les parties du corps, il y a néanmoins diverses opinions touchant celui où elle exerce plus particulièrement ses fonctions »»²³⁸

De nuevo Descartes se había expresado de forma muy semejante, utilizando también la noción de *esprit*, que había sido frecuente en la obra de M. Cureau de La Chambre y en toda la medicina influenciada por la teoría de los *pneumas*. Aunque en M. Cureau de la La Chambre el *esprit* tenía una acepción diferente a la de Descartes.

“Finalmente, se sabe que todos estos movimientos de los músculos, así como todos los sentidos, dependen de los nervios, que son como redcillas o tubitos que salen del cerebro y contienen, como éste, cierto aire o viento muy sutil que recibe el nombre de espíritus animales”»²³⁹.

Pero lo que no se sabe corrientemente es el modo como estos espíritus animales y estos nervios operan en los movimientos y en los sentidos ni cuál es el principio corporal que los hace actuar. Por eso, aunque ya me haya referido a ello en otros escritos, no puedo dejar de decir aquí, sucintamente, que mientras vivimos hay un calor continuo en nuestro corazón, una especie de fuego mantenido en él por la sangre de las venas, y que este fuego es el principio corporal de todos los movimientos de nuestros miembros”»²⁴⁰

Le Brun aludirá también con claridad a la glándula pineal de Descartes:

« Les uns tiennent que c'est en une petite glande qui est au milieu du cerveau, parce que cette partie est unique, et que toutes les autres parties sont doubles [...] il faut qu'il y ait quelque lieu où les deux images qui viennent par les deux yeux, ou les deux autres impressions qui

²³⁶ *Ibid.*, p. 263.

²³⁷ DESCARTES, René. « Las pasiones del Alma ». 1649. En *Descartes*. Traducción de Francisco Fernández Buey ; Gredos, 2011, Art. 2, pp. 463-464.

²³⁸ LE BRUN, Charles. « L'expression particulière ». Pp. 263-265.

²³⁹ DESCARTES, René. « Las pasiones del Alma ». 1649. Art. 7, p. 463.

²⁴⁰ DESCARTES, René. « Las pasiones del Alma ». 1649. Art. 8, p. 466.

viennent d'un seul objet par les doubles organes des autres sens, se puissent assembler en une avant qu'elle parvienne à l'âme, afin qu'elle ne lui représente pas deux objets d'un »²⁴¹

Citamos de nuevo a Descartes :

“Las percepciones que referimos a cosas que están fuera de nosotros, o sea, a los objetos de nuestros sentidos, son producidas, al menos cuando nuestra opinión no es falsa, por esos objetos que, al provocar algunos movimientos en los órganos de los sentidos externos, los provocan también en el cerebro por medio de los nervios, los cuales hacen que el alma los sienta”²⁴²

[...] Añado que las pasiones se refieren particularmente al alma para distinguirlas de los otros sentimientos que se refieren, unos a los objetos exteriores –como los olores, los sonidos, los colores- y otros a nuestro cuerpo –como el hambre, la sed, el dolor-. Añado también que son motivadas, mantenidas y amplificadas por algún movimiento de los espíritus a fin de distinguirla de nuestras voluntades, que podemos llamar emociones del alma que se refieren a ella, pero que son causadas por ella misma, y también a fin de explicar su última y más próxima causa, que las distingue igualmente de los otros sentimientos²⁴³

[...] Asimismo debemos saber que, aunque el alma está unida a todo el cuerpo, hay en él una parte en la que ejerce sus funciones más particularmente que en todas las demás; y generalmente se cree que dicha parte es el cerebro, o tal vez el corazón: el cerebro porque con él se relacionan los órganos de los sentidos; y el corazón porque al parecer es en él donde se sienten las pasiones. Pero, examinando el asunto detenidamente, creo haber llegado a la evidencia de que la parte del cuerpo en la que el alma ejerce inmediatamente sus funciones no es el corazón ni tampoco todo el cerebro, sino solamente la más interior de sus partes, que es una determinada glándula muy pequeña, situada en el centro de su sustancia y suspendida encima del conducto a través del cual los espíritus de las cavidades anteriores se comunican con los de la posterior, de tal manera que los menores movimientos que se producen en ésta contribuyen mucho a cambiar el curso de estos espíritus, y recíprocamente, los más pequeños cambios que tienen lugar en el curso de los espíritus contribuyen en gran medida a cambiar los movimientos de dicha glándula.²⁴⁴”

En relación a los tipos de pasiones: simples y compuestas, Le Brun señalará:

« D'autres y ajoutent l'admiration qu'ils mettent comme la première, ensuite l'amour, la haine, le désir, la joie, la tristesse, ils en font dériver les autres qui sont composées, comme la crainte, la hardiesse, l'espérance, etc. »²⁴⁵

Nuevamente, Descartes había señalado algo muy similar:

« En cualquier caso, el número de las pasiones simples y primarias no es muy elevado. En efecto, si pasamos revista a todas las que he enumerado, podrá observarse fácilmente que sólo hay seis que lo sean, a saber: la admiración, el amor, el odio, el deseo, la alegría y la tristeza. Todas las demás están compuestas de alguna de estas seis o son especies de las mismas. Por eso, a fin de que su gran número no turbe al lector, trataré aquí separadamente de las seis primarias y después haré ver cómo todas las demás tienen su origen en éstas. »²⁴⁶

A partir de estos instantes, y continuando con su teoría sobre las pasiones internas y externas, su texto describirá las diferentes pasiones simples: admiración, amor, odio, deseo, alegría o tristeza; y compuestas: temor, esperanza, desesperación, valor o cólera; siguiendo muy de cerca el texto de Descartes, pero también el texto de Pierre Charron *De la Sagesse*, así como el de Martin Cureau de La Chambre *Les caracteres des Passions* (1662). Se detendrá en la descripción de cada una de ellas así como en su funcionamiento, intentando explicar cómo llegan a manifestarse

²⁴¹ LE BRUN, Charles. « L'expression particulière ». P. 265.

²⁴² DESCARTES, René. « Las pasiones del Alma ». 1649. Art. 23, p. 473.

²⁴³ DESCARTES, René. « Las pasiones del Alma ». 1649. Art. 29, p. 475.

²⁴⁴ DESCARTES, René. « Las pasiones del Alma ». 1649. Art. 31, p. 476.

²⁴⁵ LE BRUN, Charles. « L'expression particulière ». P. 265.

²⁴⁶ DESCARTES, René. « Las pasiones del Alma ». 1649. Art. 69, p. 491.

externamente esas acciones internas, a través por ejemplo de la sangre, la temperatura, el pulso, etc. Señala además que si bien todas las partes del cuerpo pueden manifestar esas pasiones, sin embargo es en la cabeza donde el alma expresa de forma más inmediata estas reacciones a las pasiones, porque es allí donde se encontraba la glándula pineal:

« Comme nous avons dit que l'âme est jointe à toutes les parties du corps, nous pouvons dire aussi que toutes les parties du corps peuvent servir à exprimer les passions ; car la peur se peut exprimer par un homme qui court, et qui s'enfuit, la colère par un homme qui ferme les poings, et qui semble frapper quelqu'un. Mais s'il est vrai qu'il y ait une partie intérieure du corps où l'âme exerce plus immédiatement ses fonctions, et que cette partie soit celle du cerveau, nous pouvons dire de même que le visage est la partie de tout le corps où elle fait voir plus particulièrement ce qu'elle ressent »²⁴⁷

Esta preferencia por el rostro será una constante de la teoría expresiva de Le Brun, cuyos dibujos y cuadros otorgarán a los gestos del rostro un lugar principal para definir la elocuencia del cuadro, y, por tanto, para construir la significación y la narración de la pintura. Dentro del rostro son las cejas, más que los ojos, a las que otorgará predominancia, y luego vendría la boca, la nariz, etc.; es decir, todos aquellos elementos que permiten mostrar movimiento y acción, conforme a la comprensión expresiva y dinámica de la pintura.

« Et comme nous avons dit que la glande qui est au milieu du cerveau est le lieu où l'âme reçoit les images des passions, le sourcil est la partie de tout le visage où les passions s'y font le mieux connaître, quoique plusieurs aient pensé que ce fût dans les yeux. Il est vrai que la prunelle, par son feu et son mouvement fait voir l'agitation de l'âme, mais elle ne fait pas connaître de quelle nature est cette agitation [...] Et comme il est dit que l'âme a deux appétits dans la partie sensitive, et que de ses deux appétits naissent toutes les passions, il y a aussi deux mouvements dans les sourcils qui expriment tous les mouvements des passions »²⁴⁸

A continuación comenzará a describir cómo representar las diferentes pasiones, acompañándose de diversos dibujos ilustrativos, partiendo de la *admiración*, que -siguiendo a Descartes- Le Brun define como una especie de grado cero de la escritura o en este caso de las pasiones, pues es en ella donde apenas se producen cambios en el rostro, a partir de los cuales se haría posible y más fácil estudiar las transformaciones en él.

« Comme nous avons dit que l'admiration est la première et la plus tempérée de toutes les passions où le coeur ressent le moins d'agitation, le visage reçoit aussi fort peu de changement en toutes ses parties, et s'il y en a, il n'est que dans l'élévation du sourcil... Cette passion ne produit qu'une suspension de mouvement pour donner le temps à l'âme de délibérer [...] du premier simple mouvement s'engendre l'estime. »²⁴⁹

A partir de la *admiración* definirá la representación de las diferentes pasiones, describiendo el movimiento de las cejas, nariz, boca, las venas, los ojos, los músculos, etc., codificando finalmente estos movimientos en figuras o signos, de tal forma que sean fácilmente reconocibles y legibles por el público, como también había planteado Racine en el teatro o en la danza²⁵⁰. A cada

²⁴⁷ LE BRUN, Charles. « L'expression particulière ». P. 268.

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 268-269.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 270.

²⁵⁰ FRANKO, Mark. *Dance as Text. Idéologies of the baroque body*. Traducido por Sophie Renaut; Kargó & L'Éclat, 2005 (1ª edición, Cambridge University Press, 1993).

pasión le corresponderá por tanto una posición de las cejas, de la nariz, de la boca, etc.; que permitirán comprender si el personaje tiene miedo, si está huyendo... y, de este modo, poder comprender la escena representada. Finalmente, Le Brun describirá aquellas otras partes del cuerpo que no dependiendo del rostro, revelan también los movimientos del alma, ayudando a representar pictóricamente las pasiones engendradas en ella; tratando así la posición del cuerpo, los brazos, los pies, los hombros, las piernas, etc.

« Mais dans l'estime le corps sera un peu courbé, les épaules tant soit peu élevée, les bras ployés et joignant le corps, les mains ouvertes et s'approchant l'une contre l'autre, et les genoux ployés. »²⁵¹

Le Brun parece abandonar con su propuesta aquellas concepciones clásicas de la fisionomía que habían priorizado en exclusividad los rostros, a favor de una comprensión de la expresión más amplia, extendiendo su teoría a todas las partes del cuerpo, como había establecido la *actio ciceroniana*, el teatro y la filosofía médica; y, de este modo, a través de los músculos, de la sangre, de la temperatura, etc., podían expresar estas otras partes las pasiones, al igual que en el rostro. Ello suponía, de nuevo, romper con las correspondencias y las analogías del pensamiento humoral y fisionómico, desarrollando una teoría moderna de la expresión que tendrá su continuidad en los siglos siguientes.

Junto a esta publicación de sus conferencias, hoy en día contamos también con una gran variedad de dibujos con los que debió apoyar sus palabras. Aunque no todos los dibujos que nos han llegado debieron utilizarse para el texto que finalmente hemos analizado; sino que debió ofrecer otras conferencias, sobre el mismo tema, pero centrándose en algunos aspectos específicos que explican quizás algunas series de dibujos. Una de las series más conocidas compara los rasgos de los animales y los rasgos humanos, a la que ya hemos hecho alusión en varias ocasiones y que concretamente hace referencia a una conferencia sobre la fisionomía –hoy perdida– que habría tenido lugar en 1671, como informan los *procesos-verbales*, Cl. Nivelón y H. Testelin. Se trataría de una conferencia en la que Le Brun estudiará, a partir de los tratados de fisiognomía, qué fundamento real tendrían tales comparaciones, siguiendo el método cartesiano. Esta comparación entre el hombre y los animales habían alcanzado cierta relevancia en ciertos autores de fábulas como La Fontaine o en los moralistas como La Rochefoucauld, donde se compara a menudo los rasgos y formas de comportamiento de los animales y de los hombres. Como reconocía el texto de H. Testelin, en ellos buscaría establecer, desde un pensamiento científico, una comunicación entre el interior y el exterior del cuerpo, ya fuera entre animales como entre los hombres. Como señalamos más arriba, en estos dibujos no se busca tanto establecer relaciones o analogías entre animales y hombres, sino estudiar qué tipo de elementos comunes existen entre sus

²⁵¹ LE BRUN, Charles. « L'expression particulière ». P. 280.

comportamientos y sus expresiones, para conocer los mecanismos expresivos tanto en unos como en otros.

« L'on rapporta, à ce propos, ce que quelques naturalistes ont écrit de la physionomie, à savoir que les affections de l'âme suivent le tempérament du corps, et que les marques extérieures sont des signes certains des affections de l'âme, que l'on connaît en la forme de chaque animal ses moeurs et sa complexion ; par exemple, le lion est robuste et nerveux, aussi il est fort [...] de sorte que, les formes extérieures marquant le naturel de chaque animal, les physionomistes disent que, s'il arrive qu'un homme ait quelque partie du corps semblable à celle d'une bête, il faut de cette partie tirer des conjectures de ses inclinations, ce que l'on appelle physionomie »²⁵²

Para Le Brun, a partir de la definición de los signos que determinan el carácter de los animales, sería posible establecer una comparación con el rostro de los hombres, siguiendo un método geométrico arriba estudiado, alejado por completo de la *analogía*.

« Et ainsi il faut savoir premièrement quelles parties sont affectées à certaines inclinations ; en seconde lieu, la ressemblance et le rapport des parties de la face humaine avec celles des animaux ; et enfin reconnaître le signe qui change tous les autres et augmente ou diminue leur force et leur vertu, ce qui ne se peut faire entendre que par démonstration de figure. »²⁵³

Como subraya H. Testelin, el principal problema al que se enfrenta esta comparación reside en que la posición de los ojos es completamente diferente en unos y en otros, de ahí que Le Brun extraiga los rasgos trazando una línea que forma un triángulo entre ojos, orejas y oído, a partir de los cuales sería posible determinar la comparación. Como señalamos más arriba el elemento común entre animales y hombres que permitía establecer esta comparación sería la *mathesis*, de la cual participan tanto los animales como los hombres y no la *analogía*.

« L'on démontra par un triangle que les impressions des sentiments des animaux se portent du nez à l'ouïe, et de là au coeur, dont la ligne d'en bas vient fermer son angle à celle qui est sur le nez, et que quand cette ligne traverse tout l'oeil, et que celle d'en bas passe au travers de la gueule, cela marque que l'animal est féroce, cruel et carnassier. Il se ait encore un petit triangle, dont la pointe est au coin extérieur de l'oeil, d'où la ligne suivant le trait de la paupière supérieur forme un angle avec celle qui vient du nez ; quand la point de cet angle se rencontre vers le front, c'est une marque d'esprit, comme l'on voit aux éléphants, aux chameaux et aux signes [...] ou plus haut ou plus bas, et l'on démontra toutes ces choses par des exemples dessinés sur le naturel. »²⁵⁴

La obra de Cl. Nivelon intentará ir más allá del resumen presentado por H. Testelin, buscando dar una coherencia teórica a los múltiples dibujos que había dejado Le Brun; incluyendo, junto a los dibujos de animales, las diferentes series sobre los retratos de los emperadores antiguos, sobre los reyes, sobre los filósofos; incluyendo los dibujos sobre los movimientos de los ojos de los hombres y de los animales, los dibujos sobre los ojos y sobre las diferentes posiciones de las cejas, y, finalmente, los dibujos sobre los diferentes rostros humanos ilustrando las pasiones específicas.

« M. Le Brun n'ayant laissé aucun mémoire sur ces sujets, et a fin que ce projet ne demeure pas tout à fait inconnu, j'expliquerai le mieux qu'il me sera possible ce qu'il m'a fait l'honneur

²⁵² TESTELIN, Henry. « Extrait des Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture lues en présence de Monsieur Colbert, en l'année 1673. Sur l'expression général et particulière ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Tome I, vol. 2, Annexe I, p. 724.

²⁵³ *Ibid.*, p. 725.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 726.

*de me découvrir en travaillant à ce grand ouvrage et d'en donner le plan idéal qu'il s'en étoit formé, qui est le fondement de ces belles observations. »*²⁵⁵

Cl. Nivelon intenta dar una explicación global al conjunto del proyecto. En primer lugar comienza haciendo un análisis fisionómico de los caracteres partiendo de los rasgos de las esculturas de los emperadores Antonio y de Nerón, trazando una línea entre sus ojos, las cejas, las orejas, etc., considerando que a partir de este método sería posible establecer la virtud o no de la persona. A partir de los rasgos y signos que extrae consideraría factible trasponer estos rasgos a los temas en pintura. A continuación muestra las relaciones simbólicas entre los diferentes signos, como por ejemplo la nariz en el hombre con los mismos rasgos en los animales, a partir de diferentes pasiones, como por ejemplo el valor y los rasgos del león. Esta comparación no sólo se refiere a elementos físicos comunes parciales -como había criticado M. Cureau de La Chambre respecto a la fisiognomía de Della Porta-, sino que Cl. Nivelon habla de una facultad en el hombre, esto es, de un *instinto animal* -derivado de las ideas de Cureau de La Chambre²⁵⁶-, residente en el cerebro y que se presenta en los órganos como los ojos, la nariz o las orejas, que compartiría con los animales; estableciendo -como había destacado H. Testelin- una línea de unión entre los diferentes órganos, formando un triángulo, y que tendría por objeto fundamental geoméricamente, esta comparación.

« Mais pour satisfaire a ce qui doit faire la complexion de cet ouvrage je découvrirai la regle pratique que nulle personne avant lui n'a exposé pour connoître ce que l'on peut nommer faculté Instinct animal résidant au cerveau et dans les organes tels que les yeux, la nez, et les oreilles.

*La regle de cette observation est composée sur la tête de l'animal par un triangle equilateral a prendre la premiere section à la narine passant dans le grand angle de l'oeil, se rend inmanquablement au tambour de l'oreille : si l'animal est armé elle frappe au lieu du tambour, la racine de son bois tel que le plus noble des animaux qui est le Cerf et autres en général. De cette section se forme le triangle, De laquelle section de l'oeil, ou racine de ces armes et de la section d'énbas tirant une ligne paralelle du gran angle de l'oeil se remarque si l'animal est carnassier, ni en ayant aucun qui mange chair que sa gueule ne soit plus ou moins tranchée par cette ligne, tels que lions, tigres, Loups, ours et tous animaux devorants chair et sujets au carnage au contraire des autres animaux, tels que le cheval, Elephant, chameau, mouton, belier et autres. »*²⁵⁷

Cl. Nivelon irá explicando detalladamente cómo ir trazando las líneas entre los diferentes órganos donde reside el instinto animal, tanto en el hombre como en los animales; interpretando, a continuación, en función de esas líneas, las distancias, etc., el carácter del animal. Buscaba con ello establecer un lugar de comparación entre los instintos animales y las pasiones del hombre²⁵⁸, es decir, entre el carácter del animal y el carácter de los hombres. Según señala Cl Nivelon, el instinto

²⁵⁵ NIVELON, Claude. *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*. 1698. Citado por MONTAGU, Jennifer. *The expression of the passions*. P. 171.

²⁵⁶ CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin. *Traité de la connoissance des animaux où tout ce qui a esté dict sur le raisonnement des bestes est examiné*. Paris, Pierre Rocolet, 1648.

²⁵⁷ NIVELON, Claude. *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*. 1698. Citado por MONTAGU, Jennifer. *The expression of the passions*. P. 173.

²⁵⁸ DANDREY, Patrick. « Un tardif blason du corps animal : Résurgences de la physiognomonie comparée au XVII^e siècle ». En *revue XVII^e siècle*, nº 153, 1986, pp. 351-370.

animal es explicado en Le Brun a partir de la interrelación entre los diferentes sentidos en los animales, lo que explicaría esas líneas que traza entre los ojos, la boca, la nariz o la oreja:

« Cet instinct étant donc attaché en cette partie qui se communique en même tems à l'oeil ce qui mouve aussitôt l'animal de porter les yeux du côté de l'objet d'où lui est communiqué l'odrat bon ou mauvais et qu'en même le troisième de ces sens est ému ce qui s'aperçoit par le dressement ou mouvement des oreilles. »²⁵⁹

Cl. Nivelon intentaba demostrar así que tras el proyecto de Le Brun existía un deseo de construir una teoría expresiva de conjunto, que englobase las expresiones generales, particulares y la fisionomía, como un todo, a partir de las teorías cartesianas. Un modelo que intentará ampliar a otros ámbitos, como hemos visto a propósito de los rasgos animales, tal y como ya había planteado M. Cureau de La Chambre. La principal preocupación en Le Brun era visualizar un interior -como es característico en el proyecto clásico preocupado también por la visualización de las pasiones y su disciplinamiento-, estableciendo una relación directa entre interior y exterior, alejándose de los modelos analógicos a favor de los modelos expresivos del mecanicismo; intentando comprender, sobre todo, los movimientos interiores que animan las cosas y que se expresan en el exterior. Una problemática que ha convertido también en uno de los fundamentos de la *Gubernamentalidad*, por lo que consideramos que las ideas de Le Brun, se inscriben también dentro de ese cambio de la *verdad-poder* que se está produciendo en el último tercio del siglo XVII.

2.3. El problema de la narratividad en la pintura francesa del siglo XVII: la conferencia de Le Brun sobre La Manne de Poussin.

A partir de la década de los años 60 del siglo XVII -tal y como analizamos en el capítulo anterior- asistiremos al desarrollo de una pintura elocuente y persuasiva, que centrará sus reflexiones sobre los problemas de la narratividad pictórica, ante un monarquía que demandaba una pintura de gran formato acorde a su idea de gloria, acudiendo para ello a la obra de Poussin. Tanto A. Félibien como Le Brun -a partir de aquél-, desarrollarán una narración pictórica construida sobre el cuerpo humano en acción, que dará lugar a un nuevo tipo de composición construida sobre la expresión o *unidad de acción*; que se alejaría de los modelos compositivos contruidos sobre la *unidad narrativa*, esto es, sobre el diálogo entre pintura y texto, como el propuesto por Poussin en su cuadro *Le Manne*, que será, precisamente, el cuadro analizado por A. Félibien y Le Brun. En estos primeros instantes es por tanto la obra de Poussin la que parece ocupar un lugar prioritario en

²⁵⁹ NIVELON, Claude. *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*. 1698. Citado por MONTAGU, Jennifer. *The expression of the passions*. P. 174.

las búsquedas de A. Félibien y de Le Brun. Sus obras se convierten en la base a partir de la cual se va a reflexionar sobre estas nuevas estrategias elocuentes de la pintura, puesto que Poussin había reflexionado ya en sus obras sobre esta relación entre el relato poético y la imagen pictórica; y, especialmente, sobre la manera de trasponer las estrategias narrativas del texto a la imagen, a partir de su análisis de la obra de T. Tasso. Gracias a él los debates italianos sobre la narración en pintura parecían incorporarse plenamente a la teoría francesa. Este análisis de las cuestiones narrativas en pintura a partir de la obra de Poussin, lo observaremos con claridad en la conferencia de Le Brun sobre el cuadro *La Manne*. Aunque es importante tener en cuenta que ambos autores, A. Félibien y Le Brun, describen el cuadro de Poussin de forma interesada, acentuando aquellos principios pictóricos que ratifican su concepción expresiva y elocuente de la pintura, frente a una concepción narrativa de la imagen, como la propuesta por Poussin. De este modo, debemos volver a la conferencia de Le Brun del 5 de noviembre de 1667, analizada en el capítulo anterior, pues a través de ella es posible reconstruir qué reflexión y qué tipo de narratividad pictórica proponen A. Félibien y Le Brun a partir de la obra de Poussin.

En primer lugar, debemos destacar cómo el análisis del cuadro de Poussin, por parte de Le Brun, se lleva a cabo siguiendo las cinco partes en las que previamente divide todo análisis de un cuadro: composición, dibujo, expresión de las pasiones, la perspectiva y el color. No obstante, llama la atención al describir cada parte, que es la figura humana la protagonista de todas ellas, mostrando cómo la composición global, o como diría *expresión general*, del cuadro es pensada a partir del cuerpo humano y su expresión. La descripción de las partes del análisis se convierte así en toda una declaración de intenciones por parte de A. Félibien y Le Brun, que va a condicionar el conjunto de la descripción así como la mirada del espectador-lector.

« Dans la première, il parlera de la disposition en général et de chaque figure en particulier. Dans la seconde, du dessein et des proportions des figures. Dans la troisième, de l'expression des passions. Et dans la quatrième, de la perspective des plans et de l'air et de l'harmonie des couleurs. Que la disposition en général contient trois choses qui sont aussi générales en elles-mêmes, savoir la composition de lieu, la disposition des figures et la couleur de l'air. Que la disposition des figures qui comprend le sujet doit être composée de parties, de groupes et de contrastes. Les parties partagent la vue, les groupes l'arrêtent et lient le sujet. Et pour contraste, c'est lui qui donne le mouvement au sujet. »²⁶⁰

Esta centralidad ocupada por el cuerpo humano en acción, por un lado, como fundamento de la descripción del cuadro y, por otro lado, como elemento que sustenta la narración pictórica, es subrayada de nuevo por el propio A. Félibien cuando ofrece al lector un resumen-descripción del cuadro al posible lector de las conferencias. En esta descripción son de nuevo los diferentes grupos de personas, esto es, los cuerpos, la guía que propone A. Félibien al espectador para recorrer la obra y penetrar en ella.

²⁶⁰ LE BRUN, Charles. « Conférence, 5 novembre 1667 : La Manne dans le désert de Poussin ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 159.

« Ce tableau représente les enfants d'Israël dans le désert lorsque Dieu leur envoya la Manne [...] Sur le devant on voit d'un côté une femme assise qui donne la mamelle à une vieille femme et qui semble flatter un jeune enfant qui est auprès d'elle. Tout proche il y a un homme debout couvert d'une draperie rouge et, un peu plus derrière, un autre homme malade qui est assis à terre et qui se lève à demi et appuyé sur un bâton. »²⁶¹

A continuación, la conferencia de Le Brun irá desarrollando su descripción en función de cada parte señalada. A propósito de la primera, esto es, de la *disposition générale et la disposition des figures*, podemos observar cómo las partes del cuadro, es decir, la composición, se divide, a su vez, a partir de los grupos de figuras. Le Brun reflexiona así sobre la disposición a partir de estos grupos, proponiendo un *paseo* al espectador para recorrer el cuadro entre estos grupos.

« il dit que ce qu'il appelle parties sont toutes les figures séparées en divers endroits de ce tableau, lesquelles partagent la vue, lui donnent moyen en quelque façon de se promener autour de ces figures et de considérer les divers plans y les différentes situations de tous les corps, et les corps même différents les uns des autres. »²⁶²

Esta centralidad del cuerpo humano en acción, tanto en relación a la descripción dada por A. Félibien como en relación con la construcción narrativa del cuadro que acabamos de analizar, lo veremos de nuevo con claridad al describir la parte dedicada a *les expressions*. En ésta subraya que las figuras no sólo sirven para rellenar el espacio compositivo, sino que lo construyen a través de su acción o movimiento²⁶³, describiendo así sus gestos, sus músculos, etc²⁶⁴. Describía además Le Brun las escenas del cuadro de Poussin con gran elocuencia y patetismo, lo que está claramente destinado a conmover al lector-espectador²⁶⁵. Esto demostraba que A. Félibien y Le Brun comprendían el cuadro como una comunicación entre éste y el espectador a través de las pasiones, como es característica de la concepción representativa y expresiva que ambos quieren enfatizar.

Más allá de estas cuestiones sobre la centralidad del cuerpo en acción como fundamento de la narración y de la composición de la pintura, la parte de la conferencia que nos interesa destacar ahora es aquella que se produce a raíz de una discusión entre Le Brun y Philippe de Champaigne, sobre la infidelidad a la historia bíblica del cuadro de Poussin. Éste último critica que Poussin haya elegido dos momentos diferentes de la historia, antes de la caída del maná y después de ésta, uniéndolos en una sola escena, incurriendo para él en una serie infidelidades históricas, pues el

²⁶¹ *Ibid.*, pp. 159-160.

²⁶² *Ibid.*, p. 161.

²⁶³ « Comme ce grand peintre ne disposait pas ses figures pour remplir seulement l'espace de son tableau, mais qu'il faisait si bien qu'elles semblaient toutes se mouvoir, soit par des actions du corps, soit par des mouvements de l'âme. » *Ibid.*, p. 167.

²⁶⁴ « Sa bouche est fermée, comme s'il craignait qu'il lui échappât quelque chose de ce qu'il a conçu et aussi parce qu'il ne trouve pas de parole pour exprimer la beauté de cette action. Et, comme dans ce moment le passage de la respiration se trouve fermé, cela rend les parties de l'estomac plus élevées qu'à l'ordinaire, ce qui paraît dans quelques muscles qui sont découverts ». *Ibid.*, p. 167.

²⁶⁵ « L'action de cette vieille femme qui embrasse sa fille et qui lui met la main sur l'épaule est bien une action des vieilles gens qui embrassent avec force ce qu'ils tiennent, craignant toujours qu'il ne leur échappe, et qui marque aussi l'amour et la reconnaissance de cette mère envers sa fille » *Ibid.*, pp. 167-168.

milagro sucede mientras el pueblo de Israel se encuentra exhausto y dormido, y no –como lo representa Poussin– despierto y desesperado, asistiendo al milagro.

*« il n'a pas néanmoins fait dans ce tableau une image assez ressemblante à ce qui se passa au désert, lorsque Dieu y fit tomber la Manne ; puisqu'il l'a représentée comme si c'eût été de jour et à la vue des Israélites, ce qui est contre le texte de l'Écriture, qui porte qu'ils la trouvaient le matin répandue aux environs du camp comme une rosée qu'ils allaient ramasser. De plus, qu'il trouvait que cette grande nécessité et cette extrême misère, qu'il a marquée par cette femme qui est contrainte de téter sa propre fille, ne convient pas au temps de l'action qu'il figure, puisque, quand la Manne tomba dans le désert, le peuple avait déjà été secouru par les caillies, qui avaient été suffisantes pour apaiser la plus grande famine et pour les tirer d'une nécessité aussi pressante qu'est celle que le peintre fait voir. »*²⁶⁶

La respuesta y la justificación que da Le Brun a la crítica de Ph. de Champaigne, dará inicio a una reflexión sobre la narración en pintura. Le Brun distingue primeramente entre el discurso del historiador y el discurso del pintor, señalando que, mientras el primero utiliza palabras mediante las cuales construye imágenes de cosas que puede representar sucesivamente como quiera; el segundo, no teniendo esta posibilidad, debe elegir un instante que represente lo que quiere “figurar” –en el sentido de decir. El pintor debe juntar así diversos incidentes que lo hayan precedido con el objetivo de dar a su discurso una elocuencia que lo haga comprensible al espectador, tal y como aventuraba el propio Aristóteles²⁶⁷.

*« À cela M. Le Brun répartit qu'il n'en est pas de la peinture comme de l'histoire. Qu'un historien se fait entendre par un arrangement de paroles et une suite de discours qui forme une image des choses qu'il veut dire et représente successivement telle action qu'il lui plaît. Mais le peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit prendre la chose qu'il veut figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment-là, il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidents qui aient précédé afin de faire comprendre le sujet qu'il expose, sans quoi ceux qui verraient son ouvrage ne seraient pas mieux instruits que si cet historien, au lieu de raconter tout le sujet de son histoire, se contentait d'en dire seulement la fin. »*²⁶⁸

Le Brun retomaba el problema de la *ut pictura poesis* en su respuesta y, de este modo, contrapondrá la forma narrativa del historiador a la forma narrativa del pintor. Mientras la literatura se encontraba vinculada al problema de la temporalidad, de ahí que la preocupación sea la secuencia de los hechos; sin embargo la pintura se encontraba con el problema del espacio, debiendo construir una unidad espacial²⁶⁹. No obstante, siguiendo la comparación entre tragedia y pintura que constantemente hace Aristóteles²⁷⁰, Le Brun tiende también a comparar tragedia y pintura; y, de

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 171.

²⁶⁷ “Hechas estas distinciones, digamos seguidamente cuál debe ser el entramado de las acciones, ya que éste es el elemento primero y más importante de la tragedia. Ya hemos establecido que la tragedia es imitación de una acción acabada y completa que tenga cierta extensión: pues puede darse algo completo que no tenga ninguna extensión. “Completo” es aquello que tiene principio, medio y fin”. ARISTÓTELES. *Poética*, 1450b, 7. P. 48.

²⁶⁸ LE BRUN, Charles. « Conférence, 5 novembre 1667 : La Manne dans le désert de Poussin ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 172.

²⁶⁹ PUTTFARKEN, Thomas. *Roger de Piles' Theory of Art*. New Haven-London, Yale University Press, 1985, p. 8.

²⁷⁰ “Pues, del mismo modo que algunos imitan con ayuda de colores y formas muchas cosas, haciendo imágenes de ellas (unos mediante el arte y otros por la práctica) y otros lo hacen con la voz, así también, en las artes mencionadas, todas llevan a cabo la imitación mediante el ritmo, la palabra y la armonía, utilizando estos recursos por separado o

este modo –como se refleja en el párrafo anterior- considera que ambas, tragedia y pintura, tienen como principio la imagen, lo que le permitirá –como veremos a continuación- pensar la imagen pictórica también como sucesión, alejándose de aquellos que como Sacchi defienden una estricta unidad, siguiendo a Aristóteles. Si bien tragedia y pintura se fundamentan en la imagen, sin embargo, mientras el primero utiliza palabras, buscando la secuencia o sucesión de episodios, el segundo emplea imágenes propiamente dichas, buscando el instante o simultaneidad; como ya había diferenciado Leonardo²⁷¹, distinguiendo igualmente entre la sucesión de los eventos en literatura, de la simultaneidad de la pintura. Si la tragedia debe presentar una secuencia de inicio, medio y fin; la pintura debe en cambio representar un instante unitario. Aunque Le Brun señala, al mismo tiempo, que el pintor puede emplear dos escenas ocurridas en momentos diferentes, como sucede en este caso con Poussin, uniéndolas en una sola, para así dar coherencia y claridad a su *figura* o discurso. La unidad pictórica en este último caso –la secuencia de diversos episodios- se alcanzaría gracias a la *unidad de acción* (una especie de unidad visual) que subyace a la imagen pictórica y que permite que el espectador sea capaz de comprender la secuencia de forma simultánea²⁷². Una *unidad de acción* construida sobre la percepción unitaria que se encuentra vinculada a esa *expresión general* analizada en el anterior epígrafe.

La discusión prosigue y, de este modo, a continuación « *Quelqu'un ajoute à ce que M. Le Brun venait de dire* ». Probablemente se trataba de A. Félibien, que en relación a este recurso narrativo de la secuencia empleado por Poussin, considera que si bien está justificado en el teatro y permitido a los poetas, también es justo que pueda ser utilizado por el pintor.

« *Quelqu'un ajoute à ce que M. Le Brun venait de dire que, si par les règles du théâtre, il est permis aux poètes de joindre ensemble plusieurs événements arrivés en divers temps pour en faire une seule action, pourvu qu'il n'y ait rien qui se contrarie et que la vraisemblance y soit exactement observée, il est encore bien plus juste que les peintres prennent cette licence, puisque sans cela leurs ouvrages demeureraient privés de ce qui en rend la composition plus admirable et fait connaître davantage la beauté du génie de leur auteur. Que dans cette rencontre l'on ne pouvait pas accuser M. Poussin d'avoir mis dans son tableau aucune chose qui empêche l'unité d'action et qui ne soit vraisemblable, n'y ayant rien qui ne concoure à représenter un même sujet* »²⁷³

A. Félibien considera que en la pintura el principio de *unidad* obligaba a unificar en una misma acción simultánea diferentes momentos y espacios, sin que se rompiera el efecto de

combinándolos” ARISTÓTELES. *Poética*, 1447a, 1. P. 35 ; “Por otra parte, puesto que quienes imitan representan a personas en acción, y es forzoso que éstas sean nobles o viles [...] Lo mismo hacen los pintores” ARISTÓTELES. *Poética*, 1448b, 2. P. 37.

²⁷¹ LEONARDO DA VINCI. *Das Buch von der Malerei*, ed. H. Ludwig, Vienna, 1882, Bk. I, pp. 36ff. Citado en PUTTFARKEN, Thomas. *Roger de Piles' Theory of Art*. P. 8.

²⁷² PUTTFARKEN, Thomas. *Roger de Piles' Theory of Art*. P. 9.

²⁷³ LE BRUN, Charles. « Conférence, 5 novembre 1667 : La Manne dans le désert de Poussin ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 173.

verosimilitud. Una idea que claramente observamos en su *préface* a las conferencias, refiriéndose precisamente al cuadro de Poussin.

« Ce qu'on appelle dans un Tableau, l'Histoire ou la Fable, est une imitation de quelque action qui s'est passée, ou qui a pû se passer entre plusieurs personnes; mais il faut prendre garde que dans un Tableau il n'y peut avoir qu'un seul sujet; & bien qu'il soit rempli d'un grand nombre de figures, il faut que toutes ayent rapport à la principal, ainsi qu'on fait voir dans la sixième Conférence sur le Tableau de la Mâne. »²⁷⁴

Si bien la alusión a la unidad de tema alude claramente a las unidades señaladas por la teoría teatral aristotélica, sin embargo, el propio A. Félibien había señalado en su descripción sobre el cuadro de Poussin -al inicio de esta conferencia de Le Brun- que en el cuadro de éste existían dos temas. Parecía abrir con ello la posibilidad a la ruptura de la unidad de tema, tal y como se había señalado en el *préface*, del mismo modo que hacía la poesía o el teatro y como proponía la obra de Poussin.

« Les deux parties de ce tableau, qui sont à droit et à gauche, forment deux groupes de figures qui laissent le milieu ouvert et libre à la vue pour découvrir plus avant Moïse et Aaron. La robe du premier est d'une étoffe bleue et son manteau est rouge. Pour le dernier, il est tout vêtu de blanc. Ils sont accompagnés des anciens du peuple qui sont disposées en plusieurs attitudes différentes »²⁷⁵

Regresando de nuevo al texto de la conferencia de Le Brun y al comentario introducido por A. Félibien, en éste se defiende que en un cuadro podrían convivir diferentes episodios, tal y como ocurre en el teatro o en la poesía, y como ocurre también en el caso del cuadro de Poussin: « *il est encore bien plus juste que les peintres prennent cette licence* ». Aunque con ello se rompiese la *unidad narrativa* característica de la pintura, según es defendida por Ph. de Champaigne o por Sacchi en Italia. Eso sí, siempre y cuando no se rompiese la *unidad de acción*²⁷⁶, esto es, una unidad perceptiva construida sobre la acción, la cual parece fundamentar para A. Félibien la *vraisemblance* en pintura; la cual debemos vincular a la *expresión general*. Esta posibilidad de dos episodios unidos simultáneamente en la pintura, también había sido señalada por el propio A. Félibien de nuevo en su *préface*, quien compara igualmente la poesía y la pintura, señalando que el cuadro de Poussin intenta unir varias escenas en una misma acción.

« Cependant comme dans les pieces de théâtre la fable n'est pas dans sa perfection, su elle n'a un commencement, un milieu, & une fin pour faire comprendre tout le sujet de la piece; l'on peut aussi dans de grands Ouvrages de Peinture pour instruire mieux ceux qui le verront, en disposer les figures & toute l'ordonnance, de telle sorte qu'on puisse juger de ce qui aura même précédé l'action que l'on représenté; c'est ce que Mr. Poussin a fait dans son Tableau de la Mâne, où l'on voit des marques de faim que le peuple Juif avoit soufferte avant qu'il eut reçu ce secours du Ciel. »²⁷⁷

²⁷⁴ FÉLIBIEN, André. « Préface ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. Amsterdam, Estienne Roger, 1706, p. 18 (1ª edición, 1668).

²⁷⁵ LE BRUN, Charles. « Conférence, 5 novembre 1667 : La Manne dans le désert de Poussin ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 160.

²⁷⁶ PUTTFARKEN, Thomas. *Roger de Piles' Theory of Art*. P. 4.

²⁷⁷ FÉLIBIEN, André. « Préface ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. Amsterdam, Estienne Roger, 1706, p. 18 (1ª edición, 1668).

A partir de esta conferencia de Le Brun y de A. Félibien sobre el cuadro de Poussin, podemos observar que frente a la *unidad narrativa*, como la defendida por Ph. de Champaigne, estos contraponen una *unidad de acción*, donde a través de la secuencia de diferentes episodios, como en la poesía, es posible alcanzar la simultaneidad y la unidad. Siempre y cuando estos episodios fueran probables y necesarios como señalaba Aristóteles en su *Poética*²⁷⁸. Se trataría por tanto de un tipo de unidad que, partiendo de la *vraisemblance* y la *consequentiality*²⁷⁹, se aleja de la unidad de espacio y de tiempo defendida por Aristóteles, definiéndose a partir de la percepción visual y no de la narración pictórica. Esta *unidad de acción*, como la *expresión general*, se construiría sobre la luz, el color, la expresión de los personajes, etc.; creando así un *tout ensemble*, tal y como había señalado el propio A. Félibien a propósito de su descripción de *Les Reines de Perse*. Si bien la *unidad narrativa* está ligada al problema del referente textual, como explicita Ph. de Champaigne a través de su crítica, construida a partir de la comparación entre la pintura y el texto bíblico (considerando que la pintura debía subordinarse al referente textual, intentando desarrollar pictóricamente el relato escrito); sin embargo, A. Félibien y Le Brun consideran que la pintura es de una naturaleza diferente y que, por tanto, debe construir su narración no en función del texto sino en torno a la *acción* y a la percepción. Lo que habilita a la pintura a incurrir en rupturas de la unidad narrativa, mediante la unión de diferentes instantes o episodios en uno sólo.

En conclusión, esta *unidad de acción* permitirá, por un lado, emplear distintos episodios (incorporando la secuencia de la poesía), y, por otro lado, representarlos de forma simultánea y unitaria, precisamente, gracias a la *unidad de acción*²⁸⁰. Todas estas disquisiciones a propósito de la obra de Poussin y de la *unidad de acción* que propone Le Brun y A. Félibien, eran deudoras de los debates italianos, donde también se había producido estos debates en torno a la forma narrativa en pintura, por ejemplo en Alberti en sus reflexiones sobre la historia²⁸¹, en Mantegna²⁸² o en Rafael²⁸³. En el caso de este último en sus obras para el Vaticano a partir de la *Poética* de Aristóteles²⁸⁴. Todas estas reflexiones adquieren de nuevo su expresión más clara en los grandes

²⁷⁸ “De los argumentos y acciones simples, los episódicos son los peores. Llamo “episódicos” al argumento en el cual los episodios se suceden unos a otros sin ser ni verosímiles ni necesarios. Tales son los que componen los poetas malos por ser malos, y los buenos en atención a los actores” ARISTÓTELES. *Poética*, 1451b, 9. P. 52.

²⁷⁹ PUTTFARKEN, Thomas. *Roger de Piles' Theory of Art*. P. 16.

²⁸⁰ *Ibid.*, pp. 6-7.

²⁸¹ KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*. Traducido del alemán por Aude Virey-Wallon y Jean-Léon Muller, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2008, p. 142 y ss (1^a edición, 2001)

²⁸² *Ibid.*, p. 145 y ss.

²⁸³ *Ibid.*, p. 150 y ss.

²⁸⁴ PREIMESBERGER, Rudolf. “Tragische Motive in Raffaels “Transfiguration”. En *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Deutscher Kunstverlag GmbH München Berlin, t. I, 1987, pp. 88-115.

frescos romanos, especialmente en los grandes ciclos pictóricos de las galerías de las grandes familias papales romanas. No obstante, encontramos ejemplos anteriores de estas discusiones en Domenichino en la *Flagelación de San Andrés* o en Guido Reni en *San Andrés conducido al martirio*, quienes proponen modelos narrativos diferentes para un mismo tema²⁸⁵. La tradición francesa incorporará estos debates a través de Poussin, quien se sentirá inclinado hacia la obra de Domenichino²⁸⁶, tal y como también había señalado el propio Poussin -según señala G. P. Bellori²⁸⁷- pues había trabajado en su taller. Domenichino exponía de forma más clara la concepción aristotélica de la pintura²⁸⁸, proponiendo unas escenas claras y más fácilmente legibles, frente una pintura como la de G. Reni que proponía una pintura donde la acción está dividida y se dispersa²⁸⁹. La reflexión en torno a la unidad narrativa, se trató de una discusión que, a partir de la poética aristotélica, encontramos entre los principales tratadistas del *Seicento* como Benedetto Varchi, Vincenzo Borghini, Giovan Battista Armenini, Gregorio Comanini, Giovanni Battista Augucchi, etc. Esta polémica se reanuda de nuevo a propósito de Domenichino y Lanfranco, en *San Andrea della Valle*²⁹⁰, tal y como refleja el texto de Ferrante Carlo *Descrizione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio: Lanfranchi*. Ambos pintores propondrán nuevamente un modelo completamente diferente de entender la narración pictórica²⁹¹; siendo con Cortona y Sacchi donde estos problemas narrativos adquirirán un lugar preferente, desarrollando una nueva fase de la polémica a propósito de sus propuestas para el Palacio de los Barberini²⁹². Es en la *galería* donde parece que estos debates entre la unidad y la secuencia, tendrán su principal desarrollo, sobre la base de las reflexiones aristotélicas sobre la tragedia; y, de este modo, Sacchi defenderá la unidad de la escena²⁹³, eligiendo el instante más significativo de la historia; mientras que Cortona defenderá un modelo narrativo fundamentado en la secuencia, donde a partir de una escena central se desarrollan escenas secundarias, fragmentando la narración, incorporando ciertas reflexiones de la epopeya. En todos estos debates -a partir de la *Poética* de Aristóteles- se reflexiona principalmente sobre si la unidad narrativa en pintura debe seguir de forma estricta la idea de

²⁸⁵ KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique*. P. 155 y ss.

²⁸⁶ SPEAR, Richard E. « Reni contre Dominiquin dans la critique d'art française du XVII^e siècle ». En BOYER, Jean-Claude (Éd.). *Seicento. La peinture italienne au XVII^e siècle et la France*. Rencontres de l'École du Louvre, septembre 1990. Paris, Musée du Louvre, 1990, pp. 191-198.

²⁸⁷ BELLORI, Giovan Pietro. *Le vite de' pittori scultori e architetti moderno*. A cura du Evelina Borea. Torino, Einaudi, 2009, 2 Vol., vol. II, p. 427 (1^a edición, 1672).

²⁸⁸ SPEAR, Richard E. « Reni contre Dominiquin dans la critique d'art française du XVII^e siècle ». P. 192.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 192.

²⁹⁰ POSNER, Donald. "Domenichino and Lanfranco: The Early Development of Baroque Painting in Rome". En *Essays in Honor of Walter Friedlaender*. New York, Institute of Fine Arts of the New York University-J.J. Augustin, 1965, 135-146.

²⁹¹ KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique*. P. 160 y ss.

²⁹² KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique*. P. 162 y ss. ; PUTTFARKEN, Thomas. *Roger de Piles' Theory of Art*. Pp. 18-19.

²⁹³ BARBIELLINI AMIDEI, Rosanna, Livia CAROLI, Claudia TEMPESTA, Roberta RINALDI (Éd.). Catálogo de la exposición en Forte Sangallo, Nettuno, del 20 de noviembre de 1999 al 16 de enero de 2000: Andrea Sacchi: 1599-1661. Rome, De Luza, 1999.

unidad, como en la tragedia, construyéndose sobre un sólo instante y sobre un número reducido de figuras, como plantea Sacchi; o, por el contrario, puede buscar esa *unidad*, buscando imitar la secuencia de la epopeya, pudiendo pintar varios episodios –siempre con una escena predominante sobre las otras–; que, no obstante, buscaría la simultaneidad, tal y como defiende Cortona²⁹⁴. Ambas polémicas habían sido seguidas de cerca nuevamente por Poussin durante sus años en Roma y, mientras en cuadros como *La masacre de los inocentes* algunos especialistas como R. Wittkower, en *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*, observan una clara influencia de las ideas de Sacchi; en cambio en cuadros como *La Manne*, Poussin parecía optar –si nos atenemos a las críticas de Ph. de Champaigne y a la descripción sobre *La Manne* dada por A. Félibien– por una escena principal con escenas secundarias, más próximas a las tesis de Cortona. En *La Manne* Poussin parecía plantear por tanto una secuencia de diversos episodios que buscan, asimismo, una simultaneidad y una unidad de la escena; y, de este modo, la descripción ofrecida por Le Brun y Félibien parecía alejar a Poussin de Sacchi y la forma tradicional que habitualmente desarrollaba en sus composiciones..

Más allá de las diversas formas narrativas propuestas en Italia lo interesante es cómo en estos instantes A. Félibien junto con Le Brun están apostando –a partir de la lección de Poussin– por una pintura de gran formato, de numerosas figuras y escenas, que parece ir más bien en la línea de la pintura de Cortona o de Rubens. Dos pintores por los que la monarquía francesa había mostrado su afinidad. Por lo que no es extraño que ambos autores intentasen convertir cuadros como *La Manne*, que parecían alejarse de su pintura de gran formato en un reflejo de lo contrario, esto es, de esta pintura de gran formato que intentan defender; tal y como se reflejaría en su *octava entretien*²⁹⁵, donde define los cuadros de Poussin como de *mediocre grandeur*. La lectura propuesta por la conferencia sobre el cuadro *La Manne*, parece alejarse por tanto de la pintura que realizada Poussin en estas fechas, mucho más concentrada y de pocas figuras, próxima a las ideas de Sacchi, con el que había mantenido una estrecha relación en Roma²⁹⁶. Esto nos llevaría a concluir que tanto Le Brun como A. Félibien intentan reconstruir un Poussin a través de un cuadro que parece alejarse formalmente de esa pintura de gran formato en la que sin embargo pretenden encuadrarla. Asimismo, Poussin estaba más próximo a los problemas de la *unidad narrativa* que a la *unidad de acción*, donde nuevamente parecen querer analizarla tanto Le Brun como A. Félibien.

²⁹⁴ PUTTFARKEN, Thomas. *Roger de Piles' Theory of Art*. P. 18.

²⁹⁵ « Cette maniere de peindre de grands sujets, plûts extrêmement à tout le monde : de sorte que la réputation du Poussin n'étant répandue par tout, on lui envoyoit de divers endroits, & particulièrement de Paris, des mesures pour avoir des tableaux de cabinet, & d'une grandeur médiocre. Ce qui lui donna occasion de renfermer son pinceau dans des bornes un peu étroites, mais qui lui donnoient cependant assez de lieu pour faire paroître ses nobles conceptions, & pour étaler dans de petits espaces, de grandes & sçavantes dispositions. » FÉLIBIEN, André. « Huitième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes; avec la vie des Architectes par Monsieur Felibien. Nouvelle edition, Revue, Corrigé & augmentée des Conférences de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture*. Paris, Trevoux, 1725, 6 Vol., t. IV. p. 21.

²⁹⁶ MAHON, Denis. "Poussiniana. Afterthoughts arising from the Exhibition". En *Gazette des Beaux-Arts*, 1962, vol. LX, pp. 96 y ss.

Como hemos señalado al inicio de este análisis, esta *unidad de acción* defendida por Le Brun y A. Félibien se refiere o se construye sobre el cuerpo humano en acción y sus expresiones, como había señalado Aristóteles²⁹⁷; que son las que deben dotar de unidad y sentido a la narración pictórica en su conjunto. Junto a esta centralidad de la expresión de los cuerpos, Le Brun señala también que esta *unidad de acción* se construye sobre la percepción del espectador. Con ello se refiere, siguiendo la poética trágica desarrollada por Aristóteles y por la teoría teatral del momento, a las emociones causadas en el espectador en relación a las emociones representadas por los personajes. Define así a partir de la *unidad de acción* un tipo de composición pensada a partir del efecto visual y de las emociones en el espectador, esto es, de la *expresión*, entendida por tanto a partir del concepto de *Representación*. Es en este efecto visual donde reside verdaderamente la unidad pictórica del cuadro o *tout ensemble*. Era esta *unidad de acción* o *expresión general*, y por tanto el problema de las pasiones, lo que ayudan a dar unidad a la escena pictórica, y no la correspondencia con el texto, como defendía Ph. de Champaigne. Le Brun y A. Félibien parecía trasponer así el problema de las pasiones en el teatro a la pintura, definiendo una *unidad de acción* que se definía a partir de las pasiones pintadas y percibidas y sentidas por el espectador, como en la teoría teatral y como había señalado F. Junius. Frente a la *unidad narrativa*, que intenta elegir un momento significativo del texto que haga referencia a un momento anterior y posterior, y que se encuentra unida a la capacidad de la poesía para narrar diferentes episodios²⁹⁸; A. Félibien considera que la pintura también sería capaz integrar diferentes episodios, sin incurrir en falta alguna, como las señaladas por la teoría teatral y sin romper tampoco la *vraisemblance*. Una secuencia de diferentes episodios que se construiría, precisamente, a través de las diferentes escenas o grupos de personajes, tal y como supuestamente ha hecho Poussin en *La Manne*. Unos grupos de personajes que específicamente compara con los diferentes episodios de la escritura.

« c'est en quoi ce savant peintre a montré qu'il était un véritable poète, ayant composé son ouvrage dans les règles que l'art de la poésie veut qu'on observe aux pièces de théâtre ; car, pour représenter parfaitement l'histoire qu'il traite, il avait besoin des parties nécessaires à un poème, afin de passer de l'infortune au bonheur. C'est pourquoi l'on voit que ces groupes de figures, qui font diverses actions, sont comme autant d'épisodes qui servent à ce que l'on nomme péripéties et de moyens pour faire connaître le changement arrivé aux Israélites quand ils sortent d'une extrême misère et qu'ils rentrent dans un état plus heureux. »²⁹⁹

Poussin estaría sin embargo más próximo a lo que hemos denominado como *unidad narrativa*, interesándose más bien por las estrategias narrativas de la escritura traspuestas a la

²⁹⁷ “De estos elementos, el más importante es el entramado de los hechos. Pues la tragedia es imitación, no de los hombres, sino de las acciones y de la vida”. ARISTÓTELES. *Poética*, 1450a, 6. P. 46.

²⁹⁸ PUTTFARKEN, Thomas. *Roger de Piles' Theory of Art*. Pp. 15-16.

²⁹⁹ LE BRUN, Charles. « Conférence, 5 novembre 1667 : La Manne dans le désert de Poussin ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 174.

imagen. A pesar de lo cual A. Félibien y Le Brun defienden a partir de su cuadro un nuevo tipo de narración y de composición pictórica que denominan *unidad de acción*. La infidelidad respecto a la obra de Poussin en la que caen ambos autores, revela en el fondo lo alejado que estaba Poussin de los intereses formales de la monarquía y quizás ayude también a comprender la razón de que en unos pocos años la centralidad ocupada por él decrezca a favor de un tipo de pintura diferente, de gran formato, elocuente y persuasiva, construida sobre los cuerpos, que busca un efecto visual de unidad, formalmente más próxima a Rubens. Una pintura donde los problemas del texto y su trasposición a la imagen parecen abandonarse a favor de una composición construida, no tanto sobre la lectura del cuadro, sino, sobre el efecto visual en el espectador, otorgando con ello un papel destacado a los recursos formales propios y característicos de la pintura: luz, sombra, color, dibujo, expresión, etc.

3. Le Brun y la unidad de acción en la Galería de los Espejos de Versailles. La irrupción de la Historia.

La transformación narrativa que acabamos de analizar a propósito de la conferencia sobre *La Manne* de Poussin, desde la *unidad narrativa* a la *unidad de acción*, descubría en la teoría francesa un deseo de clarificar los discursos pictóricos, tanto a nivel compositivo como a nivel simbólico, en beneficio de la elocuencia del cuadro y de su expresividad. Esta misma transformación la observamos en las grandes decoraciones de las galerías -centro simbólico del Palacio³⁰⁰- que se realizan desde mediados de siglo; las cuales evolucionarán en estas mismas fechas, al igual que la pintura de caballete, en un sentido de clarificación compositiva, favoreciendo las escenas unitarias. Se abandona así, progresivamente, los ciclos narrativos contruidos a base de secuencias de una historia, tomadas a menudo de un texto que servía como referencia. Destacando, principalmente, las grandes epopeyas con las que la monarquía buscaba identificarse en estos instantes, como la vida de Alejandro³⁰¹ o la vida de Hércules. Unos ciclos que se enmarcaban dentro de un deseo de la monarquía por construir una epopeya nacional³⁰². Este tipo de composiciones contruidas a base de

³⁰⁰ SABATIER, Gérard. « Lieux de pouvoir et résidences royales en France. XV^e-XVIII^e siècles. » En SABATIER, Gérard (Éd.). *Le Prince et les arts. Stratégies figuratives de la monarchie française de la Renaissance aux Lumières*. Seyssel, Champ Vallon, 2010, pp. 173-205 (1^a edición en *Lieux de pouvoir. Europe XV^e-XX^e siècle* ; Lisbonne, 1998) ; CONSTANS, Claire et Mathieu DA VINHA (Dir.). *Les grandes galeries européennes : XVII^e-XIX^e siècles*. Paris-Versailles, Maison des sciences de l'homme- Centre de recherche du château de Versailles. 2010.

³⁰¹ GRELL, Chantal y Christian MICHEL. *L'école des princes, ou Alexandre disgracié: Essai sur la mythologie monarchique de la France absolutiste*. Paris, Les Belles Lettres, 1988 ; KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique*. P. 79 y ss.

³⁰² HIMMELSBACH, Siegbert. *L'Épopée ou la case vide. La réflexion poétologique sur l'épopée national en France*. Tübingen, Niemeyer, 1988.

diversas secuencias de la historia de un héroe, como Hércules³⁰³, que sin duda estaba influenciado nuevamente por las elaboraciones pictóricas de Poussin sobre T. Tasso -analizadas por O. Bonfait y J.Cl. Boyer-, se abandonan por un tipo de composiciones unitarias a la italiana, donde se van eliminando también las complejidades simbólicas, favoreciendo una lectura directa y emotiva de las obras. Es por ello que podemos establecer un paralelismo entre la evolución pictórica en los cuadros de caballete, tal y como está proponiendo Le Brun y A. Félibien, y la evolución compositiva en las grandes decoraciones monárquicas, como analizaremos a continuación a propósito de la Galería de los Espejos de Versailles. En ambos casos se desarrolla un modelo compositivo unitario construido sobre el cuerpo humano en acción, en este último caso sobre el cuerpo del Rey, que busca definir un discurso elocuente y persuasivo. Un discurso elocuente que se ve favorecido, además, por la irrupción de la Historia, que sustituirá las grandes epopeyas y los discursos simbólicos del pasado mencionados, buscando a través de ella fortalecer la elocuencia de las escenas. Una centralidad de la historia que está vinculada a la importancia que ésta había adquirido en los modelos de estudio de los jesuitas, como lugar de ejemplaridad y de *exemplum virtutis*, siguiendo la lección de Plutarco en sus *Vidas Paralelas*, y como destacaba René Rapin, Michel de Marolles, el padre Bossu o B. Lamy:

*« Il est historique, l'on y lit non seulement l'histoire du Heros de la Piece, mais presque celle de tout le monde [...] Il est Didactique, puis qu'il instruit, qu'on y trouve de la Morale, de la Physique, qu'on y peut apprendre la maniere de combattre, d'attaquer et de défendre une Ville [...] Ce Poëme est ainsi le plus considerable de tous les Poëmes narratifs. »*³⁰⁴

Una centralidad de la historia que analizaremos a propósito de la Galería de los Espejos de Versailles, que estaba unida a la idea del *buen gobierno* que subyacía en ella.

Los grandes ciclos decorativos en Francia han evolucionado profundamente desde el siglo XVI³⁰⁵, pero es especialmente a partir de mediados del siglo XVII, coincidiendo con la crisis política de la Fronda, cuando se producen una serie de cambios fundamentales en la concepción de los espacios del palacio, que afectarán de lleno a la decoración, que abandona los muros -que Antoine de Laval ha denominado como “galería a la francesa”- y se traslada a los cielos³⁰⁶, es decir, a los techos y a las bóvedas. En “galería a la francesa” la imagen se acompañaba con textos explicando el sentido de las imágenes, construyendo más bien un relato ilustrado donde era la

³⁰³ PENAUD-LAMBERT, Blanche. « La galerie d'Hercule à l'hôtel Lambert ». En MILOVANOVIC, Nicolas et Alexandre MARAL. Catálogo en el Musée national du Château de Versailles Galerie des glaces, Salle des gardes du roi et appartement de Mme de Maintenon, del 24 de septiembre al 16 de diciembre de 2007: La galerie des glaces : Charles Le Brun maître d'oeuvre. Paris, Réunion des musées nationaux, 2007, pp. 40-44.

³⁰⁴ LAMY, Bernard. *Nouvelles Reflexions sur l'art poétique*. Paris, André Pralard, 1668, p. 209 y ss. Citado por KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique*. P. 202.

³⁰⁵ MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles. Lectures des Grands décors monarchiques*. Paris, Les Belles Lettres, 2005.

³⁰⁶ BONFAIT, Olivier. « La conquête du ciel ». En GADY, Bénédicte. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre, du 20 février au 19 mai 2014: Peuples les cieux. Les plafonds parisiens au XVII^e siècle. Paris, Le Passage-Louvre, 2014, pp. 51-71.

palabra la que guiaba la mirada, tal y como podemos comprobar en las llamadas galerías de retratos³⁰⁷, como la que llevará a cabo Richelieu³⁰⁸, siguiendo la tradición presentada por Antoine de Laval³⁰⁹. Pertenecerían también a esta tipología “a la francesa” la galería de Francisco I en Fontainebleau o la Galería Médicis del Luxembourg³¹⁰; así como otras galerías de palacios como la del *Hôtel de la Vrillière*³¹¹, la *Galerie Mazarine*, el *Hôtel Lambert*, etc. Sin embargo, a lo largo del siglo XVII, por influencia del arte italiano, las bóvedas irán concentrando la decoración en Francia, siendo los techos los que pasan ahora a simbolizar el lugar más importante del espacio, sobre todo al vincularse con la bóveda celeste³¹². La galería del palacio, y sobre todo sus bóvedas, se convertirán en el lugar privilegiado de esta alianza entre *texto* e *imagen*, entre *poesía* y *pintura*, entre la *epopeya poética* y la *epopeya pictórica*; tal y como había ocurrido en Italia, y como se escenifica también a mediados del siglo XVII en la decoración del Louvre o más tarde en Versalles. En ella las discusiones sobre la narración pictórica, que analizábamos a propósito de *La Manne* de Poussin, se observan más claramente, permitiéndonos comprender cómo los grandes ciclos decorativos evolucionan también buscando una *unidad de acción*.

A partir de 1661, tras los acontecimientos de la Fronda y tras la muerte de Mazarino, Louis XIV inicia una política de reconstrucción simbólica de su persona, no sólo a través de la pintura de caballete (como analizamos a propósito de las *descripciones* de cuadros de A. Félibien), sino a través de las grandes decoraciones de sus palacios; emprendiendo así una serie de grandes reformas decorativas en sus principales residencias -tal y como habían hecho sus predecesores-. En estos primeros instantes, la monarquía regresa a los modelos simbólicos del pasado, de ahí la reaparición de la simbología solar, empleada por los emperadores romanos, así como durante el humanismo y por Louis XII; quien aparece como Apolo en los espectáculos de entrada de la reina María Tudor en París en 1514. Esta simbología solar aparece de nuevo a finales del mismo siglo con Carlo IX, para

³⁰⁷ POLLEROS, Friedrich. « La galerie de portraits entre architecture et littérature : essai de typologie. » En CONSTANS, Claire et Mathieu DA VINHA (Dir.). *Les grandes galeries européennes : XVII^e-XIX^e siècles*. Paris-Versailles, Maison des sciences de l'homme- Centre de recherche du château de Versailles. 2010, pp. 67-90.

³⁰⁸ DORIVAL, Bernard. « La galerie des hommes illustres au Palais-Cardinal ». En TUILIER, André. Catálogo de la exposición en Sorbonne, noviembre de 1985: Richelieu et el monde de l'esprit. Paris, Imprimerie National, 1985, pp. 341-359; LAVEISSIÈRE, Sylvain « Le conseil et le courage: La galerie des Hommes illustres au Palais-Cardinal, un autoportrait de Richelieu ». En GOLDFARB, Hilliard Todd. Catálogo de la exposición en el Musée des Beau-Arts de Montréal del 18 de septiembre de 2002 al 5 de enero de 2003, en el Wallraf-Richartz-Museum de Cologne, del 31 de enero al 21 de abril de 2003: Richelieu: l'art et le pouvoir. Belgique, Snoeck-Ducaju & Zoom, 2002, pp. 64-71.

³⁰⁹ KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique*. P. 29 y ss.

³¹⁰ THUILLIER, Jacques et Jacques FOUCART. *Rubens: la galerie Médicis au Palais Luxembourg*. Paris-Milano, Robert Laffont-Rizzoli, 1969.

³¹¹ COTTÉ, Sabine. « Un exemple du « goût italien » : la galerie de l'hôtel de La Vrillière à Paris ». En BREJON DE LAVERGNÉE, Arnauld Catálogo de la exposición en las Galeries nationales du Grand Palais de Paris del 11 de octubre de 1988 al 2 de enero de 1989 y en el Palazzo Reale de Milan, marzo-abril de 1989: Seicento : le siècle de Caravage dans les collections françaises. Paris, Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux et du bicentenaire- Editions de la Réunion des musées nationaux, 1988.

³¹² MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles*. P. 34.

quien Ronsard escribe en 1571 una *Comparaison du Soleil et dy Roy*; y con Louis XIII quien se identifica con un sol al amanecer. Una imagen que será retomada por Louis XIV desde el principio de su reinado, como observamos por vez primera en un cuadro titulado *Portrait de François de Souvré, marquise de Lansac, gouvernante des enfants de France*³¹³. A partir de este cuadro, la identificación del sol al amanecer y la figura del Rey se convertirá en un símbolo frecuente de Louis XIV, extendiéndose por toda la decoración de sus palacios, como vemos en la *chambre du roi* en el Louvre, tal y como refleja el proyecto presentado por E. Le Sueur. De igual manera, aparecerá como Apolo en la ante-cámara del apartamento de Ana de Austria, así como en diversos espacios de Versalles. Pero junto a la imagen solar, también se recupera la imagen de Hércules y de Júpiter, que habían sido frecuentes con Henri IV, como podemos observar de nuevo en el *Hôtel Lambert*³¹⁴ o en los *Petit Appartements* pintados por N. Mignard para las Tullerías. Si bien Hércules se había asociado de forma constante al rey bajo Henri IV, de ahí la propuesta de Poussin para la gran galería del Louvre en 1640 en tiempos de Louis XIII, sin embargo, poco a poco, va desapareciendo de las grandes decoraciones; y, de este modo, entre los años 50 y 70 las grandes decoraciones mezclan las figuras de Júpiter, Alejandro, Apolo y Hércules. No obstante, a partir de los años 70 es la figura de Apolo la que predominará, como señala el padre Dominique Bouhours en sus *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671):

« Depuis que le Roi a pris un Soleil pour symbole et qu'il s'est approprié de ce bel astre, pour m'exprimer de la sorte, les personnes un peu éclairées prennent le Soleil pour lui ; oc conçoit en même temps l'un et l'autre »³¹⁵

También destacará la imagen de Alejandro, que aparece en uno de sus primeros encargos a Le Brun *Les Reines de Perse...* donde el monarca se identifica precisamente con Alejandro. Una imagen de Alejandro que aparece de forma constante en la literatura del momento, como refleja la tragedia de Racine *Alexandre le Grand* (1661); la traducción por Vaugelas de la *Vie d'Alexandre de Quinte Curce* (1660); o la traducción de las *Guerres d'Alexandre d'Arrien* de Perrot d'Ablancourt de 1646, reeditadas en 1661. A través de la figura de Alejandro las letras francesas intentaban – como hemos señalado- edificar un relato épico fundacional, esto es, una especie de epopeya nacional.

En estos primeros instantes de los años 60 asistamos, por tanto, al desarrollo de muy diversos ciclos simbólicos, desde las simbologías solares o zodiacales, pasando por las alegorías y las alusiones a los grandes héroes y epopeyas del pasado; que se desarrollarán en las diversas obras

³¹³ BAJOU, Thierry. *La peinture à Versailles XVII^e siècle*. Paris, Réunion des Musées Nationaux-Buchet/Chastel, 1998, pp. 50-51.

³¹⁴ PENAUD-LAMBERT, Blanche. « La galerie d'Hercule à l'hôtel Lambert ». En MILOVANOVIC, Nicolas et Alexandre MARAL. Catálogo en el Musée national du Château de Versailles Galerie des glaces, Salle des gardes du roi et appartement de Mme de Maintenon, del 24 de septiembre al 16 de diciembre de 2007: La galerie des glaces : Charles Le Brun maître d'oeuvre. Paris, Réunion des musées nationaux, 2007, pp. 40-44.

³¹⁵ BOUHOURS, Dominique. *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1671, p. 306.

de remodelación que se emprenderán en Vincennes, Fontainebleau, Tulleries y Saint-Germain, pero, sobre todo, en el Louvre³¹⁶. A través del Louvre se buscaba sobre todo reforzar la imagen de capitalidad del reino, centro político y simbólico del mismo, tal y como se había desarrollado desde Henri II³¹⁷. De ahí las decoraciones astrales empleadas en él. Aunque, finalmente, Louis XIV romperá este lugar simbólico del Louvre al trasladarse a Versalles, lo que suponía una ruptura con la tradición anterior; lo que sin duda se tradujo en la necesidad de una nueva simbología aparejada al nuevo lugar, lo que explicará la irrupción de la Historia como principal sustento simbólico del Rey. No obstante, durante los primeros años de Louis XIV la corte se muestra itinerante entre las diversas residencias, lo que explicaría las obras iniciadas en todas ellas, habitando sucesivamente en Fontainebleau en 1661, en el Louvre desde 1662 a 1666, en Saint-Germain entre 1666 y 1673³¹⁸ y en Versalles, de forma intermitente desde 1674 y de forma definitiva a partir de 1682. En todas estas residencias las galerías poseen un lugar fundamental³¹⁹.

En las reformas decorativas del Louvre observamos claramente esta nueva jerarquía ocupada por los techos de la galería, que conllevará el desarrollo de nuevas formas arquitectónicas, que condicionarán, a su vez, las formas narrativas de la decoración. De hecho en algunos espacios del palacio llegamos a encontrar conviviendo muy diferentes tipos de bóvedas o *plafonds*, como por ejemplo podemos observar en las diversas salas de los apartamentos de Ana de Austria. Los techos del Louvre se convierten así en un laboratorio privilegiado de experimentación, que permiten analizar las transformaciones de los *plafonds* en Francia³²⁰, así como las transformaciones que en paralelo se producen en pintura a nivel compositivo; las cuales, insistimos, estaban sin duda estrechamente unidas a las transformaciones en arquitectura. En las galerías francesas anteriores, básicamente nos encontramos dos tipos principales: un primer modelo de *plafond* mediante vigas pintadas³²¹; y un segundo modelo de *plafond* mediante compartimentos, que permiten insertar

³¹⁶ MÉROT, Alain. « Décors pour le Louvre de Louis XIV : La mytologie politique à la fin de la Fronde (1653-1660) ». En LAPLANCHE, François et Chantal GRELL (Dir.). *La monarchie absolutiste et l'histoire en France. Théories du pouvoir, propagandes monarchiques et mythologies nationales*. Colloque tenu en Sorbonne les 26-27 mai 1986. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1986, pp. 113-154.

³¹⁷ HOFFMANN, Volker. « Le Louvre de Henri II : un palais impérial ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1982, pp. 7-15 ; SAMOYAULT, Jean-Pierre. « Louis Poisson, peintre d'Henri IV. Ses travaux aux châteaux de Fontainebleau et de Saint-Germain-en-Laye ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1989, pp. 21-42.

³¹⁸ COUTIN, Sophie. Catálogo de la exposición en la Chapelle du Château, en el Musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, del 24 de septiembre al 27 de noviembre de 1988: Louis XIV à Saint-Germain: 1638-1682. Saint-Germain-en-Laye, Musée des antiquités nationales, 1988.

³¹⁹ GUILLAUME, Jean. « La galerie dans le château français : place et fonction ». En *Revue de l'Art*, nº 102, 1993, pp. 32-42.

³²⁰ GADY, Bénédicte. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre, du 20 février au 19 mai 2014: *Peupler les cieux. Les plafonds parisiens au XVII^e siècle*. Paris, Le Passage-Louvre, 2014.

³²¹ GADY, Alexandre. « Poutres et solives peintes. Le plafond « à la française » ». En *Revue de l'Art*, nº 122, 1998, pp. 9-20.

cuadros entre los huecos de las vigas³²². Ahora –y a partir de éstos modelos “a la francesa”– los dos tipos predominantes de bóvedas serán en *voussures* y en *compartiments*. El tipo *voussures*, intermedia entre la cúpula unitaria “a la italiana” y la cúpula compartimentada en pequeños cuadros, favorece una comprensión y una lectura unitaria del espacio, que será la que favorecerán Le Brun y A. Félibien. En segundo lugar, nos encontramos con el espacio compartimentado en recuadros o en *compartiments*, que implicaba una lectura parcelada y secuencial, siguiendo un discurso dividido en varios episodios que dificultaba sin duda la lectura global y de un sólo vistazo. En este último modelo la dificultad de lectura es acentuada por la propia arquitectura y la profusa decoración de estucos y maderas, así como por el uso de vigas, que crean sombras en las pinturas –como se quejaba Poussin– dificultando aún más una comprensión unitaria del espacio. No obstante, a partir de la irrupción del modelo italiano en Francia, desde mediados de siglo, influenciado a su vez por los grandes frescos italianos de los años 30, principalmente Guercino³²³ y Cortona³²⁴, la cúpula “a la francesa” irá descargándose de esta profusa decoración escultórica, favoreciéndose una escena única, como las que propondrá Romanelli para el Louvre, lo que ayuda a clarificar el discurso y a potenciar su elocuencia. Pero esta influencia italiana, sin embargo no conduce a una subordinación de la imagen a la perspectiva, sino que en Francia, como reflejan las polémicas de Le Brun contra Bosse, se busca la perspectiva pero sin modificar en exceso las proporciones de los cuerpos³²⁵, es decir, sin deformarlos en exceso, tal y como ejemplifican los grandes *plafonds* de Le Brun o de Charles de La Fosse. A diferencia de lo que ocurre en las grandes decoraciones romanas del momento, donde triunfan las grandes perspectivas como la del padre Pozzo en San Ignacio. Para encontrar en Francia una cúpula propiamente de estilo italiano –si exceptuamos la obra de P. Mignard para Val-du-Grâce– habrá que esperar al siglo XVIII a las obras de Lemoyne y de Houasse.

El *plafond à l'italienne*, tal y como lo define el propio A. Félibien, que determinará la evolución de la pintura decorativa en Francia desde mediados de siglo así como la decoración propuesta por Le Brun para la bóveda de la Galería de los Espejos de Versailles, habría sido introducido por vez primera en Francia de la mano de Louis Le Vau, hacia 1639, y por François Mansart a partir de 1649³²⁶. A partir de estos instantes, poco a poco, se observa en la decoración

³²² SAINTE FARE GARNOT, Nicolas. « Le plafond à compartiments: innovation ou commodité? ». En *Revue de l'Art*, nº 122, 1998, pp. 21-26.

³²³ LOIRE, Spéphane. « Le Guerchin et les peintres français aux XVII^e et XVIII^e siècle ». En GRAZIA BERNARDINI, Maria, Silvia DANESI SQUARZINA, Claudio STRINATI (Ed.). *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*. Milan, Electa, 2000, pp. 237-251.

³²⁴ GADY, Bénédicte. « Una gloria senza fortuna: Pietro da Cortona e la Francia (1628-1669) ». En LO BIANCO, Anna. Catálogo de la exposición en el Palazzo Venezia de Roma, del 31 de octubre de 1997 al 10 de febrero de 1998: Pietro da Cortona (1597-1669). Milano, Electa, 1997, pp. 153-163.

³²⁵ GUSTIN-GOMEZ, Clémentine. *Charles de la Fosse 1636-1716*. Vol 1, p. 132.

³²⁶ MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles*. P. 37.

francesa un claro deseo de ir otorgando unidad a la escena, como representará el apartamento de Ana de Austria en la sala de los héroes realizada por Romanelli³²⁷. Éste era alumno de Cortona, a quien había querido traer a París tanto Richelieu como Mazarino, pero siendo imposible deberán conformarse finalmente con Romanelli, con quien la tradición italiana se asienta de forma definitiva en Francia³²⁸. Una irrupción de los modelos italianos en Francia a todos los niveles³²⁹, que se ve favorecida también por el refugio de la familia Barberini en París -los principales mecenas de Cortona en Roma-; determinando todo ello las realizaciones posteriores de Ch. Errard o Ch. Le Brun para el propio Louvre. El *plafond à l'italienne* favorecía el desarrollo de la narración de escenas a partir de un tema central, influyendo profundamente en Le Brun, tanto en el Louvre como en Vaux, quien además debía haber estudiados estos modelos en Roma³³⁰. Estos trabajos determinaron sobre todo sus proyectos para el Louvre, donde propone una cúpula unitaria, en la que las escenas secundarias se supeditan al tema principal -que B. Gady ha denominado como “orgánica”-, tal y como observamos en el proyecto para la *Chambre du Conseil* o para el *Salon du Dôme*. Le Brun buscaba claramente dar una nueva respuesta simbólica a los desafíos formales e iconográficos que demandaba la monarquía de Louis XIV en los años 60, desarrollando un tipo de decoración unitaria y elocuente, como más tarde defenderá en su conferencia sobre *Le Manne* de Poussin. En ella comienza también a fusionarse por vez primera la historia contemporánea y las alegorías para celebrar la gloria de Louis XIV, como más tarde desarrollará en la Galería de los Espejos en Versalles³³¹; y que sin duda había tomado de la Galería del Luxembourg de Rubens. Frente a los proyectos presentado por Le Brun, finalmente no realizados, Ch. Errard llevó a cabo un modelo decorativo fundamentado en el parcelamiento del espacio, característico del modelo francés³³². Quizás porque respondía a la propia tradición francesa en la que Louis XIV buscaba afirmarse, sobre todo ante las críticas despertadas durante la Fronda hacia Mazarino y todo lo que

³²⁷ BODART, Didier. « Une description de 1657 des fresques de Giovanni Francesco Romanelli au Louvre ». En *Bulletion de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1974, pp. 45-48 ; MILOVANOVIC, Nicolas. « Romanelli à Paris : entre la galerie Farnèse et Versailles ». En BONFAIT, Olivier (Dir.). *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*. Collection d'histoire de l'art n° 1- Actes du colloque "Il Bello ideale e le Accademie, Relazioni artistiche tra Roma e Parigi nell'Està du Bellori", Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2000. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2002, pp. 85-139 ; OY-MARRA, Élisabeth. « Mazarin et les fresques de Giovanni Francesco Romanelli dans l'appartement d'été d'Anne d'Autriche au Louvre ». En CONIHOUT, Isabelle de. et Patrick MICHEL (Dir.). *Mazarin. Les lettres et les arts*. Paris, Bibliothèque Mazarine-Éditions Monelle Hayot, 2006, pp. 145-155 ; LOSKOUTOFF, Yvan. « Le cardinal et les vertus cardinales : autour de La glorification de la France de Giovanni Francesco Romanelli ». En CONIHOUT, Isabelle de. et Patrick MICHEL (Dir.). *Mazarin. Les lettres et les arts*. Paris, Bibliothèque Mazarine-Éditions Monelle Hayot, 2006, pp. 223-234.

³²⁸ LAURAIN-PORTEMER, Madeleine « Le Palais Mazarin à Paris et l'offensive baroque de 1645-1650. D'après Romanelli, P. de Cortone et Grimaldi ». En *Gazette des beaux-arts*, t. LXXXI, 1973, pp. 151-168.

³²⁹ SERROY, Jean (Éd.). *La France et l'Italie au temps de Mazarin*. 15e Colloque du C.M.R. 17, sous le patronage de la Société d'Étude du XVII^e siècle, Grenoble, 25-27 janvier, 1985. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1986.

³³⁰ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 159.

³³¹ *Ibid.*, p. 213-214.

³³² *Ibid.*, p. 195 y ss.

tuviera que ver con Italia. No obstante, la decoración de la galería de Apolo del Louvre, los apartamentos altos de las Tullerías y la decoración de Versalles, reflejan cómo el modelo italiano se impone progresivamente en la decoración francesa, ya que se adaptaba mejor a las búsquedas francesas de una pintura de gran formato elocuente y persuasiva, donde se favorece un tipo de unidad nacida de la experiencia visual en el espectador; imponiéndose con ella una pintura expresiva, sobre la narrativa y contemplativa anterior:

« Car, comme la grandeur des figures doit toujours être proportionnée à celle du lieu où elles sont peintes, afin qu'on les puisse voir sans peine, il a donné à celles de ce plafond une mesure si juste et si convenable à l'étendue de son tableau et à la distance du lieu d'où on le voit, que toutes les figures y paraissent avec facilité et avec grâce. Aussi, l'adresse d'un savant ouvrier consiste à faire que l'oeil voit d'un seul regard tout le sujet qu'on lui présente, afin de n'être pas obligé de considérer chaque partie en particulier ni privé du plaisir qu'il y a de les voir toutes ensemble pour pouvoir juger de leur proportion et connaître si elles conviennent dans la composition du tout. »³³³

Esta tendencia a la unidad de las escenas ya desarrollada en la época de Mazarino y en los proyectos de Le Brun para el Louvre, sin embargo parece verse interrumpida en la época de Colbert, lo que demostraría que los franceses siguen inclinándose hacia las compartimentaciones del espacio –como señala el embajador de Módena en 1663³³⁴. Por lo que la unidad compositiva no se desarrollará finalmente hasta los grandes ciclos de Versalles, pese a la teorización en un sentido diferente, a partir de los años 80, cuando desaparece Colbert, tal y como podemos comprobar por ejemplo en el Salón de la Abundancia, pintado por René-Antoine Houasse; y, sobre todo, en los inicios del siglo XVIII –con el apoyo de Hardouin-Mansart-, en la bóveda de la Capilla de Versalles, cuando Antoine Coypel sigue con claridad el modelo italiano, retomando el tipo de frescos realizados por Giovanni Battista Gaulli en el Gesù en Roma, y posteriormente en la obra de F. Lemoyne en Versalles sobre *L'Aphotéose d'Hercule*³³⁵.

Bajo la *surintendance* de Colbert la tradición francesa continuará con su concepción compartimentada del espacio del *plafond*, lo que determina a su vez una concepción pictórica también compartimentada, construida a base de secuencias de escenas, desarrollando finalmente una comprensión narrativa de la pintura que animaba a confrontar la imagen con un texto, el cual ofrecía el significado último de la representación. Esta alianza entre texto e imagen, a propósito de la decoración arquitectónica, había sido predominante en el pasado y la encontramos de forma frecuente -desde finales del siglo XVI- por ejemplo en el *château-neuf* de Saint Germain o en la galería de la reina pintada por Toussaint Dubreuil. Ésta última es concebida por Dubreuil a partir de la

³³³ FÉLIBIEN, André. « Lettres contenant la description de la maison de Vaux ». En *Revue Universelle des Arts*, t. XII, 1860-1861. Édition Paul Lacroix et M. C. Marsuzi de Aguirre. Bruxelles, A. Labroque et Mertens, 1860, p. 312 (1ª edición, 1660).

³³⁴ SCHNAPPER, Antoine. *Jean Jouvenet et la peinture d'histoire à Paris, 1644-1717*. Paris, Léonce Laget Libraire Éditeur, 1974, p. 53.

³³⁵ DUCAMP, Emmanuel (Dir.). *L'Aphotéose d'Hercule de François Lemoyne au château de Versailles. Histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre*. Paris, Alain de Gourcuff, 2001.

Franciade de Ronsard, quien venía de publicar sus primeros cuatro libros en 1572. En ellos relata la historia del hijo de Hector, Astynaz, rebautizado como Francus, quien, logrando escapar de la guerra de Troya, conquistará la Galia, convirtiéndose así en un mito fundador de la nación francesa³³⁶. En los inicios del siglo XVII, también podemos encontrar un estilo narrativo en el castillo de Fontainebleau, donde Ambroise Dubois pintará la historia de Tancredi et de Clorinde a partir de la *Jerusalmen liberada* de Tasso. Una obra que constituirá el punto de partida para el desarrollo de los ciclos iconográficos de Richelieu en su castillo del Poitou³³⁷. Asimismo a mediados del siglo XVII en los *Apartamentos del Rey* del Louvre nos encontramos con una iconografía sobre la historia de Troya, especialmente sobre el personaje de Aquiles y la muerte y apoteosis de Hércules³³⁸. Un modelo narrativo de la imagen que había vivido un momento importante con Rubens en el Palacio de Luxembourg, así como con Poussin, quien propone para el Louvre, entre 1640 y 1642, una estructura narrativa sobre la historia de Hércules, construida a partir del texto de Natale Conti *Mythologie des dieux*. Planteaba en ella un desarrollo cronológico que comienza con su nacimiento y termina con su muerte y apoteosis. Un planteamiento semejante podemos observar en S. Voet, en el *Hôtel Bullion*, sobre la Odisea.

A pesar de esta permanencia del modelo narrativo, en paralelo a la pervivencia del *plafond* “a la francesa”, desde mediados del siglo XVII se observa cómo la narración decorativa se va complejizando, pero en un sentido de claridad elocuente; buscando la unidad temática y abandonando la sucesión de cuadros. Se busca integrar así el conjunto del espacio y de la decoración, dando lugar a lo que M. Milovanovic ha denominado propiamente como *ciclo pictórico*. Este se caracteriza porque aparece un motivo o tema central que ordena el conjunto de la decoración, como en la galería del *Hôtel La Vrillière*, donde la carroza de Apolo -que simbolizando el Sol- se sitúa en el centro y el resto de los elementos decorativos -como las estaciones y las artes liberales- se disponen alrededor³³⁹. Este esquema rompía con la narratividad anterior de carácter secuencial, proponiendo una narratividad nueva, que favorecía el desarrollo de un centro temático, que determina simbólicamente el resto de la decoración. Una búsqueda formal semejante, estaban realizando tanto A. Félibien como Le Brun en la pintura de caballete. Asimismo, esta narración en *ciclo*, tiende a pensar la unidad decorativa a partir de la percepción del espectador, proponiendo así una *unidad de acción*, tal y como propone Le Brun en Vaux-le-Vicomte en el Salón de Polo de

³³⁶ CORDELLIER, Dominique. « Dubreuil, peintre de La Franciade de Ronsard au Château Neuf de Saint-Germain-en-Laye ». En *Revue du Louvre et des Musées de France*, nº 5-6, 1985, pp. 357-378.

³³⁷ MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles*. P. 42.

³³⁸ GILET, Annie, Isabelle KINKA-BALLESTEROS, Philippe LE LEYZOUR, Danielle OGER. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Orléans; Musée des Beaux-Arts de Tours; Musée Municipal de Richelieu, del 12 de marzo a 13 de junio de 2011: Richelieu à Richelieu. Architecture et décors d'un château disparu. Milano, Silvanal Editoriale, 2011, p. 302 y ss.

³³⁹ MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles*. P. 44.

Diana, así como en el gran Salón en el ciclo de las Musas³⁴⁰ de la cámara de las musas³⁴¹. En Versailles, ya es claramente visible en los grandes apartamentos que realiza también Le Brun, que tomarán como núcleo temático los siete planetas³⁴². En estos grandes apartamentos de Versailles puede observarse cómo el *ciclo*, construido sobre los planetas, determinan el conjunto de la decoración, siguiendo la estructura habitual de los *plafonds*: la pintura central muestra el dios correspondiente al planeta; los temas de las curvaturas simbolizarán las influencias benéficas de los planetas sobre los grandes hombres de la antigüedad; finalmente en las mochetas se disponen las alegorías asociadas a las cualidades de las deidades³⁴³. Como ha señalado Th. Kirchner esta orientación de la composición y la narración hacia la unidad temática, podía ser comprendida como un reflejo del deseo de Louis XIV de gobernar de forma más personal, esto es, de forma absoluta³⁴⁴. Esta clarificación de las composiciones y de las temáticas, coincide con una evolución semejante en literatura, donde las ideas *aticistas* características de las letras francesas desde Malherbe, se ven acentuadas por la *galantería*, a mediados de siglo, que busca profundizar en esta defensa de la naturalidad y la transparencia. Un *atticisme* que A. Mérot ha traspuesto a la pintura de caballete a mediados de siglo³⁴⁵, así como Marianne Cojannot-Le Blanc a la pintura de los *plafonds*³⁴⁶.

Pero no todas las pinturas que desarrollan un *ciclo* tienden hacia la búsqueda de la claridad compositiva y temática, tal y como podemos comprobar en el Palacio de Mazarino³⁴⁷, donde predomina una composición secuencial, profundamente determinada por un texto. En él, los diversos *ciclos* propuestos por Romanelli desarrollan complejas alegorías y metáforas sobre un tema de Ovidio, que se alejaban –aparentemente- de la exaltación cuasi divina de su poder que habían

³⁴⁰ MÉROT, Alain. « Temple des Muses, Palais du Soleil : les plafonds peints par Charles Le Brun au château de Vaux-le-Vicomte ». En GRELL, Chantal et Klaus MALETTKE. *Les années Fouquet: Politique, Société, Vie artistique et Culturelle dans les années 1650*. Colloque organisé conjointement par l'Université de Versailles-Saint-Quentin (ESR 17-18), la Société des amis de Versailles et la Conservation du Château de Versailles en collaboration avec le Séminaire d'histoire moderne de l'Université de Marburg à Versailles, 26-27 mai 2000. Münster, Lit, 2001, pp. 111-123.

³⁴¹ KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique*. P. 186.

³⁴² MILOVANOVIC, Nicolas. « Astronomie et astrologie dans les grands décors français du XVII^e siècle : de Vaux-le-Vicomte à Versailles ». En *Revue de l'Art*, nº 140, 3, 2002, pp. 29-40.

³⁴³ MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles*. P. 45.

³⁴⁴ KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique*. P. 264.

³⁴⁵ MÉROT, Alain. "L'atticisme parisien: réflexions sur un style". En MÉROT, Alain, Emmanuel STARCKY et François CHASERANT. Catálogo de la exposición en el Musée Magnin de Dijon, del 8 de junio al 27 de septiembre de 1998 y en el Musée de Tessé de Le Mans del 29 de octubre de 1998 al 31 de enero de 1999: *Eloge de la clarté. Un courant artistique au temps de Mazarin 1640-1660*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp. 13-40.

³⁴⁶ LE BLANC, Marianne (COJANNOT-LE BLANC, Marianne). « La notion d'*atticisme français* à l'épreuve de la perspective ». En COJANNOT-LE BLANC, Marianne, Pascal DUBOURG GLATIGNY, Marisa DALAI EMILIANI (Dir.). *L'artiste et l'oeuvre à l'épreuve de la perspective. L'artista, l'opera et la sfida della prospettiva*. Collection de l'École française de Rome, 364. Roma, École française de Rome, 2006.

³⁴⁷ LAURAIN-PORTEMER, Madeleine « La politique artistique de Mazarin ». En *Il Cardinale Mazzarino in Francia*. Atti dei Convegni Lincei 35. Colloquio italo-francese, Roma, 16-17 maggio 1977. Roma, Accademia nazionale dei Lincei 1977, pp. 41-76; LAURAIN-PORTEMER, Madeleine. *Études mazarines*. Paris, Bocard, 1981, 2 Vol.

mostrado en las campañas de grabados desarrolladas anteriormente a la Fronda³⁴⁸. No obstante tras esta decoración es posible encontrar de nuevo las ambiciones de poder del cardenal, como ha señalado Th. Kirchner, quien ha planteado la posibilidad de encontrar -tras los temas de la Eneida- una exaltación de Roma y de Mazarino mismo. Un hipótesis que desarrolla a partir del último motivo en el extremo de la galería que hace alusión a la historia de Roma y, por tanto, a los orígenes del Cardenal: *Romulus et Remus*³⁴⁹. Mazarino empleaba en estos *ciclos* los emblemas, la heráldica, las alegorías y las metáforas, para representarse a sí mismo bajo las propias obras de arte, favoreciendo una concepción del arte apegada al sentido, al texto y a la lectura. Asimismo, no todas las decoración de la época tienden hacia el modelo de *ciclo*; y, de este modo, si los programas iconográficos son cuidadosamente elegidos en las Tullerías, en el Louvre o en el Palacio de Mazarino, así como en los primeros espacios diseñados en Versalles; sin embargo, desde 1684 se observa en Versalles, por ejemplo en la *Petite Galerie*, en *le salon Ovale* o en el *cabinet des Coquilles*, una ausencia de un *ciclo* iconográfico, dejando así en un segundo plano el sentido y la narración a favor de otras prioridades³⁵⁰.

Las grandes obras decorativas en Versalles se iniciarán con los *Grands Appartements* (1671-1681)³⁵¹, después se realizará *l'escalier des Ambassadeurs* (1676-1679)³⁵² y, finalmente, la *Galerie des Glances*, junto a los *salons de la Guerre et de la Paix* (1680-1687)³⁵³. Cada uno de estos espacios, como ocurre en las otras residencias, poseen su propia función y por tanto su propia simbología de acuerdo a la etiqueta real³⁵⁴, determinando finalmente las soluciones formales. Una

³⁴⁸ GARCIA, Joëlle. *Les représentations gravées du cardinal Mazarin au XVII^e siècle. Corpus iconographique de l'histoire du livre*. Paris, Klincksieck, 2000; LOSKOUTOFF, Yvan. « Fascis cum Sideribus I. L'héraldique du cardinal Mazarin et son symbolisme dans les beaux-arts ». En *Gazette des Beaux-Arts*, nº 140, juillet-août, 2002, pp. 39-64 ; ZIEGLER, Hendrick « Mazarin et l'image du roi sous la Fronde ». En CONIHOUT, Isabelle de. et Patrick MICHEL (Dir.). *Mazarin. Les lettres et les arts*. Paris, Bibliothèque Mazarine-Éditions Monelle Hayot, 2006, pp. 237-247 ; LOSKOUTOFF, Yvan. *Rome des Césars, Rome des papes. La propagande du cardinal Mazarin*. Paris, Honoré Champion, 2007.

³⁴⁹ KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique*. P. 129.

³⁵⁰ MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles*. P. 82.

³⁵¹ MILOVANOVIC, Nicolas. *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV. Catalogue des décors peints*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2005.

³⁵² BEAUVAIS, Lydia. Catálogo de la exposición celebrada en el Musée national du Château de Versailles, del 19 de noviembre 1990 al 10 de febrero de 1991: Charles Le Brun, 1619-1690: célébration du tricentenaire de la mort de l'artiste. Le decor de l'escalier des Ambassadeurs à Versailles. Paris Réunion des Musées Nationaux, 1990.

³⁵³ THUILLIER, Jacques. *La galerie des Glances. Chef d'oeuvre retrouvé*. Paris, Gallimard, 2007 ; MILOVANOVIC, Nicolas et Alexandre MARAL. *La galerie des Glaces. Charles Le Brun maître d'oeuvre*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2007.

³⁵⁴ BOUDON, François et Monique CHÂTENET. « Les logis du roi de France au XVI^e siècle ». En GUILLAUME, Jean (Dir.). *Architecture et vie sociales. L'organisation intérieure des grandes demeures*. Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988, dans l'Université de Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance. Paris, Picard, 1994, pp. 65-77 ; JESTAZ, Bernard. « Etiquette et distribution intérieure dans les maisons royales de la Renaissance ». En *Bulletin monumental*, 1988, p. 109-120; CHÂTENET, Monique. « Architecture et cérémonial à la cour de Henri II : L'apparition de l'antichambre ». En OURSEL Hervé et Julia FRITSCH (Dir.), *Henri II et les Arts*. Actes du colloque International de l'École du Louvre et Musée de la Renaissance - Ecoen - 24, 26 et 27 septembre 1997. Paris, École du Louvre, 2003, pp. 355-380.

etiqueta que se desarrolla sobre todo a partir del texto fundamental de 1585³⁵⁵, de la que encontramos en 1619 una amplia recopilación en el texto de Théodore Godefroy, historiógrafo de Francia, siendo completado por su hijo en 1649³⁵⁶. Cada espacio del palacio tendrá por tanto sus particularidades, siendo muy difícil establecer una coherencia al conjunto del proyecto como ha intentado desarrollar G. Sabatier. Asimismo, cada ciclo pictórico tendrá su tratamiento pictórico particular, dependiendo de la función del espacio, razón por la cual nos centraremos en la Galería de los Espejos, aunque analizaremos otros ciclos en la medida que nos pueden ayudar a comprender las soluciones formales propuestas por Le Brun en ésta.

La Galería de los Espejos, si bien se inscribe dentro de esta comprensión de la decoración en *ciclos* mencionada más arriba, sin embargo, al no existir un texto rector donde apoyarse, sino que se sustenta sobre las hazañas histórica del momento, presenta una serie de dificultades a la hora de determinar la lectura y comprensión iconográfica del espacio. Una anomalía que sin duda condicionará la propuesta formal de Le Brun. No obstante, previamente a la decoración presentada por Le Brun, contamos con un texto sobre las campañas de Holanda de 1674, de Perrault y Quinault (miembros también de la *Petit Académie*, que trabajaban estrechamente con Le Brun en sus ciclos decorativos), que contenía ya algunas imágenes –eso sí en palabra- muy próxima a las representaciones que haría posteriormente Le Brun. Esto parecía demostrar que en la *época clásica* la imagen -de una u otra forma- se encuentra en estrecho diálogo con la imagen³⁵⁷. Pero que exista este texto y que lo leyese, no determina que Le Brun se base en él, ni condicione las soluciones formales que presenta, que nacen, precisamente, del deseo de romper con el texto y proponer mediante la imagen un discurso elocuente por sí mismo. Por otro lado, la no existencia de un ciclo bien definido para la galería, parecía demostrar que a partir de los año 80 se produce una relajación respecto a las complejas simbologías desarrolladas en las galerías de antaño; lo que favorece que el propio monarca Louis XIV intervenga en la confección del ciclo, rechazando el programa iconográfico inicial presentado por Le Brun sobre Hércules, sustituyéndolo por las representaciones históricas de las victorias tras la guerra de Holanda. La Historia emergía así vinculada a la elocuencia y al deseo de claridad así como de naturalidad, de finales del siglo XVII.

Si inicialmente se propone un ciclo sobre la figura de Apolo, sin embargo para el segundo de proyecto Le Brun propone como tema principal un ciclo sobre Hércules, sin embargo, y a diferencia del propuesto por Poussin para el Louvre entre 1640 y 1642, no propone una composición y un planteamiento narrativo secuenciado, sino un tema central con escenas secundarias; tal y como observamos en la acuarela del conjunto realizado por Claude Nivelon, así como en los numerosos

³⁵⁵ CHÂTENET, Monique. « Henri III et l'ordre de la cour. Evolution de l'étiquette à travers les règlements généraux de 1578 et 1585 ». En SAUZET, Robert (Dir.). *Henri III et son Temps*. Paris, Vrin, 1992, p. 132-139.

³⁵⁶ GODEFROY, Théodore. *Le ceremonial françois*. Paris, Sebastien et Gabriel Cramoisy. Paris, 1649, 2 Vol.

³⁵⁷ MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles*. P. 171.

dibujos realizados por el propio pintor³⁵⁸, similar al que había propuesto para la decoración del Louvre. Este segundo proyecto se abandonará a favor de un nuevo ciclo, tercero, dedicado a las victorias de Louis XIV en la guerra de Holanda. El propio Colbert señalará que el nuevo proyecto debía estar “*conforme à la vérité*”, refiriéndose a la *vérité historique*. La Historia y la guerra desplazan a las alegorías, a las metáforas y a las mitologías, así como a las deidades, a los grandes héroes, etc., y dan paso al Rey en persona, quien se convierte en el centro del ciclo, junto a sus victorias. Th. Kirchner ha destacado que antes de esta obra tenemos ejemplos de narraciones históricas, como por ejemplo en la galería de Richelieu, quien dispone imágenes sobre las batallas de Louis XIII en los muros, en un lugar secundario respecto al protagonismo de la bóveda, tal y como ha mostrado la reconstrucción de la decoración de la galería llevada a cabo por el catálogo *Richelieu à Richelieu*. A partir de esta reconstrucción puede observarse que por la disposición de las batallas en los muros, éstas se encuentran subordinadas todavía a la narración principal de la bóveda sobre el tema de Ulises³⁵⁹; identificándose la historia con los otros modelos narrativos como el mitológico y el simbólico, lo que nos lleva a concluir que en la galería de Richelieu la historia no tendrá el mismo sentido que el que pretende dársele en Versalles, ni se comprendería como una alternativa al discurso simbólico humanista.

Esta irrupción de la Historia a la que asistimos en la Galería de los Espejos debe inscribirse también dentro de la *querelles des anciens et des modernes*, quienes polemizan, entre otras cosas, sobre la pertinencia o no de los modelos míticos y alegóricos para la narración de historias. Jean Desmarest de Saint-Sorlin quien defiende en 1657 la superioridad de Francia sobre la Grecia y la Roma antigua, reivindica los acontecimientos históricos y los triunfos de la monarquía francesa, defendiendo las hazañas de la vida de Louis XIV frente a las formas narrativas heroicas y alegóricas del pasado. Defiende, por tanto, una verosimilitud histórica, frente a lo fantástico y maravilloso de las deidades y los héroes, que favorezca la claridad expositiva y la elocuencia de la imagen. El ciclo de la Galería de los Espejos parecía culminar así a través del discurso histórico las búsquedas de una pintura elocuente y expresiva al servicio de la gloria del monarca, como *roi de gloire* y como *roi de guerre*. A las tradicionales narraciones del tiempo asociadas con la monarquía, mitológicas o genealógicas, se le añadía ahora una narración histórica que nacía de la necesidad de dar testimonio de los acontecimientos de la política presente, especialmente, las victorias del monarca y sus hazañas. Éstas ya no se inscribían dentro de una narración mitológica o alegórica, como vimos a propósito de la galería de Richelieu donde las batallas de Louis XIII aparecen comparadas con las grandes hazañas de la historia de Alejandro o César, sino que la historia presente irrumpían con la

³⁵⁸ BEAUVAIS, Lydia. *Inventaire général des dessins. École française, Charles Le Brun (1619-1690)*. Vol. I, pp. 153-159.

³⁵⁹ GILET, Annie, Isabelle KINKA-BALLESTEROS, Philippe LE LEYZOUR, Danielle OGER. Catálogo. *Richelieu à Richelieu*. Pp. 246-247.

“desnudez” propia del acontecimiento histórico. Una atracción por la claridad y desnudez del acontecimiento histórico que por esas mismas podemos encontrar reivindicada en otros ámbitos, como en el literario, por ejemplo en el desarrollo de la novela, que parece oponerse a los modelos épicos, o también en las *memorias* de los memorialistas. A través de todo ello parece ir tomando forma una nueva forma de legitimidad temporal a través de la Historia, tal y como observamos en las *querelles des anciens et des modernes*. Aunque no sin dificultades³⁶⁰, tal y como reflejaban los historiógrafos del Rey estudiados por L. Marin, quienes fracasarán en sus diversos intentos por construir una Historia sobre Louis XIV. Es importante subrayar que no es posible hablar en estos instantes propiamente de un desarrollo de la *Historia*³⁶¹, pues ésta se encuentra todavía al servicio de la monarquía y de sus valores simbólicos, confundiéndose con los otros géneros literarios, como ha destacado Ch. Grell. Recordemos, al respecto, que esta nueva temporalidad histórica que irrumpe en las discusiones de las *querelles littéraires*, traerá consigo el argumento -principalmente entre los modernos- de que el valor de una época o de un siglo depende del monarca y de su gusto, que es contrapuesto al modelo perfecto de la antigüedad que predominaba anteriormente. Se demuestra así que la historia era puesta al servicio de la monarquía y no tenía una pretensión de verdad como la que se desarrolla en el siglo XIX. A pesar de lo cual, su irrupción, con cada vez mayor peso en las formas culturales de finales del siglo XVII, introduce, a su vez, importantes tensiones temporales dentro de la *representación clásica* en general, en ámbitos tan diversos como las letras, con las *querelles* y con nuevos géneros como la novela o los memorialistas; en el ámbito de la política, con el desarrollo de la historia política; en la economía, con el nacimiento de la economía política; en biología con los problemas del medio; o en la propia pintura, como veremos a propósito de la Galería de los Espejos.

Esta reformulación de los modelos temporales en relación a la *religión*, al *mito* y a la *genealogía*, que se produce en la última década del siglo XVII, y que se escenifica con claridad en las discusiones entre los antiguos y los modernos, hace emerger un nuevo interés por el *tiempo presente*, penetrando así lo actual-político -y con ella la guerra como modelo explicativo- en el relato histórico, condicionando la función “representativa” de la pintura. Al no tener que imitar un relato antiguo, la pintura se enfrentaba al reto de tener que dar testimonio de un acontecimiento reciente; y, de este modo, la pintura ya no sólo debe ilustrar un texto, a través de las diferentes estrategias narrativas propuestas por los literatos, sino un acontecimiento sobre el que todavía no hay un relato escrito pero sí muchos testimonios y, en ocasiones, también, testigos del mismo. Todo ello obliga al pintor a trabajar no sobre lo escrito y el texto, como era frecuente en el arte anterior,

³⁶⁰ GRELL, Chantal. *L'histoire entre érudition et philosophie. Étude sur la connaissance historique à l'âge des lumières*. Paris, PUF, 1993.

³⁶¹ BARRET-KRIEGEL, Blandine. *L'histoire de l'âge classique*. Paris, PUF, 1996, 4. Vol.

sino sobre los testimonios orales o sobre sus propias visiones, si es que como Van der Meulen se ha seguido al Rey hasta el campo de batalla; transformando con ello las estrategias narrativas de la pintura. Esto favorece también la incorporación de la oralidad, característica del testimonio, a la pintura, favoreciendo también la trasposición de las estrategias elocuentes de la retórica a la pintura, tal y como hemos señalado más arriba. La irrupción de la historia, también transformará la idea de Naturaleza, y así junto al *bello ideal natural* se desarrolla también una preocupación por lo verdadero, ya no sólo como *vrai ideal*, sino como *vrai simple*, tal y como señala Roger de Piles; lo que sin duda ayuda a desarrollar un creciente gusto, entre los coleccionistas, por la pintura del norte de Europa.

La Historia ayudaba a desarrollar también nuevas estrategias narrativas en pintura, donde se abandonan las teorías humanistas caracterizadas por la trasposición del texto a la pintura, adquiriendo las cuestiones expresivas, representativas y persuasivas, un lugar destacado sobre el problema de la adecuación entre imagen y texto. Ahora, las hazañas del presente que intentará captar la pintura, son recogidas por numerosos “testimonios” previos que hacen que ya no sea necesario crear una imagen de acuerdo a hechos leídos, como ocurría con los mitos o en los textos bíblicos, los cuales, por su lejanía en el tiempo, requerían de un esfuerzo ilustrativo por parte de la pintura. Por ejemplo, ya no es necesario investigar sobre las ropas de los antiguos y sobre aquellos rasgos que permitían dar verosimilitud a la historia, porque pueden ser observados a simple vista, en el propio campo de batalla, como le sucede a Van der Meulen en sus escenas de batallas de Versailles. Los acontecimientos presentes cambian la relación con el texto y así adquieren un lugar preponderante las *memorias*, las narraciones de batallas, los testimonios, etc., que modifican la función ilustrativa tanto de la palabra como de la imagen. La reformulación de la pintura en torno al *testimonio* histórico, permitirá a la pintura investigar sobre sus propias formas y estrategias narrativas, favoreciendo la unidad compositiva, en diálogo con las nuevas formas de narrar el presente de las formas literarias. Aunque no por ello se abandonan las tradicionales estrategias humanísticas, fundamentadas en la mitología, en las alegorías, etc., tal y como observaremos también en la galería.

P. Bénichou ve en la crisis del heroísmo a finales del siglo XVII el ejemplo del desarrollo de una nueva moral representada por los llamados moralistas, que Th. Kirchner vincula, a su vez, con la crisis de la epopeya y del relato épico a favor de la historia de tipo “realista”³⁶². Frente a ambos autores, consideramos, por el contrario, que la irrupción de la Historia en los ciclos monárquicos, más que reflejar un cambio de moral o una crisis del heroísmo, respondería más bien a un cambio

³⁶² KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique*. P. 287 y ss.

en la *representación* del momento, que vinculamos a la redefinición de un poder *gubernamentalidad*, como expondremos en el siguiente capítulo a propósito del relato histórico en la obra de H. de Boulainvilliers. La *Historia*, junto con la guerra, comienza a valorarse como un lugar de legitimación del poder, en tanto que relato histórico, como antes lo fue la genealogía, del cual la propia monarquía quiere hacer uso, precisamente ante la crisis de los relatos de legitimación del pasado; animando a la propia pintura de su momento a encontrar una propuesta estética que permita unir la grandeza de la épica, la veracidad de los hechos históricos y la imagen grandiosa del poder del monarca. Un desafío pictórico que será resuelto por Le Brun en la Galería de los Espejos de Versalles, no sin ciertas contradicciones que más adelante señalaremos. Este relato histórico parecía ser capaz de superar por sí mismo ciertas sospechas que parecen perseguir a las mitologías, a las alegorías y a las epopeyas; sobre todo a partir de la reacción católica de los años 60 que comienza una fuerte reacción contra las formas culturales paganas. Las sospechas y críticas que en las letras observamos hacia el empleo de lo maravilloso, por romper la *vraisemblance*, también determinarán la crisis de los relatos pretéritos; cuestionando asimismo lo simbólico, frente al cual se reivindica la claridad -que ahora toma el nombre de *naïveté*. La crisis de la poesía que pondrá de manifiesto la *querelle entre les anciens et les modernes*, cuestionando las « fábulas » antiguas, así como el cuestionamiento de la moral antigua desde una visión cristiana y la defensa del tiempo presente en detrimento de los antiguos; son todos ellos fenómenos analizados en la tercera parte que ayudan a comprender cómo la *Historia* se eleva por encima de esa condena que la perseguía desde Aristóteles.

La decoración de todo el espacio de la Galería de los Espejos, que tradicionalmente viene determinada por el arquitecto de la obra, dependerá sin embargo en este caso del pintor. Este cambio, donde es ahora el pintor el que dirige la fábrica, había comenzado a operarse en los apartamentos de verano de Ana de Austria del Louvre, en 1655, diseñados por Romanelli, como refleja el trabajo del estucador Pietro Sasso y el escultor Michel Anguier, quienes trabajan siguiendo los modelos de Romanelli. No obstante, esta tradición en la que era el arquitecto el que se encargaba no sólo del edificio sino de la decoración será retomada por Jules Hardouin-Mansart ya en las obras del Trianon. Esta función del pintor como encargado de toda la decoración la había comenzado a ejercer también Le Brun en Vaux-le-Vicomte³⁶³, siendo una característica de la forma de su trabajo³⁶⁴; y, de este modo, en Versalles todos los ciclos decorativos serán desarrollados por Le Brun, supervisando él mismo todo el trabajo. Aunque los artistas que le acompañan le ayudaban a desarrollar esta labor, teniendo una libertad, incluso, en la invención iconográfica, de acuerdo a su

³⁶³ PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie. *Vaux-le-Vicomte*. Paris, Scala, 1997.

³⁶⁴ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 304 y ss.

genio³⁶⁵. No obstante, toda la decoración era pensada y diseñada de forma conjunta por el pintor principal encargado de la obra, quien estaba obligado antes de la ejecución a presentar un *modelli* al responsable de las obras, habitualmente el *Surintendant des Bâtiments*, que debía dar finalmente su visto bueno, tras el cual el artista debía ceñirse estrictamente. Los pintores, especialmente desde 1663 en que se crea la *Petit Académie*, se apoyarán también en los hombres de letras para elaborar sus programas, tal y como se reflejaría en la propia galería de los espejos de Versalles donde intervendrá Tallemant, que ayuda a comprender también la elección de un tema histórico.

Antes de describir la propuesta de Le Brun para la Galería de los Espejos, es importante detenernos en una de uno de los primeros ciclos realizados en Versalles, en los *Grands Appartements*, cuya decoración sin duda pudo condicionar la que se realizaría posteriormente en la gran galería. Le Brun como Tallemant presentaron al monarca un programa iconográfico para los *Grands Appartements* construido sobre el ideal de ejemplaridad, frecuente en este tipo de decoraciones, fueran o no históricas. De ahí que fuera el *parallèle* el elemento rector de toda la decoración. Es importante subrayar que a mediados del siglo XVII, Paul Tellemant, miembro de la *Petit Académie*, volvió a traducir la obra de Plutarco, entre 1663 y 1665, tras la anterior y más famosa a cargo de Jacques de Amyot de 1609, por lo que no es de extrañar que volviese sobre el tema del *exemplum virtutis* en su proyecto para los *Grands Appartements*. Esta *ejemplaridad* además de ocupar un lugar destacado en la oratoria de Cicerón, constituía también el fundamento de uno de los textos fundamentales de la *época clásica*, las *Vidas paralelas* de Plutarco. Este paralelismo moral entre el monarca y las grandes deidades u hombres de la antigüedad, estaba también al servicio de enfatizar las cualidades del *buen gobernante*; y, de este modo, los *Grands Appartements* fueron diseñados sobre el *exemplum virtutis* y la idea de *buen gobierno*, comprendiéndose como un recordatorio al monarca y a sus súbditos de las cualidades que debía tener el buen gobernante así como sobre los deberes del Rey³⁶⁶. Unos deberes entre los cuales destacaba, como era característico de la *época clásica*, el control de las pasiones y la limitación de los placeres, a los que estaba destinado el Palacio de Versalles. Un tema que analizamos en el capítulo anterior a propósito de *L'Apothéose d'Hercule* en Vaux-le-Vicomte. Que un súbdito se aventurase a recordarle al monarca sus funciones no era algo nuevo, siendo algo habitual desde el medievo, que podemos encontrar tras los *espejos de príncipes*, donde el Rey debía mirarse, precisamente, para no olvidar sus funciones. Dentro de este *exemplum virtutis*, la Historia ocupaba un lugar prioritario, tal y como podemos observar en la *ratio studiorum* de 1586 de los Jesuitas. Una

³⁶⁵ MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles*. P. 76.

³⁶⁶ MILOVANOVIC, Nicolas. « Les plafonds des grands appartements de Versailles : un traité du bon gouvernement ». En *Monuments et mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, LXXVIII, 2000, pp. 85-139 ; MILOVANOVIC, Nicolas. *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV*. P. 42 y ss.

defensa de la Historia en los modelos de enseñanza que también destaca Boussuet en los años 80, en el *Avant-Propos* de su *Discours sur l'Histoire Universelle à Monseigneur le Dauphin*, donde recordaba al monarca, además, sus obligaciones:

« Quand l'histoire seroit inutile aux autres hommes, il faudroit la faire lire aux princes. Il n'y a pas de meilleure moyen de leur découvrir ce peuvent les passions et les intérêts, les temps et les conjonctures, les bons et les mauvais conseils. Les histoires ne sont composées que des actions qui les occupent, et tout semble y être fait pour leur usage. Si l'expérience leur est nécessaire pour acquérir cette prudence qui fait bien régner ; il n'est rien de plus utile à leur instructions que de joindre aux exemples des siècles passés les expériences qu'ils font tous les jours. Au lieu qu'ordinairement ils n'apprennent qu'aux dépens de leurs sujets et de leur propre gloire à juger des affaires dangereuses qui leur arrivent ; par le secours de l'histoire, ils forment leur jugement, sans rien hasarder, sur les événements passés. Lorsqu'ils voient jusqu'aux vices les plus cachés des princes, malgré les fausses louanges qu'on leur donne pendant leur vie, exposés aux yeux de tous les hommes, ils ont honte de la vaine joie que leur cause la flatterie, et ils connaissent que la vraie gloire ne peut s'accorder qu'avec le mérite. »³⁶⁷

De una forma semejante se expresará Louis XIV en sus memorias a su hijo el Delfín:

« Mais pour moi je fis encore alors une réflexion plus étendue, et je me persuadai qu'il était beau d'être informé de tout ce qui s'était fait de remarquable dans les temps même les plus reculés. Je considérai que la connaissance de ces grands événements, étant digérée par un esprit solide, pouvait servir à fortifier sa raison dans toutes les délibérations importantes ; que l'exemple de ces hommes illustres et de ces actions singulières que fournit l'antiquité pouvait donner au besoin des ouvertures très-utiles soit aux affaires de la guerre ou de la paix, et qu'une âme naturellement belle et généreuse, s'entretenant dans l'idée de tant d'actions héroïques, était toujours de plus en plus excitée à la vertu ; et que ceux qui ont quelque droit de prétendre à cette immortalité que l'histoire peut donner doivent être bien aises de voir de quelle manière elle parle des autres. »³⁶⁸

Para comprender los ciclos versallescos y la razón de que éstos girasen en torno al problemas de las pasiones, del *exemplus virtutis* y del *buen gobierno*; es importante analizar la correspondencia de Colbert, quien se había mostrado reticente a las obras de Versalles y al desplazamiento de la corte del centro simbólico del poder que se encontraba en la capital, es decir, en París y en el Louvre. A partir de ello no es de extrañar que antes tales cambios simbólicos, los ciclos versallescos girasen en torno al problema del *buen gobernante* y tomasen a la Historia en su centro, intentando construir un nuevo tipo de relato legitimador, que sustituyese, en cierto modo, a la genealogía que el traslado a Versalles parecía haber cuestionado. La propia correspondencia de Colbert en estos años demuestra las primeras tensiones entre él y Louis XIV a propósito de la decoración, subrayando, aquél la centralidad del tema del *buen gobierno*. Colbert buscaba en Versalles retomar los programas desarrollados en el Louvre, asentados también sobre el *parallèle*, intentando establecer una continuidad simbólica entre ambos palacios, tal y como parecía sostener de forma permanente Colbert. No obstante, la irrupción de estos problemas sobre el *buen gobierno*, revelan asimismo una *discontinuidad* en los discursos del poder de la *Soberanía* y el

³⁶⁷ BOSSUET, Jacobo Benigno. *Discours sur l'Histoire Universelle à Monseigneur le Dauphin, pour expliquer la suite de la religion et les changements des empires*. Paris, Garnier, 1875, pp. 1-2 (1ª edición, 1681).

³⁶⁸ LOUIS XIV. *Mémoires de Louis XIV pour l'instruction du Dauphin*. Édition par Charles Dreyss. Paris, Didier et Cie, 1860, 2 Vol., vol II, p. 96.

desplazamiento desde una concepción soberana del poder hacia una comprensión gubernamental, como analizamos en la segunda parte. En una época donde el *colbertismo* reflejaba la nueva manera de comprender el Estado y la relación con el *Soberano*, quien se aleja paulatinamente de la idea de *dominio*, donde se asienta el concepto de *Soberanía*.

En los apartamentos del Rey y de la Reina, N. Milovanovic observa también una clara alusión a las empresas que Colbert consideraba importantes del reinado de Louis XIV, y que éste debía tener presente como ejemplo y recordatorio del bueno gobierno³⁶⁹. La historia presente irrumpía con claridad pero sostenida todavía sobre el *parallèle*; aunque sin duda se trataba de dos formas de comprender el tiempo divergentes, pues mientras la primera apuntaba al presente, la segunda remitía al pasado. Las referencias al presente son claras, y así alude a la fundación de Madagascar para el comercio con las Indias; a la creación del puerto de Rochefort; a la creación del código Louis y la reforma de la justicia, del procedimiento civil y del procedimiento criminal; a las grandes obras artísticas, como la finalización del Louvre; a la creación de la Academia de Ciencias, así como a los estudios sobre historia natural realizados por Claude Perrault o el desarrollo del cálculo longitudinal por Jean-Dominique Cassini, que era una ayuda imprescindible para la navegación y el comercio con las indias. Estos elogios a los logros del reinado de Louis XIV parecen preludiar el torno encomiástico que unos años más tarde realizara el moderno Ch. Perrault sobre el siglo de Louis XIV en 1688. En relación a esta exaltación de los logros científicos se nos revela una aparente contradicción en estos ciclos entre la astronomía y la astrología³⁷⁰. Si por un lado encontramos ciertas decoraciones astrológicas que parecen pensar el mundo de forma analógica, ya que atribuyen las causas de las cosas a las influencias de los planetas; sin embargo, por otro lado, encontramos un discurso propiamente científico, cuyo origen se encontraba en la mecánica cartesiana. Esta contradicción no era más que aparente, pues realmente revelaba una escisión –como veremos en Fontenelle– entre la verdad de la ciencia y la verdad de las letras, esto es, entre la ciencia y la tradición cultural humanista, que por ahora no se vivían como excluyentes. Por otro lado, los logros del reinado de Louis XIV escenifican una manera de comprender la acción de gobierno, construida sobre la racionalidad, la medida y el cálculo, que como analizamos en la segunda parte nos permite descubrir la consolidación de una visión gubernamental del poder, centrada en la acción racional del soberano, progresivamente alejada de los modelos de *Soberanía*.

Si bien la historia en los *Grands Appartement* parece reflejar una tensión entre el la historia presente y el *parallèle*, sin embargo la propuesta formal de Le Brun en la Galería de los Espejos

³⁶⁹ MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles*. P. 92.

³⁷⁰ DRÉVILLON, Hervé. *Lire et écrire l'avenir. L'astrologie dans la France du Grand Siècle (1610-1715)*. Seyssel, Champ Vallon, 1996.

parece alejarse de este último y de la Historia como *exemplum virtutis* arriba señalado, a favor de un relato propiamente histórico, construido sobre la guerra, como fuente legitimadora de la política. Esta nueva temporalidad iba a condicionar el desarrollo de una nueva representación pictórica, donde la Historia contemporánea, se unía al retrato del monarca, que ya no aparece simbólicamente oculto tras un héroe, una divinidad o un gran Rey, y sobre las alegorías, con las que se buscará enfatizar la gloria y grandeza del monarca. Se proponía un modelo que ya habíamos visto en los proyectos del propio Le Brun para el Louvre.

Si bien ya hemos apuntado las cuestiones que atañen a la historia, sin embargo ahora nos centraremos en otro de los aspectos del proyecto: el retrato del monarca. Ya que por vez primera se construye un ciclo decorativo sobre la presencia real y no metafórica del monarca, quien se convierte en el núcleo de la narración y de la composición, condicionando las estrategias compositivas y narrativas. Un fenómeno que sin duda está relacionado con el hecho de haber acudido a la historia presente. En relación al retrato del monarca, Le Brun propone un retrato realista, alejado del retrato mitológico frecuente en la corte de Enrique IV y de Louis XIII, que sin embargo ya comienza a declinar a partir del reinado de éste último³⁷¹. La razón debemos encontrarla en la crítica realizada por Antoine de Laval a este tipo de retratos, como ha señalado J. Thuillier³⁷², quien subraya que este tipo de retratos habían dejado de tener una función política adecuada. No obstante, el propio Le Brun lo utilizará de forma anacrónica para la bóveda del gabinete del consejo de las Tullerías³⁷³. El cambio de gusto en el retrato se acentúa con Mazarino³⁷⁴, y así entre 1640 y 1660 predominará un retrato realista protagonizado por los *frères* Le Nain, Philippe de Champaigne, Charles Le Brun, Simon Vouet, etc. Se trata de un retrato caracterizado por la atención precisa a los matices de la expresión, conforme a las ideas retóricas y fisionómicas estudiadas más arriba. Entre 1660 y 1680, asistimos en cambio a un retrato estereotipado, que da mayor predominancia a los accesorios que indican el estatus que a los rostros, incorporando ciertos rasgos de la estatua clásica. De ahí que adquieran predominancia los grandes vestidos y joyas, así como los símbolos alegóricos. Se trata de un momento donde la figura del monarca se diviniza sobre todo ante el recuerdo de los disturbios de la Fronda. Una divinización que sin duda determina también los proyectos decorativos del Louvre y de Versailles que se realizan

³⁷¹ BARDON, François. *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*. Paris, Picard, 1974, p. 290.

³⁷² THUILLIER, Jacques. « Peinture et politique : une théorie de la galerie royale sous Louis XIV ». En CHÂTELET, Albert (Dir.). *Études d'art français offertes à Charles Sterling*. Paris, Presses universitaires de France, 1975, pp. 175-205.

³⁷³ JOUIN, Henry. *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV. Le premier peintre, sa vie, son oeuvre, d'après le manuscrit de Nivelon, et de nombreuses pièces inédites*. Paris, Imprimerie National, 1899, p. 680.

³⁷⁴ AUBERT Jean, Alain DAGUERRE DE HUREAUX, Emmanuel COQUERY. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Nantes, del 20 de junio al 15 de septiembre de 1997; y en el Musée des Augustins de Toulouse, del 8 de octubre de 1997 al 5 de enero de 1998: *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*. Paris-Nantes-Toulouse, Somogy-Musée de Beaux-Arts, 1997.

en estos instantes. Una divinización, que siendo un tema polémico, que hemos analizado en diversas partes de la tesis, sin embargo parece ser predominante entre los personajes humildes de la época, como recuerda Valentin Jamerey-Duval, que ante ese ceremonial veían al Rey como una divinidad³⁷⁵. Para algunos especialistas esta divinización del monarca se llevará a cabo, sobre todo, a través de las alegorías y de los símbolos, de ahí que ante la problemática de introducir un retrato del Rey en la Historia presente, que corría el riesgo de acentuar la dimensión histórica y mortal del propio monarca, los cuadros de la Galería de los Espejos buscan, mediante la irrupción de alegorías, divinidades, etc., establecer un paralelismo entre el Rey y Dios. La Galería de los Espejos, tal y como había descrito A. Félibien a propósito de Vaux-le-Vicomte al definir la cúpula como un universo lleno de correspondencias entre el microcosmos y el macrocosmos, se convertía igualmente en un espacio de correspondencia, que no sólo estaba determinada por la historia presente, sino que tenía por finalidad equiparar al Rey con las otras deidades, como era tradicional en la simbología y emblemática humanística.

Tras los dioses y hombres ilustres de la antigüedad: Apolo, Júpiter, Marte, Ciro, Alejandro, Constantino, Cesar, Tolomeo o Augusto, que podemos observar a lo largo de todo el palacio, en la *chambre du Roi*, en la *Grand Galerie des Glaces*, en el *Salon de Diane*, en el *Salon de Mars*, en el *Salon de Mercure*, etc., debemos buscar la figura del Rey; siendo utilizadas como metáforas para definir y señalar un aspecto o virtud del propio Louis XIV. Versailles se presentaba así como un retrato del monarca, de sus virtudes como *roi de gloire* y como *roi de guerre*; y, de este modo, aparece el cuerpo del Rey bajo múltiples formas, conforme a la tradición. Aunque la particularidad de la Galería de los Espejos es que el Rey, si bien aparece acompañado por alegorías y deidades, aparecía como cuerpo presente y real, lo que condicionará el sentido de esas alegorías, así como del conjunto del ciclo decorativo. Si bien hasta los años 70 la representación del Rey en los techos decorativos es esporádica, sin embargo a partir de Versailles³⁷⁶, el Rey parece ocupar todos los espacios. Éste se equipara con las divinidades, habitando en su mismo espacio, de igual a igual; lo que reflejaba no tanto un deseo de *divinización* de la figura del Rey -como en ocasiones se ha planteado-, sino más bien su deseo de mostrar su gloria en un tiempo marcado por la Historia. De ahí que el tema de la gloria y de las victorias, aparezcan de forma constante en la declaración de

³⁷⁵ « Comme j'avois entendu parler plus souvent de la puissance absolue du Roi que de la grandeur et de la majesté de Dieu, je le croyois une espèce de Divinité. Je m'informay même s'il étoit immortel, s'il étoit visible ou si on pouvoit l'approcher. Ayant appris que sa fonction étoit de rendre la justice à ses sujets, je conclus qu'il devoit étre d'une taille gigantesque et cela par ce que le juge de notre village surpassoit en hauteur de taille le reste des habitants. J'avois aussi remarqué que ce même juge avoit la voix forte et sonore, c'en fut asses pour me figurer que, proportion gardée, celle du Roi devoit retenir comme le bruit du tonnerre, et que c'étoit ce qui le rendoit si puissant et si redoutable » JAMEREY-DUVAL, Valentin. *Mémoires, Enfance et éducation d'un paysan au XVIII^e siècle*. Paris, Le Sycomore, 1981, p. 117.

³⁷⁶ MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles*. P. 213.

Versalles³⁷⁷. Esta gloria era acentuada mediante las alegorías, que en modo alguno pueden ser comprendidas como un proceso de divinización.

En la galería la imagen del *roi de guerre* y del *roi de gloire* se daban de forma conjunta, como venía realizándose en los grandes ciclos decorativos de los principales palacios y familias italianas del Renacimiento; y si bien no debemos comprenderlo como un intento de divinización del monarca, sin embargo, sí se busca reforzar con las alegorías la idea del rey *tré chrétien*, fortaleciéndose a través de ello los vínculos simbólicos entre la monarquía y el Cielo. Esta afirmación del carácter religioso de la monarquía francesa, que sin duda aparece en la Galería de los Espejos y que constituye una parte fundamental de la legitimidad dinástica de la monarquía francesa vinculada al galicanismo, es enfatizada en estos instantes en que las otras potencias europeas se encuentran en guerra contra Francia. De nuevo, es la historia presente la que determina el uso de la simbología tradicional, determinando el tratamiento de la figura del monarca. Un problema religioso que no sólo tendrá que ver con el conflicto con las provincias protestantes, sino internamente, como estudiamos a propósito de la expulsión de los protestantes y de la persecución de Port Royal. En todo este *ciclo* se observa, por tanto, más que una divinización un deseo de reforzar el carácter glorioso del monarca y de afirmación de la dinastía; y, de este modo, la Galería de los Espejos reflejaba un deseo claro por parte de la monarquía de mostrar una imagen de sí misma, que va a determinar la irrupción del retrato del monarca. Se trataba de una imagen de gloria para la posteridad y no tanto una propaganda, como en ocasiones se ha remarcado. Sin embargo este deseo de divinizar la figura del monarca ha llevado a señalar a G. Sabatier que el cuerpo del monarca aparece representado, precisamente por ello, de forma inmóvil, tranquilo y con el rostro impasible; esto es, a modo de un *motor inmóvil*, como el que señalaba Santo Tomás -siguiendo a Aristóteles- de Dios³⁷⁸. Una imagen mayestática del monarca que seguía de cerca, para él, la descripción dada de Bossuet en sus *Politiques tirées des propres paroles de l'Écriture sainte*:

« Considérez le prince dans son cabinet. De là partent les ordres qui font aller de concert les magistrats et les capitaines, les citoyens et les soldats, les provinces et les armées par me et par terre. C'est l'image de Dieu, qui assis dans son trône au plus haut des cieux fait aller toute la nature. Quel mouvement se fait, dit saint Augustin, au seul commandement de l'empereur ? Il ne fait que remuer les lèvres, il n'y a point de plus léger mouvement, et tout l'empire se remue. C'est, dit-il, l'image de Dieu, qui fait tout par sa parole. Il a dit, et les choses ont été faites, il a commandé, et elles ont été créées. »³⁷⁹

La resacralización de la figura del monarca, acentuada a partir de 1678³⁸⁰, se observa no sólo en la decoración de la Galería de los Espejos, sino también en la decoración del Salón de la

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 214.

³⁷⁸ SABATIER, Gérard. *Versailles ou la figure du roi*. P. 415.

³⁷⁹ BOSSUET, Jacobo Benigno. *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte*. Paris, Pierre Cot, 1709, 2 Vol. (1ª edición, 1677-1679).

³⁸⁰ FERRIER-CAVERIVIERE, Nicole. *L'image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*. Paris, PUF, 1981, p. 183.

Guerra pintada por Le Brun. En ésta, en el cuerpo central de la cúpula nos encontramos nuevamente con la efigie del Rey, quien aparece en el escudo de la figura alegórica de Francia, claramente deudora de la iconografía bizantina de Cristo³⁸¹. Esta exaltación religiosa de la figura del monarca culminará con los dos últimos grandes proyectos artísticos de su reinado en los Inválidos (1703-1706) y en la Capilla de Versalles (1709), por Charles de la Fosse y Jean Jouvenet respectivamente. Una idea sobre la resacralización de la figura del monarca que parece ratificarse al compararse estos ciclos con las decoraciones profanas llevadas a cabo en Trianon o en Marly, donde esta centralidad de la figura del Rey desaparecerá. Igualmente dejará de estar presente en las escenas de batallas pintadas por Van der Meulen para Marly³⁸², donde la figura del Rey parece desaparecer tras la visión topográfica característica de su estilo; convirtiéndose –incluso– en anecdótica. Apenas destacadas tras el humo de la escaramuza. No obstante, es todavía reconocible por su fisionomía y por su ropa, pero sin destacar su importancia³⁸³. Esto venía a contradecir la tesis de G. Sabatier quien pretendía comprender el conjunto del palacio a partir del cuerpo del Rey. En todas estas escenas de batallas para sus palacios de placer el Rey se ha diluido en la escena, a diferencia de las escenas que había pintado el propio Van der Meulen para la *Escalier des Ambassadeurs* donde la composición se construía en torno al propio Rey. Todas estas batallas –como también señalamos a propósito de J. Parrocel– se acercaban más a las pinturas de género³⁸⁴, predominando en ellos un carácter histórico, sobre el heroico y glorioso de la Galería de los Espejos, ofreciendo más bien una imagen tecnificada de la guerra³⁸⁵. Una pintura de género que se alejaba de la pintura de gran formato, elocuente y persuasiva, propuesta por Le Brun en la gran galería. Esta forma diferente de tratar la figura del Rey dependiendo de las estancias, los espacios o las finalidades de la obra, demostraría, nuevamente, que no es posible hablar de una sola forma de representar la figura del monarca en estos instantes, ni tampoco sería posible establecer una tendencia global del arte; sino que conviven diferentes maneras de representarlo pictóricamente en función de los espacios. Es por ello que en Versalles conviven diversos lenguajes narrativos y compositivos, no pudiéndose analizar la obra de Le Brun para la gran galería como un ejemplo de cómo evoluciona el conjunto del arte francés a finales del siglo XVII, sino, en tal caso, de su propia pintura; la cual sin duda mantendrá puntos de unión con su propio momento, tal y como hemos intentado remarcar.

Frente a un relato realista, como el de la época de Mazarino y frente un retrato mayestático como el de los años 60 y 70, que algunos han descrito como una *divinización* de la figura del

³⁸¹ MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles*. P. 228.

³⁸² GUERRA, Paul Duque Estrada. *La peinture d'histoire à Marly sous Louis XIV*. Musée Promenade de Marly-le-Roi-Louveciennes, 1993, 3 Vol.

³⁸³ DELAPLANCHE, Jérôme. *Joseph Parrocel, 1646-1704. La nostalgie de l'héroïsme*. Paris, ARTHENA, 2006, p. 106.

³⁸⁴ MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles*. P. 230.

³⁸⁵ CORNETTE, Joël. *Le roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*. Paris. Payot, 2000, p. 46 (1ª edición 1993).

monarca, hacia 1680 asistimos de nuevo a una importante transformación en la idea de retrato. En estos instantes los debates académicos sobre el color determinarán la emergencia de nuevos retratistas, como Nicolás de Largillière, influenciado por las ideas coloristas, quien utilizará el color para ofrecer un rostro individualizado. Ante la muerte de los principales retratistas del momento como Philippe de Champaigne, en 1674, y de Claude Lefebvre en 1675, C. Gustin-Gomez³⁸⁶ ha señalado que Le Brun –como recoge Dezallier d’Angenville³⁸⁷– logra que Largillière abandone la pintura de naturalezas muertas a la que se dedicaba y se centre en el retrato³⁸⁸. De igual manera habría actuado, según señala Dezallier d’Angenville³⁸⁹, respecto a la figura de H. Rigaud³⁹⁰ que, junto a François de Troy³⁹¹, constituirán la nueva generación de retratistas entre el último tercio del siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII. A través de estas anécdotas señaladas por Dezallier d’Angenville, observamos cómo Le Brun en estos instantes parece demostrar un gran interés hacia el problema del retrato y de su tratamiento; lo que sin duda tendrá en cuenta para la Galería de los Espejos. En ésta propone un retrato de aparato, estereotipado, que da predominancia a los símbolos que lo acompañan y que se rodea de alegorías que aluden a la personalidad y al poder del representado. De este modo, Le Brun parecía recoger la vía abierta por Bernini en su viaje a París de 1665, frente a las discusiones académicas sobre el retrato que propone Ph de Champaigne, buscando una *vía media* entre la idealización de aquél y el realismo de éste.

Junto con la irrupción de la Historia y la irrupción del retrato del monarca, el otro elemento llamativo de la Galería de los Espejos es cómo Le Brun opta por entremezclar un lenguaje histórico y un lenguaje alegórico, en principio, excluyentes. El uso de alegorías ya había sido defendido por A. Félibien y por el propio Le Brun en los años 60, por lo que Le Brun vuelve a ello en su proyecto para las tapicerías de Versailles, donde mezcla figuras mitológicas y alegóricas, junto a las representaciones realistas de las campañas de Louis XIV (cuyos dibujos se encuentran en el museo del Louvre³⁹²). Una propuesta formal que sin duda era deudora de la obra de Rubens, aunque enfatizando más la verosimilitud histórica en detrimento del idealismo. Sin embargo este proyecto de tapices despertó un fuerte rechazo en la *Petit Académie*, tal y como refleja la carta enviada por Jean Chapelain a Colbert del 20 de junio de 1665, quien consigue finalmente imponer su criterio

³⁸⁶ GUSTIN-GOMEZ, Clémentine. *Charles de la Fosse 1636-1716*. Vol. 1, p. 169.

³⁸⁷ DEZALLIER D’ARGENVILLE, Antoine-Joseph. *Abrégé de la vie des Peintres*. Paris, De Bure, 1762, 4 Vol., vol. IV, p. 296.

³⁸⁸ BRÊME, Dominique. Catálogo de la exposición en el Musée Jacquemart-André de Paris del 14 de octubre de 2003 al 22 de febrero de 2004: Nicolas de Largillierre, 1556-1746. Paris, Phileas fogg, 2003.

³⁸⁹ DEZALLIER D’ARGENVILLE, Antoine-Joseph. *Abrégé de la vie des Peintres*. Vol. IV, p. 311.

³⁹⁰ PERREAU, Stéphane. *Hyacinthe Rigaud. Le peintre des rois*. Nouvelles Presses du Languedoc, 2004.

³⁹¹ BRÊME, Dominique. Catálogo de la exposición en el Musée de l’Île-de-France de Sceaux, del 23 de julio al 13 de octubre de 1997: François de Troy, 1645-1730. Paris, Somogy, 1997.

³⁹² BEAUVAIS, Lydia. *Inventaire général des dessins. École française, Charles Le Brun (1619-1690)*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, 2 Vol., vol. II, pp. 730-747.

sobre el de Le Brun; realizándose finalmente unos tapices propiamente históricos³⁹³ y sólo en casos puntuales se permitiría introducir ciertas alegorías. Esta mezcla de Historia y alegoría será criticada también por el propio A. Félibien en su *Septième Entretien*, en este caso a propósito de la pintura de Rubens, inscribiéndose de lleno en los debates del color. Lo que puede ser comprendido también como una crítica a la propuesta formal del propio Le Brun. A causa de estas críticas, y a propósito de las grandes decoraciones de la Galería de los Espejos, Le Brun se ceñirá sobre todo a la Historia, siendo comedido a la hora de introducir las alegorías, que están al servicio de la Historia y la idea de gloria del monarca.

En Versalles, y específicamente en la Galería de los Espejos, parecían coincidir dos estrategias representativas, como ha señalado Th. Kirchner. Por un lado, la tradicional, elaborada por la retórica humanística basada en los modelos de la antigüedad, como la poesía, la mitología, la epopeya, las alegorías, etc. Por otro lado, la verdad de la historia, normalmente expresada en el pasado mediante la galería de retratos y las escenas de batallas. Dos estrategias narrativas que parecen presentar a su vez dos modelos compositivos diferentes que no suelen dialogar entre sí a lo largo de la historia. A excepción de algunos ejemplos como los que vemos en Rubens, quien aún la historia y la alegoría, o cómo podemos comprobar en algunas escenas de batallas de tono épico del humanismo, como por ejemplo la *Bataille d'Anghiari* de Leonardo o la *Batalla de Constantino* realizada por Julio Romano, a partir del diseño de Rafael. Dos obras que influirán, sin duda, en el ciclo de tapices sobre la vida de Alejandro de Le Brun para Gobelins, quien propone una composición que se moverá también entre la estructura de la epopeya y la historia³⁹⁴. No obstante, Th. Kirchner ha planteado estas diferentes propuestas, humanística-alegórica e histórica, como si se tratasen de una evolución formal, definiendo así el final del siglo XVII como una evolución desde el relato poético hacia el relato histórico³⁹⁵. Una interpretación que sin embargo no compartimos, como refleja la propia Galería de los Espejos, debiéndose entender más bien como dos propuestas diferentes que conviven entre sí, empleándose una en detrimento de otra en función de los espacios

³⁹³ « J'ai reçu avec respect la réponse qu'il vous a plu de faire à ma lettre touchant l'emploi de l'allégorie dans les tableaux et les tapisseries que vous avez ordonné de faire pour l'histoire du roi, et j'ai tenu à très-grands honneur que Sa Majesté ni vous ne l'ayez désapprouvée. Ces Messieurs qui s'assemblent chez vous ont eu communication de mes sentiments sur ce sujet et du commandement que Sa Majesté et vous nous faites de travailler avec adresse pour porter M. Le Brun à en convenir avec nous et à ne goûter pas moins nos raisons qu'elle et vous les avez goûtées. C'est à quoi, Monsieur, nous ne perdons pas un moment, et nous voulons espérer que ce rare peintre, étant aussi judicieux qu'il est, ne s'en éloignera pas ; surtout s'il nous était permis de lui insinuer qu'en s'y accommodant il ne ferait pas chose désagréable à Sa Majesté, ni à quoi vous trouvasiez rien à redire. En attendant là-dessus vos ordres, nous n'agissons que de nous-mêmes et nous n'oublions rien de notre côté pour essayer de faire réussir vos sages intentions. » CLÉMENT, Pierre (Éd.). *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*. Édition par Pierre Clément. Paris, Imprimerie Impériale, 1861-1873, 8 Vol., vol. V, p. 596.

³⁹⁴ KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique*. P. 258 y 264.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 104 y ss.

y las estrategias simbólicas que quieren mostrarse en cada momento y lugar; tal y como ocurre en la Galería de los Espejos, que apuestan por la historia.

En el tercer proyecto para la gran galería es cuando se dará entrada a la *Historia*, teniendo como temática principal las victorias de la guerra de Holanda, proponiendo un modelo narrativo característico de esa pintura de gran formato descrita más arriba y que sin duda se ve condicionada y favorecida por esta irrupción del relato histórico. No obstante, al analizar esta decoración debemos tener en cuenta los otros ciclos anteriores, realizados a lo largo del Palacio, algunos de los cuales hemos analizado, que se referían al problema de las pasiones, al *exemplum virtutis*, al *buen gobierno*, a la resacralización de la figura del Rey, etc. Si bien en las escenas de la Galería de los Espejos pueden tener presente estos elementos mencionados, sin embargo parecen concentrarse en la Historia, lo que beneficia a la composición unitaria que propone Le Brun, ya que al no tener como referencia un texto previo, puede concentrarse en el núcleo principal de la historia: el cuerpo del Rey y sus victorias en las batallas. La guerra, centro neurálgico del relato histórico presente, junto a los otros grandes acontecimientos del reinado de Louis XIV, favorecen así la unidad compositiva, permitiendo a Le Brun poner en acción su *unidad de acción* que se construye sobre el cuerpo-retrato del propio rey en acción, que permite visualizar de un primer vistazo las escenas, que se ordenan a partir del cuerpo del monarca. Esta irrupción de la historia, condiciona también las alegorías y simbologías, que sufren igualmente un proceso de clarificación iconográfica, en detrimento de la emblemática y de la complejidad de las temáticas eruditas anteriores.

Las composiciones de la gran galería, tal y como había señalado el propio Le Brun a propósito de la conferencia sobre el cuadro de *La Manne* de Poussin, se construyen a partir del cuerpo humano en acción, en este caso el cuerpo del Rey; alejándose por completo de los modelos narrativos, de origen literario, sustituidos por la historia presente. Sin embargo, al no trabajar a partir de un texto, Le Brun se enfrenta al desafío de construir unas escenas lo suficientemente elocuentes que fueran rápidamente y fácilmente comprensibles por el espectador, de ahí que éste ve guiado su ojo por el cuerpo del monarca, que reclama su mirada en un primer momento, desplegándose a partir de él las otras escenas, donde da cabida a las alegorías y a la simbología humanística. Pero no sólo las escenas se construyen en torno a la figura del monarca sino que el conjunto del ciclo parte de un motivo central: *Le Roi assumant lui-même le gouvernement de l'État*; desarrollándose a continuación y de forma simultánea diversos ciclos alrededor. De hecho, toda la decoración, incluso los estucos que rodean las grandes pinturas, poseen un sentido y un significado respecto al tema central³⁹⁶, tal y como había defendido A. Félibien a propósito de la decoración de

³⁹⁶ MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles*. P. 52.

Vaux-le-Vicomte; demostrando así como la obra está dirigida por la idea de *unidad*, abandonando por completo las narraciones secuenciales, a favor del momentos o acontecimiento de la Historia.

Le Brun reintroducirá en la Historia, las alegorías y las deidades, sin duda al servicio del *roi de gloire*, siendo muy criticado por ello en su época, como por ejemplo por P. Mignard. Aunque las alegorías son reducidas al mínimo, dando prioridad a la Historia y al *roi de guerre*, buscando con ello favorecer la lectura y comprensión de la imagen; y, de este modo, en *Le Roi gouverne pour lui-même*, en el momento de la decisión de iniciar la guerra, el monarca aparece rodeado de las divinidades Marte, Minerva y Hércules, que le señalan el camino de la gloria. Pese a la irrupción de la *Historia* como fundamento de la composición pictórica, los sistemas decorativos de Versailles, ya desde los años 70 y 80, continúan recogiendo las diversas tradiciones del humanismo literario, como los emblemas, los lemas, las alegorías, aunque tienden a clarificarse. No obstante, la estrecha relación entre imagen y texto, característica del emblema, tiende a dejar paso desde mediados del siglo XVII a una imagen simbólica o metafórica donde la subordinación al texto es menor, buscando favorecer la elocuencia de la imagen. A pesar de lo cual, todavía en Versailles encontramos uno de los pocos y últimos ejemplos -en la segunda mitad del siglo XVII- que otorga un peso importante a las inscripciones asociadas a las imágenes, tal y como encontraremos en la propia Galería de los Espejos. Lo que sin duda revela una importancia contradicción dentro del proyecto de Le Brun. Ello demostraba asimismo que pese al deseo de Le Brun de desarrollar una pintura elocuente sobre la *unidad de acción*, la época seguía considerando difícil poder comprender la imagen a simple vista, llevando a cabo una serie de inscripciones que permitiesen comprender mejor las imágenes. Apoyando de nuevo la imagen sobre el texto. Estas inscripciones serán realizadas por el propio Paul Tallemant, quien escribe en latín una serie de inscripciones acompañando a cada cuadro y escultura que aparecen en la Galería de los Espejos, donde se describía las escenas, situándose en los cartuchos pintados debajo de los medallones y en los cartuchos de estuco debajo de las grandes composiciones. Unas imágenes que se acompañaban también con una serie de sentencias latinas que se situaban en los escudos que decoran las trompas de estuco que jalonan la galería³⁹⁷. Sin embargo, François Charpentier, defensor del francés frente al latín, apartará de este trabajo a Tallemant, transformando las inscripciones de éste en un sentido “moderno”, tal y como parecían determinar los nuevos tiempos en 1684, exaltando sobre todo los triunfos históricos del Louis XIV y su siglo. Sin embargo se extendió de tal forma en ello que fueron necesarios unos cartuchos suplementarios, siendo por ello criticado por Boileau y por Racine; encargándose, como historiógrafos del rey, de componer definitivamente las nuevas

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 150.

inscripciones hacia finales de 1685³⁹⁸. Todo este largo proceso demostraba la importancia que se seguía concediendo al texto en la *época clásica*, a pesar de que la teoría pictórica parecía intentar pensar la pintura como superior a la poesía. Todo ello parece contradecir la teoría de Th. Kirchner, quien considera que la vinculación entre imagen y política a lo largo del siglo XVII -que culmina en la Galería de los Espejos- permitiría al arte y a la teoría pictórica reivindicar su autonomía y emanciparse del texto³⁹⁹. En un proyecto simbólico tan importante como éste era lógico que todas las instituciones de la monarquía participasen para ensalzar la gloria del monarca. De hecho no hubiera sido comprensible que la Academia de Letras que tanto peso tenía en la construcción de la imagen de la monarquía, y que participa con Le Brun en los diversos ciclos, no hubiera participado de algún modo en la gran galería, que era una representación de los logros y la grandeza del monarca. No obstante, es importante subrayar, que estos textos acompañan a la imagen y nunca ni la condicionan ni ésta se construye sobre ellos; escenificándose más bien un diálogo entre las artes para mayor gloria del siglo de Louis XIV.

Junto a las descripciones explicativas que acompañan las imágenes, tenemos otros textos que van a describirla y que nos ayudan a comprender la significación de la Galería de los Espejos, al menos la que entendieron los hombres de su época. Además del texto A. Félibien, la primera descripción oficial encargada por el monarca será la realizada por Charpentier en 1684, lo que nos permite tener una idea del mensaje que se quería transmitir. Lo primero que destaca esta descripción es que el sentido de toda la decoración gira en torno a las acciones del Rey. Tres años más tarde aparece también la descripción dada por Pierre Rainssant, adscrito a Le Tellier y Louvois, quien también la describe como una historia de la vida de Louis XIV. Asimismo, también aparecerán dos descripciones en el *Mercure Galant*, en diciembre de 1684, que sin duda se encontraban muy estrechamente vinculadas a Le Brun -creador de la obra- y que son realizadas por un tal Mr. Le Lorne. La descripción del *Mercure Galante* se presenta bajo la forma de unas cartas enviadas a una dama, apareciendo en ellas la descripción y explicación de la decoración de la galería, así como del salón de la Guerra y de la Paz. Este texto, confirma el sentido dado por Charpentier, ofreciendo igualmente una lectura *histórica* de la galería, construida sobre la figura del rey. Esta comenzaría con la Paz de los Pirineos y culminaría con la Paz de Nimègue. Este sentido histórico sería confirmado finalmente por el texto *Éloge historique du roi sur ses conquêtes depuis l'année 1672*

³⁹⁸ DUBU, Jean. « Racine et l'iconographie à Versailles ». En *XVIIe siècle*, nº 163, avril-juin, 1989, pp. 195-204.

³⁹⁹ « Il apparut de plus en plus que la politique, pour sa propre représentation, n'avait pas seulement besoin de l'art de manière générale, mais qu'elle exigeait un art possédant un caractère résolument artistique [...] L'art avait besoin de cette impulsion de la politique pour amorcer un discours, dont l'objet central n'était pas l'oeuvre d'art s'inscrivant dans un contexte politique, mais le tableau de chevalet tendant vers son autonomie. La politique poussa l'art à une sorte de découverte de soi, non parce qu'elle voulait lui accorder un espace de liberté, mais parce qu'elle avait reconnu les possibilités expressives d'un art se définissant au sens moderne du terme. Ce qui nous apparaît aujourd'hui comme une discussion proprement artistique sur le fond, le caractère et la forme d'une oeuvre d'art était en réalité indissociable de la mission confiée à l'art par la politique. » KIRCHNER, Thomas. *Le héros épique*. P. 3.

*jusqu'en 1678*⁴⁰⁰, que fue publicado tardíamente en 1730 y atribuido a Paul Pellisson; aunque fue realizado por Racine y Boileau, probablemente hacia 1678. Todos los textos descriptivos que tenemos sobre la Galería de los Espejos, así como las propias inscripciones que acompañan a los cuadros de la galería, muestran que el *ciclo* debe leerse como un testimonio de las cualidades del monarca “excellent capitaine” y “grand politique”, el cual habían despertado por ello las envidias de Europa y razón por la cual se producirá la alianza entre Alemania, España y Holanda contra Francia⁴⁰¹. Las estrechas correspondencias entre la decoración de la galería y el texto de Racine y Boileau, demuestran asimismo que la galería era un intento por construir una *historia oficial* del Rey en imágenes, lo que, al mismo tiempo, reflejaba el triunfo definitivo de la imagen y de la historia sobre el texto y la metáfora. A pesar de acompañarse de textos. De hecho, estas inscripciones, como refleja Racine y Boileau, irán por detrás, acompañando a la imagen y no determinándola, como en el pasado. Se puede decir así que buscaban explicar la imagen sin determinar el pincel. La galería es presentada por Claude-François Despoertes en 1752 como un *poema épico*, a través de imágenes y sustentado sobre una narración histórica.

En conclusión, y pese a las diferentes propuestas iconográficas que parecen concitarse en la Galería de los Espejos de Versalles, hemos podido observar a lo largo de este recorrido un deseo de clarificación de las composiciones pictóricas, buscando la claridad, tanto a nivel compositiva como narrativa, tendiendo a disminuir la importancia de los símbolos, las alegorías y a los emblemas, pese a su pervivencia. Ello demuestra que en la pintura francesa del siglo XVII, desde los años 60, se produce un claro deseo por desarrollar una pintura elocuente y expresiva, construida sobre el cuerpo humano en acción como principio narrativo del cuadro, así como sobre una composición definida en torno a la *unidad de acción*; que tendría su culminación en las propuestas pictóricas de Le Brun en la Galería de los Espejos. Todo ello nos permite observar cómo la pintura francesa evoluciona en paralelo a los problemas de la representación aristotélica y teatral, y en paralelo a los problemas de la elocuencia persuasiva, dando progresivamente predominancia al lugar del espectador, lo que determinará la importancia adquirida por el color, que será pensado por Roger de Piles, precisamente a partir de estas mismas problemáticas. Esto reflejaría cómo la representación clásica poco a poco va reordenando sus discursos en torno al hombre y sus pasiones, como es característico de la Gubernamentalidad. Un proceso que no culminará hasta la segunda mitad del siglo XVIII y, sobre todo, hasta la Revolución Francesa.

4. Las Querelle du coloris en la segunda mitad del siglo XVII. Entre Italia y Francia.

⁴⁰⁰ RACINE, Jean et Nicolas BOILEAU. *Éloge historique du roi Louis XIV sur ses conquêtes depuis l'année 1672 jusqu'en 1678*. Amsterdam-Paris, Bleuett, 1784 (1ª edición, aprox. 1678).

⁴⁰¹ MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles*. P. 168.

Las obras clásicas de Philippe de Chennevières *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France (1847-1854)*; de Pierre Marcel *La Peinture Française au début du dix-huitième siècle, 1690-1721 (1906)*; de André Fontaine *Académiciens d'Autrefois. Le Brun, Mignard, Les Champaigne, Bosse, Jaillot, Bourdon, Arcis, Paillet, etc. (1914)*; de Louis Hourticq *De Poussin à Watteau ou des origines de l'École parisienne de peinture (1921)*; y, finalmente, el gran texto de Bernard Teyssèdre *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV (1957)*, han determinado la aproximación a los temas académicos del siglo XVII en Francia. Todos ellos han otorgado a la *querelle du coloris* un lugar fundamental para comprender los debates artísticos del siglo, así como su evolución. Construirán a partir de éstos, la imagen de una supuesta oposición de los coloristas o rubenistas, al impulso monopolizador de la Academia, defensora del dibujo y de Poussin, y que habría tomado como modelo teórico -según A. Fontaine- el tratado de Fréart de Chambray *L'idée de la perfection de la peinture*⁴⁰²; el cual, de ningún modo, constituyó la base de la reforma académica de 1662, como parecen señalar Chennevières, A. Fontaine o B. Teyssèdre. A pesar de lo cual para estos autores, las tesis académicas de la segunda mitad del siglo XVII estarían encarnadas por la obra de Fréart de Chambray, a las que se opondría Roger de Piles, desde afuera de la institución, proponiendo una concepción pictórica opuesta, fundamentada en Rubens. Una concepción radicalmente diferente de la pintura que terminaría por imponerse en la propia Academia, determinando con ello el triunfo de sus ideas entre los pintores de finales de siglo y principios del siguiente. Parece ser Philippe de Chennevières el primero que desarrolla este tipo de visión dialéctica de la historia, instaurando los términos *rubensistas* y *poussinistas*, sin duda a partir del recuerdo de la polémica de los años 70 del siglo XVII que han dejado en el siglo XVIII artistas como A. Coypel. Una dialéctica entre *rubensistas* y *poussinistas* que se convertirán en una constante de la historiografía posterior; siendo un modelo interpretativo que tendrá gran desarrollo entre la historiografía de la segunda mitad del siglo XX. Ésta ha tendido a simplificar precisamente el siglo XVII entre *rubensistas* y *poussinistas*, como ya apuntaba el propio texto de B. Teyssèdre; quien, sin embargo, reconocía a propósito de las polémicas del color, la existencia de un debate entre otros muchos que tuvieron lugar en el siglo XVII. B. Teyssèdre señalaba que se servía de él para poder catalizar esas variadas tensiones que atraviesan el siglo, así como para explicar las diferentes polémicas de la época, que sin embargo han tendido a unificarse bajo la etiqueta común de debates del color, y que respondían a muy diversas problemáticas, como expondremos a continuación.

⁴⁰² Con este mismo tratado arranca el capítulo de J. Lichtenstein titulado *Le conflit du coloris et du dessein ou le devenir tactile de l'idée* (p.153), para intentar demostrar, siguiendo a B. Teyssèdre, la existencia de una doctrina académica y el desarrollo -frente a ella- de una teoría colorista que la cuestionará.

Hay otros historiadores, por el contrario, que si bien no niegan la importancia teórica de esta *querelle* cuestionan sin embargo su trascendencia histórica⁴⁰³, negando que se tratase de una polémica en contra de Le Brun y de la Academia, puesto que aquellos que defendieron los posicionamientos del color, como Gabriel Blanchard o Charles de la Fosse, pertenecerán al grupo de pintores que Le Brun utiliza para sus diversas empresas decorativas. Incluso ya desde la época de Saint-Sulpice o del *Hôtel Lambert*, donde Charles de La Fosse comienza a familiarizarse con la gran pintura en la década de los 50⁴⁰⁴. La deuda de La Fosse hacia Le Brun se mantendrá formalmente en sus cuadros a lo largo de toda su producción, y también al contrario, pues las influencia de La Fosse en la obra de Le Brun serían claras en determinadas figuras de su *Pavillon de l'Aurore*, en el *Château de Sceaux*⁴⁰⁵. Asimismo, desde los primeros panfletos de Roger de Piles atacando a una supuesta cábala poussinista, Le Brun siempre es nombrado como un artista de gran mérito; por lo que se hace difícil comprender estas polémicas como un ataque hacia Le Brun o hacia la Academia.

Más allá de aquellos historiadores que ponen en cuestión su existencia, las *querelles du coloris* tuvieron gran importancia en el debate académico ya desde sus comienzos, como señalamos a propósito de las conferencias de 1667 sobre el cuadro de Tiziano. Entre otras razones porque desde su fundación la Academia ha querido definir un tipo de pintura a medio camino entre el color veneciano y el dibujo romano, que explicaría la importancia de la pintura boloñesa en Francia. Todo ello determina que a la hora de analizar las *querelles du coloris* debamos observar distintos niveles, aunque tiendan a unificarse bajo una misma denominación. Una simplificación sin duda favorecida por la lectura del texto de B. Teyssèdre, aunque éste reconocía la complejidad y variedad de los debates de la época, más allá del color, destacando por ejemplo los debates sobre los modelos de aprendizaje; sobre la existencia o no de un pintor perfecto; sobre si Rafael, Poussin o Rubens podían serlo; sobre la copia de las maneras de otros; sobre el papel de la naturaleza y de los modelos antiguos; sobre las luchas entre marchantes de arte; etc. B. Teyssèdre sin embargo optaba por centrarse en la polémica en torno al color –entre las otras tensiones que atraviesan el siglo– como forma de “catalizar” y visualizar esos cambios y transformaciones que afectan a muy diversos ámbitos y que se manifestaban a través de diferentes polémicas⁴⁰⁶. Una actitud que en cierta manera guiará también nuestra reflexión sobre el color.

⁴⁰³ MICHEL, Christian. « Le goût pour le dessin en France aux XVII^e et XVIII^e siècles : De l'utilisation à l'étude désintéressée ». En *Revue de l'art*, nº 143, marzo 2004, pp. 27-34.

⁴⁰⁴ GUSTIN-GOMEZ, Clémentine. *Charles de la Fosse 1636-1716. Le maître des Modernes*. Paris, Fatou, 2006, 2 Vol., vol 1, p. 32.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 149 y ss.

⁴⁰⁶ « parce que l'élaboration simultanée de questions multiples estomperait la ligne directrice; le danger ne serait pas moindre d'oublier un contexte hors duquel chaque thème perdrait sa portée, son sens. La solution ne peut être que dans une « mesure », dont il est à craindre, comme en tout compromis, que nul ne la trouve à son gré: traiter le

El color era considerado como una de las partes fundamentales de la pintura, como se ha visto a propósito de A. Félibien, sin la cual la obra no podía ser considerada como perfecta o acabada, por lo que no es de extrañar que se constituyera en uno de los temas de debate en el seno de la Academia francesa, junto a otras grandes problemáticas de la pintura como la sombra, la luz, el cuerpo, la composición, etc. De igual manera se habían expresados los teóricos del Renacimiento desde el comienzo, como podemos leer en Cennini o Alberti⁴⁰⁷. La importancia del color no era cuestionada por nadie, aunque los ecos de los debates italianos a propósito del dibujo y el color, así como el deseo de la Academia por definir unos principios que permitiesen al joven estudiante perfeccionarse en la pintura, generaron en la institución -sobre todo por parte de algunos académicos- ciertas críticas hacia el color, apoyándose en la autoridad de ciertos supuestos comentarios de Poussin, como recordaba Ph. de Champaigne. Unas críticas que sin duda provocarán la reacción de académicos como G. Blanchard, así como el inicio de las polémicas sobre el color propiamente dichas, de la mano de Roger de Piles, quien más bien se inscribe en otro tipo de discusiones alejadas de la Academia.

En todos estos debates se han señalado a menudo la herencia de las discusiones italianas, que se ven favorecidas por el desarrollo de importantes tratados teóricos en pocos años, entre 1548 y 1557, como los de Pino, Doni, Biondo, Dolce o Vasari. Es precisamente a propósito de la obra de Alberti, quien consideraba al color y al dibujo como dos elementos fundamentales de la pintura, cuando Vasari comienzan a leer la distinción albertiana entre dibujo y color, como si se tratase de dos formas diferentes y enfrentadas de comprender y concebir la pintura. Esta lectura vendrá determinada por el desarrollo de las nociones de estilo⁴⁰⁸, así como por el inicio de las preocupaciones técnicas, que coinciden con el surgimiento de grandes figuras como Miguel Ángel o Tiziano. Este interés por el estilo y por la técnica, pronto se transformará en una comparación entre pintores y escuelas, y, de este modo, frente a los modelos florentinos, deudores de la técnica del fresco y del tratado de Alberti, donde el proceso de la pintura se inicia con una serie de dibujos preparatorios, en Venecia, Giorgione comienza a explorar con su pincel y con los colores aplicados directamente sobre el lienzo, corrigiendo directamente con el color la composición⁴⁰⁹. Para los

coloris en« catalyseur», qui cristallise une riche expérience esthétique; ne jamais omettre ses entours, mais rarement les dégager de l'implicite. » TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1957, p. 9.

⁴⁰⁷ “Alabaré los rostros pintados que, agradando a doctos e indoctos, parezcan sobresalir como esculpidos de las tablas y, por el contrario, censuraré aquellos en los que no se manifiesta más arte que quizá en las líneas. Quisiera que la composición esté bien dibujada y óptimamente coloreada.” ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*. Traducida por Rocío de la Villa; *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid, Tecnos, 2007, Libro II, 46, pp. 108-109.

⁴⁰⁸ SOHM, Philip. *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*. Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2001.

⁴⁰⁹ ROSAND, David. *Painting in Sixteenth-Century Venice : Titian, Veronese, Tintoretto*. Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1997.

teóricos de la época aparecían de repente dos formas diferentes de concebir técnicamente la pintura y la relación con el lienzo. Una en la que el dibujo previo guiaba la obra y otra en el que el color se aplicaba directamente; lo cual no suponía un cuestionamiento del dibujo, pues éste se hacía mediante la aplicación del color mismo. Esta técnica de dibujo directa, a través del color, otorgaba a ciertos términos como la *sprezzatura* un peso nuevo en la tratadística, a través del cual se buscaba describir la velocidad de ejecución y la capacidad para dotar a la figura de vida y movimiento, asociándose así al color la idea de vida y expresión, retomando las críticas platónicas que vinculaban el color a las bajas pasiones y a los sentidos. Junto a la *sprezzatura*, adquieren un gran interés también la pincelada y el toque de color⁴¹⁰. Esta nueva factura, en la que la materia coloreada se deja visible y la ejecución no se disimulada, se puede observar en la pintura de Tintoretto, Bassano o en el último Tiziano, siendo denominada en Italia de varias formas, entre ellas *pittura della macchia* o pintura de las manchas, *macchiato*, *spazzoni*, *sciolto*, *pittura di tocco* o *pittoresco*, tal y como la denominará Marco Boschini⁴¹¹. Una pincelada del toque que Tom Nichols ha puesto en relación con la tradición mosaística de Venecia⁴¹²; pero que más bien debemos comprender como una consecuencia de las innovaciones técnicas de la época, así como con los discursos teóricos del momento. Sobre todo se extenderá su uso a partir del interés despertado por la forma de trabajar de algunos pintores como Tintoretto⁴¹³. Estos “estilos” diferentes se consideraron como distintos modos de realizar y concebir la pintura, que pronto generarán conflictos entre pintores y escuelas, favoreciendo el intercambio entre regiones, siendo frecuente encontrar a pintores venecianos en Roma⁴¹⁴ y florentinos en Venecia.

El desarrollo de las polémicas entre pintura y escultura o *paragone*, que venían desarrollándose desde los tratados de pintura de Leonardo, favorecerá también este conflicto entre el dibujo y el color. Si recordamos, Leonardo había definido al pintor como un noble frente al trabajo manual del escultor, manchado siempre de polvo, lo que determinará, sobre todo entre los defensores de Michel Ángel, un deseo de equiparar pintura y escultura a través del dibujo en detrimento del color, como observamos en el florentino Varchi en 1550 o en Doni. Esto determinará que, poco a poco, las figuras de Michel Ángel y Tiziano aparecen enfrentadas, intentando establecer quién era superior. Las *Vidas* de Vasari, en su segunda edición de 1568, introducían -tras una primera edición dedicada al elogio de Florencia y Miguel Ángel- una crítica a los venecianos y a

⁴¹⁰ PUTTFARKEN, Thomas. « Les origines de la controverse “disegno-colorito” dans l’Italie du Cinquecento ». En DELAPIERRE, Emmanuelle, Matthieu GILLES, Hélène PORTIGLIA. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts d’Arras del 6 de marzo al 14 de junio 2004: Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle. Ludion, 2004, p. 12.

⁴¹¹ SOHM, Philip. *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*. P. 201 y ss.

⁴¹² HILLS, Paul. *Venetian Colour. Marble, Mosaic, Painting and Glass 1250-1550*. New Haven-London, Yale University Press, 1999, p. 207 y ss.

⁴¹³ NICHOLS, Tom. *Tintoretto. Tradition and Identity*. London, Reaktion Books, 1999.

⁴¹⁴ HOCHMANN, Michel. *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*. Genève, Droz, 2004.

Tiziano, precisamente por sus déficits en cuanto al dibujo. Vasari intentaba con su definición sobre el *disegno* superar las críticas a la escultura, convirtiendo así el dibujo en la encarnación de la *idea*. Su obra ponía las bases para una nueva polémica que enfrentará al dibujo frente al color, adscribiéndose cada una de ellas a las diferentes escuelas, apareciendo descritas en su obra la escuela lombarda y veneciana como de puro naturalismo o de policromía gratuita. Frente a las críticas de Vasari, los tratadistas venecianos⁴¹⁵ como Dolce⁴¹⁶, por ejemplo en su carta a Gasparo Ballini, admitiendo la centralidad del dibujo, consideraban al mismo tiempo que sin el color no era posible alcanzar la perfección, atacando desde su inicio a Miguel Ángel.

*“En lo que se refiere al colorido, tengo entendido que Rafael ha dejado muy atrás a todos los que han pintado jamás en Roma y en Italia [...] No digo, sin embargo, que los bellos colores no adornen. Pero si sucede que, bajo el colorido y junto con él, no se contienen belleza y perfección del dibujo, la tarea es vana, y se iguala a las bellas palabras que no poseen el jugo o el nervio de las sentencias. Por ello, a mi juicio, yerran quienes dicen, queriendo elogiar al maravilloso Tiziano, que tiñe bien [...] y sin igual, como quien con la perfección del dibujo, acompaña la vivacidad del colorido de tal manera que sus cosas no parecen pintadas, sino vivas. Otra parte quiere tener el pinto no menos necesaria que todas las demás: que las pinturas que hace mueven los afectos y las pasiones del ánimo, de manera que los espectadores se alegren o se turben según la cualidad de los sujetos, como sucede con los buenos poetas y los oradores”*⁴¹⁷

Si Vasari construía su elogio del dibujo aludiendo a la autoridad de Platón y de Aristóteles, los venecianos construirán su propia filosofía del color aludiendo al tratado del alma de Aristóteles⁴¹⁸; elaborando a partir de ella una justificación del color que fundamentará la base de la articulación teórica de Roger de Piles en Francia, junto a la influencia de F. Junius quien había leído en Inglaterra tratados como el de Dolce o Lomazzo.

*“puesto que “percibir con la vista” es “ver” y lo que se ve es un color o bien algo que tiene color, si aquello que ve puede, a su vez, ser visto, será porque aquello que primariamente ve posee color. Por lo pronto, es evidente que “percibir con la vista” tiene más de un significado: incluso cuando no vemos, distinguimos con la vista la oscuridad y la luz, aunque no de la misma manera. Pero es que, además, aquello que ve está en cierto modo coloreado, ya que cada órgano sensorial es capaz de recibir la cualidad sensible sin la materia.”*⁴¹⁹

Las teorías de Aristóteles sobre el color se inscribirán dentro de sus reflexiones sobre la transparencia y la percepción. Aunque esta época era muy dada a leer de forma entrecruzada la obra del estagirita, de ahí que se tendiese a aplicar a los problemas del color su distinción entre *substancia* y *materia*, y, de este modo, mientras unos valorarán el color como algo material, otros lo defenderán como la verdadera substancia de la pintura. Asimismo, la comprensión elocuente del

⁴¹⁵ BARASCH, Moshe. *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*. New York, New York University, 1978, p. 90 y ss.

⁴¹⁶ ROSKILL, Mark W. *Dolce's Arentini and Venetian Art Theory of the Cinquecento*. Toronto, University of Toronto Press, 2000 (1ª edición, College Art Association of America, 1968).

⁴¹⁷ DOLCE, Lodovico. *Carta de Lodovico Dolce a Gasparo Ballini*. En DOLCE, Lodovico. *Diálogo de la pintura*. Edición de Santiago Arroyo Esteban. Madrid, Akal, 2010, p. 231 y ss. (1ª edición, 1557).

⁴¹⁸ KEMP, Martin J. *The Science of Art, Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. Traducida por Soledad Monforte Moreno y José Luis Sancho Gaspar; Akal, 2000, p. 291 (1ª edición, New Haven, Yale University Press, 1990)

⁴¹⁹ ARISTÓTELES. *Acerca del alma*. Libro III, cap. II, 425 b. Traducido por Tomás Calvo Martínez. Madrid, Biblioteca Básica Gredos-RBA, 2000.

arte en Francia, a partir de la lectura de Aristóteles, había otorgado a la visión un lugar destacado en las reflexiones sobre la pintura, lo que favoreció -como estudiaremos en Roger de Piles- la reivindicación del color desde estos problemas perceptivos, donde el color no sólo ayudará a construir esa *expresión general* del cuadro y a conmover al espectador, sino también a dar ese aspecto de vida a la pintura, que genera la base de la emoción del espectador, como había señalad L. Dolce y retoma el propio Roger de Piles:

“Se muestra aún maravillosa astucia de este espíritu en las últimas partes, donde se reconoce el plegado de la carne que le causa estar sentada. ¿Pero cómo? Puede decirse con verdad que cada golpe de pincel sea de aquellos golpes que suele hacer de su mano la naturaleza [...] Os juro, mi señor, que no se encuentra hombre tan agudo de vista y de juicio que viéndola no la crea viva, a ninguno tan enfriado por los años o tan duro de complexión que no se sienta calentar, enternecer o conmover en las venas todas la sangre. No es maravilla, que una estatua de mármol pudiese, con los estímulos de su belleza, penetrar en las médulas del joven que le dejó la mancha. Ahora bien ¿qué debe hacer entonces ésta, que es de carne, que es la belleza misma, que parece que respira?”.⁴²⁰

En Italia, frente a las críticas que condenan al color como algo apegado a la *materia*, siguiendo una lectura platonizante, y frente a la superioridad de la idea y del *dissegno*, Pino contrapone la idea aristotélica de la *mímesis*, que permitía pensar el arte como un lugar de conocimiento. Recurría también a Plutarco quien en su *Moralia*, 6c señalaba que en la pintura el color era más estimulante que el dibujo, porque era más vivo y creaba una ilusión. Argumento que de nuevo encontramos de forma constante en L. Dolce o en las reflexiones de Roger de Piles. El propio Filóstrato en *Sus descripciones de cuadros*⁴²¹, oponía también la pintura a la escultura, definiendo a la primera como imitación mediante la utilización de colores, a través de los cuales se reproducen las sombras y las luces, así como las expresiones de los hombres, en función de los códigos de colores señalados por la fisiognomía. L. Dolce se opone también a estas críticas que pensaban el color como algo apegado a la materia y así distinguía entre *colori* y *colorito*, por ejemplo en su *Dialogo de la pintura*. Una distinción que retomará nuevamente Roger de Piles para elaborar su distinción entre *couleur* y *coloris*. Con ambos términos distinguía entre el color material, esto es, el pigmento, y el conocimiento requerido para su empleo correcto en los cuadros; y, de este modo, para L. Dolce, saber emplear correctamente los colores es saber dar a las figuras vida, que identifica con lo natural o verdadero.

“Esto ilustra el mucho cuidado que pusieron los antiguos en el colorear para que sus cosas imitasen lo verdadero. Y, ciertamente, el colorido tiene tanta importancia y fuerza que cuando

⁴²⁰ DOLCE, Lodovico. *Carta de Lodovico Dolce a Gasparo Ballini*. P. 235 y ss.

⁴²¹ “Hay muchas formas de representación plástica –son artes plásticas la representación en bronce, la escultura en mármol blanco o en mármol de Paros o en marfil y, por Zeus, el arte de cincelar es también plástica-; la pintura se caracteriza por el uso de los colores, pero es esto sólo, sino que también, a partir de esta única característica, representa sabiamente mucho más que cualquier otro arte con gran cantidad de recursos. En efecto, es capaz de representar la luz y la sombra, y con la expresión de los ojos muestra si se trata de un hombre trastornado [...] Todo tiene su color: los vestidos, las armas, las alcobas, las casas”. FILÓSTRATO. *Descripción de cuadros*, I, 2-3. En FILÓSTRATO y CALÍSTRATO. *Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros. Descripciones*. Traducido por Francesca Mestre; Gredos, 1996, pp. 223-224.

*el pintor va imitando bien las tintas, la suavidad de las carnes y la propiedad de cualquier cosa, hace parecer vivas sus pinturas, de tal manera que sólo les falta el aliento*⁴²²

El saber que encierra el *colorito* no se reduce a saber imitar el color dado, sino que éste supone llegar a comprender las relaciones que crea el color con otros colores, con las luces, con las sombras, en la composición, etc., buscando la armonía y la *unione*; tal y como señala también Roger de Piles a propósito del *tout ensemble*. Para dar vida a un cuadro, como había señalado Alberti y como subraya L. Dolce a propósito del color, habría que comenzar primeramente por los contrastes entre luces y sombras: “*Parte principal del colorido es la contienda entre la luz y las sombras*”⁴²³; de ahí que Roger de Piles, quien también está preocupado por insuflar vida a los cuerpos mediante el color, piense el color en relación al *claroscuro*, tal y como se muestra en su *Cours*. A continuación, y en segundo lugar, Dolce señala que debe imitarse la carne y saber dar dulzura y morbidez: “*Es también necesario tener siempre el ojo avizor con las tintas y la suavidad, especialmente de las carnes, porque sucede que muchos las hacen parece de pórfido, tanto en el color como en la dureza*”⁴²⁴. El pintor debe saber, por tanto, imitar y dar la apariencia de naturalidad a las cosas, por lo que el color requería de una inteligencia y una práctica de buen maestro, como lo definía Pino, que le hacía equipararse con el dibujo. A través del color las obras adquirirían una apariencia de vida, a través de la cual la pintura debía buscar, como el buen orador, conmover al espectador; y, de este modo, el color se convertía en manos de L. Dolce y de los venecianos en un instrumento expresivo más que descriptivo, que busca causar emociones en el que mira, tal y como había defendido Aristóteles en relación a la mimesis y al arte. De ahí que gracias al color la pintura podía competir con la poesía.

*“Finalmente, atañe al pintor otro aspecto sin el cual la pintura queda, digámoslo así, fría, como un cuerpo muerto, pues no parece veráz. Consiste en la necesidad de que las figuras muven los ánimos del espectador, algunas turbándole, otras alegrándole, otras inclinándole a la piedad y otras al desprecio, según la cualidad de la historia [...] Y lo mismo le sucede al poeta, al historiador o al orador, pues si las cosas escritas o recitadas no tienen esta fuerza, les falta también espíritu y vida. Y no puede conmover el pintor si antes de hacer las figuras no siente en su ánimo las pasiones, o llamémosles afectos, que quiere imprimir en los ánimos ajenos. Por lo que dice el tantas veces mencionado Horacio: ‘Si quieres que llore, es menester que antes tú te duela’”*⁴²⁵

Estos mismos principios definirán también el proyecto de A. Félibien y Le Brun en los años 60, buscando el equilibrio entre dibujo y color. Un equilibrio que parece querer romper Roger de Piles a favor de este último, sin duda condicionado por las lecturas de los tratados venecianos que le llevan a pensar el color desde la percepción y la persuasión, pero, sobre todo.

⁴²² DOLCE, Lodovico. *Diálogo de la pintura*. P. 151 y ss.

⁴²³ *Ibid.*, p. 153.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 155.

Los debates sobre el color parecen resurgir en Italia entre 1660 y 1680, como consecuencia de la carta del veneciano M. Boschini *Carta del navegar pittoresco* (1660)⁴²⁶, que relanza el debate⁴²⁷. Su obra afrontaba por vez primera la pintura desde un punto de vista pictórico, teniendo en cuenta, entre otras cuestiones, esa *pittura della macchia*, que ya habían señalados lo venecianos como L. Dolce, quien había hablado también de *convenevole sprezzatura*⁴²⁸. Aunque M. Boschini empleará el término *pittoreesco*, de forma diferente a L. Dolce, intentando más bien traducir la relación entre el medio y el resultado final de la pintura, esto es, entre la pintura como materia y la pintura como obra de arte, con lo que la *picturalidad* se convertía en un elemento central de su análisis. El término pintoresco se refería, hasta ese momento, al medio de la pintura, esto es, a la materia. Aunque no se menciona por ejemplo en el *Vocabulario toscano dell'arte del disegno*, editado en Florencia en 1681 por Filippo Baldinucci. Es M. Boschini quien lo redefine, planteándolo como el corazón mismo de la pintura contra aquellas acepciones que lo vinculaban a un tratamiento rápido, ya fuera por dinero o por prisa, descuidado o falto de conocimiento. M. Boschini ayuda a la extensión de su uso, siendo cada vez más utilizado en los medios artísticos, mostrando con ello un cambio de gusto en el siglo XVII⁴²⁹. Frente a la evolución del vocablo *pintoresco* a finales del siglo en el entorno inglés, empleado para definir una visión natural, sobre todo en relación al paisaje, la acepción de M. Boschini era muy diferente; intentando describir precisamente “eso” que definía al arte y a la pintura, esto es, el *estilo* o la *maniera*, en oposición a la naturaleza. De ahí su concepto atrajera a teóricos como Roger de Piles, ya que el texto de M. Boschini venía a romper con el discurso dogmático elaborado desde Vasari y Lomazzo en torno a la idea de *disegno*⁴³⁰ como principio de la pintura. Rompía asimismo con las formas narrativas habituales de los tratados de arte, donde se describían las vidas de los artistas y sus obras. Su obra representaba más bien el discurso de un amateur ante sus propias sensaciones frente a la obra de arte, es decir, a partir de su placer visual, tal y como parece encarnar en Francia Roger de Piles con su defensa de Rubens, quien piensa el arte en función de esa primera experiencia visual, influenciado sin duda por el teatro y Aristóteles. Para M. Boschini el color no sólo se opone al dibujo, sino que en el color se encuentran todos los elementos de la pintura, siendo para él imposible la distinción que llevan a cabo los defensores del *disegno* entre idea y ejecución,

⁴²⁶ BOSCHINI, Marco. *La carta del navegar pittoresco*. Edición crítica a cargo de Anna Pallucchini. Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1966 (1ª edición 1660).

⁴²⁷ SOHM, Philip. *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics and their Critiques of Painterly Bruehwork in Seventeenth and Eighteenth-Century Italy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

⁴²⁸ “Sobre esto me parece que se requiere un cierto y conveniente descuido para que no haya ni demasiada hermosura en el colorido ni demasiado acabado en las figuras, sino para que se vea en todo una agradable solidez” DOLCE, Lodovico. *Diálogo de la pintura*. P. 155.

⁴²⁹ MILANI, Raffaele. *Il pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*. Roma, Laterza, 1997.

⁴³⁰ WILLIAMS, Robert. *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy : from Techne to Metatechne*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

convirtiéndose el color en la marca del temperamento, del furor, de la genialidad, de la *inventio* o de la creatividad del artista. Cuestionaba con ello los fundamentos del *bello ideal*, revelándose de nuevo en estas cuestiones las evidentes deudas entre Roger de Piles y Marco Boschini⁴³¹. Gracias a su interés por la ejecución y por el temperamento, M. Boschini favorecía el desarrollo de una reflexión artística cada vez más preocupada por la identificación de los autores, en un mercado artístico creciente, donde las falsificaciones comenzaban a abundar, tal y como había manifestado A. Bosse en Francia.

La obra de M. Boschini se enmarcaba también en los conflictos entre la escuela romana y boloñesa, quienes defienden también la preeminencia del color y subrayan los defectos de la obra de Rafael, considerando finalmente que las obras de éste parecen más próximas a las estatuas antiguas -que sin duda había tomado como modelo- que a la naturaleza. Estos debates en defensa los romanos habrían tenido su continuidad en la década los 70, primeramente, con la obra de Bellori, quien en su vida de Domenichino de 1672, publica una carta de Agucchi donde intentaba refutar las máximas de los coloristas. Un debate que se prolonga a continuación con la obra de Carlo Cesare de Malvasia *Felsina Pittrice. Vite de Pittori bolognesi* (1678), que debe comprenderse como una contestación a Bellori, quien se había mostrado como un defensor de Rafael y de la escuela romana. Malvasia defendía así la escuela boloñesa, recuperando para ello las críticas hechas hacia la obra de Rafael, cuya obra es descrita como *statuina*. Llama la atención respecto a ambas obras que si bien la obra de Bellori había sido dedicada a Colbert, Malvasia había dedicado su obra a Louis XIV. No obstante, la recepción oficial de estos debates en Francia no se producirá hasta los inicios del siglo XVIII, una vez se han impuesto las tesis de Roger de Piles en la Academia. A pesar de lo cual, muchos de los argumentos de esta polémica aparecen tras los debates de la Academia francesa a favor y en contra de los boloñeses, así como en las propias reflexiones de Roger de Piles, quien parece en ocasiones utilizar los argumentos de M. Boschini y luego de Malvasia en relación a Rafael, para trasponerlos a la figura de Poussin, quien es también acusado de realizar figuras que no consiguen desprenderse de sus modelos escultóricos. La siguiente fase de este debate entre Bellori y Malvasia, y la respuesta del primero al segundo, se producirá con la escritura de la vida de Carlo Maratti, que sin embargo no verá la luz hasta 1731; por lo que será el canónico valenciano Vincenzo Vittoria el que retomará las críticas contra Malvasia en 1703, contestándole, a su vez, Zanotti en 1705, defendiendo a Malvasia. Unas discusiones que analizaremos desde la perspectiva francesa en el último capítulo.

⁴³¹ DELAPLANCHE, Jérôme. « La Touche et la Tache ». En DELAPIERRE, Emmanuelle, Matthieu GILLES, Hélène PORTIGLIA. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts d'Arras del 6 de marzo al 14 de junio 2004: Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle. Ludion, 2004, pp. 62-63.

Todos estos debates italianos sobre el color, especialmente los desarrollados en el siglo XVI, entre romanos y venecianos, llegarán a Francia a través de los artistas residentes en Italia, siendo empleados muchos de sus argumentos, que hemos señalado a propósito de Alberti, Leonardo, Vasari, en las discusiones de la Academia francesa, especialmente las ideas de Alberti y Vasari, cuyas obras parecen ser las más leídas. No obstante, Roger de Piles, que se inscribe en esta misma tradición académica, parece revelarse como un lector de L. Dolce, reflexionando a partir de él sobre los problemas del color, oponiéndose así a los argumentos vasarianos de ciertos académicos. Sin embargo como en otras ocasiones todas estas ideas sufren un proceso de reformulación y readaptación al suelo francés.

4.1. Las reflexiones sobre el color en Francia.

Pese a la influencia de las polémicas italianas sobre el color en Francia y pese al desarrollo de debates paralelos entre ambos países, sobre todo a partir de la recepción y lectura de la obra de Vasari, sin embargo, todas estas ideas y debates se redefinirán dentro de Academia francesa⁴³², adaptándose a las conferencias y a los desafíos teóricos planteados por A. Félibien en los años 60. Ello determinará la particularidad de la mirada francesa sobre la pintura veneciana⁴³³, así como sobre el color, aportando importantes novedades. En Francia las tesis de los llamados coloristas, como analizaremos a propósito de Roger de Piles, irán en una dirección algo diferente a los debates italianos, construyéndose a partir del análisis práctico de los cuadros y dejando al margen, por tanto, ciertas cuestiones teóricas. De ahí, quizás, la no recepción de los debates italianos propiamente dichos hasta una época tardía. Aunque tanto Lionello Venturi⁴³⁴ como Nicola Ivanoff⁴³⁵, han señalado las fuertes vinculaciones entre M. Boschini y Roger de Piles. Pese a lo cual, estas influencias se hacen difíciles de establecer todavía en el siglo XVII, pues la tradición artística francesa -desde sus inicios- se había mostrado reticente a esa pincelada suelta, *alla macchia*, que M. Boschini denomina como *pintoresco* y que A. Bosse denomina como *manière artistique et croquée*,

⁴³² BOYER, Jean-Claude. « La persistance des modèles vénitiens dans la peinture française au temps de Louis XIV ». En TOSCANO, Gennaro (Éd.). *Venise en France. La Fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*. Actes du colloque à Paris, dans l'École du Louvre, 2002. Paris, La documentation française, 2004, pp. 63-76 (1ª aparición en *Sztuka i Cultura*, nº 1, 2001, pp. 115-137).

⁴³³ HOCHMANN, Michel. « Les analyses du coloris vénétien en France et en Italie au XVII^e siècle. Quelques comparaisons ». En HOCHMANN, Michel. *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen, 24-25 février 2006, 6 mai 2006. Paris-Genève, École Pratique des Hautes Études-Droz, 2011, pp. 163-176 ; LE BIHAN, Olivier et Patrick RAMADE. Catálogo de la exposición en la Galerie des Beaux-Arts de Burdeos, del 14 de diciembre de 2005 al 19 de marzo de 2006, y en el Musée des Beaux-Arts de Caen, del 1 de abril al 3 de julio de 2006: Splendeur de Venise 1500-1600. Peintures et dessins des collections publiques françaises. Paris, Somogy, 2006.

⁴³⁴ VENTURI, Lionello. *History of Art Criticism*. New York, E.P. Dutton, 1936.

⁴³⁵ IVANOFF, Nicola. « Roger de Piles e Boschini ». En *Arte antica e moderna*, t. 33, 1966, pp. 101-106.

la cual desaprueba ya en 1649. Una tipo de pintura que también valora de forma negativa Fréart de Chambray, demostrando con ello que Francia era conocedora de este tipo de pintura diferente, pero no la aprobaba: « *pour faire admirer, la Fraischeur et la Vaghesse du Coloris, la Franchise du pinceau, les Touches hardies, les Couleurs bien empastées et bien nourries* »⁴³⁶. En líneas generales, puede concluirse que Francia no parece ni valorar ni prestar mucha atención al problema del toque; siendo más bien en época tardía, ya en el siglo XVIII, cuando estas características de la pintura pintoresca, señalada por M. Boschini, pueden observarse en algunos pintores, llamando asimismo la atención de *amateurs*, coleccionistas y marchantes. No obstante se pueden observar en algunos pintores de la segunda mitad del siglo XVII afincados en Venecia por esas fechas, como es el caso de Charles de la Fosse o Joseph Parrocel, una pincelada más suelta y empastada, que deja visible la pincelada frente al *unione* de defendida por Vasari; lo que sin duda refleja la influencia de la pintura veneciana⁴³⁷. Pero, insistimos, estas ideas sobre la pincelada permanecieron fuera de los debates sobre el color en Francia⁴³⁸, pese a los comentarios tempranos en sus obras teóricas. Esta pintura de manchas y esta forma de aplicación del pigmento en el lienzo no será ni valorada ni comprendida durante el siglo XVII, donde, por ejemplo, se prefiere al Tiziano maduro, anterior a 1550, respecto al posterior; tal y como señala Roger de Piles en sus *Abrégé*: « *sa manière avait dégénéré en habitude même si elle restait toujours solide* »⁴³⁹. No obstante, Roger de Piles, parecía conocer bien esta pincelada suelta de Tiziano, aunque no parece ser lo que más llama su atención, al contrario de lo que había sucedido con M. Boschini, interesándose más bien por el tratamiento y aplicación del color, como es habitual entre los franceses.

« *Il est vray que les marques sensibles de cette liberté ne sont pas sans mérite, elles égaient comme on dit la besogne & réjouissent les yeux, quand elles procedent d'une habitude épurée, & du feu de l'imagination; mais il y a dans les Ouvrages du Titien des touches si spirituelles & si conforme au caractère des Objets, qu'elles picquent le Goût des véritables Connoisseurs beaucoup plus que les coups fort sensibles d'une main hardie.* »⁴⁴⁰

A excepción de J. Parrocel o L. Cretey, que pintan hacia finales de siglo y que provienen de la Francia meridional, los grandes artistas formados en el taller de S. Vouet como L. de La Hyre, E. Le Sueur o el propio Le Brun, no parecen haber incorporado la técnica veneciana a su arte. Del mismo sucede con aquellos artistas donde más claramente es perceptible la influencia veneciana como P. Mignard o Ch. de La Fosse. De hecho, aquellos pintores cuya pintura parecía ofrecer una mayor inclinación por estos aspectos matéricos de la pintura como los *frères* Le Nain, Claude Vignon o Georges de La Tour, apenas tuvieron influencia en el devenir de la pintura francesa del

⁴³⁶ FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. *Idée de la perfection de la Peinture*. Paris, Jacques Ysambart, 1662, p. 62.

⁴³⁷ DELAPLANCHE, Jérôme. *Joseph Parrocel, 1646-1704*. P. 78.

⁴³⁸ HOCHMANN, Michel. « Les analyses du coloris vénétien en France et en Italie au XVII^e siècle ». P. 174.

⁴³⁹ PILES, Roger de. *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs Ouvrages, Et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes*. Paris, François Muguet, 1699, p. 268.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 267.

momento. Sólo algunos autores de la Francia meridional ya señalados, de la zona de Lyon, donde parece destacar en época temprana la obra de claras influencias de Thomas Blanchet⁴⁴¹, como los mencionados Louis Cretey o J. Parrocel, desarrollarán una pintura pintoresca propiamente dicha, claramente influenciada por Venecia. Será por tanto J. Parrocel quien mejor parece traducir en Francia esta forma de aplicación del color veneciano descrito por M. Boschini, comprendiendo el color no en función del dibujo y del contorno, de la ilusión o de la *vraisemblance*, sino de la *mancha* expresiva. Ello fue debido quizás -como señala J. Delapalanche⁴⁴²- a que sus referencias iconográficas no se corresponden con las predominantes en Francia: Tiziano, Rubens o Rembrandt; sino que J. Parrocel hundía su pintura en lo aprendido en su viaje a Italia y especialmente a Venecia de la mano de Jacopo Bassano⁴⁴³, tal y como remarca François Gersaint en su *Catalogue de la vente après décès d'Antoine La Roque* a propósito de un cuadro de J. Parrocel (probablemente *Soldats partageant un butin au sommet d'une montagne*): « & aussi artistement & pittoresquement peint & touchez que par Jacob Bassan »⁴⁴⁴. Será F. Gersaint, ya en el siglo XVIII, en plena moda veneciana, una de las primeras personas que emplea el término *pintoresco* en Francia en una acepción próxima a la italiana, como se comprueba en otras partes de su catálogo al referirse a las pinturas de Valerio Castello y Salvator Rosa. En otras ocasiones, los *amateurs* y marchantes han vinculado la pintura de J. Parrocel con Tintoretto, un autor al que Francia siempre se había mostrado reticente, como reflejaba A. Félibien en sus *Entretiens* o el propio A. Coypel, en el siglo XVIII: « Tintoret, dont les ouvrages trop négligés servent quelquefois de dangereuse autorité »⁴⁴⁵.

Estas reflexiones de M. Boschini sobre la aplicación del color y la forma de la pincelada aparecen también recogidas en época tardía en la *septième entretien* de A. Félibien, pero a propósito de Rubens y Rembrandt, o en la obra de Roger de Piles a propósito de Tiziano, quien parece recoger con más claridad las descripciones de M. Boschini sobre la pincelada suelta y empastada del pintor veneciano.

« Il a extrêmement terminé ses Ouvrages, & n'a point eû de manière bien sensible dans le maniment de son Pinceau; parece que l'exactitude de ses recherches & de soin qu'il pernoit de moderer une Couleur par une autre a effacé les apparences d'une main libre quoyqu'elle y sût en effet »⁴⁴⁶

No obstante a Roger de Piles, como veremos a continuación, le interesan sobre todo los aspectos del *colorido*, esto es, el saber que encierra el color, como había señalado L. Dolce, que el

⁴⁴¹ GALACTÉROS DE BOISSIER, Lucie. *Thomas Blanchet, 1614-1689*. Paris, Arthéna, 1991.

⁴⁴² DELAPLANCHE, Jérôme. *Joseph Parrocel, 1646-1704*. P. 83.

⁴⁴³ AIKEMA, Bernard. "Bassano, i fiamminghi e l'Europa". En HOCHMANN, Michel. *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénétienne de la Renaissance et sa réception en France*. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen, 24-25 février 2006, 6 mai 2006. Paris-Genève, École Pratique des Hautes Études-Droz, 2011, pp. 101-138.

⁴⁴⁴ GERSAINT, François. *Catalogue Raisonné des differens effets curieux et rares contenus dans le Cabinet de feu Monsieur le Chevalier de la Roque*. Paris, Jacques Barois et Pierre-Guillaume Simon, 1745, lote. Nº 87, p. 38.

⁴⁴⁵ COYPEL, Antoine. *Discours prononcez dans les Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, Jacques Collombat, 1721, p. 92

⁴⁴⁶ PILES, Roger de. *Abregé de la vie des peintres*. P. 267.

color como materia y técnica, tal y como lo analiza M. Boschini. Aunque también lo tiene en cuenta como acabamos de señalar y, si bien, en ocasiones, defiende una pintura a manchas, sin embargo éstas deberán alcanzar, al menos con la distancia, el aspecto de unidad. Lo que sin duda inscribía sus reflexiones dentro de la concepción vasariana de color como *unione*, pensando el color a partir de la *expresión general* o de la *unidad de acción*, es decir, conforme a la tradición elocuente y aristotélica del arte francés de la segunda mitad del siglo XVII.

Serán sobre todo con los pintores y teóricos del siglo XVIII, como el mencionado Antoine Coypel en sus *Discours prononcez dans les Conférences de l'Académie Royale (1721)*, cuando asistamos a una revaloración no sólo de la pintura veneciana sino también de esta pincelada libre y suelta, que pone de relieve la materia pictórica, reevaluándose la gran manera de Tiziano.

*« Le parfait achevement est donc de faire paroître tout ce qui est dans la nature, avec une intelligence sçavante & agréable. Car ce n'est pas finir, qu'adoucir & lécher avec affectation & froideur. Ces srotes d'Ouvrages que le vulgaire appelle finis, ne sont proprement que des ébauches quand le relief, l'effet & l'âme ne s'y rencontrent pas. Pour leur donner la dernière main, il faut pour ainsi dire les gâter ; c'est-à-dire, par des coups de pinceau legers & spirituels en ôter la fade propreté & la froide uniformité. »*⁴⁴⁷

Estas ideas favorable a la pincelada suelta se desarrollarán sobre todo aplicadas a los bocetos, como recoge el mundo inglés de la mano del pintor Jonathan Richardson, quien en su *Essay on the Theory of Painting* -publicado en 1715- hacía referencia a esa pintura libre de los bocetos y pinturas inacabadas, señalando que en ellas es donde se preservaba la espontaneidad original. En Francia habrá que esperar un poco para que estas ideas se impongan, especialmente a medida que se desarrolla también un interés similar, del mercado y de los amateurs, por este tipo de bocetos⁴⁴⁸. Un interés que se desarrolla sobre todo en paralelo a la recuperación de la escuela veneciana y especialmente de autores como Bassano⁴⁴⁹. A partir de estos instantes, y de forma ocasional, comenzaremos a observar el desarrollo de una pintura de pincelas sueltas, tal y como podemos ver en H. Fragonard o en Chardin, cada uno a su manera. Ambos pintores parecen desarrollar una pintura que asume esta concepción matérica del color, siendo a su vez capaz de valorarla en autores anteriores como era el caso del mencionado Joseph Parrocel. Esta valoración del color a manchas y del trazo -a propósito de los bocetos- la pondrá de manifiesto con claridad Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville en 1762:

« Les premières pensées, les esquisses faites d'un trait de plume ou de crayon, par la franchise de la main, peuvent être regardées comme originales ; les Italiens les appellent Macchia. Ces traits simples & francs sont difficiles à imiter ; ils sont si spirituels, qu'il manque toujours

⁴⁴⁷ COYPEL, Antoine. *Discours prononcez...* Pp. 43-44.

⁴⁴⁸ JACQUOT, Monique et Sophie JOUIN-LAMBERT. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, del 7 de junio al 14 de septiembre de 2003; y al Musée des Beaux-Arts de Tours, del 11 de octubre de 2003 al 11 de enero de 2004: *L'Apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard*. Paris, Hazan, 2003.

⁴⁴⁹ HABERT, Jean et Catherine LOISEL-LEGRAND. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre de Paris del 18 de junio del 21 de septiembre de 1998: *Bassano et ses fils dans les musées français*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

quelque chose aux copies que l'on en fait, il y a un certain mélange de manieres, qui en fait connoître la fausseté ; c'est ce qu'on observe dans les desseins supposés du Guerchin & de Rembrandt.

*La franchise de la main & la correction d'un dessein, ne sont pas les seules marques de son originalité ; on doit y trouver une belle touche, beaucoup d'esprit, du feu, & certains coups de maître jettés au hazard, qui se manifestent rarement dans des copies, dont la froideur glace le spectateur attentif. »*⁴⁵⁰

En general, la tradición pictórica francesa durante el siglo XVII se muestra reticente hacia esa pincelada que rebasaba los contornos y la forma, defendiendo la noción de *unione* de Vasari, tal y como había señalado A. Félibien a propósito de Rubens⁴⁵¹. Se inscribe así dentro de una corriente crítica italiana, como la que encontramos en el florentino Filippo Baldinucci en 1681, que cuestionaba aquella pintura que deja ver la pincelada y el paso del pincel, considerándose este tipo de pincelada suelta como una pintura no finalizada, admitiéndose sólo para los dibujos preparatorios. De hecho, se sintió más interesada por los aspectos prácticos y teóricos del color, que por los aspectos matéricos. Las ideas francesas sobre el color se basaban principalmente sobre dos fuentes, por un lado, las ideas de Plinio, quien hablaba de *armonía* de los colores; y, por otro lado, de G. Vasari, quien habla del color a propósito del concepto de *unione*, tal y como desarrolla en la introducción, en el capítulo XVIII “*Cómo se deben unir los colores al óleo, al fresco o al temple; y cómo las carnes, los paños y todo lo que se pinta se debe unir en las obras, de forma tal que las figuras no quedan divididas y tengan volumen y fuerza y muestren la obra clara y abierta*”⁴⁵². En este mismo capítulo señalaba que “*l'unione nella pittura è una discordanza di colori diversi accordati insieme*”. Una concepción del color que era la misma que resaltaba L. Dolce de Tiziano, tras su *convenevole spressatura*.

Esta idea sobre la *unione* vasariana del color serán reformulada por la Academia francesa en sus conferencias sobre los cuadros de Tiziano o Veronés, siendo la idea rectora de las reflexiones de Ph. de Champaigne o de J. Nocret, quienes elaboran a partir de ella la noción de *couleur rompue*; también a partir de la noción de color quebrado o corrupto de Paolo Pino y L. Dolce. Aunque sin mucha precisión en el caso de este último. Con *couleur rompue* la teoría francesa se refería al

⁴⁵⁰ DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph. « Discours préliminaire sur la connaissance des dessins et des tableaux. En *Abrégé de la vie des Peintres*. Paris, De Bure, 1762, 4 Vol., vol 1, p. LIX.

⁴⁵¹ « Cette grande liberté qu'il avoit à peindre, fait voir en plusieurs de ses tableaux plus de pratique de pinceau, que de correction dans les choses où la Nature doit être exactement représentée, non seulement dans son dessein, mais aussi dans son coloris, où les teintes des carnations paroissent souvent si fortes & si séparées les unes des autres, qu'elles semblent des taches ; & dans les reflets des lumières, qui rendent les corps comme diaphanes & transparents. Et quoiqu'il estimât beaucoup les Antiques & les Ouvrages de Raphaël, on ne s'apperçoit pas qu'il ait tâché d'imiter ni les unes, ni les autres. ». FÉLIBIEN, André. « Septième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. III. P. 430.

⁴⁵² VASARI, Giorgio. *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a'tempi nostri*. Traducida por Giovanna Gabriele ; Cátedra, 2004, p. 73 y ss. (1ª edición, 1550, rev. 1568)

problema de las transiciones entre colores -ya mencionado por Alberti “como un gentil rocío”⁴⁵³-, elaborando un concepto nuevo a medio camino entre la *armonía* de los colores compatibles, que señalaba Lomazzo, y la *unificación* en función de su valor que recomendaba Vasari⁴⁵⁴. Esta noción del *couleur rompue* será retomada también por Ch.-A. Dufresnoy en su *De arte graphica* (que es traducida por Roger de Piles en 1668), a propósito de la cual hablará de la corrupción de los colores, que muy probablemente toma de F. Junius, como ha estudiado C. Nativel, quien en su *De Pictura Veterum*, libro III, capítulo III, señala cómo la mezcla y la disminución de la intensidad del color permiten explicar las transiciones armoniosas de un color al otro, a través de las tintas intermediarias. Si bien el *couleur rompue* y el problemas de las transiciones entre colores a través de las medias tintas era una problemática sobre el color señalada en Italia, sin embargo iba a convertirse en Francia en un tema central de las reflexiones de la Academia, encontrando aquí un profundo desarrollo y análisis a partir de los grandes cuadros de la tradición.

Otro tema que interesará a los artistas franceses a propósito del color serán los reflejos de color que se producen en la naturaleza entre los objetos vecinos. Dufresnoy se interesa así por las mezclas de color que se producen en los objetos como consecuencia del reflejo de los objetos de su alrededor, intentando reproducir este fenómeno natural en sus cuadros. El color reflejado se presentaba así como un hecho natural, fundamentado científicamente, lo que favorecerá que fuese admitido como un principio académico, constituyéndose en un tema de constante debate dentro de la Academia a lo largo del siglo XVII y XVIII. Dufresnoy añadía que los reflejos coloreados era uno de los caminos para alcanzar esa armonía del color perfecta y característica de los cuadros venecianos, tal y como había señalado también en Roma Pietro Testa, a quien frecuenta Dufresnoy⁴⁵⁵. No obstante, estas ideas sobre el color reflejado ya habían sido apuntadas por Alberti⁴⁵⁶, siendo analizadas sobre todo por Leonardo, quien nombra a este fenómeno como *riflesso*.

Para Leonardo las luces podían tener dos naturalezas, una *original*, que provendría de una fuente de luz, como puede ser el Sol o una vela, y la otra *derivada* o *reflejada*, que proviene de un objeto iluminado próximo⁴⁵⁷. Una luz derivada que analizará uniendo las leyes de la óptica, de la

⁴⁵³ KEMP, Martin J. *The Science of Art*. P. 284.

⁴⁵⁴ HOCHMANN, Michel. « Les analyses du coloris vénétien en France et en Italie au XVII^e siècle. » P. 166.

⁴⁵⁵ HOCHMANN, Michel. « Les reflets colorés : optique et analyse du coloris du XVI^e au XVII^e siècle ». En HOCHMANN, Michel et Danielle JACQUART (Éd.). *Lumières et vision dans les sciences et dans les arts, de l'Antiquité au XVII^e siècle*. Genève. Droz, 2010, pp. 325-339.

⁴⁵⁶ “Los rayos reflejados asumen el color que encuentran en la superficie por la que son reflejados. Como vemos que sucede cuando las caras de los que caminan por los prados parecen verdear”. ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, I, 11. P. 78.

⁴⁵⁷ BAXANDALL, Michael. *Shadows and Enlightenment*. Traducido por Amaya Bozal Chamorro ; Visor, 1997, p. 18 y ss. (1ª edición, New Haven, Yale University Press, 1995)

pintura y de la perspectiva, influyendo en toda la tratadística posterior. Un tema que también había sido tratado por Alberti en *De Pictura*⁴⁵⁸ y que demostraba la recuperación en el Renacimiento de la óptica antigua y medieval, como el *De Coloribus* del pseudo-Aristóteles –también atribuido a Teofastro. Éste afirmaba que nunca veremos un color tal cual es realmente, puesto que éste se encuentra alterado por los objetos que lo rodean⁴⁵⁹. Una misma idea que había sido retomada por Alhazen, quien distingue entre luz primaria y luz secundaria, refiriéndose con estas últimas a la luz reflejada, como más tarde hará Leonardo. Con ello, Alhazen buscaba demostrar que para ver, el ojo no emite rayo alguno, sino que el ojo capta como una cámara oscura los rayos reflejados. A partir de ello señala que cuando un objeto de color brillante es iluminado por la luz del sol al lado de un muro y objeto blanco, débilmente iluminado, este muro u objeto aparece coloreado del color brillante. Es precisamente a partir de esta reflexión que Leonardo deducirá que las sombras nunca serán totalmente oscuras, sino que siempre tendrán algún tipo de reflejo coloreado, mezclándose en ellas los colores; y, de este modo, si un color amarillo se refleja sobre un azul, dará lugar a una sombra verde. A diferencia de la complejidad de la reflexión sobre la sombra y el color en Leonardo, Alberti⁴⁶⁰ considera que simplemente es necesario añadir negro a los colores para hacer las sombras⁴⁶¹. Retomaba así una larga tradición que desde Aristóteles había señalado que el color era el producto -además de la transparencia y de la luz- de la mezcla de dos contrarios, blanco y negro⁴⁶². No será hasta Lomazzo cuando encontremos de nuevo una reflexión sobre la sombra como la señalada por Leonardo, siendo más bien en los tratados de óptica y perspectiva donde se encontrarán desarrollada este tipo de reflexiones, como demuestra el tratado de Daniele Barbaro *Pratica della prospettiva*.

⁴⁵⁸ ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, I, 12. Traducida por Rocío de la Villa; *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid, Tecnos, 2007, p. 79.

⁴⁵⁹ BELL, Janis. "Aristotle as a Source for Leonardo's Theory of Colour Perspective after 1500". En *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, LVI, 1993, pp. 100-118.

⁴⁶⁰ EDGERTON, Samuel Y. "Alberti's Colour Theory. A Medieval Bottle without Renaissance Wine". En *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Vol. XXXII, 1969, pp. 109-134.

⁴⁶¹ "La mezcla de blanco no cambia el género de los colores, sino que más bien crea especies. El negro tiene una fuerza similar, pues por la adición del negro se generan muchas especies de colores, como es evidente que la sombra altera el color y cuando la luz aumenta se aclara y hace más blanco. Por tanto, esto puede bastar para persuadir al pintor de que el blanco y el negro no son verdaderos colores, sino, por así decirlo, moderadores de colores, aunque el pinto no encuentre nada que pueda representar al más brillante destello de luz como el blanco y sólo el negro patentice las más brillante destello de luz como el blanco y sólo el negro patentice las más oscuras tinieblas." ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura* I, 10. P. 78. Asimismo se puede consultar también KEMP, Martin J. *The Science of Art, Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. Traducida por Soledad Monforte Moreno y José Luis Sancho Gaspar; Akal, 2000, pp. 282 y ss. (1ª edición, New Haven, Yale University Press, 1990); HILLS, Paul. *The Light of Early Italian Painting*. Traducido por Isabel Bennasar; Akal, 1995 (1ª edición, New Haven, Princeton University Press, 1987).

⁴⁶² "Así pues, de la misma manera que en aquel caso se dan la luz y la oscuridad, se producen en los cuerpos lo blanco y lo negro". ARISTÓTELES. *Acerca de la Sensación*, III, 439b, 15-20. En ARISTÓTELES. *Acerca de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural*. Traducido por Alberto Bernabé Pajares. Madrid, Gredos, 1987, p. 196.

Señala M. Hoschmann que la verdadera recuperación del pensamiento de Leonardo sobre estas cuestiones no se producirá hasta el siglo XVII, en el entorno de Cassiano dal Pozzo⁴⁶³. Éste se sentía fascinado por los escritos de Leonardo, encargándole a Poussin el diseño de algunas ilustraciones para una futura publicación del tratado de pintura, que finalmente no pudo ver la luz en Italia, publicándose de forma parcial en Francia. De hecho, Galileo -amigo también de Cassiano dal Pozzo- reformulará estas cuestiones sobre los reflejos, donde se vinculaba óptica y color, para explicar la *lumen cinereum*; es decir, la parte de la luna que no está iluminada directamente por el sol, señalando que aquella produce reflejos en la tierra. Una idea que sin duda influyó en los tratados artísticos de su época⁴⁶⁴. Matteau Zaccolini⁴⁶⁵, que frecuentaba los círculos de Cassiano y que también estudia las cuestiones de la óptica y el color en *De Colori* y en *Prospettiva del colore*, siguiendo también de cerca a Leonardo, se centrará sin embargo en las cuestiones de la degradación de los colores, en la reducción de los contraste tonales y en la pérdida de claridad formal con la distancia; yendo en estos aspectos más allá de Leonardo, al proponer unos grados precisos para aplicar al cuadro esta degradación y esa tendencia al azulado de los colores a medida que se alejaban. Para M. Kemp⁴⁶⁶, Zaccolini fue uno de los principales teorizadores sobre el color en la Italia del siglo XVII, influyendo en algunos de los artistas predominantes de su tiempo como Poussin⁴⁶⁷ o Domenichino. De hecho, M. Kemp plantea una posible penetración en Francia de las ideas de Zaccolini sobre el color a través de Poussin. Si bien éste no parece dar mucha relevancia al color en sus cartas, sin embargo, concedería en sus cuadros al color un papel protagonista, por ejemplo a propósito de la narración pictórica, como luego señalarán también A. Félibien y Le Brun. Finalmente, habría que citar a Pietro Testa⁴⁶⁸ entre los lectores de las obras de Leonardo, quien escribirá unos fragmentos sobre la pintura donde establecerá por vez primera una vinculación entre los reflejos y la idea de *unione* de Vasari, hablando así de la *armonía* de los colores; que sin duda atrajeron la atención de Dufresnoy durante su estancia romana. En su obra, P. Testa distingue entre una *pittura di forza*, en la que las figuras están iluminadas por una antorcha, aludiendo a Caravaggio, donde los contrastes lumínicos son muy marcados, y la *manière faible*, donde las figuras están iluminadas por una especie de “luz universal”, donde no puede identificarse la fuente y donde las sombras están ausentes o son muy débiles. No obstante, P. Testa aclara finalmente que él prefiere un camino intermedio como el de la pintura veneciana. Una postura que sin duda

⁴⁶³ HOCHMANN, Michel. « Les reflets colorés... ». P. 328.

⁴⁶⁴ REEVES, Eileen Adair. *Painting the Heavens. Art and Science in the Age of Galileo*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1997.

⁴⁶⁵ BELL, Janis. "Zaccolini's Theory of Color Perspective". En *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. LXXV, nº 1, mar., 1993, pp. 91-112.

⁴⁶⁶ KEMP, Martin J. *The Science of Art*. P. 297 y ss.

⁴⁶⁷ CROPPER, Elizabeth and Charles DEMPSEY. *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*. Princeton, Princeton University Press, 1996, p. 145 y ss.

⁴⁶⁸ CROPPER, Elizabeth. *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*. New Jersey, Princeton, 1984.

determinará la mirada de los pintores franceses hacia esta misma escuela. Todas estas ideas sobre el color reflejado, que concitaban a su vez los problemas de la óptica y de la perspectiva -en gran parte derivadas del tratado de Leonardo-, son recuperados en Francia a partir de autores como Dufresnoy, difundiéndose con él todas estas ideas, coincidiendo con el interés despertado por la obra de Poussin y por el tratado de Leonardo⁴⁶⁹.

A partir de la lectura del tratado de Leonardo y de su interés por fenómenos particulares sobre el color, como son los problemas de los colores reflejados, podemos concluir que los artistas franceses buscan dar un fundamento científico a sus observaciones sobre el color, alejándose de las discusiones teóricas italianas y de las luchas entre escuelas, que tendrán poco eco en Francia. Se interesarán sobre todo por la práctica del color; de ahí, precisamente, el interés despertado por las observaciones sobre el color hechas por la obra de Leonardo⁴⁷⁰, mediante las cuales buscarán justificar sus propias reflexiones y observaciones a partir de los cuadros analizados en las conferencias, readaptando las ideas venidas de Italia a las problemáticas teóricas francesas y a las propias observaciones, como se nos muestra es su teoría del color reflejado y las pautas que ofrecen para su aplicación sobre los cuadros. Un tema que preocupa sobre todo a la pintura francesa aunque tengas sus ecos en Italia. Como ha señalado A. Sconza, las diferentes vicisitudes por las que pasa el proyecto de publicación en Italia del tratado de Leonardo, junto a las particularidades de su publicación en Francia de forma incompleta, condicionaron las reflexiones francesas sobre el color. Sobre todo, porque las partes del tratado que más amputaciones sufrieron fueron las referidas a las sombra y a la luz⁴⁷¹, lo que va a determinar que en Francia las reflexiones de Leonardo encuentren una particular interpretación. Estas ideas sobre el color reflejado alcanzaron en Dufresnoy y entre los artistas franceses mayor atención que entre los artistas italianos, así como un grado de elaboración mucho más complejo que respecto, por ejemplo a P. Testa, como se refleja en su *L'Art de Peinture*⁴⁷²; observando también reflexiones sobre estas cuestiones en la obra de A. Félibien, quien además de Leonardo, cita a Witelo y Alhazen, habiendo consultado también a M. Cureau de La Chambre⁴⁷³.

⁴⁶⁹ FABRIZIO-COSTA, Silvia et Jean-Pierre LE GOFF (Dir.) *Leonard de Vinci entre France e Italie*. Actes du colloque international de l'Université de Caen (3-4 octobre 1996). Caen, Presses Universitaire de Caen, 1999; SCONZA, Anna. « L'héritage de Léonard de Vinci : lumières et vision dans la littérature artistique française au milieu du XVII^e siècle ». En HOCHMANN, Michel et Danielle JACQUART (Éd.). *Lumières et vision dans les sciences et dans les arts, de l'Antiquité au XVII^e siècle*. Genève. Droz, 2010, pp. 201-230.

⁴⁷⁰ HOCHMANN, Michel. « Les reflets colorés... ». P. 331.

⁴⁷¹ SCONZA, Anna. « L'héritage de Léonard de Vinci... ». P. 205.

⁴⁷² « Les Corps qui font ensemble reçoivent l'un de l'autre la Couleur, qui leur est opposée, & se reflechissent reciproquement celle, qui leur est propre & naturelle. » DU FRESNOY, Charles Alphonse. *De Arte graphica*. Traducido por Roger de Piles, *L'Art de Peinture*. Paris, Nicolas L'Anglois, 1668, p. 35 (publicado postumamente del latín por Roger de Piles).

⁴⁷³ « comme quand la lumière frappe sur une etoffe rouge, les objets sur lesquels cette lumière refléchiit particpent de cette couleur. » FÉLIBIEN, André. « Cinquième Entretien ». En FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et sur les*

« Il arrive encore que la couleur naturelle du corps illuminé, paroît plus ou moins changée, selon qu'elle se trouve différente de celle qui lui est apportée par réflexion; je veux dire que si c'est une couleur bleuë qui réfléchisse sur une couleur juane, alors ce jaune paroîtra versâtre. Si c'est un rouge sur un bley, il en naîtra une couleur de pourpure; & comme le blanc est dispose à recevoir toutes sortes de couelerus, il se triendra aisément de celles que la lumieres réfléchie lui portera. »⁴⁷⁴

Estas mismas cuestiones fueron tratadas por N. Mignard en su conferencia sobre la *Sainte Famille* de Rafael, del 3 de septiembre de 1667, que analizamos en el capítulo anterior. Asimismo, las ideas de Dufresnoy, que sin duda habían determinado las reflexiones de A. Félibien, influyeron también en G.P. Bellori, sobre todo en su lectura de la *Última comunión de San Jerónimo* de Agostino Carracci, demostrando así que la reelaboración de las ideas francesas sobre el color tuvieron también su eco e influencia en Italia, no pudiendo interpretar las reflexiones francesas sobre el color como una simple trasposición de las ideas italianas.

Otro de los aspectos particulares de la reflexión francesa sobre el color se referirá a la relación de éste con el espacio, señalando, nuevamente a propósito de los cuadros venecianos y de Tiziano en particular, su capacidad para crear relieves mediante el color, adscribiéndole a Tiziano una teoría del color a partir del racimo de uvas. Una idea sobre la capacidad de dar relieve mediante el color que según M. Hochmann raramente había aparecido con anterioridad en Italia. Esta problemática sobre la construcción del relieve en pintura, que sin duda estaba relacionado con los problemas de la percepción y de la luz, en Francia se desarrolla a partir de la identificación entre el claroscuro y el color, considerando que el buen colorista era aquél capacitado para crear la ilusión de una tercera dimensión. Una idea que se revela como otro de los debates constantes en Francia y que analizamos en el capítulo anterior, por ejemplo, a propósito de la *septième Entretien* de A. Félibien y de sus descripciones sobre la obra de Rembrandt, en relación al términos *houding* de la tratadística del norte de Europa. B. Teyssèdre⁴⁷⁵ nos remite al tratado de F. Junius para encontrar un antecedente a estas reflexiones, demostrando así que sus reflexiones sobre el color influyeron profundamente en Dufresnoy, en A. Félibien y en Roger de Piles. La idea de F. Junius de que los colores claros acercan y los oscuros alejan, y de que las sombras son negras y los relieves claros, se convierte en unos de los temas recurrentes de las conferencias y de los debates en el seno de la misma, como analizamos a propósito de la conferencias de S. Bourdon. A partir de ello se van a elaborar dos nuevas nociones sobre que los colores *avancent* y *reculent*; considerando, asimismo, que estas propiedades de los colores iban más allá de las reglas del claroscuro⁴⁷⁶, como señalaba

ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes; avec la vie des Architectes par Monsieur Felibien. Nouvelle edition, Revue, Corrigé & augmentée des Conférences de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture. Paris, Trevoux, 1725, 6 Vol., vol. III, p. 43.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, pp. 43-44.

⁴⁷⁵ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV.* P. 112 y ss.

⁴⁷⁶ HOCHMANN, Michel. « Les anlyses du coloris vénétien en France et en Italie au XVII^e siècle. » P. 171.

Roger de Piles: « *l'effet d'un tableau ne vient pas seulement du clair-obscur, mais encore de la nature des couleurs* ». Se trataba de una teoría excepcional en Italia, aunque M. Boschini parece llegar en la misma época a una reflexión semejante, a propósito de su análisis de Tintoretto: « *mettre au premier plan des figures très sombres et rejeter le clari dans le lointain, et, d'autre fois, il a mis les figures principales en pleine lumière, en rejetant au loin les ombres* »⁴⁷⁷.

Como hemos señalado más arriba, la teoría artística francesa parecía interesarse más sobre el saber que encierra el color, que denominará como *colorido*, que sobre las luchas entre escuelas o entre teorías filosóficas, dejando en un lugar secundario, también, el problema de la técnica y la materia, que había preocupado a M. Boschini. Los problemas del color habían interesado desde el inicio a la institución académica, culminando todas estas reflexiones en sus conferencias, donde se dedicarán varias sesiones a los cuadros venecianos y a los problemas del color. Si hemos comprobado que el problema del color es una preocupación constante de la tratadística francesa, así como entre los propios académicos, sin embargo, para una buena parte de la tradición historiográfica, es Roger de Piles quien parece encarnar las discusiones sobre el color y presidir un supuesto bando colorista. Una imagen que matizaremos a continuación. Al analizar su obra teórica nos damos cuenta que las reacciones que su obra provocó no tuvieron que ver tanto con la novedad de sus ideas, que en gran parte provienen de la tradición artística y de lo dicho en la Academia, sino cómo las defendió y, sobre todo, los matices que introducía en ellas, que fueron entendidos por algunos como un ataque a ciertos principios académicos. A partir de ello debemos distinguir dos aspectos importantes en la figura y obra de Roger de Piles. En primer lugar, nos encontramos en él con un autor que recoge las discusiones académicas sobre el color e intenta profundizar en ellas, subrayando las propiedades particulares del mismo, tal y como defendieron otros académicos como Ch.-A. Dufresnoy o G. Blanchard. A partir de esta reivindicación del color desarrollará una teoría artística que sin duda heredaba las grandes líneas teóricas propuestas por A. Félibien; pensando la pintura desde la elocuencia y desde los problemas de la representación destacados por Aristóteles. Sobre ambos principios intenta construir una teoría de la representación sobre el color, en la línea de L. Dolce o F. Junius, que sin duda no debió gustar a parte de los académicos, por las razones que estudiaremos, despertando algunas críticas entre ellos. Sobre todo entre una Academia francesa que parecía buscar siempre la *vía media* entre el dibujo y el color. En segundo lugar, nos encontramos en Roger de Piles una dimensión como polemista, que va a determinar la radicalización de sus postulados en torno al color, buscando interesadamente una serie de polémicas que estaban al servicio de una estrategia personal, que poco o nada tenía que ver con las reflexiones teóricas,

⁴⁷⁷ BOSCHINI, Marco. Traducido y citado por HOCHMANN, Michel. « Les anlyses du coloris vénétien en France et en Italie au XVII^e siècle. » P. 173.

aunque utilizó el color para ello. De este modo, buscó atraer la atención sobre su persona y sobre sus escritos, construyendo una polémica mediante diversos panfletos y libelos, a través de los cuales hará una apología de Rubens contra Poussin. Un autor que representaba el estilo nacional francés y que había sido elegido por la Academia como una especie de referente. Al atacar a Poussin y situar a Rubens como el más grande pintor de todos los tiempos, Roger de Piles mostraba que su estrategia se alejaba de las reflexiones artísticas, por lo que deberemos ver tras las polémicas intereses vinculados a las ambiciones personales de poder así como al mercado del arte.

Roger de Piles con su defensa del color no hacía más que señalar uno de los aspectos reconocidos por todos los académicos y teóricos, quienes lo valoraban como una de las partes principales de la pintura. No obstante, y se ha apuntado más arriba, dentro de la Academia existían diferentes concepciones de entender el color⁴⁷⁸, como se advierte también en la conferencia del 4 de junio de 1667 de Philippe de Champaigne:

*« M. de Champaigne fit encore plusieurs remarques sur les autres parties de ce tableau, s'arrêtant à cette beauté de teintes qui paraît dans les carnations, à ces dispositions de couleurs si bien mises les unes auprès des autres dans les draperies, soit pour faire enfoncer les parties les plus reculées, soit pour faire avancer les plus proches, et encore pour produire cette douceur et cette union qui est si admirable dans les oeuvres de ce peintre. »*⁴⁷⁹

Unos valoraban el color por su capacidad mimética, en la línea de L. Dolce, como Louis I Boullogne (formado en Italia en el gusto de Tiziano⁴⁸⁰, transmitido por su maestro Jacques Blanchard⁴⁸¹) o Gabriel Blanchard. Otros defendían su utilidad para construir la profundidad del cuadro, según las leyes de la perspectiva atmosférica, como defiende J. Noret. Otros lo vincularán a los problemas del claroscuro reivindicando su capacidad para hacer avanzar y retroceder las cosas. Para otros servía para definir las vestimentas y los pliegues, ayudando a crear relieves y ayudando a crear un espacio de tres dimensiones. Otros les interesaba, sobre todo, su capacidad para construir la unión y la armonía del conjunto, en función de la amistad y la enemistad entre ellos como defiende S. Bourdon o N. Loir, y como había apuntado Alberti y Filarete⁴⁸², destacando su capacidad para reflejar otros colores, las gradaciones y medias tintas, etc. Finalmente otros defenderán su carácter

⁴⁷⁸ MICHEL, Christian. « Y a-t-il eu une Querelle du Rubénisme à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture ? ». En HECK, Michèle-Caroline (Dir.). *Le Rubénisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Actes du colloque Lille-Arras, 2004. Brepols, 2005, p. 165.

⁴⁷⁹ CHAMPAIGNE, Philippe de. « Conférence, 4 juin 1667 : La Mise au tombeau de Titien ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 124.

⁴⁸⁰ LOIRE, Stéphane. « Louis de Boullogne (1609-1674), peintre, graveur et dessinateur ». En *Billet de la Société de l'histoire de l'art française*, 1997 (1998), pp. 99-126 ; MARANDET, François. Catálogo de la exposición en el Musée national de Magnin de Dijon, del 5 de diciembre de 2014 al 5 marzo de 2015: Bon Boullogne, 1649-1717. Un chef d'école au Grand Siècle. Paris, Réunion des musées nationaux, 2014, p. 18.

⁴⁸¹ THUILLIER, Jacques. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Rennes, del 6 de marzo al 8 de junio de 1998: Jacques Blanchard, 1600-1638. Rennes, Musée des Beaux-Arts de Rennes, 1998.

⁴⁸² KEMP, Martin J. *The Science of Art*. P. 284 y ss.

expresivo y simbólico, en la línea de la teoría de los modos señalada por Poussin, como ha recogido Le Brun en su conferencia sobre la *Ravissement de Saint Paul* de Poussin⁴⁸³.

« Quant à la troisième Partie, qui seroit du Coloris : après avoir parlé de la nature des couleurs, de l'union & de l'amitié qu'elles ont entr'elles, il faudroit montrer de quelle sorte elles doivent être employées pour produire ces beaux effets de clair & d'obscur, qui aident à faire paroître le relief des figures & les enfoncemens dans les tableaux.

Il faudroit traiter de cette Perspective qu'on appelle aérienne, qui n'est autre chose que l'affoiblissement des couleurs par l'interposition de l'air ; de ces accidens du Lumineux & du Diaphane qui se remarquent dans la Nature, & des observations qu'on y doit faire ; des différentes Lumières, tant de corps illuminans, que des corps illuminez ; de leurs réflexions, de leurs ombres ; des erreurs que les Peintres sont souvent en peignant après la bosse éclairée par des jours particuliers ; des différentes visions ou aspects selon la position du regardant ou des choses regardées ; des apparences des corps dans l'eau ; de ce qui produit cette force, cette fierté, cette douceur, & ce précieux, qui se trouvent dans les tableaux bien coloriez ; des diverses manières de Coloris, tant aux figures qu'aux paysages, & de celle qu'on doit suivre comme la plus excellente. Et enfin il faudroit accompagner ces enseignemens de quelques exemples, où l'on seroit voir la beauté & la perfection de ces trois parties : composition, dessein & coloris. »⁴⁸⁴

El párrafo citado de A. Félibien resumía las diferentes problemáticas y posturas que se concitaban en la Academia francesa en torno al color, las cuales, sin duda, retomaban la complejidad de las reflexiones de Leonardo en su tratado sobre la luz y la sombra de 1490⁴⁸⁵. A partir de estas diferencias -y a diferencia de lo señalado por B. Teyssèdre- Ch. Michel cuestiona la posibilidad de hablar de un “clan” colorista, como parecen señalar ciertos textos de la época adscritos a los libelos y panfletos que se generan en torno a Roger de Piles. La reticencia que en ocasiones muestra la Academia hacía ciertas apologías del color, más que interpretarse como una oposición a éste, reflejan más bien su deseo de elaborar un modelo de enseñanza centrado en el dibujo, pues se consideraba que el color era difícilmente transmisible, dependiendo de la experiencia. Esto explicaría que un colorista y un claro deudor de Rubens como Le Brun, defiende en la Academia un arte construido sobre el dibujo. Sin embargo, frente a esta postura, Roger de Piles considera que el color debe ser enseñado paralelamente al adiestramiento sobre el dibujo –un dibujo

⁴⁸³ COJANNOT-LE BLANC, Marianne (Marianne Le Blanc). *À la recherche du rameau d'or. L'invention du Ravissement de Saint Paul de Nicolas Poussin à Charles Le Brun*. Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 61 y p. 163.

⁴⁸⁴ FÉLIBIEN, André. « Première Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes; avec la vie des Architectes par Monsieur Felibien. Nouvelle edition, Revue, Corrigé & augmentée des Conférences de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture*. Paris, Trevoux, 1725, 6 Vol., vol. 1, pp. 96-97.

⁴⁸⁵ “Todo cuerpo opaco está rodeado y su superficie envuelta en luz y sombra, y sobre esto construiré mi primer libro. Además, las sombras tienen en sí mismas diferentes grados de oscuridad, porque surgen de diferentes cantidades de luz sustraída, y a estas las llamo sombras originales, porque son las primeras sombras que visten los cuerpos [...], y sobre esto basaré mi segundo libro. A partir de estas sombras originales surgen rayos sombreados que se difunden por el aire y son de una cualidad que corresponde a las sombras originales de las que derivan, y por eso las llamo sombras derivadas [...] y haré el tercer libro sobre ellas. A su vez, estas sombras derivadas tendrán, en su percusión, diferentes efectos según los lugares en los que incidan; formarán el cuarto libro. Y porque a la percusión de las sombras derivadas la rodea siempre la percusión de los rayos luminosos, que por reflexión rebotan hacia el sitio original donde se halló la sombra original, se mezclan y combinan con ella, modificando en cierta medida su naturaleza; sobre esto basaré el quinto libro. Junto a este, compondré el sexto libro, que considerará las diversas y numerosas variedades de los rebotes en los rayos reflejados, que modifican la sombra original con diferentes colores, según el lugar de origen de los rayos que se reflejan. Luego haré la parte séptima sobre las distintas distancias entre la percusión de los rayos reflejados y el lugar del que se originaron, y cómo variarán la sensación de color.” Citado por KEMP, Martin J. *The Science of Art*. P. 285.

que nunca cuestiona-, enfrentándose, sobre todo, contra aquellos académicos que consideran el color como un simple accidente de la pintura, apegado a la materia, que simplemente rellena el contorno diseñado por el dibujo. La virulencia alcanzada por los debates de mediados de la década de los 70 más que deberse a una supuesta *querelle* sobre el color, es la consecuencia del ataque directo que realiza Roger de Piles hacia Poussin y hacia Rafael para defender a Rubens. Dos autores considerados como las cimas de la pintura. No obstante, estas críticas no deberían haber causado el revuelo que causaron, pues las conferencias nacieron, precisamente, con el propósito de analizar las obras de los grandes pintores y destacar sus aciertos así como sus fallos; y, de hecho, numerosos académicos criticaron ciertos aspectos de las obra de Poussin y de Rafael. Entonces surge la pregunta sobre ¿por qué la postura de Roger de Piles, causó tanta polémica? En primer lugar, porque este ataque hacia Poussin o Rafael se hace para defender la perfección de Rubens, lo que sin duda era un desafío a la autoridad académica, quien era reticente a encumbrar a artistas y a considerarlos como perfectos, y menos a Rubens que si bien era admirado como un gran artista estaba muy lejos de poder ser considerado el más grandes. En segundo lugar, porque esta apología de Rubens se hará desde fuera de la Academia y mediante formas poco ortodoxas, que utilizaban las estrategias de la *république des lettres* para ridiculizar -mediante el libelo y el panfleto- a Poussin y sus seguidores. Una actitud provocadora que sin duda produjo el efecto buscado por Roger de Piles, que se hablase de sus obras teóricas y de Rubens. De este modo, puede concluirse que las polémicas sobre el color trascenderían las simples discusiones académicas, como las que tuvieron lugar frecuentemente dentro de la institución a propósito de otras cuestiones polémicas como las proporciones, la invención o la disposición, etc., convirtiéndose en un debate externo a la Academia por el tono panfletario de Roger de Piles. Sin duda éste, diplomático como A. Félibien, buscaba participar de las discusiones artísticas de su época, no a través de una red de relaciones con el poder como haría A. Félibien respecto a Fouquet y Colbert; sino mediante la polémica, al no contar con este tipo de apoyos, irrumpiendo de forma abrupta en los debates.

Si bien emplearemos el término *querelle* para referirnos a estos debates en torno al color, sin embargo no debemos caer en el error de inscribir estas polémicas dentro de la denominada *querelles des anciens et des modernes* que se desarrollará en los años 80 en torno a la idea de *progreso* en las artes. Es indudable que en ocasiones los partidarios de los modernos utilizan el argumento del color como un atributo propio y característico de lo moderno, ya que se desconocían las pinturas y las policromías del mundo antiguo, sin embargo, este tipo de argumentos nada tendrá que ver con las reflexiones en torno al color. De hecho, cuando se produce la *querelle* entre Ch. Perrault y Boileau, los momentos más turbulentos de la polémica sobre el color ya habían pasado, calmándose durante unos años. Sería por tanto un error identificar a los modernos con Rubens y con los defensores del

color, y a los antiguos con los defensores de Poussin y del dibujo; pues como destacó M. Fumaroli a propósito de Watteau⁴⁸⁶, si se aceptase esta dialéctica sería prácticamente imposible llegar a encontrar una coherencia en los posicionamientos estéticos de algunos autores. A pesar de lo cual, una parte de la historiografía del siglo XX intentará establecer un paralelismo entre ambos fenómenos, como podemos ver en A. Fontaine, P. Marcel, L. Hourticq; o en época más reciente en N. Bryon, Th. Crow, etc., distorsionando con ello las problemáticas del color. Un ejemplo de que la *querelles des anciens et des modernes* no tiene nada que ver con las polémica sobre el color, aunque sin duda las utiliza, lo encontramos en los argumentos contradictorios que emplea uno de los principales protagonistas de ésta, Ch. Perrault, quien a nivel pictórico se muestra como un defensor del dibujo y de Le Brun, con el que le unía una fuerte relación frente a los coloristas, pero que en su defensa del arte de los modernos, emplea los argumentos del color como un claro reflejo del progreso en el arte. Una contradicción de la que él mismo es consciente debiendo rectificar ciertos posicionamientos a favor del color que había señalado en su *Le Siècle de Louis le Grand* en su texto posterior *Parallele des anciens et des modernes*, donde defenderá de nuevo el dibujo. Pretender establecer puntos de unión entre la *querelle du coloris* y la *querelle des anciens et des modernes*, como hace P. Marcel⁴⁸⁷, conduce más bien a la confusión y a la incomprensión de los autores.

Roger de Piles, como hemos afirmado más arriba, se inscribía dentro de la tradición académica francesa sobre el color, así como en la línea de los principios defendidos por A. Félibien sobre la búsqueda de un arte expresivo. No obstante, al intentar redefinir muchos de estos principios académicos a partir del color, incorporando para ello las ideas de Platón, Aristóteles, Cicerón, Dolce, Junius, etc., aporta novedades importantes respecto a la percepción y al color que intenta justificar además mediante argumentos tomados de otras tradiciones no artística. Todo ello nos permitirá observar la irrupción en sus teorías de nuevos *saberes* procedentes de otros ámbitos como la medicina -y especialmente del *animismo*- que demuestra el cambio de la *verdad-poder* acontecido en el último tercio del siglo XVII. Son estas *discontinuidades* que se revelan a través de un discurso como el de Roger de Piles que se define por su *continuidad*, lo que nos va a permitir detectar la redefinición de un nuevo *orden del discurso* dentro del *saber artístico* a finales del siglo

⁴⁸⁶ « On peut s'étonner de voir Vleughels et Watteau (qui passent aujourd'hui pour des Modernes) associés à d'érudits académiciens des Inscriptions. C'est négliger le lien entre la cause « littéraire » (et homérique) des Anciens à l'Académie française et aux Inscriptions, avec la cause « rubéniste » et « coloriste » à l'Académie de peinture et sculpture. Les Modernes, tel l'abbé Terrasson, rationalisent la poétique ; les Anciens au contraire approfondissent leur réflexion sur le « goût », et sur les facettes de l'expérience poétique du vrai, du beau et du sublime. Les jeunes peintres affranchis des conventions de la peinture d'histoire rationalisées par Charles Lebrun, et à la recherche d'un art plus déconcertant, trouvaient plus d'affinités du côté des Anciens attachés à faire comprendre les beautés « irrégulières » d'Homère. » FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». En LECOQ, Anne-Marie (ed.). *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris, Gallimard, 2001, p. 211.

⁴⁸⁷ MARCEL, Pierre. *La Peinture Française au début du dix-huitième siècle, 1690-1721*. Paris, G. Baranger, 1906, p. 60.

XVII y que determinará el arte de los primeros años del siglo XVIII. No obstante, es importante volver a insistir que Roger de Piles no supone una ruptura respecto a los planteamientos de su época, tal y como propone N. Bryson a propósito de su estudio sobre la noción de narratividad y no-narratividad en la pintura francesa de los siglos XVII y XVIII⁴⁸⁸, contraponiendo a Félibien y Roger de Piles. Debemos tener la precaución de no intentar inscribir las novedades aportadas por él como si se tratase de una ruptura con su época y con el discurso artístico anterior; y, por tanto, como un preludio de la modernidad, es decir, de la autonomía artística, sustentada sobre la conciencia perceptiva y sobre la reivindicación de la materialidad del arte. Debemos alejarnos por tanto de aquellas concepciones, como las de Max Imdahl, que pretenden ver en la *querelle du coloris* una especie de dialéctica entre una concepción rigurosa y lineal, presidida por la Academia y Le Brun, frente a una concepción libre y pintoresca defendida por Roger de Piles y encarnada por Rubens, en la que se prefigurarían determinadas sendas del arte contemporáneo posterior.

« La question des places respectives du dessin et de la couleur ainsi que les jugements portés sur le style rigoureux et linéaire et sur le style libre et pittoresque ont animé au plus haut point les débats de l'Académie parisienne à partir de la fin du XVIIe et ont conduit à ce qu'on appelé la querelle entre les poussinistes, mené par Le Brun, et les rubénistes, derrière Roger de Piles. Cette querelle traite des formes de contemplation, différentes et jugées incompatibles, que peuvent on doivent susciter les tableaux ; elle distingue entre les possibilités d'une vision haptique et celle d'une vision optique. »⁴⁸⁹

El texto de M. Imdahl, como él mismo pone de manifiesto al comienzo, buscaba analizar los orígenes de las reflexiones contemporáneas del arte centradas en el color, con la pretensión de llegar a comprender las innovaciones aportadas por los impresionistas y por el orfismo de Delaunay. Este objetivo le lleva a poner el acento en determinados aspectos de los debates históricos del color del siglo XVII, como la percepción visual de Roger de Piles, lo que distorsiona la realidad de los debates históricos de su época, poniéndolo al servicio de otro tipo de discurso e intereses como es el origen de la modernidad. No obstante, esta contraposición entre Félibien y Roger de Piles, que le permite construir a N. Bryson su reflexión sobre la ruptura de la narratividad en el *rococó*, preludio de lo moderno y la cual habría comenzado con los coloristas, ha determinado también la obra de Th. Puttfarken⁴⁹⁰. M. Imdahl parece querer presentar a Roger de Piles como un antecedente de ciertas concepciones contemporáneas del arte, adscritas a la noción de autonomía artística, que se construiría sobre la toma de conciencia sobre el acto perceptivo, y que le conducen, a su vez, a acentuar los aspectos matéricos y superficiales del arte; lo que explicaría para M. Imdahl la predominancia dada al color en la modernidad. Frente a esta concepción objetual de lo moderno,

⁴⁸⁸ BRYSON, Norman. *Word and Image. French painting of the Ancien Régime*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983 (1ª edición, 1981).

⁴⁸⁹ IMDAHL, Max. *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. P. 71.

⁴⁹⁰ "To look at the history of European painting the fourteenth to the nineteenth century as a period of continuous improvement of the means of visual illusion seems to be a very attractive idea [...] I suggest that there is at least one break in this development (and there might easily have been more); and this break I see reflected in de Piles' theory of vision and composition." PUTTFARKEN, Thomas. *Roger de Piles' Theory of Art*. Pp. 89-90.

señalada también por M. Fried en sus análisis sobre la pintura del siglo XVIII⁴⁹¹ y que parece iniciarse con los coloristas, M. Imdahl contrapone la concepción humanista del arte; la cual intenta aprehender el mundo a través del dibujo y la perspectiva, estando determinada por tanto por los problemas de la *mimesis*, tal y como también subraya N. Bryson. M. Imdahl deducía por tanto de las reflexiones de Roger de Piles una especie de reivindicación de la pintura en su pura materialidad, de ahí las nociones de toque y de ahí sus preocupación por la pincelada, lo cual se manifestaría, además, en su cuestionamiento de la pintura de historia a favor de la pintura de género. Una reivindicación del género que permitirá explicar, a su vez, el papel destacado que ocupará Watteau y Chardin en su texto sobre el color, ya que representarían dos claros ejemplos de esa concepción superficial de la pintura u objetual, no narrativa y destinada a la vista y a la creación de una especie de impulso de tocar en el espectador -tal y como también señala M. Fried o N. Bryson-; introduciendo en su texto las categorías perceptivas de teóricos como A. Riegl, al distinguir entre una « *vision haptique et celle d'une vision optique* ».

Tras la relevancia adquirida por la conciencia perceptiva en Roger de Piles, M. Imdahl observa una especie de toma de conciencia pre-moderna sobre los aspectos perceptivos del arte, así como un deseo claro por alejarse del referente: texto, naturaleza, etc.; lo cual era un signo para M. Imdahl del camino iniciado en el arte con Roger de Piles y la pintura del siglo XVIII hacia la abstracción. Frente a esta tesis sobre el alejamiento del referente en Roger de Piles, es importante subrayar que éste siempre defenderá el referente natural o *vrai simple*, defendiendo un *vrai composé ou le vrai parfait*, que entendía como una especie de *vía media* entre el *vrai idéal* y el *vrai simple*; situándose de lleno en las categorías poéticas de su época recogidas por la Academia. Finalmente, M. Imdahl parece concluir que esta conciencia sobre el acto perceptivo, característico del arte contemporáneo, y manifestado a través del color y de la luz, habría alcanzado ya en Roger de Piles - y sobre todo en Chardin- su culminación, a través de mecanismos como el del ensimismamiento, señalados también por M. Fried. Unas reflexiones que habrían permitido al arte del siglo XVIII iniciar una especie de camino hacia la autonomía de la pintura construida sobre la conciencia de la visión, que también parece apuntar Th. Puttfarken⁴⁹². A continuación intentaremos alejarnos de esta línea de pensamiento que ha influido en la historiografía artística posterior que se ha acercado al

⁴⁹¹ FRIED, Michael. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Traducido por Amaya Bozal, *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*, A. Machado Libros, 2000. (1ª edición, Chicago, The University of Chicago Press, 1980).

⁴⁹² "De Piles is looking for an order of structure in the functioning of our natural vision to which the arrangement of figures and forms in a composition could be made to correspond. On the basis of this we could establish rules or principes for the art of pictorial composition; and these would be as firm and solid as those of the ordering of subject-matter which Félibien had based on the logical structure of our reason and understanding. And it would, furthermore, invalidate Poussin's distinction between a natural way of seeing and attentive observation: if our natural vision was susceptible of an order of its own which could be used to attract and guide our attention, there would no longer be any justification for the artist to stay aloof from his picture's sensuous effects and to rely solely on our intellectual curiosity." PUTTFARKEN, Thomas. *Roger de Piles' Theory of Art*. P. 85.

arte francés del siglo XVII y XVIII, e intentaremos inscribir a Roger de Piles en las reflexiones de su propia época.

5. Roger de Piles. Las fases del debate sobre el color en Francia:

Como ha señalado Léon Mirot⁴⁹³ y B. Teyssèdre, a propósito de la genealogía familiar de Roger de Piles, ésta se remontaba al siglo XV, llegando a su máximo apogeo en el siglo XVI durante las luchas de la Liga. En ellas su tío-abuelo Jean, abad de Orbais, fue uno de los más influyentes *ligueurs* antes de capitular en 1589, ya que era hostil a las negociaciones con Henri de Navarre en La Roche-Guyon⁴⁹⁴. El perdón del rey permite continuar a su familia su vida como propietarios terratenientes, magistrados, regidores, canónicos, etc., hasta que en 1635 el patrimonio familiar parece haber sido puesto en peligro por Adriend de Piles, el mismo año del nacimiento de Roger de Piles en Clamecy. Desde época temprana Roger de Piles se traslada a estudiar a Nevers, en Auxerre, estudiando allí “ciencias especulativas”, letras e historia; partiendo para París hacia 1651, en unos instantes marcados por los disturbios de la Fronda. En París estudiará filosofía en el Collège du Plessis y más tarde teología en Sorbonne, recibiendo una formación característica de la época centrada en los antiguos y determinada por el modelo jesuita. Además cursará estudios de matemáticas, de física y, sobre todo, de Aristóteles⁴⁹⁵, así como sobre Descartes. No obstante, debemos señalar que esta referencia a Descartes, más bien parece revelar un tópico de la historiografía de finales del siglo XIX y principios del XX, que buscaba situar el siglo bajo la sombra del racionalismo cartesiano. Entre 1656 y 1657 Roger de Piles debió frecuentar diversos círculos eruditos acorde a su posición, señalando B. Teyssèdre su posible entrada en contacto con Roger de Gaignières, quien había nacido en Entrains, cerca de Clamecy, siendo protegido por el duc de Bellegarde, quien también protegía a Roger de Piles. También parece conocer a Michel de Marolles, quien nacido en Nevers debió entrar allí en contacto con Jean-Jacques de Piles debido a su puesto en la *chambre des comptes*. Ambos personajes era coleccionistas que quizás pudieron introducir a Piles en la pasión por la estampa⁴⁹⁶. Asimismo conoció a Gilles Ménage, hombre erudito de la época -a decir de J. Chapelain- que le transmitirá el amor por las letras antiguas y por las obras modernas, quien tomará parte en los inicios de la *querelles des anciens et des modernes*.

⁴⁹³ MIROT, Léon. *Roger de Piles, peintre, amateur, critique: membre de l'Académie de peinture (1635-1709)*. Paris, Jean Schemit, 1924.

⁴⁹⁴ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats...* P. 13 y ss.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁹⁶ SCHNAPPER, Antoine. *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. Part II. Oeuvres d'art*. Paris, Flammarion, 2005, p. 251 y ss. (1^a edición, 1994).

Fue decisiva su relación con Claude François Frère Luc⁴⁹⁷, quien había estudiado en el taller de S. Vouet, y que estaba vinculado al entorno del duque de Bellegarde y de Madame de Lafayette. Muy probablemente a través de él entrará en contacto con la familia Amelot⁴⁹⁸ que determina su vida profesional como diplomático. Si bien Frère Luc le introducirá en la práctica de pintura, sin embargo será a través de su relación con Charles Alphonse Dufresnoy que se interesará por la teoría. Éste había vivido veintidós años en Roma, siendo a través de él que entrará en contacto con las diversas escuelas italianas, ya que Dufresnoy había llegado a conocer bien la escuela lombarda, la boloñesa, la romana y la veneciana. Asimismo, para comprender su formación teórica en estos primeros años, es importante recordar que será durante estos momentos, entre los 50 y los 60, cuando tiene lugar en Francia tanto la fundación de la Academia como la publicación de las primeras obras teóricas importantes de A. Bosse, Fréart de Chambray o de A. Félibien. El triunfo de las ideas A. Félibien y la publicación de las conferencias de 1667, a las que parece haber asistido el propio Roger de Piles, determinarán su concepción elocuente y aristotelizante del arte. En unos instantes en que traducirá el poema de Charles-Alphonse Dufresnoy así como la obra de Tortebat sobre anatomía. Dos obras con las que irrumpía en el mundo de la reflexión artística.

Charles-Alphonse Dufresnoy y Pierre Mignard, llamados en Roma como los inseparables por su estrecha amistad⁴⁹⁹ (lo que en ocasiones ha dificultado la identificación de sus cuadros⁵⁰⁰ así como de sus dibujos, atribuidos en ocasiones incluso a Poussin⁵⁰¹) regresaron a París en 1656 y 1658 respectivamente, tras una larga estancia en Italia donde habían desarrollado su arte. Como vimos al estudiar los orígenes de la Academia, a su regreso ambos se opondrán a inscribirse en ella bajo las condiciones que ésta había aprobado en 1662, lo que sin duda debió molestar a Ch. Le Brun, determinado -según A. Fontaine,- una enemistad entre ellos⁵⁰². A través de A. Félibien, quien

⁴⁹⁷ LAUREILHE, Marie-Thérèse. « Le Frère Luc (1614-1685), récollet, peintre de saint François ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1982, pp. 49-57 ; BILLAT, Monique et Sylvain Kespern. Catálogo de la exposición en Dammarie-les-Lys, conservation des antiquités et objets d'art de Seine-et-Marne, del 4 de abril al 7 de mayo de 1992: Résurrection d'une oeuvre: un tableau du XVII^e siècle. "La mise au tombeau" de Frère Luc. Dammarie-les-Lyx, Conservation des antiquités et objets d'art de Seine-et-Marne, 1992.

⁴⁹⁸ DÉMORIS, René. « Roger de Piles et la querelle du Coloris ». En DELAPIERRE, Emmanuelle, Matthieu GILLES, Hélène PORTIGLIA. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts d'Arras del 6 de marzo al 14 de junio 2004: Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle. Ludion, 2004, p. 21.

⁴⁹⁹ LAVEISSIÈRE, Sylvain. « Un *alter ego* de Mignard : le peintre Charles-Alphonse Dufresnoy (1611-1668) ». En BOYER, Jean-Claude (Dir.). *Pierre Mignard "le Romain"*. Actes du colloque organisé par le Service culturel du Louvre, 29 septembre 1995. Paris, La Documentation Française-Musée du Louvre, 1997, pp. 93-115.

⁵⁰⁰ THUILLIER, Jacques. « Propositions pour : II. Charles-Alphonse Du Fresnoy, peintre ». En *revue de l'Art*, nº 61, 1983, pp. 29-52 ; LAVEISSIÈRE, Sylvain. « Les *tableaux d'histoires* retrouvés de Charles-Alphonse Dufresnoy ». En *Revue de l'Art*, nº 112, 1996, pp. 38-58.

⁵⁰¹ THUILLIER, Jacques. « A propos de Charles-Alphonse Du Fresnoy: du "Maître de Stockholm" au "Maître de Cassel" ». En *Revue de l'Art*, nº 111, 1996, pp. 51-65.

⁵⁰² FONTAINE, André. *Académiciens d'Autrefois. Le Brun, Mignard, Les Champaigne, Bosse, Jaillot, Bourdon, Arcis, Paillet, etc.* H. Laurens, 1914, p. 160 y ss.

debió conocer a Dufresnoy en su viaje romano entre 1647 y 1649, lo que explica que le dedique varias páginas en su *Dixième Entretien*⁵⁰³, nos podemos hacer una idea de sus afinidades pictóricas, que luego trasladará a Roger de Piles.

« Vers l'an 1653, il alla avec M. Mignard à Venise y par toute la Lombardie : car ces deux amis ne se quittoient jamais, & c'est pourquoi on les appelloit dans Rome les inseparables. Il est vrai que cette union d'esprit & de volonté leur étoit beaucoup avantageuse. L'amitié qu'ils avoient l'un pour l'autre, étoit exemte de toute sorte d'envie. Ils n'avoient rien de secret ni de particulier. Les biens de l'esprit comme ceux de la fortune, leur étoit communs. Chacun faisoit part à son compagnon des connoissances qu'il acquerait dans son Art, & ils n'étoient point plus contents l'un & l'autre que quand ils se pouvoient rendre de mutuels services »⁵⁰⁴.

A la edad de diecinueve Ch.-A. Dufresnoy parece seguir al pintor Perrier, convirtiéndose poco tiempo después, junto con P. Mignard, en alumnos de S. Vouet. Ambos viajarán a Roma hacia la mitad de la década de los 30, aunque P. Mignard llegará primero, sirviéndole a Ch.-A. Dufresnoy de cicerone a su llegada a Roma, determinando la relación entre ambos, construida en la mutua admiración. En Roma vivirán de forma conjunta⁵⁰⁵, compartiendo en ocasiones alojamiento con otros artistas como François Torteбат, hacia 1637, lo que explicará la relación de éste con Roger de Piles. Como señala A. Félibien, en el párrafo mencionado, ambos viajarán por Italia, visitando en el Norte a los principales pintores como Francesco Albane, Guido Reni o Guercino, acercándose a Venecia en 1653. Un par de años más tarde Dufresnoy regresará a París en 1656, mientras P. Mignard proseguirá su estancia dos años más en Roma, hasta 1658, precisamente el año en que llega a la ciudad eterna Charles de La Fosse, quien también se sentirá fascinado por Venecia. Tanto A. Félibien como l'abbé de Monville⁵⁰⁶, remarcen el carácter teórico de la personalidad de Dufresnoy, frecuentando en Roma los círculos de Poussin y de Cassiano Dal Pozzo, quienes le despiertan un gusto por la antigüedad y las ruinas que podemos observar en su *Portrait d'un jeune homme*. Es allí, también, donde entrará en contacto –seguramente- con el tratado de Leonardo y con las teorías del color y de la luz. Asimismo, en estos años romanos es probable que haya aconsejado a P. Mignard en sus invenciones, lo que ha determinado que para la posteridad Dufresnoy sea recordado no tanto como un pintor sino como un teórico de la pintura, sobre todo, a raíz de su poema. Una obra que será traducida del latín al francés por Roger de Piles y en la cual Dufresnoy homenajea la gran obra *Gloire* recién terminada por su amigo P. Mignard en Val-de-Grâce (1663-1666). No obstante, en los últimos años diversos estudios sobre dibujos, en principio atribuidos a

⁵⁰³ FÉLIBIEN, André. « Dixième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes; avec la vie des Architectes par Monsieur Felibien. Nouvelle edition, Revue, Corrigé & augmentée des Conférences de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture*. Paris, Trevoux, 1725, 6 Vol., t. IV, p. 417 y ss.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 422.

⁵⁰⁵ BOYER, Jean-Claude. *Les Années romaines de Pierre Mignard (1635-1656)*. Thèse de doctorat, Paris IV-Sorbonne, 1996.

⁵⁰⁶ MONVILLE, Simon-Philippe Mazière de (Abbé de). *La vie de Pierre Mignard, premier peintre du Roy*. Amsterdam, 1731.

Poussin⁵⁰⁷ y ahora restituidos a Dufresnoy, han permitido identificar varios cuadros de historia como suyos, como ha señalado J. Thuillier y Sylvain Laveissière.

La publicación *De arte graphica* no estará exenta de misterios, como lo ha definido B. Teyssèdre⁵⁰⁸, pues parece extraño que se publicasen al mismo tiempo dos ediciones, una a cargo de P. Mignard y otra a cargo de Roger de Piles. Dos ediciones que aparecen envueltas en la polémica, pues parece ser que en su lecho de muerte surgió un enfrentamiento entre su amigo Pierre Mignard y un joven amateur de arte llamado Roger de Piles⁵⁰⁹. La escritura del poema, según indica P. Mignard, tendrá lugar en Roma entre 1640 y 1645, trabajando sobre él durante varios años, como reconoce Bellori⁵¹⁰. El propio Dufresnoy, como indica A. Félibien en sus *Entretiens*, se lo enseñó a Albane y a Guercino, así como a él durante su viaje a Italia. La amistad y relación entre Roger de Piles y Dufresnoy parece producirse antes del inicio de las obras de Val-de-Grâce, esto es, hacia 1663, y antes de que Dufresnoy sufriera las primeras manifestaciones de su enfermedad, entre finales de 1664 y 1665. Una enfermedad que ha conducido a diversos malentendidos sobre la fecha de su muerte. El propio Roger de Piles en su *Abrégé de la vie des peintres* (1699) señala que esta se produjo en 1665, como también señala el l'abbé de Monville o el propio P. Mignard. Sin embargo en el siglo XVIII, P.J. Mariette en su *Abécédario* señala que la verdadera fecha de su muerte fue 1668⁵¹¹. Para B. Teyssèdre el problema de la fecha de la muerte revela que quizás P. Mignard hubiera informado falsamente de su fallecimiento en 1665, incluso al propio Roger de Piles, reteniendo la traducción de éste del texto de Dufresnoy, cuya traducción queda traspapelada hasta la fecha de la muerte en 1668, aprovechando P. Mignard en ese tiempo para publicar la obra; lo que debió generar un malestar y un enfrentamiento entre ambos, como parece apuntar el propio biógrafo de Roger de Piles, Fraguier en su *Abrégé*:

« Il avait fait en même temps connaissance avec Alphonse du Fresnoy, qui l'estima assez pour luy communiquer son poëme Latin sur la peinture, qui n'avoit point encore paru. M. de Piles en sentit aussi-tôt tout le mérite; mais jugeant aussi qu'un ouvrage Latin, où la brièveté avec la gesne des vers met souvent de l'obscurité, ne serait pas à la portée de tous les Peintres; il le traduisit en François, parce que M. du Fresnoy qui avait promis de le traduire différerait toujours, soit qu'il en craignait la peine, soit qu'il aimât mieux s'occuper à de nouvelles choses, que de revenir sur les mesmes idées, sans aucun autre profit pour luy que de faire passer dans une langue vulgaire, ce qu'il avait sçu exprimer dans une langue sçavante. Il sçut gré à M. de Piles de son travail, & revit avec soin sa traduction. La mort qui le surprit avant que M. de

⁵⁰⁷ ROSENBERG, Pierre et Louis-Antoine PRAT (Éd.) *Nicolas Poussin (1594-1665). Catalogue raisonné des Dessins de Poussin*. Milan, Leonardo, 1994, 2 Vol.

⁵⁰⁸ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats...* P. 104.

⁵⁰⁹ ALLEN, Christopher. « Les deux premières éditions de *De arte graphica* ». En BOYER, Jean-Claude (Dir.). *Pierre Mignard "le Romain"*. Actes du colloque organisé par le Service culturel du Louvre, 29 septembre 1995. Paris, La Documentation Française-Musée du Louvre, 1997, p. 119.

⁵¹⁰ ANONYME. « J.B. Bellori ». *Archives de l'Art française*, I, 1851-1852, pp. 24-29.

⁵¹¹ MARIETTE, Pierre-Jean. *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*. 1750. En CHENNEVIERES, Charles-Philippe et Anatole de MONTAIGLON (Éd.). *Archives de l'art français*. Paris, Dumoulin, 1853-1854, 5. Vol., vol. IV, t. II, p. 127.

Piles eût achevé les remarques, luy déroba le plaisir de voir ses préceptes expliquez dans toute leur étendue avec une clarté & une intelligence merveilleuse.

"Cet ouvrage qui est le premier que M. de Piles ait composé n'a pourtant pas paru le premier. Car comme le manuscrit de M. de Piles étoit parmi les papiers de du Fresnoy, qui à sa mort furent mis entre les mains de M. Mignard, M. de Piles fut quelques années sans le ravoïr. On ne peut pas soupçonner que cet habile Peintre eût peine à voir publier en François le secret de son Art. Il est plus juste de croire que M. Mignard avait une si haute idée du poëme Latin, que selon luy, nulle traduction ne pourrait luy faire honneur. Ce fut apparemment dans cette vûë qu'il se contenta de le faire paraître en Latin; mais le peu de débit qu'eût l'ouvrage fit voir qu'il s'étoit trompé, & justifia le dessein de M. de Piles: car ayant retiré, comme il put, sa traduction des mains de M. Mignard, il la fit imprimer à côté du Latin avec des remarques, & dans le cours de l'année il eût le plaisir d'en voir trois éditions. M. Dryden fameux Poëte Anglois dont entre autres ouvrages nous avons une traduction entière de Virgile en vers Anglois, a redonné en prose Anglaise tout ce que contient l'édition de M. de Piles. »⁵¹²

Christopher Allen apunta en una dirección diferente a la interpretación dada por B. Teyssèdre, y señala como posible hipótesis que tanto P. Mignard como Roger de Piles acuerdan dar una falsa fecha de su fallecimiento; seguramente cuando Dufresnoy sufre un ataque virulento que le deja en muy mala situación. Es en ese momento cuando ambos solicitan un permiso del rey para la publicación de la obra, que ve la luz finalmente en 1668. El conflicto entre ambos parece producirse cuando P. Mignard, quien se entera de la pronta publicación del poema *La Peinture* de Charles Perrault dedicado a la gloria de Le Brun –que tendrá lugar en 1668–, quiere retomar y acelerar la traducción de la obra de su amigo Dufresnoy, animando desde 1665 a Roger de Piles para que se diese prisa en una traducción. Ésta parecía haberse alargado en el tiempo, en primer lugar, por el poco interés del propio Dufresnoy cuando todavía estaba en condiciones y, en segundo lugar, porque en estas mismas fechas Roger de Piles parece encontrarse inmerso en otros proyectos, como la publicación del texto anatómico de Tortebat, que ve la luz en 1667. La muerte de Dufresnoy en enero de 1668 parece sorprender a ambos y ante la inminente publicación de la obra de Ch. Perrault, P. Mignard observa que el trabajo de Roger de Piles no ha avanzado como esperaba, ya que debió retrasarse en la traducción al priorizar otros trabajos. El malestar de P. Mignard con Roger de Piles también se puede explicar porque el texto inicial sobre la obra de Dufresnoy se ve modificado de forma importante por el joven amateur⁵¹³, utilizando sus ideas para reafirmar las suyas propias, traduciendo además de forma libre la obra. En manos de Roger de Piles el texto de Dufresnoy se había convertido en un texto teórico del propio Roger de Piles, omitiendo ciertas notas y referencias a obras latinas del propio Dufresnoy, añadiendo notas marginales y redactando un prefacio y un glosario de términos técnicos así como una tabla de preceptos. A imagen y semejanza de los tratados de A. Bosse, Fréart de Chambray o Félibien. Claramente el retraso en la publicación venía

⁵¹² FRAGUIER, Claude-François (Abbé). « Abrégé de la Vie de M. de Piles ». En PILES, Roge de. *Abrégé de la vie des Peintres, Avec des reflexions sur leurs Ouvrages, Et un Traité du Peintre parfait de la connoissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes*. Paris, 1715. Citado en ALLEN, Christopher. « Les deux premières éditions de De arte graphica ». P. 140.

⁵¹³ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats...* P. 105.

determinado porque Roger de Piles buscaba irrumpir en el debate artístico francés con una obra que tuviera la forma de un tratado teórico, utilizando la fama de otro pintor como autoridad para apoyar sus afirmaciones, lo que iba en contra de la voluntad de Dufresnoy, como apunta el propio A. Bosse.

« *Que Mr, du Fresnoy auroit de son vivant donné son approbation a nombres des remarques de son traducteur, quoy que tres-foibles & tres fausses ; car je sçay & plusieurs autres entendus en ces matieres que le deffunt à souvent rendu des preuves, qu'il en estoit si fort infauté, qu'il ne vouloit rien écouter qui allast contre.* »⁵¹⁴

P. Mignard al leer el texto de Roger de Piles debió quedar muy descontento, señalando a sus conocidos la infidelidad respecto a la obra original de Du Fresnoy. No obstante, Roger de Piles se defenderá de estas acusaciones en el prefacio de la obra, como analizaremos más adelante. Si bien P. Mignard intentará detener su publicación, como apunta Ch. Allen, sin embargo al haber transmitido el privilegio de publicación al editor, éste sacará finalmente el texto, rompiéndose seguramente la amistad entre Roger de Piles y P. Mignard. Razón por la cual este último publicará su propia versión, que considera más fiel al pensamiento de su amigo, como confirma el abbé Fraguier en el texto mencionado más arriba, utilizando sus amistades con el *lieutenant de police* de París La Reynie que controlaba las impresiones⁵¹⁵ para obtener otro permiso.

En su *préface* al lector en su *De Arte graphica*, Roger de Piles repite la crítica habitual que podemos leer en A. Bosse, Fréart de Chambray o Félibien, sobre aquellos hombres que se consideran conocedores de la pintura, bien porque han visto buenos cuadros o por su gusto. De ellos dirá que tienen un conocimiento superficial y mal establecido, ya que les hace ser incapaces de definir en qué consiste la belleza de las obras o los defectos de las que detestan; lo que demuestra que carecen de reglas sobre las cuales juzgar, ni de fundamentos sólidos. Pues -como señala Roger de Piles- no hay arte que no tenga sus preceptos y, de este modo, señala que este tratado se fundamenta sobre la razón y sobre las mejores obras de los más grandes pintores, tal y como definen los estatutos de la Academia de 1663 y las conferencias que se realizan en ella⁵¹⁶. Dirige

⁵¹⁴ BOSSE, Abraham. « Copie d'une Lettre qu'un mien amy m'a écrite au sujet du Traité dudit du Fresnoy ». En *Lettres écrites au Sr. Bosse, graveur, avec ses réponses sur quelques nouveaux traittez concernans la perspective & la peinture*. Recogidas y publicadas en BOSSE, Abraham. *Le Peintre converty aux precises et Universelles regles de son Art*. Paris, 1667, p. 18.

⁵¹⁵ ALLEN, Christopher. « Les deux premières éditions de De arte graphica ». P. 132.

⁵¹⁶ « On en voit mesme quantité qui se piquent de s'y connoistre, ou parce qu'ils ont fréquenté les Peintres, ou parce qu'ils ont veu les bons Tableaux, ou enfin parce qu'ils ont le goust naturellement bon. Cependant cette connoissance (si tant est qu'ils en ayent) est si superficielle & si mal établie, qu'il leur est impossible de dire en quoy consiste la beauté des Ouvrages qu'ils admirent, ou le deffaut de la plupart deceux qu'ils condamnent. Et certes il est aisé de voir que cela ne vient d'autre chose que de ce qu'ils n'ont point de Regles pour en juger, ny de Fondements solides, qui sont autant de Lumieres qui éclairent l'entendement, & qui le conduisent dans une entiere & parfaite connoissance [...] il suffit que vous foyez persuadé qu'elle est un Art : car, comme vous sçavez, il n'y a point d'Art qui n'ait ses Preceptes. Je me contenteray seulement de vous dire que ce petit Traité vous en donne d'infailibles, puis qu'ils sont fondez sur la raison & sur les plus beaux Ouvrages... » PILES, Roger de. « Préface, mon cher Lecteur ». En DU FRESNOY, Charles

por tanto su texto « *aux Amateurs, pour s'en instruire à fond... & aux Peintres, pour travailler dans inquietudes & avec plaisir.* »⁵¹⁷, justificando su traducción y su texto por « *la passion que j'ay pour la Peinture* »⁵¹⁸. Una pasión por la pintura que le llevó a buscar la amistad de Dufresnoy, por la inteligencia que poseía de este arte, quien a su vez le confió su poema, porque consideraba que lo comprendía, trabajando conjuntamente sobre el mismo y comunicando los cambios que consideraba oportuno al propio autor.

« *je luy communiquay, & y changea tout ce qu'il voulut, jusqu'à ce qu'il fust enfin à sa fantaisie, & tel qu'il vouloit luy faire voir le jour. Mais la morte l'ayant pervenu, j'ay crû que c'estoit faire tort à sa memoire, que de priver plus long-temps le Public de cette Version, que l'on peut dire assurément estre dans le veritable sens de l'Autheur & selon son goust ; puisque luy-mesme en a rendu de grands témoignages à quelques-uns de ses Amis, & que ceux qui l'ont connu sçavent tres-bien qu'il n'estoit pas d'humeur à me rendre cette complaisance contre sa pensée.* »⁵¹⁹

Roger de Piles se defiende con ello de las críticas de P. Mignard y de las acusaciones de otros sobre que habría tergiversado las ideas y la traducción de la obra de Dufresnoy, señalando además que los comentarios que siguen al texto de Dufresnoy son también ideas que apoyan los principios del pensamiento de éste. Tras el *préface* y a continuación, Roger de Piles ofrece un catálogo de términos artísticos dirigidos al amateur de pintura « *qui n'ont pas toute l'intelligence des termes de cete Art* »⁵²⁰, tal y como habían realizado los principales tratados teóricos anteriores. En sus definiciones se revela el pensamiento de su época, como por ejemplo a propósito del término *Prononcer*, donde establece un paralelismo entre la palabra y la pintura, considerando a ésta última como una poesía muda, aludiendo a los problemas de la *elocuencia silenciosa*. En su definición de *Maniere* alude a las partes principales en que se divide la pintura: *Invention, Dessein & Coloris*, siguiendo la distinción de Alberti y de L. Dolce⁵²¹; la cual deberá seguir tanto el principio del bello natural como el principio de las bellas cosas realizadas por artistas y escultores.

A continuación analizaremos la obra de Dufresnoy en paralelo a los comentarios que va realizando Roger de Piles, intentando distinguir entre el pensamiento de uno y otro, subrayando las aportaciones de éste último. La obra de Dufresnoy comienza comparando la pintura y la poesía, aludiendo a la sentencia de Simónides sobre que la pintura es una poesía muda y la poesía una pintura parlante⁵²². Ambas artes se encuentran inspiradas por el « *feu celeste* », siendo a través de ellas que la gloria de los héroes no se apaga con la vida, sino que se conserva y prolonga con el arte

Alphonse. *De Arte graphica*. Traducido por Roger de Piles, *L'Art de Peinture*. Paris, Nicolas L'Anglois, 1668, p. I. (publicado postumamente del latín por Roger de Piles).

⁵¹⁷ PILES, Roger de. « Préface, mon cher Lecteur ». P. II.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. III.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. III.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. V.

⁵²¹ "Toda la suma de la pintura se divide, a mi juicio, en tres partes: Invención, Dibujo y Colorido." DOLCE, Lodovico. *Diálogo de la pintura*. P. 123.

⁵²² DU FRESNOY, Charles Alphonse. *De Arte graphica*. P. 3.

para ser admirados. Una relación entre arte y memoria que había sido señalada por Alberti en su tratado de pintura. Respecto a esta comparación entre poesía y pintura los comentarios o *remarques* que introduce Roger de Piles acentúan el fundamento *elocuente* de la pintura, citando además a Cicerón para enfatizar que el elemento que une las diversas artes es precisamente « *qui regarden la vie humaine* »⁵²³. Roger de Piles establecía así la imitación, entendida como la acción del cuerpo humano, como el principio fundamental de las artes, situando con ello a las pasiones en un lugar prioritario. Remarca, además, la superioridad de la pintura, puesto que se trataría de una lengua universal que se habla en todos los lugares de la tierra⁵²⁴, acentuando así su carácter elocuente y narrativo; empleando un argumento que luego encontraremos en A. Félibien en *Le Songe de Philomathe* (1683). Por otro lado, y en relación a la alianza entre el arte y el poder, Roger de Piles subraya -siguiendo el relato de M. Charmois- la alianza entre el Rey y las artes, aludiendo a Louis XIV y a Colbert así como a la fundación de la Academia. Con ello demostraba su intención de acercarse a los medios de poder. Una idea que parecía ser ajena al texto de Dufresnoy⁵²⁵, aprovechando asimismo para recordar las grandes alianzas de la historia entre el poder y los artistas, lo que tampoco aparecía en la obra de aquél.

Dufresnoy continúa su poema distinguiendo al *ouvrier* del *genie*, aludiendo al conflicto entre el gremio y la academia; señalando además que mientras el obrero consiste en una ciencia práctica ejecutada rutinariamente, el genio por contra es capaz de ir más allá de las reglas. Aunque su conocimiento debe partir del conocimiento de las cosas, esto es, de la Naturaleza, distinguiendo el *bello natural* de lo mezquino y bajo. Un *bello natural* que se adquiere por el hábito las reglas y de los secretos del arte⁵²⁶. El poema de Dufresnoy fundaba el arte en la Naturaleza, debiendo conocer el artista lo que ésta hubiera producido de más hermoso y más conveniente al arte, seleccionándolos⁵²⁷ a partir del gusto y la manera aprendida de los antiguos, sin los cuales todo sería una barbarie ciega y temeraria. Como ha sido señalado en repetidas ocasiones, la teoría francesa remarca de forma constante que el aprendizaje del arte debe partir de la Naturaleza para no caer en la manera ni en lo inverosímil⁵²⁸, pero siempre buscando el *bello natural*; seleccionando de la naturaleza sus mejores partes y modificando de ellas lo que sea necesario en función del

⁵²³ PILES, Roger de. « Remarques sur l'Art de la Peinture ». P. 60.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁵²⁶ « Je ne veux pas non plus étouffer le Genie par un amas de Regles, ny éteindre le feu d'une veine qui est vive & abondante : mais plutôt faire en sorte que l'Art fortifie par la connoissance des choses, passe en nature peu à peu & comme par degrez, & qu'en suite il devienne un pur Genie capable de bien choisir le Vray, & de sçavoir faire le discernement du beau Naturel d'avec le bas & le mesquin, & que le Genie par l'exercice & ar l'habitude s'acquire parfaitement toutes les regles & tous les secrets del Art. » DU FRESNOY, Charles Alphonse. *De Arte graphica*. P. 4 y 7.

⁵²⁷ PILES, Roger de. « Remarques sur l'Art de la Peinture ». P. 67.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 76.

conocimiento del arte antiguo y del progreso de las propias artes⁵²⁹. Una idea de progreso que habíamos visto recogida también en F. Junius. Al igual que la sola práctica de la pintura destruiría las luces del Art, la pura teoría también aleja al arte de ella. Por lo que la teoría deberá ir de la mano de la práctica para poder alcanzar la perfección; y si bien no pueden darse reglas precisas para la creación artística, sin embargo pueden ser establecidas algunas a partir de las recibidas de la Naturaleza: « *que nous avons receuës de la Nature cette sçavante maistresse* »⁵³⁰, y recogidas por los antiguos. De nuevo enuncia algunos de los principios fundamentales de la teoría francesa, como es la importancia de la teoría y de la práctica, la importancia de las reglas, pero no el sometimiento a ellas y, sobre todo, defiende la tesis de seguir aquellos principios que han sido validados por la propia naturaleza. Un ejemplo de ello lo señalamos a propósito de sus reflexiones sobre el color reflejado. Estas reglas deben « *modere cette fureur de veine qui ne se reient dans aucunes bornes* »⁵³¹. Una de estas primeras reglas consistirá en la elección de un tema bello y noble, que permita desarrollar todas las posibilidades del color y del dibujo; y que, al mismo tiempo, sea juicioso, permitiendo « *instruire & à éclairer les esprits* »⁵³². Ch.-A. Dufresnoy defiende así una teoría de la pintura apegada a la razón y a la instrucción, alejada de las ideas aristotélicas que atraerán a Roger de Piles. La pintura aparece dividida en dos grandes partes: una parte teórica y otra práctica, que, a su vez, divide en tres grandes partes: *Invention*, *Dibujo* y *Colorido*, siguiendo un esquema que recuerda al que desarrolla A. Félibien. Aunque Roger de Piles remarca la existencia de más divisiones –como había señalado F. Junius o Fréart de Chambray–, sin embargo considera estas tres como las “más justa”⁵³³.

La *invention* incluirá la *disposition*, así como la *fidelidad al tema elegido*, eliminando todo aquello que no sea *conveniente* al tema, como hace la « *tragedie, soeur de la peinture* ». Parece aludir a las discusiones italianas sobre la narración en pintura, defendiendo la unidad trágica, así como la *vraisemblance*. Esta parte no puede ser aprendida por las reglas ni por la práctica y constituye la característica del genio y del “*feu celeste*”. A propósito de la *invención*, Roger de Piles remarca una serie de textos de la antigüedad que pueden servir de lugar de inspiración para los temas, recomendando asimismo la lectura de algunos textos modernos como los de Leonardo, Lomazzo, Armenini, F. Junius, Chambray y Félibien. Sobre éste último, considera que habría ofrecido unos fundamentos sólidos a la hora de escribir sobre arte⁵³⁴, por lo que vemos que en modo

⁵²⁹ « mais il faut que le Peintre en prenne ce qui est de plus beau, comme l'Arbitre souverain de son Art, & que par le progres qu'il y aura fait, il en sçache reparer les defauts, & n'en laisse point échaper les beautez fuyantes & passageres. » DU FRESNOY, Charles Alphonse. *De Arte graphica*. P. 7.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 8.

⁵³² *Ibid.*, p. 11.

⁵³³ PILES, Roger de. « Remarques sur l'Art de la Peinture ». P. 78.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 83.

alguno pueden oponerse las ideas de Roger de Piles a las de A. Félibien. Recomienda también la lectura de tratados de letras, medicina, matemáticas, etc., siguiendo con la imagen del *pintor savant* que definirá la Academia desde la *requête* de Charmois. Por lo que no es de extrañar, como plantearemos más adelante, que Roger de Piles se hubiera interesado por los tratados de medicina del *animismo* y por las teorías de la vida.

A continuación vendría la *Attitude*, que en los comentario de Roger de Piles -que deja en los márgenes- identifica con el dibujo. Ésta aparece como la gran segunda parte en que se divide la pintura⁵³⁵; y a propósito de ello señala que los *contornos* deben formar ondas y parecer a las llamas de fuego o a las serpientes cuando reptan por el suelo: « *Les parties doivent avoir leur contours en Ondes, & ressembler en cela à la flâme ou au serpent* »⁵³⁶. El propio Roger de Piles aclarará en sus *remarques* que esto se refiere a la acción de los músculos, señalando la gracia y la belleza de las líneas curvas.

« *La raison de cela vient de l'action des muscles, qui sont comme les sceaux du puits, quand il y en a un qui agit y qui tire, il faut que l'autre oneisse, de sorte que les muscles qui agissent se retirant toujours vers leur principe, & ceux qui obeissent s'alongeans du costé de leur insertion, il s'ensuivra necessairement que les Parties seront desseignées en ondes. Mais prenez garde qu'en donnant cette forme aux Membres, vous ne brifiez les os qui les soutiennent & qui les doivent faire paristre toujours fermes. Cette Maxime n'est pas si generale, qu'il ne se trouve des actions où les Masses des muscles se recontrent vis a vis l'une de l'autre ; mais cela n'est pas si ordinaire. Les contours qui sont en ondes donnent non seulement de la grace aux Parties, mais aussi á tout le Corps, lors qu'il n'est soustenu que dessus une jambe, comme nous le voyons dans les Figures d'Antinoüs, de Meleagre... Outre que les figures & leurs Membres doivent presque toujours avoir naturellement une forme flamboyante & serpentine, ces sortes de Contoursont un je ne sçay quoy de vif & de remuant, qui tient beaucoup de l'activité du feu & du serpent.* »⁵³⁷

Dufresnoy continua señalando la importancia de los músculos, subrayando que estos debían estar bien situados, siguiendo los conocimientos anatómicos y siguiendo también las formas ofrecidos por los griegos en su arte, logrando finalmente que las partes estén en conveniencia con el todo; aludiendo Roger de Piles a propósito de ello la justeza de las proporciones y de la armonía. Señala además como referencia sobre el tema de la anatomía en sus *remarques* el prefacio que ha escrito para la obra de Tortebat⁵³⁸.

En relación a la perspectiva, Dufresnoy considera que no puede ser considerada como una regla natural, sin embargo la destaca como un conocimiento fundamental para la pintura, tal y como habían señalado Fréart de Chambray o Le Brun⁵³⁹. Otro de los principios que señala, es la variedad de las figuras, como remarcaba el tratado de Alberti y todos los tratados posteriores, que no deben

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁵³⁶ DU FRESNOY, Charles Alphonse. *De Arte graphica*. P. 12.

⁵³⁷ PILES, Roger de. « Remarques sur l'Art de la Peinture ». P. 90.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁵³⁹ « La perspective ne puisse pas estre appellée une regle certaine ou un achevement de la Peinture ; mais un grand secours dans l'Art, & un moyen facile pour agir, tombant assez souvent dans l'erreur, & nous faisant voir des choses sous un faux aspect. » DU FRESNOY, Charles Alphonse. *De Arte graphica*. P. 15.

ser nunca iguales las unas de las otras, respetando las características físicas diferentes, así como presentándose en posiciones diferentes, con colores también distintos. Considera además que se deberá tomar como medida y como principio para desarrollar el resto del cuerpo la cabeza y que a través de las partes del cuerpo se debía expresar la voz muda de éste: « *Et sur tout, que les figures à qui on n'a pû donner la voiz, imitent les muets dans leurs actions* »⁵⁴⁰; es decir, mediante el cuerpo humano en acción. Parecía aludir con claridad, de nuevo, al tratado de Alberti quien había establecido un paralelismo entre la frase del orador y las partes del cuerpo en pintura, situándose claramente en la línea teórica defendida por A. Félibien. En un mismo sentido se expresará Roger de Piles en sus *remarques*, quien resalta los gestos expresivos del cuerpo, en especial los de la mano. Un hecho que contrasta con la tradición fisionómica de la que participa Le Brun quien resalta el rostro, lo que quizás se deba a una posible influencia de otros tipo de tratados fisionómicos centrados sobre la mano.

« *Pour ce qui est des Mains, elles sont les servantes de la Teste, elles sont les armes & son decours; sans elles l'action est foible & comme à demi-morte: leurs mouvemens, qui sont presque infinis, sont des expressions sans nombre. N'est-ce pas par elles que nous desirons, que nous espérons, que nous promettons, que nous appellons, que nous renvoyons? Elles sont encore les instrumens de nos menaces, de nos supplications, de l'horreur que nous témoignons pour les choses, & de la loüange que nous leur donnons. Par elles nous craignons, nous interrogeons, nous approuvons, nous refusons, nous montrons nostre joye & nostre tristesse, nos doutes, nos regrets, nos douleurs & nos admirations: Enfin l'on peut dire, puis qu'elles sont la Langue des Muets, qu'elles ne contribuent pas peu à perler un langage commun à toutes les Nations de la Terre, qui est celui de la Peinture.* »⁵⁴¹

El gesto se convierte así en principio de inteligibilidad y de legibilidad de la imagen, es decir, de su elocuencia, a imagen y semejanza de la palabra; comprendiendo el cuerpo humano a modo de una frase, compuesta a su vez por partes o signos, que permite construir un lenguaje pictórico universal.

« *L'avantage que la Peinture a pardessus la Poësie, est, Que parmie cette grande diversité de Langues, elle se fait entendre de toutes les Nations de la Terre; & qu'elle est necessaire à tous les autres Arts, à cause du besoin qu'ils ont de figures demonstratives, qui donnent bien souvent plus d'intelligence que tous les discours du monde.* »⁵⁴²

En esta obra primeriza de Roger de Piles, la pintura y la imagen es pensada todavía en estrecho diálogo con el lenguaje y de la palabra, como se hemos señalado a propósito de las reflexiones de A. Félibien sobre los cuadros de Poussin de 1667; no siendo hasta sus textos posteriores de 1699 como *L'idée de peintre parfait* o en su *Cours de peinture*, cuando las cuestiones sobre la *unidad narrativa* y la relación entre la imagen y el texto se ven desplazadas a favor de los valores propiamente elocuentes y expresivos de la imagen, en relación a la *unidad de acción*, que definirá en torno al color. A propósito de estas cuestiones, señala Dufresnoy subraya que la figura principal debe aparecer en el centro, con la mejor luz, construyéndose el resto del cuadro en función

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁴¹ PILES, Roger de. « Remarques sur l'Art de la Peinture ». P. 117.

⁵⁴² *Ibid.*, pp. 60-61.

de ella, distribuyéndose a su alrededor los diferentes grupos, pero siempre buscando la claridad. De ahí la necesidad de no abarrotar las escenas con excesivas figuras. La reivindicación de la centralidad de la figura humana como centro compositivo de la pintura nos devuelve a la pintura de gran formato que están elaborando tanto A. Félibien como Le Brun a partir de Poussin en los años 60; demostrando, además, el conocimiento de Dufresnoy de las polémicas italianas sobre la composición pictórica, adscribiéndose a los postulados de Sacchi, quien intenta hacer una trasposición pictórica de los postulados de Aristóteles sobre la tragedia. Ésta defendía, como remarca el propio Dufresnoy, la unidad compositiva en torno a un grupo central con pocas figuras para favorecer el *tout ensemble*, esto es, que el cuadro pudiese ser captado de un vistazo y no parcialmente⁵⁴³. Ello suponía, según Ph.-J. Salazar una clara alusión a la unidad defendida por la poética teatral corneliana⁵⁴⁴.

A continuación su poema irá analizando las diferentes partes de la pintura, deteniéndose en los pliegues de las ropas, a propósito de los cuales señala que deben ejecutarse noblemente y de forma amplia como hace Rafael. Roger de Piles añade que el pintor no debe seguir a la escultura antigua, porque en ella los pliegues se adhieren al cuerpo ya que eran incapaces de captar el movimiento de los pliegues en la piedra, como sí hace la pintura con el color⁵⁴⁵. Recordemos que el problema de los pliegues había sido ampliamente tratado en la Academia a propósito de cómo dar una imagen en tres dimensiones en la pintura mediante las luces y las sombras de los pliegues, vinculándose así los problemas del color a la óptica y al problema de las luces y las sombras. En relación a la vestimenta remarca la importancia de la *coustume*, poniéndola en relación con la verosimilitud histórica⁵⁴⁶. Tanto Dufresnoy como Roger de Piles harán también alusión a la *gracia*, retomando en este caso las definiciones de F. Junius y de A. Félibien; si bien Roger de Piles la piensa todavía en términos de proporción y de armonía de las partes⁵⁴⁷.

Como en la pintura de gran formato, la expresión ocupa en el poema de Dufresnoy un lugar destacado como fundamento de la acción narrativa, debiéndose mostrar a través de ellas los movimientos del espíritu y las afecciones que residen en el corazón, haciéndolas visibles con un poco de color, que es donde reside la gran dificultad⁵⁴⁸. Esta relación entre caracteres y color alude claramente al saber fisionómico que ya había destacado Filóstrato, donde el carácter de cada uno se expresa externamente a través de los gestos, pero también de los colores en función del código de

⁵⁴³ DU FRESNOY, Charles Alphonse. *De Arte graphica*. P. 19.

⁵⁴⁴ SALAZAR, Philippe-Joseph. « Rhétorique de la peinture: Charles Alphonse Du Fresnoy ». P. 90.

⁵⁴⁵ PILES, Roger de. « Remarques sur l'Art de la Peinture ». P. 102.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁴⁸ « D'exprimer outre tout cela les Mouvement des esprits & les Affections qui ont leur siege dans le coeur ; en un mot, de faire avec un peu de couleurs que l'ame nous soit visible, c'est où consiste la plus grande difficulté. » DU FRESNOY, Charles Alphonse. *De Arte graphica*. P. 24.

colores de la teoría humoral: bilis negra, bilis roja, bilis amarilla, etc.; como también podemos observar en los personajes de las tragedias de Racine. Roger de Piles pensará el problema de la expresión desde un ángulo diferente al de Dufresnoy, quien se muestra deudor de las teorías de los caracteres de la fisionomía, centrándose más bien en el problema de la expresión de las pasiones. En Roger de Piles la pasión, en vez de estar vinculada con el corazón -siguiendo la teoría galénica-, es pensada en términos de acción y sensibilidad, esto es, de movimiento interno. Consideraba que es la expresión del alma mediante el cuerpo lo que produce que cada parte se altere sensiblemente, aludiendo con claridad a las teorías de Le Brun sobre la expresión, que, a su vez, habían desarrollado tanto Descartes como M. Cureau de La Chambre.

« Toutes les actions de l'Appetit sensitif sont appellées Passions, d'autant que l'Ame est agitée par elles, & que le Corps y parit & s'y altere sensiblement : Ce son ces divreses agitations & ces differentes mouvements de tout le Corps en general & de chacun de ses parties en particulier, que nostre Excellent Peintre doit connoistre, dont il doit faire sin estude & se former une parfaite Idée. »⁵⁴⁹

Si bien no es posible establecer una relación directa de sus ideas con Descartes, como sí hemos visto en Le Brun, sin embargo piensa las pasiones en términos de acción y de movimiento, como es propio del mecanicismo médico de su época, estableciendo una relación directa entre el alma y el cuerpo, interesándose por los impulsos que animan las cosas. Por otro lado, la alusión a los tipos de pasiones: Amor, Odio, Deseo, Huida, Alegría, Tristeza, Esperanza, Desesperación, etc., le situaba también en la línea de Marin Cureau de la Chambre y del propio Le Brun. No obstante, recomendará frente a éste, que estas pasiones se aprendan de la propia naturaleza, así como de las obras de los grandes autores. Si más arriba había subrayado la importancia de la mano en relación a los gestos, ahora, en relación a las pasiones –si bien se expresan en todas las partes del cuerpo- considera que es el rostro el lugar privilegiado *« qui donne plus de vie & plus de Grace à la Passion, & contribuë en cela toute seule plus que toutes les autres ensemble »⁵⁵⁰*. El rostro tenía así la facultad de expresar todas las pasiones, lo que recuerda a la conferencia de Le Brun, aunque Roger de Piles parece seguir en este aspecto a Quintiliano, Horacio y Lomazzo. Finalmente Roger de Piles concluye en relación a la expresión, que se trataría de un lenguaje mudo, común a la pintura, que debe nacer de la naturaleza, para no caer en la contorsión del cuerpo.

Tras criticar la época gótica sobrevenida tras el Imperio romano, pues no nos ha dejado ningún ejemplo de la pintura de los antiguos ni de su colorido, Dufresnoy señala la necesidad de restablecer la *Cromatique*, que aparece como la siguiente gran parte de su poema tras la *inventio* y el dibujo. Una *Cromatique* que define como *« l'ame & le dernier achevement de la Peinture »⁵⁵¹*,

⁵⁴⁹ PILES, Roger de. « Remarques sur l'Art de la Peinture ». P. 113.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁵¹ DU FRESNOY, Charles Alphonse. *De Arte graphica*. P. 27.

así como, como una belleza tramposa pero favorecedora y agradable que nos anima a amar. Dufresnoy parecía recuperar en relación al color algunos de los argumentos críticos del platonismo, que se había referido al color como maquillaje y prostitución. De este modo, mientras el dibujo se adscribía a la razón y a la idea, esto es, a la *inventio*, los colores lo harán a la dimensión placentera que encierra al arte, recogiendo así aquellas teorías literarias que defendían una doble naturaleza en el arte educativa y placentera.

« *est une beauté trompeuse, mais flateuse & agreable, on l'accusoit de produire sa Soeur, & de nous engager adroitement à l'aimer : Mais tant s'en faut que cette prostitution, ce fard & cette tromperie l'ayent jamais deshonorée, qu'au contraire elles n'ont servi qu'à sa loüange, & à faire voir son merite : Il fera donc tres-avantageux de la connoistre.* »⁵⁵²

Nuevamente en las *remarques* Roger de Piles amplia estas ideas, intentando ir más allá, condicionando con sus aclaraciones constantes la forma de acercarse al texto de Dufresnoy, tal y como había señalado P. Mignard; y, de este modo, cita a Filóstrato, para elogiar al color.

« *“Qu'on peut appeller Peinture à juste titre ce qui n'est fait qu'avec deux seules Couleurs; pourveu que les Lumieres & les Ombres y soient observées : car on y voit la veritable ressemblance des choses avec leurs Beutez : on ne laisse pas mesme d'y voir les Passions, quoy que sans Couleur : on y peut exprimer tant de vie, que l'on y connoisse jusqu'au sans ; la Couleur des cheveux & de la barbe s'y fait remarquer, & l'on distingue sans confusion les Noirs, les Blonds & les Vieillards par la blancheur de leur poil. On y connoist sans peine les Indiens & les Mores, non seulement par leur nez camus, leurs cheveux crespus, & leurs joües élevées : mais aussi par la Couleur noire qui leur est naturelle”.* »⁵⁵³

Roger de Piles define el color como el principio de la pintura, esto es, como su alma, considerándolo como el mejor capacitado para expresar las pasiones en el arte, identificando el color con la *vida*, como había remarcado tanto L. Dolce como Junius. Asimismo, Roger de Piles parecía ampliar de nuevo las ideas de Dufresnoy, integrando en los problemas del color los problemas del claroscuro, de las luces y de las sombras, como si todo ello dependiese del color, como algunos ya había señalado en las conferencias de la Academia y otros en cambio criticado; como comprobamos en S. Bourdon en su conferencia sobre la luz del 9 de febrero de 1669⁵⁵⁴; en Philippe Champaigne del 2 de marzo de 1669 sobre *La Vierge à l'Enfant* de Rafael⁵⁵⁵; o en Noël Coypel en su conferencia sobre la sombra del 1 de febrero de 1670⁵⁵⁶. Si el tema del cuadro, esto es, la *inventio*, tiene que presentar el cuadro de forma unitaria al espíritu, es decir, a la razón; sin embargo mediante el color lo que se debe buscar es ofrecer de forma unitaria el cuadro a los ojos⁵⁵⁷, con el objetivo de engañar agradablemente a éstos. Distinguía así, como es habitual todavía en la *época clásica*, entre el placer de la razón y el de los sentidos; y mientras el dibujo adscribe a la razón, los sentidos son identificados con la vista y con el color. Al reivindicar la capacidad del color

⁵⁵² *Ibid.*, pp. 27-28.

⁵⁵³ PILES, Roger de. « Remarques sur l'Art de la Peinture ». Pp. 119-120.

⁵⁵⁴ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 293 y ss.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 305 y ss.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 346 y ss.

⁵⁵⁷ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats...* P. 115.

para insuflar vida a los objetos y al aludir al placer sentido por el espectador por ello, junto a la vinculación que establece entre el color y los ojos, se demostraba que Roger de Piles estaba pensando la pintura desde los problemas de la representación aristotélica, fundamentando su discurso sobre el color, de una forma semejante a la tratadística veneciana, pero incidiendo progresivamente en los aspectos elocuentes y representativos del color. Si bien parte de unos principios poéticos semejantes a los de A. Félibien, sin embargo, mientras éste se mueve todavía en un equilibrio entre dibujo y color, Roger de Piles, en cambio, se posiciona en torno al color para desarrollar unos principios similares. En este sentido, nuestra tesis se opone a las ideas de N. Bryson o Th. Puttfarken que ven entre la obra de A. Félibien y de Roger de Piles una ruptura, cuando en realidad lo que hay es una *continuidad* con ciertas *discontinuidades*. Finalmente, Roger de Piles dice reivindicar a través del color la unión, la vivacidad, la frescura del color, la libertad y la facilidad del pincel. Razón por la cual dice vincularse a la pintura de Dufresnoy y de Rubens⁵⁵⁸.

A continuación Dufresnoy afronta otra parte importante de la pintura, como son las luces y las sombras, volviendo sobre algunos de los temas ya tratados en la Academia, como es la idea de que el alejamiento se produce a través de la sombra y el acercamiento a través de la luz. Alude como un ejemplo de ello a Tiziano y a su racimo de uvas, del que se sirvió para explicar la distribución de las luces y las sombras⁵⁵⁹. También se interesará por el color producido por las sombras que proyectan los cuerpos, esto es, por los reflejos coloreados; así como, también, por las gradaciones de luces y sombras logradas a través de la ruptura del color y de las mediantes. Roger de Piles aprovechará de nuevo estos temas para desarrollar ampliamente el problema de la *amistad* y *enemistad*, entre los colores, que ya había señalado Alberti y Filarete, reflexionando así sobre cuáles se complementan mejor y cuáles no, cuáles pueden mezclarse y cuáles no, etc., siempre en función de los efectos producidos en el espectador⁵⁶⁰.

Finalmente, el poema intenta ofrecer unos principios a los jóvenes pintores que se inician en el arte de la pintura, aconsejándoles que se inicien por el aprendizaje de la geometría; y, a continuación, que continúen dibujando a partir de los antiguos, aprendiendo su forma de inventar y su manera⁵⁶¹. Seguidamente, y pasados los años, aconseja estudiar bien la manera y las partes de la pintura según el orden que ha señalado más arriba, así como siguiendo las reglas que han sido citadas a lo largo de su escrito, siempre de la mano de las grandes obras de los maestros. Entre estos grandes pintores de la historia destaca sobre todo a Rafael, por su invención y por su gracia; Miguel Ángel, por su dibujo; así como Julio Romano, Correggio, Tiziano, Anibale Carracci, etc. Si bien el estudio de estos pintores es camino muy beneficioso para aprender el arte de pintar, sin

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁵⁹ DU FRESNOY, Charles Alphonse. *De Arte graphica*. P. 32.

⁵⁶⁰ PILES, Roger de. « Remarques sur l'Art de la Peinture ». P. 131.

⁵⁶¹ DU FRESNOY, Charles Alphonse. *De Arte graphica*. P. 52.

embargo, no debe olvidarse el lugar preferente que la Naturaleza debe ocupar ante los ojos; a la cual se sacará mayor partido una vez se haya formado el estudiante en la manera de los grandes, pues es a través de la Naturaleza y de la experiencia que el genio extrae su perfección. Igualmente, destaca la importancia de someter la pintura al juicio y a la valoración de otros, como también resalta Roger de Piles en sus *remarques*⁵⁶², legitimando con ello el sistema de conferencias asumido por la Academia francesa. Para concluir señala que estos preceptos están sometidos a las vicisitudes de los tiempos, reiterando nuevamente que las reglas ofrecidas son más una guía que una *doctrina*.

Como hemos podido observar hasta aquí, Dufrenoy se inscribe en la línea de las ideas estudiadas en el capítulo anterior sobre la tratadística francesa, influenciado sobre todo por el primer humanismo italiano de Alberti, Leonardo o Vasari. En las *Remarques sur l'art de Peinture*, que siguen al texto y que hemos ido situando en paralelo al poema, hemos comprobado cómo Roger de Piles se desvía de algunos de los principios de Dufresnoy para acentuar determinados aspectos como el color, a pesar de lo cual sus reflexiones se encuentran igualmente dentro de los planteamientos académicos. Finalmente, el texto concluye con unos *Sentimens de Charles Alphonse Du Fresnoy sur les ouvrages des principaux & des meilleurs Peintres des derniers Siecles*, donde, de nuevo, es difícil establecer qué ideas pertenecen a Du Fresnoy y cuáles a Roger de Piles. En ellas se destacará, sobre todo, la escuela veneciana y la escuela boloñesa, y se elogiará la figura de Rubens.

Es estos mismos años en que es publicado el poema de Dufresnoy, en 1667, François Torteat presenta en la Academia un libro sobre anatomía destinado a la práctica pictórica, como reconocen los procesos verbales⁵⁶³, que se acompaña con los comentarios de Roger de Piles. En el prefacio Torteat demanda la protección de la Academia y ensalza su nacimiento, auspiciado por el Rey y por su gran ministro Colbert, considerándola como una institución que no sólo se encarga de la instrucción de los jóvenes, sino que buscará establecer una ciencia de la pintura a partir de lo dicho por los grandes hombres que la conforman. En *Au lecteur*, encontramos muchas frases exactas a las que podemos leer en las *remarques* arriba señaladas, lo que demuestra que sería un texto escrito, al menos, en colaboración con Roger de Piles. El texto comienza situando al dibujo en el lugar preferente de las reglas del arte, las cuales son esenciales para el desempeño del artº; señalando, a continuación, que la finalidad principal de éste es la imitación de la naturaleza en general y no sólo particular, ocupando el cuerpo humano un lugar preferente, « *le plus ordinaire, &*

⁵⁶² PILES, Roger de. « Remarques sur l'Art de la Peinture ». P. 143 y ss.

⁵⁶³ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 325-326.

le plus noble objet de la Peinture »⁵⁶⁴. Para éste, la belleza no depende ni del azar ni del capricho, sino de la razón y del conocimiento de estas reglas; a propósito de lo cual subraya que el libro se ha confeccionado a partir « *des meilleurs Auters que j'ai lus* »⁵⁶⁵. De ahí que los grabados estén sacados de los principales libros de anatomía, especialmente el de Vesalio, *De humani corporis fabrica libri septem* (1543), pero adaptados a las necesidades de los pintores, como reconoce el propio Tortebat:

*« est mesme toute nouvelle ; car ayant reconnu que ceux qui en ont écrit pour la Medecine, ont parlé d'une infinité de choses inutiles aux Peintres, j'ai coulu que tout d'un coup l'on vît le Nom, l'Office & la situation des Muscles, d'un costé, & la figure démonstrative, de l'autre. J'ai crû aussi qu'il estoit necessaire avant les Muscles, de faire voir le Squelet, estant le soutien des autres parties, & le principal bastiment du Corps Humain. »*⁵⁶⁶

Tortebat no sólo se limitar a recoger los grabados de la obra de Vesalio, sino que concibe y piensa el cuerpo humano siguiendo el concepto anatómico de éste, como una estructura principalmente ósea, donde es el esqueleto el que sustenta el resto de las partes del cuerpo. Ofrecía una concepción constructiva y mecanicista que determinará su aproximación al arte, pues la figura humana adquiere en su concepto de pintura un carácter escultórico, concibiendo el cuerpo a modo de una máquina de pesos y contrapesos que determinan su movimiento. Un movimiento que es pensado en función de leyes físicas y no vitales, tal y como refleja en su *Premier Table*, al describir el “office”:

*« Touchant l'office des Muscles il faut avoir pour regle general, que toutefois & quantites que le Muscle fait mouvoir un Os, & qu'il le tire de son costé, pour lors il est plus cours, plus élevé & plus apparent ; parce qu'il se ramasse dans son Milieu : & tout au contraire, lorsque le Muscle laisse aller l'Os qui est tiré d'un costé opposé, son ventre s'allongue & s'étressit : c'est pourquoi le Peintre doit predre garde principalement au ventre, ou milieu du Muscle, & se souvenir, que le mouvement du Muscle suit toujours l'ordre des Fibres, qui vont de l'Origine à l'Insertion, & qui sont comme autant de filets parmi la Chair. »*⁵⁶⁷

A medida que las nuevas concepciones médicas comiencen a abandonar el fundamento óseo del cuerpo, a finales del siglo XVII, favoreciendo el desarrollo de un modelo fibrilar y organicista, preocupado por los movimientos internos como consecuencia del espíritu vital, esta comprensión constructiva y mecánica del cuerpo que propone Tortebat, compuesto de fuerzas, pesos y palancas, dará lugar a un cuerpo pensado en términos de vida, pasión, expresión, etc. Será en estos instantes, precisamente, cuando la carne adquiere un lugar preferente, favoreciendo un discurso construido en torno al color. Puede concluirse así que mientras el cuerpo concebido a partir de la forma ósea, como el de Tortebat, da preferencia a una concepción escultórica del mismo, que favorece el dibujo; el desarrollo de una concepción diferente del cuerpo, pensado a partir de los movimientos internos y

⁵⁶⁴ TORTEBAT, François. « Au Lecteur ». En *Abregé d'Anatomie accommodé aux arts de Peinture et de Sculpture. Et mis dans un ordre nouveau, dont la methode est très-facile, & débarrassée de toutes les difficultez & choses inutiles, qui ont toujours esté un grand obstacle aux Peintres pour arriver à la perfection de leur Art*. Édition de Roger de Piles. Paris, Jean Mariette, 1723, p. I (1ª edición, 1667).

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. I.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. I.

⁵⁶⁷ TORTEBAT, François. *Abregé d'Anatomie accommodé aux arts de Peinture et de Sculpture...* P. 1.

su expresión, permitirá el desarrollo de una pintura que se pensará sobre el color, como vehículo principal para expresar ese impulso vital que anima la materia, donde emergen la grasa y la carne, frente a los huesos. Al final del tratado F. Torteбат en el apartado titulado *Des os du corps humain* volverá a incidir sobre la importancia de los huesos y del esqueleto a la hora de pensar el cuerpo humano.

« Il n'y a personne qui ne sçache que dans le bastiment su Corps humain, les Os sont les principales parties, parce qu'ils le soutiennent & l'appuyent comme leur fondement. Ils sont proprement au Corps ce que la charpenterie est à une maison, à la reserve, que leur principal usage est de mouvoir ce Corps, quand la volonté le commande. »⁵⁶⁸

La recuperación de Aristóteles en estos instantes en Francia, en muy diferentes ámbitos, tal y como hemos subrayado a propósito de arte, también condicionará los cambios en medicina, como ha señalado J. Roger. No obstante, es importante recordar que este fenómeno se produce como reacción a la condena por parte de la Sorbonne de las ideas de Descartes. Asistimos en estos instantes a la retraducción de algunas de sus principales obras como la *Poética*, que permiten un acercamiento más directo a sus ideas artísticas, menos condicionado por la traducción italiana, como analizamos a propósito los discursos de Corneille o como veremos en Roger de Piles. Sin embargo, en medicina la recuperación de las ideas de Aristóteles determinarán una reformulación de sus modelos generativos y sobre todo sobre su noción de vida⁵⁶⁹; oponiéndose a sus teorías sobre los *pneumas*, que en Francia se recuperan como *esprits*, tal y como señalamos a propósito de M. Cureau de La Chambre. Estos debates a partir de Aristóteles pondrán las bases para un nuevo tipo de discusión en torno al problema de la vida, que M. Grmek denominó como primera revolución biológica, condicionando los debates del mecanicismo en la segunda mitad del siglo XVII. Una crisis del aristotelismo y una condena del cartesianismo, que sin duda debió influir, a su vez, en las reflexiones artísticas. Este trasvase entre las distintas partes de la teoría de Aristóteles y el arte, como estudiamos a propósito de la lectura cruzada de su *Retórica* y de su *Poética* en los debates literarios, lo volveremos a comprobar a propósito de la distinción que hace Aristóteles, en relación a la *materia*, entre *informe* y *ordenada*. Una distinción que trasladada a la anatomía van a permitir distinguir entre el cuerpo, como la forma, y la carne como lo informe, tal y como se apunta en el texto de Torteбат. A partir de ello se identificará, a su vez, al esqueleto como aquello que da forma y delimita el cuerpo, impidiendo que éste se venga abajo, estableciéndose un paralelismo con el dibujo como contorno, el cual también delimitaría la pintura, dándole forma. Mientras que la carne - como aquello que es informe- se encuentra necesitada de una forma, que es la que le proporciona el esqueleto. Esto mismo trasladado al problema del color supone pensar el dibujo como el *contorno*

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁶⁹ ROGER, Jacques. *Les sciences de la vie dans la pensée française au XVIII^e siècle*. Paris, Albin Michel, 1993 (1^a edición, Paris, Armand Colin, 1963).

que delimita y da forma al color, mientras que el color se reduce –como elemento material- a rellenar el contorno.

A partir de estas lógicas derivadas del aristotelismo y del platonismo, predominantes en el ambiente, en ocasiones sin mucho rigor teórico, no es de extrañar que en la defensa del cuerpo que realiza Tortebat, siguiendo la teoría académica, defienda un modelo óseo que adscribe al dibujo, en tanto que es considerado como la mejor forma de ordenar la materia. Mientras que el color, tradicionalmente identificado desde Platón con la materia, aparece como algo que se añadía y rellenaba esa forma establecida por el dibujo. De la misma forma que la carne rellena el esqueleto. Podemos comprobar así cómo en la reflexión anatómica desarrollada dentro de la Academia, desde sus comienzos, se tendía a vincular entre sí diferentes conocimientos, provenientes de ámbitos distintos, aplicando la distinción entre materia y forma a las nociones de esqueleto y carne, así como a las de dibujo y color. No es de extrañar por ello que frente a estas ideas anatómicas donde el esqueleto era el elemento que permitía la sustentación del cuerpo, el dibujo se viese de la misma forma, siendo el principal ordenador y sustentador de la composición pictórica, mientras el color, como la carne, era lo que se añadía. Todo este marco de ideas va a determinar que los anatomistas que intervienen en las conferencias de la academia otorguen predominancia al esqueleto y al dibujo, sobre la carne y el color. No obstante, y a medida que el mecanicismo va complejizándose, mediante los modelos microestructuralistas, y va otorgando mayor importancia a los músculos, a las fibras y a los órganos, y con ellas a la carne, así como al movimiento; el color encontrará poco a poco un respaldo en las teorías médicas organicistas que se desarrollan a finales del siglo XVII. En paralelo a este fenómeno se producirá el nacimiento de una nueva poética de la carne que se inicia con los últimos tratados de Roger de Piles y culminará en la obra de F. Boucher en el siglo XVIII, siempre sobre un trasfondo de las ideas venecianas, que en nuestra opinión son reformuladas bajo el nuevo *paradigma* médico. Sin embargo, en estos primeros instantes, en la década de los 60 del siglo XVII, el color encontrará todavía su justificación principal en la teoría humoral, como apuntamos a propósito del poema de Ch.-A. Dufrenoy, quien hacía referencia a su vez a Filóstrato, otorgando al color de las superficies y de la piel un lugar fundamental para conocer los caracteres, ya que la teoría fisionómica consideraba que la superficie es un espacio donde los signos del alma y los colores de los humores se manifiestan. Un concepto que irá cambiando con Descartes, quien reformula el color exterior dentro de su concepción mecanicista, considerándolo como uno de los rasgos de esa expresión de las pasiones interiores, que él pone en relación, por ejemplo, con la circulación de la sangre, con el pulso, con la temperatura; mostrando la penetración de las ideas de Harvey. A través de la circulación sanguínea demostraba ciertas transformaciones del color de la piel, como recogerá el propio Le Brun en sus conferencias sobre la *expresión particular*.

A partir de todo ello no es extraño que F. Torteбат señale que sin el conocimiento de la anatomía no es posible trazar un contorno del cuerpo, estableciendo una alianza teórica entre anatomía y dibujo.

*« Mais s'ils en connoissoient l'importance & la nécessité, & s'ils estoient bien persuadez, comme il est vray, que sans l'Anatomie ils ne peuvent jamais faire de contours justes que par hasard, quand ils dessigneroient toute leur vie, ils changeroient bien-tost de pensée. »*⁵⁷⁰

Siguiendo las justificaciones ofrecidas por los distintos tratados artísticos desde Leonardo, Torteбат argumenta la necesidad de conocer la anatomía para poder dibujar los músculos de las figuras y poder así conocer dónde debe ensancharse cada parte del cuerpo. Un tema que había sido materia de discusión en la primera conferencia de la Academia a propósito del San Miguel de Rafael, que recibió algunas críticas, precisamente, por no haber sabido dibujar bien los músculos de ambos brazos. No obstante, la imposibilidad de mantener un modelo en la misma actitud durante mucho tiempo impedía aprender directamente de la naturaleza los músculos, por lo que para Torteбат –como habitualmente se ha justificado en diferentes tratados franceses del siglo XVII y XVIII– conocer bien previamente los músculos a través de la anatomía permitía no tener que depender de la naturaleza y de sus cambios constantes. Frente a la vida, representada por la copia del modelo natural, el modelo óseo, así como el modelo escultórico que conllevaban, se sustentaba en la muerte, como era característico de la anatomía. Pese a la defensa que hacen algunos académicos de la copia del modelo natural, reminiscencia de ciertos tratados del humanismo, puede concluirse que sólo cuando los modelos médico sobre la vida se desarrollen y se asienten, y con ellos la carne y el color cobren importancia, se impondrá realmente un modelo académico que defenderá el modelo natural y la naturaleza como vía principal del aprendizaje académico. Momento en el que adquiere un lugar destacado el modelo desnudo frente a la anatomía y la copia de la escultura, tal y como sucede desde mediados del siglo XVIII y, sobre todo, durante el siglo XIX.

*« Ceux au contraire qui voudront bien examiner chose, & en parler de bonne foy, avouëront ingenuëment, que non seulement on ne peut pas, sans connoistre l'Office des Muscles, dessigner avec science y certitude ; mais qu'il est impossible de juger à fond & avec connoissance de cause, de la beauté du Nud, & de ces belles Antiques, qui sont l'admiration de toute le monde, & qui sont, par la justesse de leurs contours, que ces merveilleux Genis, qui en sont les Autheurs, possedoient parfaitement l'Anatomie. »*⁵⁷¹

Tras los griegos, y ya entre los modernos, Torteбат considera a Miguel Ángel como el que ha sabido dibujar mejor los cuerpos desnudos, señalando a continuación que éste ha trabajado directamente sobre los cuerpos disecados. Aunque reconoce que ha recibido diversas críticas por no haber sido capaz de temperar la musculatura de sus cuerpos. Pero si bien puede ser un defecto estético, sin embargo Torteбат lo valora como una ventaja para el joven estudiante que quiere

⁵⁷⁰ TORTEBAT, François. « Au Lecteur ». P. I.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. II.

aprender bien los músculos del cuerpo⁵⁷². Si bien Miguel Ángel ha sabido captar los músculos, sin embargo será Tiziano quien logrará captar la piel que los recubre y que los vuelve, en función de la edad y el sexo, como había remarcado L. Dolce⁵⁷³ aludiendo a las diversas tradiciones antiguas. Todo ello le lleva a Trotebat, a continuación, a criticar al arte francés porque, a diferencia del de sus vecinos de Italia, los franceses no han sido muy propensos a la teoría y a la ciencia. Razón por la cual propone un modelo de aprendizaje de la anatomía para la Academia francesa. Este comenzaría primeramente por “*le bastiment*” o los huesos. A continuación se estudiaría la situación de los músculos, exteriores y sus encadenamientos. En tercer lugar sus nombres. En cuarto lugar su *office*, “*ce qui est le plus délicat & le plus fin de l’Anatomia pittoresque*”⁵⁷⁴. En quinto lugar, se enseñará a confrontar estos conocimientos con alguna escultura exenta, comenzando a dibujarla, intentando adquirir facilidad y hábito. Finalmente y una vez relacionado el estudiante con las más bellas obras de los antiguos y con la propia naturaleza, podrá éste dedicarse a dibujar directamente de un modelo en acción; lo que le permite alcanzar el conocimiento perfecto del cuerpo, aconsejando que el modelo sea muy musculado y de poca grasa. El tratado de F. Torteat, publicado en 1667, viene a demostrar la importancia que el saber anatómico ha tenido en el arte francés desde el primer momento en que se funda la Academia, permitiendo observar, asimismo, los constantes trasvases que van a producirse entre el *saber artístico* y el *saber médico*, determinando incluso los cambios en la concepción de las teorías artísticas, como hemos estudiado más arriba a propósito de Le Brun, y como intentaremos poner de manifiesto a propósito de Roger de Piles y su teoría del color, donde observamos una preocupación por el principio de la vida.

Junto a la publicación de la obra de Ch.-A. Dufresnoy y la obra de Torteat, el otro acontecimiento importante sucedido en estos años, en el que el protagonista será otro de los conocidos de Roger de Piles, será la finalización de la cúpula de Val-de-Grâce por parte de P. Mignard, el 16 de septiembre de 1666. Con ella daba inicio a una nueva confrontación - características de la *época clásica*- por ver quién era el pintor más grande de su momento, situándose unos del lado de los partidarios de Le Brun y del otro los de P. Mignard; quien acababa precisamente de dejar una muestra del gran arte monumental italiano al fresco en la capital de Francia. Una obra que había sido contemplada y admirada por Bernini en su viaje de 1665. Una anécdota que es subrayada por Fréart de Chantelou en su *Journal*, seguramente porque pertenecía a esos otros grupos enfrentados con Le Brun y sus redes de apoyos. Este tipo de confrontaciones tan

⁵⁷² « c’est une heureuse faute pour ceux qui en veulent tirer quelque profit ; puisqu’en voulant faire voir qu’il estoit sçavant, il nous a parfaitement instruits à ses dépens. Et en verité, nous sommes, plus que nous ne pensons, redevables à sa noble ambition. » *Ibid.*, p. II.

⁵⁷³ DOLCE, Lodovico. *Diálogo de la pintura*. P. 153.

⁵⁷⁴ TORTEBAT, François. « Au Lecteur ». P. III.

comunes en las letras, posicionará a la *sociedad mundana* en dos grandes bandos. Cada uno de ellos tendrá sus intereses y sus apoyos propios, adscritos a las diferentes redes clientelares y de amistad características del Antiguo Régimen. Algunos autores, como A. Fontaine, han valorado este acontecimiento como el inicio -dentro del arte francés- de las tensiones entre los partidarios de la Academia, de los antiguos y del dibujo, representados por Le Brun; y los partidarios de los modernos y del color, representados por Ch.-A. Dufresnoy, P. Mignard y Roger de Piles. Una tesis que sobre todo se apoya en el hecho de que P. Mignard y Ch.-A. Dufresnoy se niegan en un principio a entrar en la Academia, mandándole a Le Brun una carta informándole de ello; lo que es interpretado por A. Fontaine, como un desafío a la autoridad de Le Brun. Esta anécdota le lleva a subrayar, además, que tras este conflicto se enfrentarían dos concepciones pictóricas opuestas. Por un lado, la representada por A. Félibien y Le Brun, defensores de lo antiguo y del dibujo. Por otro lado, la que representaba por Charles-Alphonse Dufresnoy, expuesta en su poema y traducido por Roger de Piles, la cual se construiría en torno al color. Frente a esta tesis hemos mostrado más arriba cómo la obra de Ch.-A. Dufresnoy en modo alguno puede ser comprendida en oposición a los planteamientos de la Academia. No obstante, esta visión dialéctica parece ser retomada por B. Teyssèdre, quien intenta analizar la polémica en torno a Val-de-Grâce cómo si de una lucha se tratase entre dos concepciones del arte enfrentadas, aunque, al mismo tiempo, muestra sus dudas⁵⁷⁵.

Este tipo de confrontaciones entre artistas, así como la generación de dos bandos enfrentados en la *sociedad mundana*, fueron comunes en la época, fomentadas por el modelo retórico subyacente a la formación y educación clásica, construido sobre el principio de la *emulación* o confrontación. Por otro lado, no es extraño que ante una obra de tal magnitud y ambición, se generase una confrontación entre muy diferentes grupos de la sociedad, tal y como había ocurrido en relación a la columnata del Louvre, ya que esta obra, al adscribirse al entorno de la reina, movilizaba los diferentes intereses y tensiones característicos del sistema de corte. Más que asistir a una confrontación real entre P. Mignard y Le Brun, o a la proposición de dos modelos artísticos diferentes, asistimos a través de ella a una confrontación retórica, reflejo de las formas de vida y de sociabilidad características de la sociedad del momento, donde cualquier excusa era buen para generar una lluvia de panfletos y libelos, siempre destinado a minar las fuerzas del bando contrario. En esta obra más que dirimirse cuestiones artísticas, que indudablemente existieron como veremos a continuación, se dirimieron otro tipo de problemas no siempre claramente explicitados, tal y como estudio Ch. Jouhaud a propósito de las *mazarinadas*.

Dicho lo cual, es innegable que la obra de P. Mignard causó un importante debate, generando importantes textos como el escrito por Ch. Perrault sobre *La Peinture* (1668), claramente

⁵⁷⁵ « Les rivalités de personnes recouvraient-elles un conflit de doctrines ?. On l'a nié ». TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 100.

destinado a ensalzar la grandeza y gloria del arte de Le Brun. Por otro lado, la defensa del arte de P. Mignard encontrará su eco, a su vez, en el poema de Molière *La gloire du Val-du-Grâce* (1669), donde se elogiará la pintura romana así como la superioridad de la pintura al fresco sobre el óleo; volviendo los ecos de la *querelle* acontecida en París a propósito del viaje de Bernini.

« Source des beaux débris des siècles mémorables,
O Rome, qu'à tes soins nous sommes redevables
De nous avoir rendu, façonné de ta main,
Ce grand homme chez toi devenu tout Romain [...]
Et dans un noble lustre y produire à nos yeux
Cette belle peinture inconnue en ces lieux,
La fresque, dont la grâce, à l'autre préférée,
Se conserve un éclat d'éternelle durée [...]
La paresse de l'huile, allant avec lenteur,
Du plus tardif génie attend la pesanteur ;
Elle sait secourir, par le temps qu'elle donne,
Les faux pas que peut faire un pinceau qui tâtonne ;
Et sur cette peinture on peut, pour faire mieux,
Revenir quand on veut avec de nouveaux yeux.
Cette commodité de retoucher l'ouvrage
Aux peintres chancelants est un grand avantage ;
Et ce qu'on ne fait pas en vingt fois qu'on reprend,
On le peut faire en trente, on le peut faire en cent. »⁵⁷⁶

Molière expone una teoría artística en la línea de Dufresnoy y del pensamiento teórico de su época, lo que refleja que no era una propuesta artística radicalmente diferente más allá del claro trasfondo italianizante de su propuesta. Un hecho que sin duda debió irritar a aquellos que como Ch. Perrault defendía el desarrollo de un arte propiamente francés, tal y como había demostrado con sus ataques a Bernini en el Louvre, sin duda buscando favorecer a su hermano.

« Il nous dicte amplement les leçons du dessin
Dans la manière grecque et dans le goût romain,
Le grand choix du beau vrai, de la belle nature,
Sur les restes exquis de l'antique sculpture,
Qui, prenant d'un sujet la brillante beauté,
En savoir séparer la faible vérité,
Et, formant de plusieurs une beauté parfaite,
Nous corrige par l'art, la nature qu'on traite.
Il nous explique à fond, dans ses instructions,
L'union de la grâce et des proportions ;
Les figures partout doctement dégradées,
Et leurs extrémités soigneusement gardées ;
Les contrastes savants de membres agroupés... »⁵⁷⁷

Molière, quien resume en estos versos los principios pictóricos que hemos señalado respecto a la Academia, encontrará una respuesta satírica en otro poema titulado *Coupe du Val-du-Grâce* atribuido por Lacroix a una tal Elisabeth-Sophie Chéron⁵⁷⁸. Si analizamos con detenimiento el texto de Molière sobre Val-de-Grâce -seguramente en estrecho diálogo con P. Mignard y con las ideas de Ch.-A. Dufresnoy- los autores que cita como grandes referencias de P. Mignard, serían Julio

⁵⁷⁶ MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin. *Oeuvres complètes de Molière*. Paris, Badouin Frères, 1827, t. VI, p. 428.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 424.

⁵⁷⁸ CHÉRON, Elisabeth-Sophie. *La Coupe du Val de Grance, réponse au poème de Molière*. Paris, Librairies des Bibliophiles, 1880 (1ª edición, hacia 1669).

Romano, Rafael, A. Carracci y Miguel Ángel⁵⁷⁹, es decir, los grandes fresquistas de la historia⁵⁸⁰. Esto nos puede indicar que las discusiones más que orientarse en torno al color se generaron entorno a la técnica del fresco, que se consideraba como una tradición italianizante, donde Italia se había mostrado como muy superior a Francia; produciéndose en un contexto de exaltación nacional del arte. Además de estos textos y a propósito de esta polémica, no podemos olvidar el poema de Charles-Alphonse Dufresnoy cuya publicación en 1668 se acelera sin duda no sólo por la muerte de su autor sino por la publicación inminente del poema de Ch. Perrault alabando a Le Brun. Podemos concluir que este conflicto más que reflejar un conflicto entre concepciones del arte enfrentadas, vehicula otro tipo de cuestiones, tal y como se demuestra en el propio Ch. Perrault, quien, pese a su posicionamiento enfrentado a P. Mignard, no tendrá reparos en 1696 de situar a éste como uno de los grandes artistas de Francia en su *Hommes illustres*. Sobre todo, al verse obligada la Academia, en la sesión del 5 de marzo de 1690 y por mandato del Rey, a recibir a P. Mignard como canciller y director de la misma. Así que no es extraño que Ch. Perrault optase por olvidar los conflictos pasado y ofreciese una imagen oficial de P. Mignard. A pesar de lo cual B. Teyssèdre observa un preludio en ello de los futuros conflictos en torno al color⁵⁸¹.

Si bien la triada P. Mignard, Ch-A. Dufresnoy y Roger de Piles, suelen ser situados en el bando del color, lo ciertos es que los dos primeros, más allá de una admiración reconocida al color de boloñeses y venecianos, no parecen haber exacerbado la importancia del color sobre el dibujo, como sí parece apuntarse en la obra de Roger de Piles, sobre todo en una época tardía. Es por ello que esta vinculación de los tres autores con el color sería más bien una construcción a posteriori, realizada durante el primer tercio del siglo XVIII, cuando el triunfo de los presupuestos coloristas hace que el biógrafo de P. Mignard, el abbé de Monville, remarque la importancia de la pintura veneciana y del color, en unos instantes en que ésta vuelve a estar de moda en los círculos de la Regencia⁵⁸². No obstante, como ha señalado A. Schnapper, la pintura veneciana había ocupado los

⁵⁷⁹ « Ces doctes mains chez elle ont cherché la louange ;
Et Jules, Annibal, Raphael, Michel Ange,
Les Mignard de leur siècle, en illustre rivaux,
Ont voulu par la fresque ennoblir leurs travaux. »

MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin. *Oeuvres complètes de Molière*. P. 430.

⁵⁸⁰ BOYER, Jean Claude. « Les goûts de Mignard : les musée imaginaire d'un Premier peintre ». En BOYER, Jean-Claude (Dir.). *Pierre Mignard "le Romain"*. Actes du colloque organisé par le Service culturel du Louvre, 29 septembre 1995. Paris, La Documentation Française-Musée du Louvre, 1997, pp. 265-302.

⁵⁸¹ « de tels partis ne sont pas homogènes, leurs contours restent flous ; même si le coloris n'est pas le problème central, déjà se dessinent les lignes de tendance ». TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 101.

⁵⁸² STANIC, Milovan. « "Aimer Rome et Paris comme Anvers et Venise"? La peinture vénitienne dans la querelle du coloris au XVII^e siècle. ». En HOCHMANN, Michel. *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen, 24-25 février 2006, 6 mai 2006. Paris-Genève, École Pratique des Hautes Études-Droz, 2011, pp.117-192.

intereses del monarca a través de Colbert ya desde 1663⁵⁸³, siendo una constante de la pintura francesa su relación con Venecia⁵⁸⁴.

La figura de P. Mignard ha sufrido constantes lecturas y reinterpretaciones desde el siglo XVIII⁵⁸⁵. Tal y como reflejarían la apología de su vida escrita por Simon-Philipp Mazière de Monville en 1730, encargada por su hija; así como la conferencia de Caylus ante la Academia el 6 de marzo de 1751, cuestionando la visión del anterior texto⁵⁸⁶. La obra de Monville se inscribía en la línea abierta por las *Vidas* de Vasari, siendo un encargo de la condesa de Feuquières, hija del pintor. De ahí que hiciese un recorrido por todos los *tópicos* de este tipo de biografías elogiosas, que han sido analizados por E. Pommier. Sin embargo su escritura debió de causar tal impacto que rápidamente suscitó en la Academia la reacción, tal y como recuerda el proceso verbal del 1 de febrero de 1732 en el que Louis François Dubois de Saint-Gelais, secretario de la Academia, lee una vida de Mignard⁵⁸⁷ (que se volverá a leer el 5 de diciembre de 1739). Si bien continúa de cerca la visión ofrecida por Monville, sin embargo, poco después, Caylus escribe un texto para que la Academia definiendo un posicionamiento oficial sobre P. Mignard, contrario al ofrecido por Monville, como reconocen los procesos verbales del 6 de marzo de 1751. En éste, Caylus expresa su deseo de alejarse del texto de Monville y ofrecer una imagen más real del pintor⁵⁸⁸, reinterpretando los pasajes de la biografía anterior en un sentido contrario, ofreciendo una imagen de P. Mignard como un ambicioso, preocupado por el dinero y el poder; y ofreciendo una imagen de él como de un retratista profesional que se beneficiará de las relaciones que le proporcionan sus retratos para sus propias ambiciones. Subraya sus críticas y su oposición a Le Brun y a la propia Academia, así como su deseo de destruirla. Finalmente relata de forma abierta –si lo comparamos con el texto de Monville– el golpe de estado que dio en 1690 en la Academia que le permite su acceso a ésta y su nombramiento como director. Tanto Caylus como Ch.- A. Coypel, a mediados del siglo XVIII,

⁵⁸³ SCHNAPPER, Antoine. *Curieux du Grand Siècle*. P. 309.

⁵⁸⁴ TOSCANO, Gennaro (Éd.). *Venise en France. La Fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*. Actes du colloque à Paris, dans l'École du Louvre, 2002. Paris, La documentation française, 2004.

⁵⁸⁵ POMMIER, Édouard. « L'image de Mignard aux XVII^e et XVIII^e siècles ». En BOYER, Jean-Claude (Dir.). *Pierre Mignard "le Romain"*. Actes du colloque organisé par le Service culturel du Louvre, 29 septembre 1995. Paris, La Documentation Française-Musée du Louvre, 1997, pp. 241-264.

⁵⁸⁶ CAYLUS, Comte de. « Vie de Pierre Mignard, premier peintre du roi. 6 mars 1751 ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., t. V, vol. 2, p. 614 y ss.

⁵⁸⁷ DUBOIS DE SAINT-GELAIS. « Vie de Pierre Mignard. 1 février 1732 ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., t. IV, vol. 2, p. 436 y ss.

⁵⁸⁸ « M. le Comte de Caylus les a ouverte par la lecture d'une nouvelle Vi de M. Mignard, dans laquelle l'auteur, aidé des Mémoires particulières de l'Académie, discute, sans partialité, la plupart des faits rapportés de l'Éloge historique de M. l'Abbé de Menville, et nous donne, par ce moyen, une idée vraie des talents et des mœurs de ce Peintre célèbre, en pesant, au poids de l'équité, tous les endroits de sa vie exagérés ou adoucis par la prévention et par l'amitié. » *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. Publié pour la Société de l'Histoire de l'Art française, d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux-Arts par M. Anatole de Montaiglon. 10 Vol., Paris, J. BAUR, Libraire de la Société, 1875-1892, t. VI, p. 261.

buscaban no sólo ofrecer una imagen más real de la vida de P. Mignard, sino contrarrestar la imagen de un P. Mignard crítico con la institución que, seguramente, estaban utilizando ciertos grupos adscritos a la crítica de arte del momento para atacar a la institución. Esta imagen de P. Mignard como un pintor enfrentado al absolutismo académico, como la que ofrece Monville, se acentuará sobre todo en los umbrales revolucionarios y será retomada a finales del siglo XIX, convirtiéndose en una constante de la historiografía francesa, como hemos visto a propósito de cómo se ha valorado el conflicto surgido a propósito de Val-de-Grâce.

5.1. La primera fase del debate sobre el color.

Como ha señalado B. Teyssèdre, durante estos años finales de la década de los 60 y pese a la clara reivindicación del color por parte de Roger de Piles en sus *remarques*, el tema del color queda en un lugar secundario respecto del dibujo. No obstante, y al ser un parte fundamental de la pintura, aparecerá sobre todo en aquellas conferencias donde se describen cuadros sobre Tiziano; como fue la ofrecida por Philippe de Champaigne el 4 de junio de 1667 sobre *La mise au tombeau* o por Jean Nocret, el 1 de septiembre de 1668 sobre *Le marquis del Vasto*. En ambas –y como señalamos más arriba– se afronta el color desde un análisis técnico y no teórico, interesándose por cuestiones como la forma de pasar de un color a otro “rompiendo” los colores; sobre su relación con las luces y las sombras, si alejan o acercan los cuerpos; o sobre los reflejos proyectados por otros cuerpos. Tras hacer un elogio de Tiziano como un maestro del color, J. Nocret señala que lo primero que habría que destacar de este cuadro es la capacidad para degradar los colores y generar una *unione* entre ellos: « *l’union des couleurs et leurs dégradations, elles se voient merveilleusement bien observées et voici ce que j’en puis connaître* »⁵⁸⁹. También subraya la importancia del color en relación a las luces y las sombras, considerando que a través de ellas Tiziano dirige la composición pictórica, como ejemplifica a propósito de la figura central:

« *Les principales lumières sont éclairées par des couleurs les plus éclatantes, qui se vont noyant insensiblement jusqu’à l’extrémité de leurs ombres. Vous verrez fort peu d’ombres ou reflets qu’ils ne participent de leur objet opposé. Il faut considérer sa principale figure qui est cette belle dame. Il faut regarder qu’il a peint le fond fort brun pour avoir plus d’avantage et faire éclater cette merveilleuse carnation, laquelle est peinte d’un amour et d’une tendresse surprenante, avec des vêtements fort discrètement trouvés qui ne sont pas fort hauts en couleur, particulièrement le vert qu’il a soigneusement éteint pour soulager les parties qu’il a voulu conserver* »⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ NOCRET, Jean. « Conférence, 1 septembre 1668 : Le Marquis del Vasto de Titien ». En *Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 258.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, pp. 258-259.

A propósito de esta capacidad para degradar el color y para construir las sombras, J. Nocret, considera que en él se ha producido una alianza perfecta entre el arte y la naturaleza, destacando la capacidad del color para captar, precisamente, esa naturaleza.

« L'auteur n'a pas eu moins d'ardeur de distribuer sur cette noble et agréable partie l'art de son pinceau qu'il a conduit pour former par ses teintes une si grande perfection que la nature y trouverait à peine de l'avantage. L'union de ces douces couleurs dont elle est vêtue, qui sont d'un jaune assez douce tirant sur le citron et une autre comme manière d'écharpe de gris de lin qui sépare les carnations de la main et du sein, font une si belle harmonie qu'il est très difficile d'y rien ajouter.

Et sur le devant d'icelle, il a fini son amour par l'Amour et l'on peut dire (suivant mon peu de jugement) que l'Art et la Nature se sont joints ensemble pour produire une chose si surprenante »⁵⁹¹

El 4 de enero de 1669 Nicolas Loir dará una conferencia sobre el cuadro de A. Carracci *Le Martyre de Saint Étienne*, que ya había sido analizado por S. Bourdon el 5 de mayo de 1668, destacando nuevamente la armonía alcanzada por éste gracias al color, que determina « *cette juste harmonie et cette charmant union qui plaît aux yeux et ravit l'intelligence des amateurs de la peinture* »⁵⁹². N. Loire divide su análisis, siguiendo el discurso habitual de la Academia en esta ocasión en cuatro partes: invención, dibujo, expresión de las pasiones y colorido; y a propósito del color inscribe en él el problema de las uniones, las sombras y las luces. Añade además que la pintura sin el color no sería más que un esqueleto duro y desagradable⁵⁹³. Una utilización de la metáfora del esqueleto que ya hemos analizado a propósito de Torteбат; y, de este modo, la metáfora anatómica parece referirse de nuevo a que el dibujo es el esqueleto de la pintura, mientras que el color se identificaría con esa carne que recubre el esqueleto. Predominaba así en la Academia una concepción ósea del cuerpo, que determinaba la predominancia otorgada al dibujo, tal y como reflejará François Quatroulx en su conferencia del 4 de octubre de 1670 sobre *Idée succincte d'ostéologie*, tal y como habían subrayado los proceso-verbales del 6 de septiembre de 1670⁵⁹⁴. François Quatroulx, siguiendo la tradición galénica, considera al cuerpo humano « *tableau raccourci de tout ce qui est contenu dans ce grand monde qui, pour ce sujet, est appelé microcosme ou petit monde fait de la main du Tout-Puissant* »⁵⁹⁵. Una vez ha situado al cuerpo en el centro del mundo –que abundaría en la visión de la pintura defendida en Francia desde los años 60 por A. Félibien–, subraya a continuación la importancia de los huesos y el esqueleto; a los que otorga un

⁵⁹¹ *Ibid.*, pp. 259.

⁵⁹² LOIR, Nicolas. « Conférence, 4 janvier 1669 : Le Martyre de Saint Étienne du Carrache ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, pp. 291.

⁵⁹³ « La matière en sert le coloris, l'union, les ombres et les lumières. Ce sont des parties tellement essentielles que, sans elles, la peinture ne serait qu'un squelette dur et désagréable. Nous avons en cet ouvrage que nous examinons de quoi admirer le savoir désagréable. » *Ibid.*, p. 290.

⁵⁹⁴ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. T. I, p. 352.

⁵⁹⁵ QUATROULX, François. « Conférence, 4 octobre 1670 : Idée succincte d'ostéologie ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 388.

lugar prioritario y fundamental a la hora de comprender y enseñar el cuerpo humano a los jóvenes estudiantes, como había señalado Tortebat. El propio F. Quatroulx ofrece una imagen del cuerpo apegada al mecanicismo, describiéndolo como una *machine animée*, pensando el cuerpo a partir del mecanicismo⁵⁹⁶, que contrasta con la visión del cuerpo como un microcosmos, arriba señalada, y que demuestra que en estos instantes conviven diferentes modelos médicos que no se viven como contradictorios ni como excluyentes.

El 12 de abril de 1670 Louis de Boullongne ofrecerá una conferencia sobre *La Vierge au lapin* de Tiziano, donde volverá a resaltar la importancia del color:

« est une des plus nécessaires parties de la peinture; la deuxième que nous n'avons point eu de peintre lombard qui ait possédé une si bonne couleur, une si belle union et un si beau jeu de pinceau.

*J'appuie, Messieurs, la première proposition, savoir que le coloris est une des plus nécessaires parties du peintre, et en effet c'est celle qui trompe et attire agréablement les yeux, c'est elle qu'on peut nommer l'âme et le dernier achèvement de notre art, avec le dessin qui en est le père ; en un mot, c'est elle qui en a toujours fait connaître le mérite. »*⁵⁹⁷

Como ha señalado B. Teyssèdre⁵⁹⁸, L. Boullongne parece retomar las ideas expuestas por Roger de Piles en sus *remarques* sobre la obra de Ch.-A. Dufresnoy, anunciando la defensa encendida del color que hará Gabriel Blanchard el 7 de noviembre de 1671 y que dará inicio a lo que se ha denominado como *querelle du coloris*. Su conferencia terminaba con una clara alusión a la polémica que parece estallar en 1670 en torno al modelo de enseñanza más adecuado para los jóvenes alumnos de la Academia. Sobre si éstos debían comenzar dibujando directamente del modelo natural o, por el contrario, formarse previamente dibujando a partir de las grandes esculturas de los antiguos, que era la postura defendida por Boullongne. La defensa del color que hace éste, parecía ser, como señala B. Teyssèdre, una contestación a la defensa encendida del dibujo que había hecho Noël Coypel en su conferencia del 1 de febrero de 1670 a propósito de *Le discernement à faire du génie des étudiants et sur la manière de prononcer les ombres*. En esta última conferencia, tras defender el modelo académico y subrayar la dificultad que supone la pintura, por la diversidad de saberes que entraña, N. Coypel hará un elogio del razonamiento o discernimiento como fundamento de la pintura, así como de la disposición natural del artista para

⁵⁹⁶ « il est du tout nécessaire de commencer par celles qui lui servent de base, de colonne et d'appui, qui lui donnent la rectitude et la figure et sur lesquelles se font tous les mouvements de cette machine animée, qui sont les os, l'assemblage desquels, naturel ou artificiel, est appelé squelette ou corps desséché [...] Tout ces os en général sont joints ou articulés sensiblement par deux moyens, savoir, par artron ou par symphyse, ce que je réserve à démontrer à une autre fois, pour faire voir les différents mouvements de toutes les parties du corps humain fort nécessaires à la peinture et sculpture. » *Ibid.*, pp. 388-389.

⁵⁹⁷ BOULLONGNE, Louis de. « Conférence, 12 avril 1670 : La Vierge au lapin de Titien ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 363.

⁵⁹⁸ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 147.

esta profesión⁵⁹⁹. Asimismo, señala la importancia de la memoria y de la imaginación, pero siempre regidas por el entendimiento, lo que mostraba de nuevo la influencia de la filosofía cartesiana⁶⁰⁰.

« et savoir en quelle qualité d'esprit il consiste ; si c'est en la mémoire et en l'imagination seulement, comme la plupart se persuadent, et si l'entendement qui règle les productions de l'imagination et en dispose avec oeconomie n'y doit pas tenir le premier rang, puisque le peintre, comme le philosophe naturel, doit rendre raison des effets par les causes. »⁶⁰¹

Tal y como apuntamos en la introducción, la imaginación ocupaba un lugar importante en la defensa de la *invención* en pintura, sin embargo -y contra los desmanes del manierismo- la imaginación debía ser sometida a la guía de la naturaleza, a la manera de los antiguos y, finalmente, a las reglas del arte⁶⁰². No obstante, y como había sucedido en la conferencia anterior de F. Quatroulx, observamos también en esta conferencia una mezcla entre el modelo cartesiano y el modelo galénico y humoral⁶⁰³. A continuación seguirá con esa distinción de las facultades humanas: memoria, imaginación y entendimiento que hereda de Della Porta, quien también dividía las facultades humanas en: *memoria, immaginazione e intellecto*, así como del tratado del español Juan Huarte⁶⁰⁴ *Examen de ingenios para las ciencias, donde se muestra la diferencias de habilidade que hay en los hombres y, el genero de ciencias que a cada uno responde en particular...*(1575)⁶⁰⁵. Una obra que será traducida en Francia en 1580 por Chappuys, obteniendo tras ello una gran difusión⁶⁰⁶. Asimismo también podemos observar en Pierre Chanet o Pierre Charron una división muy semejante. Noël Coypel compara estas facultades con las partes de la pintura, estableciendo así qué parte se vincula con cada facultad.

« mais pour faire comparaison des parties en particulier, je dirai, selon mon sens, que la mémoire se peut appliquer au talent de ceux qui se sont propres qu'à copier, puisque l'entendement dans cette fonction n'est autre qu'exprimer par le secours de la main ce que la mémoire lui a représenté de l'objet qui lui est exposé par l'entremise de la vue, et n'a pas besoin de l'imagination, et que l'imagination, cette belle partie de l'esprit, laquelle a des

⁵⁹⁹ COYPEL, Noël. « Conférence, 1 février 1670 : Le discernement à faire du génie des étudiants et sur la manière de prononcer les ombres ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 348.

⁶⁰⁰ HELSDINGEN, Hans W. « Body and Soul in French art Theory of the Seventeenth Century After Descartes ». P. 15.

⁶⁰¹ COYPEL, Noël. « Conférence, 1 février 1670 : Le discernement à faire du génie des étudiants et sur la manière de prononcer les ombres ». P. 348.

⁶⁰² « Mais comme les productions qui sont simplement de l'imagination demeurent souvent dans le chaos sans le secours de l'entendement qui raisonne et fait un beau choix de ce que l'imagination a produit, il faut donc dire que le génie de la peinture, pour être universel, doit être composé de toutes ces parties, savoir de la mémoire, pour retenir les bons enseignements et la beauté des objets que la Nature nous présente, pour les représenter à l'imagination, laquelle, avec ses secours, produit ces conceptions à l'entendement pour les distribuer par ordre et en faire un tout qui imprime en le voyant ce caractère du sujet et cette harmonie où les parties de ce tout concourent agréablement avec une correction exacte dans chacune en particulier. » *Ibid.*, p. 348.

⁶⁰³ « quoique ces qualités se rencontrent rarement ensemble dans un même sujet, à cause que le tempérament qui produit la mémoire et l'imagination est chaud et humide et este opposé à celui qui produit l'entendement, lequel est froid et sec » *Ibid.*, p. 348.

⁶⁰⁴ HELSDINGEN, Hans W. « Body and Soul in French Art Theory of the Seventeenth Century After Descartes ». P. 17.

⁶⁰⁵ HUARTE, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias, donde se muestra la diferencias de habilidade que hay en los hombres y, el genero de ciencias que a cada uno responde en particular...* Baeza, 1575.

⁶⁰⁶ PÉROUSE, Gabriel A. *L'examen des esprits du Docteur Juan Huarte de San Juan : sa diffusion et son influence en France aux XVI^e et XVII^e siècles*. Paris, Société d'Édition "Les belles lettres", 1970.

attraits si brillants que ses productions font avouer d'abord qu'il n'y a rien de plus beau, peut être attribuée à ces belles parties de la peinture qui sont, ce me semble, ces ordonnances agréables, la distribution de ces lumières éclatantes et ce concert harmonieux des couleurs. Je dis que toutes ces parties ainsi que d'autres particulières de la peinture appartiennent à l'imagination d'autant qu'elles ne regardent d'ordinaire que l'effet et n'en considèrent pas toujours la cause, laquelle considération appartient à l'entendement, lequel, raisonnant, découvre la cause qui produit ces effets ; et lorsque ces parties sont gouvernées par l'entendement, si bien elles n'ont pas d'ordinaire tant d'éclat, elles n'en sont pas moins plaisantes et sont toujours plus véritables.»⁶⁰⁷

A partir de esta comparación entre facultades y partes de la pintura, donde el color se identifica con la memoria y el dibujo con el entendimiento, parece claro que N. Coypel consideraba como superior al dibujo, al estar en relación con el entendimiento y con la causa primera, esto es, con la *idea*, que es el fundamento de la *invención*. Asimismo, consideraba al dibujo como el único capaz de expresar las pasiones, que parece identificar, más que con los movimientos interiores como había señalado Le Brun al que hace referencia en esta conferencia, con la *idea interior*, acercándose a los teóricos italianos del concepto.

« Mais la partie essentielle qui se peut appliquer à l'entendement est le dessein, auquel consiste l'expression véritable des passions, laquelle, dans une simplicité naturelle des parties expressives, nous découvre la vérité des mouvements du coeur de l'homme en chaque sujet représenté. »⁶⁰⁸

Si bien el trasfondo de las ideas de N. Coypel alude con claridad a la tratadística humanista manierista, sin embargo, parece querer adornarla con un discurso moderno, de tipo cartesiano, aludiendo a la causa, quizás con la intención de alagar a Le Brun. Esta predominancia otorgada al dibujo y a la *idea*, determinará su posicionamiento respecto al debate académico sobre los modelos de aprendizaje, situándose a favor del aprendizaje a partir de los grandes artistas, apoyándose – incluso- en la autoridad de Dufresnoy. La conferencia de N. Coypel se inscribía pues en un debate abierto por Le Brun en 1669 sobre el aprendizaje del dibujo dentro de la Academia en la que tendrán lugar diversas conferencias algunas de las cuales acabamos de señalar en lo referente al color, pero que trataban también otros problema, sobre el modelo natural o el modelo antiguo, que estudiamos en el capítulo anterior. Como veremos a continuación, la conferencia de Le Brun sobre *Le Ravissement de Saint Paul* de Poussin, consideramos que debe ser analizada en función de algunas de las claves ofrecidas por N. Coypel en su conferencia, por ejemplo, en relación a la reivindicación del saber profundo que encierra la pintura, sobre la necesidad de que este arte debía ser enseñando por una institución como la Academia, y los beneficios de ello, y, finalmente, la reivindicación de la dimensión intelectual del arte, la cual no puede ser reducida a la dimensión práctica y placentera, como parecen defender –según él- los defensores del color.

⁶⁰⁷ COYPEL, Noël. « Conférence, 1 février 1670 : Le discernement à faire du génie des étudiants et sur la manière de prononcer les ombres ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 351.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 351.

Este mismo año nos encontramos con dos conferencias dedicadas a un mismo cuadro de Poussin *Le Ravisement de Saint Paul*; algo excepcional en las conferencias de la Academia. Una primera conferencia será realizada por Jean Nocret el 6 de diciembre de 1670⁶⁰⁹ y una segunda será ofrecida por Charles Le Brun el 10 de enero de 1671⁶¹⁰. La conferencia de Jean Nocret utiliza un método descriptivo tradicional, dividiendo la pintura en partes y analizando cada una de ellas, otorgando al colorido un lugar predominante, dando así prioridad al conocimiento práctico y a la dimensión placentera de la pintura. La conferencia de Le Brun, por el contrario, y ampliando las reflexiones del anterior, como dice al inicio de su conferencia, se centra en los aspectos ideales⁶¹¹ y simbólicos del cuadro, esto es, intelectuales, afrontando por ejemplo el análisis de los colores también desde esta perspectiva. Este contraste entre una conferencia y otra ha llevado a M. Cojannot-Le Blanc a valorar estas dos conferencias como un preludio a la conferencia de Philippe de Champaigne sobre la *Vierge à l'enfant* de Tiziano, del 12 de junio de 1671, que ha sido considerada por B. Teyssèdre como el pistoletazo de salida de la *querelle du coloris* en el interior de la institución⁶¹².

La conferencia de J. Nocret da comienzo aludiendo al carácter intelectual de las imágenes inventadas por el espíritu, que describe como símbolos de nuestros pensamientos, retomando ciertas ideas de la conferencia de N. Coypel arriba señalada. A continuación, reivindica la formación del pintor a través de la imitación de los antiguos, aludiendo con claridad a los debates que han tenido lugar en el seno de la institución a propósito del modelo de aprendizaje; destacando asimismo la labor hecha por los académicos a través de las conferencias para enseñar, a través de los grandes cuadros, las partes en que se fundamenta la gran pintura. Si bien señala el gran número de partes admirablemente tratadas por Poussin en su obra, sin embargo, parece destacar la disposición de las figuras en función de los colores: « *que par l'alliance des couleurs à l'union de la masse entière* »⁶¹³. J. Nocret se detenía por tanto en la capacidad del colorido para dar unión y totalidad al conjunto del cuadro y, de este modo, parecía considerar al color como el elemento que determina la

⁶⁰⁹ NOCRET, Jean. « Conférence, 6 décembre 1670 : Le Ravisement de Saint Paul de Poussin ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 391.

⁶¹⁰ LE BRUN, Charles. « Conférence, 10 janvier 1671 : Le Ravisement de Saint Paul de Poussin ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 394 y ss.

⁶¹¹ LE BLANC, Marianne (Marianne COJANNOT-LE BLANC). « Charles Le Brun et la tentation idéaliste ? Sur l'exégèse du Ravisement de Saint Paul de Poussin ». En COUSINIÉ, Frédéric et Clélia NAU (Dir.). *L'Artiste et le Philosophe. L'Histoire de l'Art à l'épreuve de la philosophie au XVIIe siècle*. Paris-Rennes, INHA-Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 21-39.

⁶¹² *Ibid.*, p. 35.

⁶¹³ NOCRET, Jean. « Conférence, 6 décembre 1670 : Le Ravisement de Saint Paul de Poussin ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 392.

composición y facilita la lectura del cuadro, describiendo así la obra en función de los colores. Lo que parece oponerse al modelo empujado por Le Brun en *La Manne* donde era la figura humana en acción quien guiaba el ojo del espectador.

*« Il a disposé le derrière de son groupe d'une teinte fort douce, discrètement éclairée et d'une nuée légère et transparente, pour donner l'avantage aux parties supérieures de se détacher sans confusion. Le lointain qu'il fait paraître ici en peu d'espaces nous démontre un terrain d'une assez grande étendue par les contrastes des lumières qu'il donne à propos tant sur son horizon que sur les terrasses qui s'approchent de notre vue. »*⁶¹⁴

Si bien el colorido se constituye en el centro compositivo y narrativo del cuadro, sin embargo el tratamiento de la expresión de las figuras aparece analizado de forma mucho más somera. Un hecho que llama la atención tratándose de una pintura con pocas figuras, las cuales parecen concentrar y determinar la narración y composición del cuadro. En este sentido el cuadro de Poussin parecía acercarse más a las ideas que había afirmado tanto A. Félibien como Le Brun sobre la pintura de gran formato construida sobre la centralidad de la figura humana en acción, y, sobre todo, a las ideas de Sacchi sobre la unidad trágica. Pese a lo cual, J. Noret daba prioridad a los aspectos perceptivos en relación al color, la luz y la sombra y, por tanto, a la dimensión placentera del arte, sobre la dimensión intelectual; que es, precisamente, el rasgo que afirmará Le Brun en su conferencia. A continuación, y en la línea de las conferencias señaladas más arriba, J. Noret se detendrá en las degradaciones de colores y en las luces, en el tratamiento de los reflejos y en las sombras en los pliegues, sobre los efectos visuales del color y la creación de cercanía y alejamiento, etc.; dando así prioridad a los aspectos placenteros del arte. J. Noret pensaba el cuadro desde los problemas de la percepción y de la representación aristotélica, como defenderá Roger de Piles.

*« Il a fait ladite draperie d'un bleu assez doux quoiqu'il soit ombré, afin de distribuer les carnations avec plus de tendresse, bien qu'elle ne soit éclairée que par échappée, suivant que les parties avancent ou reculent. C'est une dégradation de couleur si soigneusement observée, tant par les jours, les ombres et les reflets, que je ne vois pas un endroit qui n'ait sa légitime retraite pour anoblir la masse de son tableau et chatouiller la vue des regardants. »*⁶¹⁵

La conferencia de Le Brun sobre el mismo cuadro comenzaba de forma distinta, señalando su intención de superar un análisis práctico del cuadro y de la pintura, como el que había realizado J. Noret, para centrarse, sobre todo, en el significado del cuadro; lo que denomina *une théologie muette*. Consideraba de este modo que a través de las *figuras* se podía conocer los misterios más ocultos de la religión⁶¹⁶. En la línea de la conferencia de N. Coypel, y enmarcándose en las discusiones que habían tenido lugar dentro de la Academia a propósito del modelo educativo más

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 392.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 393.

⁶¹⁶ « Nous avons tâché de faire entendre dans les assemblées précédentes combien de choses étaient nécessaires aux peintres, mais l'on ne s'était point encore imaginé qu'ils eussent une théologie muette et que, par leurs figures, ils fissent connaître les mystères les plus cachés de notre religion » LE BRUN, Charles. « Conférence, 10 janvier 1671 : Le Ravissement de Saint Paul de Poussin ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 395.

adecuado, Le Brun parece reivindicar la importancia de la buena formación del pintor. Subraya por tanto que la pintura requería de un profundo conocimiento intelectual y filosófico por parte del pintor (tal y como la propia Academia había intentado afirmar a propósito de la figura de Poussin como un *pintor savant*) y no sólo de un saber práctico; así como de una enseñanza reglamentada, capaz de mostrar estas cuestiones al pintor, tal y como había señalado N. Coypel. Es importante recordar que es precisamente la función docente uno de los principios fundamentales donde la Academia francesa buscaba afirmarse y diferenciarse frente a las otras potencias de su entorno. Pero además de señalar que el pintor debía tener un profundo conocimiento filosófico para afrontar los temas, al mismo tiempo destaca que la pintura era capaz de hacer conocer; tal y como ya había señalado A. Félibien a propósito de las descripciones de cuadros de Le Brun, considerando que a través de la pintura el monarca era capaz de conocer la naturaleza de su poder. En este caso, Le Brun considera que la pintura era capaz de transmitir los secretos de la religión a través de sus figuras, expresándose en un sentido semejante A. Félibien en su *troisième entretien*⁶¹⁷.

Le Brun reivindicaba a través de esta conferencia la capacidad de conocer a través de las *figuras*⁶¹⁸. Término con el que se refería a los símbolos que remiten a otra realidad. Le Brun mostraba con ello un deseo de identificar tanto la pintura como la palabra, viéndolos como ámbitos semejantes que tendrían como común denominador la imagen o *figuras*; aludiendo con claridad al problema de la elocuencia silenciosa que analizamos en la introducción, donde la imagen parecía convertirse en el principio del conocimiento. Todo ello convertía esta conferencia en una reivindicación del carácter elocuente de la imagen pictórica y de su capacidad para conocer mediante el arte; y, de este modo, señala: « *Le tableau que j'apporte ici de ce fameux peintre sera un exemple de cette partie toute spirituelle où chaque figure cache autant de mystères. C'est, Messieurs, ce que je me suis proposé de vous faire voir par la suite de cet entretien* »⁶¹⁹.

Tras describir el cuadro de forma minuciosa, tal y como ha señalado M. Cojannot-Le Blanc, la clave de la conferencia se encuentra en la frase: « *Les trois anges qui élèvent saint Paul figurent*

⁶¹⁷ « Cependant il y a des sujets traitez mistiquement, dont l'on ne doit pas faire peu d'état, principalement quand le Peintre a été assez ingénieux pour y cacher les secrets de la philosophie. Et même il semble que cette maniere de représenter les choses est particulièrement propre à la peinture, & qu'elle a cela de commun avec la poësie, qui sous le voile de ses belles fictions, couvre une sçavante moralité. Mais aussi il faut que ce soit dans une excellente composition d'Ouvrage que cette philosophie soit exprimée ; & que le Peintre faisant l'office d'un Poëte muet, expose dans la noble invention d'un beau sujet, toutes les parties d'un Poëme bien entendu » FÉLIBIEN, André « Troisième Entretien ». En FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes; avec la vie des Architectes par Monsieur Felibien. Nouvelle edition, Revue, Corrigé & augmentée des Conférences de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture*. Paris, Treuvoux, 1725, 6 Vol., t. II, pp. 184-185.

⁶¹⁸ « Les égyptiens, les Grecs et les Romains n'ont pas ignoré cette belle partie ; toute leur théologie était représentées sous des figures que les peintres et les sculpteurs avaient inventées » LE BRUN, Charles. « Conférence, 10 janvier 1671 : Le Ravissement de Saint Paul de Poussin ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 395.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 395.

trois différents états de grâce »⁶²⁰. Con ello Le Brun parecía entrar de lleno en los debates teológicos del momento sobre el problema de la gracia⁶²¹, describiendo cada ángel siguiendo esta simbología de la gracia, que iría asociada a su vez a la simbología de los colores, tomando ciertas ideas de Lomazzo o Dolce⁶²². Ch. Michel y J. Lichtenstein en las *remarques* a las conferencias, han subrayado la relación de esta conferencia con la Paix de l'Église establecida en 1668, con la que se buscaba poner fin a las diferentes discusiones sobre la gracia.

Tal y como es característico de las descripciones enigmáticas y simbólicas, Le Brun da prioridad al detalle sobre el conjunto de la composición y, de este modo, cada detalle, gesto, color, mirada, posición, etc., es explicado en función de este sentido oculto de la gracia, rompiendo el carácter narrativo de sus otras descripciones de cuadros. M. Cojannot-Le Blanc ha remarcado las similitudes de la descripción de Le Brun con los ejercicios jesuitas de desciframiento de los cuadros⁶²³. Si bien M Stanic⁶²⁴ ha planteado el cuadro como una pintura enigmática, posibilidad que ha cuestionado M. Cojannot-Le Blanc⁶²⁵, sin embargo, como ha señalado J. Montagu⁶²⁶, Le Brun tras su regreso de Roma sí practica una pintura enigmática. Un hecho que nos lleva a concluir que Le Brun proyecta sobre el cuadro de Poussin una significación que difícilmente parece encontrarse en la obra de éste, utilizando de nuevo a Poussin para desarrollar su propia comprensión de la pintura, tal y como hizo a propósito de *La Manne*. Pero ¿de dónde pudo extraer esa interpretación sobre la gracia?. La respuesta quizás se encuentre en la recepción por parte de los jesuitas de París de un cuadro de Domenichino precisamente sobre el mismo tema que el cuadro de Poussin. Un cuadro y una interpretación dada por los propios jesuitas en la cual quizás Le Brun pudo inspirarse para realizar su conferencia. M. Cojannot-Le Blanc señala sin embargo que Le Brun inventa los tres estados de la gracia, que nada tendrán que ver con los debates de la época sobre el tema de la gracia entre molinistas, agustinianos o jesuitas; preguntándose a continuación hasta qué punto no confunde la gracia cristiana con las tres gracias paganas⁶²⁷. Una hecho que reflejaría que lo que le interesa a Le Brun no es tanto el debate teológico, sino remarcar esa capacidad de la

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 396.

⁶²¹ DEMPSEY, Charles. "Poussin's Ecstasy of Saint Paul: Charles Le Brun's 'over-interpretation'". En SCOTT, Katie and Geneviève WARWICK (Ed.) *Commemorating Poussin. Reception and Interpretation of the Artists*. Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1999, pp. 114-133.

⁶²² KEMP, Martin J. *The Science of Art*. P. 290.

⁶²³ LE BLANC, Marianne (Marianne COJANNOT-LE BLANC). « Charles Le Brun et la tentation idéaliste ?... ». P. 27.

⁶²⁴ STANIC, Milovan. « Le mode énigmatique dans l'art de Poussin ». En BONFAIT, Olivier et alii (Éd.). *Poussin et Rome*. Actes du colloque à Rome, 16-18 novembre 1994, dans l'Académie de France et Bibliotheca Hertziana. Paris, RMN, 1996, pp. 93-117.

⁶²⁵ LE BLANC, Marianne (Marianne COJANNOT-LE BLANC). « Charles Le Brun et la tentation idéaliste ?... ». P. 27, nota nº 22.

⁶²⁶ MONTAGU, Jennifer. "The painted Enigma and French Seventeenth-Century Art". *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXXI, 1968, p. 331, n. 10.

⁶²⁷ LE BLANC, Marianne (Marianne COJANNOT-LE BLANC). « Charles Le Brun et la tentation idéaliste ?... ». P. 29.

pintura para representar lo oculto y lo que estaba más allá⁶²⁸. Señala Cl. Nivelon en su biografía del pintor, que en esta conferencia Le Brun simplemente buscaba mostrar esas otras vías y lenguajes de los que dispone el pintor para expresar sentidos misteriosos mediante un “lenguaje silencioso” y la alegoría. Una alegoría que le es familiar ya que la volverá a emplear en la capilla de Colbert en Sceaux, entre 1674 y 1676, como ha sido descrita por Guillet de Saint-Georges⁶²⁹. Esto puede ser indicativo de que Le Brun simplemente buscaba reivindicar un tipo de pintura alegórica que además de Sceaux, había desarrollado en cuadros como *La charité romaine*⁶³⁰ y que volverá a desarrollar en sus tapices para la historia del Rey así como en la gran galería de Versailles, pese a las críticas que recibió por ello, tal y como analizamos más arriba a propósito de la Galería de los Espejos.

Le Brun parecía por todo ello querer afirmarse ante la Academia y a través de su conferencia, como el intérprete aventajado de la obra de Poussin, frente a aquellos que también se habían acercado a su obra anteriormente, como S. Bourdon o como es el caso de la conferencia de J. Nocret arriba referida. Tal y como había hecho A. Félibien en sus *Entretiens*, tanto en su primera como en su octava, justificando su discurso a través de su conocimiento directo en Roma del gran maestro Poussin, Le Brun, de una forma parecida tal y como había mostrado en su conferencia anterior sobre *La Manne*, se presentaba, de este modo, como el representante de Poussin en Francia, esto es, como su heredero directo. Una idea que intentaría afirmar a través de una conferencia que buscaba desentrañar los “misterios” de su arte, allí donde el resto de los pintores no podía alcanzar a ver. Más allá de estas cuestiones, la conferencia de Le Brun, en la línea de N. Coypel, reivindicaba la dimensión intelectual del arte, frente a aquellos que parecen acentuar una comprensión exclusivamente elocuente y expresiva, como la defendida por algunos coloristas, sin duda cautivados por la pintura veneciana, donde las ideas de Aristóteles parecían haber prendido con fuerza, como comprobamos a propósito de L. Dolce⁶³¹.

Esta primera fase del debate sobre el color mostraba con claridad cómo, durante estos primeros años de conferencias, realmente no existía ningún tipo de conflicto en la Academia entre los partidarios del color y los partidarios del dibujo; pues ambas partes se consideraban como

⁶²⁸ BONFAIT, Olivier et Neil MACGREGOR. Catálogo de la exposición en la Académie de France à Rome, del 19 de octubre de 2000 al 28 de enero de 2001: *Le Dieu caché: les peintres du Grand siècle et la vision de Dieu*. Roma, De Luca-Académie de France à Rome, 2000.

⁶²⁹ SAINT-GEORGES, Guillet de. « Mémoires historiques des principaux ouvrages de Charles Le Brun... » En DUSSIEUX, Louis, Eudore SOULIE, Antoine MONTAIGLON, Charles-Philippe CHENNEVIERES, Paul MANTZ (Éd.). *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, 2 Vol., t. I, p. 30.

⁶³⁰ TAPIÉ, Alain. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Caen, del 27 de junio al 13 de octubre de 1986: *L'allégorie dans la peinture. La représentation de la charité au XVII^e siècle*. Caen, Musée des Beaux-Arts Caen, 1986.

⁶³¹ PUTTFARKEN, Thomas. *Titian and Tragic Painting. Aristotle's 'Poetics' and the Rise of the Modern Artist*. New Have, Yale University Press, 2005.

principios fundamentales de la pintura. No obstante, algunos académicos resaltarán la importancia del color, pero ello se debe principalmente al tema escogido para sus conferencias, que solían analizar cuadros de escuela veneciana o boloñesa, como Tiziano o A. Carracci. Pero, incluso en estas conferencias el análisis del color estaba asociado a cuestiones técnicas, sobre la forma de aplicarlo y tratarlo, no existiendo ninguna tipo de apología colorista. En relación al dibujo, igualmente, todos parecían destacar su importancia y si bien N. Coypel se muestra más radical que otros, ello era debido a la naturaleza de su pensamiento que parecía tomar como referencia a los teóricos de la *idea* italianos, e intentaba reivindicar la dimensión intelectual del arte y la importancia de la Academia en la formación de los jóvenes pintores, tal y como parece subrayar Le Brun en su conferencias sobre Poussin.

5.2. La segunda fase del debate sobre el color.

La segunda fase del debate sobre el color -como lo denomina B. Teyssèdre⁶³²- estará marcada por la contestación a la reivindicación que harán algunos académicos sobre la predominancia del dibujo; la cual se había justificado mediante cuestiones teológicas y políticas⁶³³, ya que se había identificado con la *idea* de inspiración divina y se consideraba el principio narrativo fundamental para pintar las historias políticas. No obstante, el inicio en estos años de las obras de Versailles demostrará que en la práctica pictórica el color ocupaba un lugar fundamental a la hora de desarrollar las grandes maquinarias representativas de la monarquía, trabajando con Le Brun tanto G. Blanchard como Ch. de La Fosse, no pudiéndose hablar de conflicto o enfrentamiento entre ningún bando. El supuesto debate teórico sobre el color se desarrolla en estos momentos, dentro de la Academia, en el marco de otras cuestiones consideradas como más importantes, determinadas, en gran medida, por el debate sobre los modelos de aprendizaje ya estudiados. Atendiendo a la finalidad docente que tiene asignada la Academia se consideraba que el dibujo era prioritario en la enseñanza, ya que permitía establecer unas pautas de aprendizaje más claras y estandarizadas para el joven estudiante, frente al color, que se mostraba como un saber difícilmente codificable y transmisible, tal y como ponen de manifiesto las conferencias de 1670. Es por ello que el debate entre dibujo y color es de carácter educativo, no pudiéndose ver tras él una crítica hacia los

⁶³² TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 151.

⁶³³ *Ibid.*, p. 164.

principios que definen la institución Académica. Tampoco puede valorarse como fruto de un conflicto social, ni entre los medios oficiales y aquellos otros grupos que habían quedado fuera del poder y de sus instituciones, como ciertos amateurs; ni entre las instituciones de la monarquía y aquellos aristócratas que habían sido expulsados del poder personalista de Louis XIV, tras los disturbios de la Fronda. Frente a esta dimensión social del conflicto, propuesto por B. Teyssèdre⁶³⁴, reduciremos estos debates, por ahora, a cuestiones propiamente artísticas.

La discusión en torno al color parece desatarse en estos instantes sobre todo como respuesta a la conferencia de Philippe de Champaigne sobre *La Vierge à l'Enfant* de Tiziano, leída el 12 de junio de 1671. Philippe de Champaigne en principio no hacía ninguna crítica manifiesta sobre el color que pudiera pensar que iba a abrir las hostilidades; de hecho, en reiteradas ocasiones hace un elogio del tratamiento del color alcanzado por Tiziano en este cuadro: « *et il me semble que ce rare et savant coloriste a joint et remassé dans son pinceau tout ce que l'on peut désirer pour bien peindre* »⁶³⁵. No obstante, señala algunas incorrecciones en el dibujo, como ya había hecho en las conferencias de 1667, lo que demuestra a sus ojos que sólo hay unos pocos pintores que hayan sido correctos en todas las partes que constituyen la pintura, deslizándose a continuación una crítica hacia los coloristas por olvidarse de otras partes importantes de la pintura, como el dibujo. Es este comentario lo que sin duda provocará la reacción de G. Blanchard en la siguiente conferencia. Philippe de Champaigne realizaba además en su conferencia una valoración moral del color, considerándolo como algo vinculado a los sentidos -y de ahí que *touche le coeur*-, lo que provoca que el pintor se pierda y equivoque en ocasiones al quedar prendido por las bellas apariencias. Finalmente, identificaba el bello cuerpo como aquél en el que el pintor ha sido capaz de animarlo a través del alma y el espíritu, que es lo que determina para él el movimiento en todo cuerpo; reafirmando así su posicionamiento teológico sobre el hombre, frente a las corrientes materialistas asociadas al cartesianismo de su época. Como apuntamos en la conferencia de J. Noret sobre Poussin y la “respuesta” de Le Brun, dentro de la Academia parece escenificarse una tensión entre una comprensión elocuente del arte, considerando que éste debía conmover al espectador, y una comprensión aristotelizante, que concibe la obra de arte como una *representación* destinada a construir una maquinaria destinada a engañar y, mediante ello, conmover, al espectador.

⁶³⁴ « L'opposition des doctrines se traduit en conflit pour les débouchés, qui se résout en option de publics : à la clientèle de cour, ils préfèrent, soit les nouvelles couches d'amateurs issues de la bourgeoisie, soit une certaine élite d'aristocrates non conformistes, liés aux Orléans, aux Richelieu, aux Condé. Tant que le Roi-Soleil reste à son zénith, la pénombre leur est réservée ». *Ibid.*, p. 165.

⁶³⁵ CHAMPAIGNE, Philippe de. « Conférence, 12 juin 1671 : La Vierge à l'Enfant de Titien ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 407.

« et il s'en trouve bien plus qui ont un beau faire en traitant les couleurs, parce que plusieurs s'appliquent naturellement à cette belle couleur par une pente qu'ils ont en eux-mêmes pour cet bel éclat extérieur qui leur touche le coeur. Ce n'est là que cette partie ne soit très nécessaire. Mais l'étudier plus que le principal et en faire sa seule étude, c'est se tromper soi-même, c'est choisir un beau corps, se laisser éblouir de son éclat et ne se pas mettre assez en peine de ce qui doit aimer cette belle apparence, qui ne peut subsister seule, quelque beauté qu'elle puisse avoir, parce que la beauté d'un corps ne fait rien à sa vie, si l'âme et l'esprit ne l'animent »⁶³⁶

Para justificar su reflexión sobre el peligro que entraña dedicarse en exclusiva al estudio del color acudirá de nuevo a Poussin, quien habiendo estudiado durante años el color, lo considera un obstáculo visible para los jóvenes a la hora del aprendizaje de la pintura. Un argumento que quizás explique, entre otras causas, porqué Roger de Piles en su defensa del color tomará a Poussin como el centro de sus argumentos, contraponiéndolo a Rubens.

« Mais s'étant détrompé, il revint d'une telle façon qu'il a dit hautement depuis que cette étude unique n'était qu'un obstacle visible et un écueil inévitable aux jeunes gens pour parvenir au véritable but de la peinture, soutenant par des raisons invincibles que qui s'attache au principal et au solide de la peinture acquiert toujours en pratiquant une assez belle méthode de peindre, sans qu'il soit nécessaire de s'entêter de cette partie seule »⁶³⁷

La ratificación de estas ideas de Ph. de Champaigne, por parte de la Academia, que asignaba al color un lugar secundario en el aprendizaje del joven pintor, ya no sólo por cuestiones técnicas sino también por cuestiones morales, encenderá sin duda los ánimos. Esta dimensión moral del color, que hacía al pintor caer en las bellas apariencias y en las tentaciones de la carne, era por otro lado lógicas en un pintor como Philippe de Champaigne formado y afín a las tesis de Port Royal⁶³⁸; y, de este modo, Ph. Champaigne retomaba aquella tradición que se remontaba a la antigüedad que identificaba el color con el cuerpo y la carne y el dibujo con el alma y el espíritu, situando el debate sobre el color en un debate filosófico y moral que, sin duda, determinará las discusiones posteriores.

El 20 de septiembre de 1671 la Academia nombra como profesor a Gabriel Blanchard, quien dedica su primer discurso en ella, una conferencia titulada *Le mérite de la couleur* el 7 de noviembre de 1671, a la memoria de su padre, un colorista (como lo define Roger de Piles en sus *Abrégé*⁶³⁹) profundamente influenciado por la pintura veneciana. Una respuesta clara y directa a la conferencia de Ph. de Champaigne: *« et je vous avoue que le portais avec impatience ce qui en fut*

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 409.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 409.

⁶³⁸ LESNE, Claude. Catálogo del Musée national de Granges de Port-Royal, del 29 de abril al 28 de agosto de 1995: Philippe de Champaigne et Port Royal. Paris, Réunion des musées Nationaux-Seuil, 1995 ; TAPIÉ, Alain, Nicolas SAINTE FARE GARNOT. Catálogo del Palais des Beaux-Arts de Lille, del 27 de abril al 15 de agosto de 2007, y en el Musée Rath de Ginebra del 20 de septiembre de 2007 al 13 de enero de 2008: Philippe de Champaigne, 1602-1674: entre politique et dévotion. Paris, Réunion des musées nationaux, 2007 ; LE BLANC, Marianne (COJANNOT-LE BLANC, Marianne) (Dir.) *Philippe de Champaigne ou la figura du peintre janséniste*. Paris, Nolin, 2011.

⁶³⁹ « Blanchard [...] Le Fils, qui embrassa de bonne heure la même profession, soutient encore avec honneur la réputation de son pere.

Il est aisé de juger que de tous les Peintres François il n'y en a point en qui ait si bien colorié que Blanchard. » PILES, Roger de. « L'Abrégé de la Vie des Peintres ». En *Oeuvres diverses de M. de Piles*. Amsterdam, Arkstée & Merkus, et se vend à Paris chez Charles-Antoine Jombert, 1767, 5 Vol., vol. V, p. 413. (1ª edición 1699).

dit en présence d'un des beaux tableaux du Titien »⁶⁴⁰. Su reacción la justifica porque considera que ha sido criticado y tratado con indiferencia el color en esta obra de Tiziano. Sin embargo, como hemos señalado más arriba, Philippe de Champaigne en ningún momento minusvalora el color, sino que, por el contrario, elogia el colorido de la obra. Aunque es verdad que de una manera general y utilizando a Poussin como autoridad, antepone el dibujo al color. En sus argumentos, G. Blanchard seguirá ciertas ideas de la obra de Dufresnoy, así como de las *remarques* hechas por Roger de Piles, a través de las cuales pondrá en cuestión no tanto el dibujo sino su primacía, siguiendo un modelo argumental riguroso, que utilizaría principios tomados de la filosofía de Aristóteles. De nuevo es la *Poética* la que ofrecerá nuevos argumentos a una nueva *querelle*, en este caso dentro de la Academia de pintura y de escultura.

La conferencia de G. Blanchard se muestra como un claro desafío a Ph, de Champaigne, como se refleja en el tono empleado y en el cuidadoso inicio: « *je n'ai donc point d'autre motif en ceci que de m'instruire si vous jugez mes raisons bonnes, ou de me désabuser si vous les trouvez mauvaises* »⁶⁴¹; sabiendo que podía producir reacciones, como de hecho así fue. Quizás por ello dedica el primer punto o artículo de su argumentación a elogiar el dibujo.

« *Mais avant que d'entrer en matière, je vous prie, Messieurs, d'être bien persuadés que l'esprit qui m'anime dans ce discours n'est point celui de contradiction, non plus que de mépris pour le dessein. Au contraire, je l'estime l'âme et le premier mobile de notre art, et comme une partie d'autant plus belle qu'elle est difficile à acquérir. Et sans qu'il soit besoin de m'en expliquer davantage, les restes de sculptures que nous avons de l'Antiquité nous en font un assez digne éloge* »⁶⁴²

Dicho lo cual, a continuación, comienza definiendo qué es para él la pintura y el color, ofreciendo su tesis al inicio:

« *On peut, à mon avis, définir la peinture de cette manière : un art qui, par le moyen de la forme et des couleurs, imite sur une superficie plate tous les objets qui tombent sous le sens de la vue. Cette définition est, ce me semble, fort juste, puisqu'elle convient parfaitement à la peinture et qu'elle la distingue d'avec tous les autres arts.* »⁶⁴³

La definición era muy semejante a la ofrecida por Poussin en su carta a Roland Fréart de Chambray el 1 de marzo de 1665:

« *Es una imitación, hecha con líneas y colores en una superficie de todo lo que se ve bajo el sol, su fin es el deleite* »⁶⁴⁴

En el artículo siguiente, G. Blanchard define la pintura como dividida en tres partes, siguiendo a Alberti, a L. Dolce y al propio texto de Dufresnoy: *invention, dessein et couleur*; decidiendo detenerse en esta última por tres razones. La primera, « *que la couleur est aussi*

⁶⁴⁰ BLANCHARD, Gabriel. « Conférence, 7 novembre 1671 : Le mérite de la couleur ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, Art. 3, p. 435.

⁶⁴¹ *Ibid.*, Art. 2, p. 434.

⁶⁴² *Ibid.*, Art. 1, p. 434.

⁶⁴³ *Ibid.*, Art. 6, p. 435.

⁶⁴⁴ POUSSIN, Nicolas. « Carta a Chambray, Roma i de marzo de 1665 ». En *Lettres et propos sur l'art*. P. 140.

nécessaire dans l'art de peinture que le dessein »⁶⁴⁵. En segundo lugar, « *qu'en diminuant le mérite de la couleur on diminue celui des peintres* »⁶⁴⁶. En tercer lugar, « *que la couleur a mérité les louanges de l'Antiquité et qu'elle mérite encore celles de notre siècle* »⁶⁴⁷. El argumento es claro, si desde la antigüedad hasta hoy día los tratados de arte señalan la importancia del color es porque es importante. La importancia del color o del dibujo dependerá por tanto no de un principio verdadero constituido a priori, sino de la finalidad general que el pintor se haya propuesto y por tanto de si ésta debía lograrse mediante el color o mediante el dibujo. De ello se deduce que la importancia del color o del dibujo depende de la finalidad del pintor, separando con claridad color y dibujo, que hasta ahora habían sido pensados de forma conjunta en relación a la pintura; lo que, sin duda, mostraba las influencias de la tratadística italiana y las polémicas surgidas a partir de Vasari señaladas más arriba. G. Blanchard destaca dos posibilidades en función de la finalidad del pintor, existiendo una pintura que opta por el dibujo, debiéndose juzgar a partir de él, y otra que opta, por el contrario, por el color, debiéndose juzgar a partir de éste.

*« Or nous avons premièrement à examiner deux choses : la première, quelle est la fin en général que le peintre se doit proposer dans son ouvrage, et la deuxième, laquelle de ces deux choses, ou du dessein ou de la couleur, conduit plus directement à cette même fin que le peintre se propose »*⁶⁴⁸.

A propósito de esta distinción, G. Blanchard se interroga sobre si la finalidad del arte es imitar a la naturaleza, concluyendo que no, puesto que todas las bellas artes se proponen la misma cosa. Entonces, a continuación, se pregunta acerca de la especificidad de la pintura -siguiendo un razonamiento aristotélico-, esto es, sobre su *substancia*. ¿Engañar a los ojos? Tampoco parece convencerle, pues la escultura también lo hace. Es por ello que concluye que la finalidad es imitar la naturaleza y engañar a los ojos mediante el color, pues imitar la naturaleza y engañar a los ojos mediante el dibujo ya lo hacía también la escultura a través de los bajos relieves.

*« C'est bien de tromper les yeux et d'imiter la nature, mais il y faut ajouter que cela se fait par le moyen des couleurs, et il n'y a que cette seule différence qui rende la fin de la peinture particulière, et qui la distingue d'avec celles des autres arts. Et un peintre n'est peintre que parce qu'il emploie des couleurs capables de séduire les yeux et d'imiter la nature. C'est où il doit tendre, et c'est enfin le but qu'il se doit proposer dans son ouvrage »*⁶⁴⁹

A continuación, y una vez establecida la tesis principal de su argumento, intenta desbaratar aquellos otros que frecuentemente son señalados para definir la pintura a partir del dibujo, como, por ejemplo, aquellos que establecen que la finalidad de la pintura es dar volumen a los cuerpos que están representados en una superficie plana, y a partir de ello señalar que esto puede hacer con un

⁶⁴⁵ BLANCHARD, Gabriel. « Conférence, 7 novembre 1671 : Le mérite de la couleur ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, Art. 9, p. 435.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, Art. 10, p. 436.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, Art. 11, p. 436.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, Art. 13, p. 436.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, Art. 15, p. 436.

simple crayón dibujando, no siendo necesario el color para lograrlo⁶⁵⁰. Asimismo, intenta rebatir a aquellos que argumentan que puede pintarse un cuadro con un sólo color, no siendo el color por tanto la finalidad de la pintura, sino el dibujo⁶⁵¹. Para G. Blanchard este tipo de ejercicios como el pintar con un sólo color no pueden ser considerados en sí mismos como una obra de pintura, puesto que, entre cosas, los objetos del mundo no han sido creados por Dios de un sólo color, aludiendo de nuevo a la idea de *Deux Pictor*; señalando además que « *en faisant son tableau d'une seule couleur, il s'est proposé l'imitation de la sculpture plutôt que celle de la nature* »⁶⁵². G. Blanchard alude de forma constante al *paragone* entre pintura y escultura para extraer los argumentos que le permitan legitimar sus reflexiones sobre la especificidad de la pintura en relación al color. Otro de los argumentos a favor del color, se refiere a que el dibujo requiere de un conocimiento que sólo poseen unos pocos, siendo un saber dónde sólo unos pocos han alcanzado la perfección en su aplicación y, por tanto, considera que son también muy pocas las personas capaces de disfrutar con él. Frente a ello, el color es reconocido y apreciado por una mayor parte de las personas, gustando a todo el mundo, pues se trataba de algo general y universal: « *il est d'une perfection consommée de plaire à tout le monde* »⁶⁵³. Tal y como hemos señalada al comienzo, G. Blanchard constantemente elogia el dibujo para poder a continuación reivindicar el color; deslizándose, incluso, una crítica hacia esa reflexión de Poussin que, según Ph. de Champaigne, se había dado cuenta al final de su vida de que era perder el tiempo en las cuestiones del color.

« *Pour ce qui est de ceux qui se sont adonnés au dessein plutôt qu'à la couleur, laquelle ils ont, si vous voulez, négligée, je n'en suis point surpris. Le dessein a ses beautés, il a ses charmes, et vous savez que c'est un bien d'autant plus considérable qu'il coûte de temps, de soins et de veilles, et que, pour le posséder dans sa perfection, c'est un terme qui n'est pas assez long que celui de la vie. Je n'ai pas de peine à croire que ces savants peintres qui en ont fait tout le capital et qui s'y sont entièrement donnés n'y découvrirent toujours quelque chose de nouveau qui était au-dessus de leur connaissance et que la mort, les ayant surpris encore dans l'étude et dans l'avidité de ces nouvelles beautés, ne leur ait pas donné le temps de songer à s'acquérir l'intelligence des couleurs.* »⁶⁵⁴

Frente a aquellos que consideran al color como un saber secundario, argumentando que cuando ellos quisieran podrían destacar en él, G. Blanchard les contesta -aludiendo con claridad a Poussin- que finalmente se han dado cuenta de su error, pues el color requiere -al igual que el dibujo- toda una vida de aprendizaje y de estudio. Asimismo, frente a aquellos que consideran que el estudio de una parte descuida el estudio de la otra, como había señalado Poussin y remarcado Ph. de Champaigne con su conferencia, G. Blanchard les contesta que una cosa no tiene por qué conducir a la otra; aludiendo a continuación a las discusiones del color italianas para señalar que cuando unos critican al color en favor del dibujo o viceversa, lo único que muestran es su

⁶⁵⁰ *Ibid.*, Art. 18, p. 436.

⁶⁵¹ *Ibid.*, Art. 19, p. 437.

⁶⁵² *Ibid.*, Art. 20, p. 437.

⁶⁵³ *Ibid.*, Art. 22, p. 437.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, Art. 23, p. 437.

ignorancia e incapacidad en uno de los dos campos, es decir, « *ils blâment chacun celle qu'ils ignorent* »⁶⁵⁵. Si bien con estos argumentos parece querer equiparar dibujo y color, sin embargo, posteriormente, claramente antepone el color al dibujo, al señalar que mientras un cuadro con un gran dibujo y un mal color no logra el efecto deseado en el espectador, lo contrario sí lo lograría.

*« Pour ce qui est d'imposer aux yeux, il est certain qu'un tableau d'un dessein médiocre où les couleurs seront dans tout leur éclat et dans toute l'harmonie possible fera plus d'effet et trompera davantage nos yeux qu'un où le dessein, d'une dernière justesse, renfermera des couleurs médiocres. »*⁶⁵⁶

Desde las claves de la poética aristotélica, esto es, desde un arte pensado en términos de representación y efecto en el espectador, G. Blanchard considera que el color alcanza mejor que el dibujo las pasiones, pues, mientras el dibujo se encuentra sobre todo apegado a los problemas de la verosimilitud, el color lo estará a la verdad.

*« Et la raison de cela est que la couleur, dans la perfection que nous la supposons, représente toujours la vérité et que le dessein ne représente que la possibilité vraisemblable. »*⁶⁵⁷

Distingue por tanto entre verosimilitud y verdad, poniendo en cuestión uno de los fundamentos de la poética clásica, considerando, además, que es la verdad y no la verosimilitud la que toca al espectador. Parecía identificar así la verdad con la Naturaleza y con el color; mientras que la verosimilitud se vinculaba con el dibujo y con la creación de una ficción reproductiva. Para G. Blanchard las reglas del dibujo y de la verosimilitud no emocionan con la misma intensidad que la verdad del color; lo que se explica para él porque las reglas que, por ejemplo, determinan las proporciones del cuerpo (un tema que había determinado las sesiones anteriores de las conferencias, por ejemplo de Le Brun) no se encuentran en la realidad. G. Blanchard parecía con ello defender una realidad, tal cual, que la tradición clásica había cuestionado en favor de la idealización y la verosimilitud. Una realidad que identifica con la Naturaleza y el aspecto de vida de las cosas, tal y como había señalado L. Dolce. No obstante, este argumento parece también abrir la puerta a la valoración positiva de la pintura llamada realista del norte de Europa, de la cual los pintores franceses habían disfrutado de buenos ejemplos en la colección de Everhard Jabach⁶⁵⁸ (cuya primera venta a Louis XIV se produce entre 1660 y 1662, en la que participó Le Brun); o, más tarde, del Duque de Richelieu.

« Car nous voyons très peu de corps dans les proportions que nous enseignent nos règles, et nous ne nous mettons point en peine si les corps sont réellement proportionnés d'un aussi bon goût et d'une aussi grande beauté que nous les dessinons, pourvu que cette beauté soit

⁶⁵⁵ *Ibid.*, Art. 25, p. 438.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, Art. 26, p. 438.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, Art. 26, p. 438.

⁶⁵⁸ SCHNAPPER, Antoine. *Curieux du Grand Siècle*. P. 267 y ss. ; PY, Bernadette. *Everhard Jabach, collectionneur (1618-1695): les dessins de l'inventaire de 1695*. Paris Réunion des Musées Nationaux, 2001 ; DUCOS, Blaise et Olivia SAVATIER SJÖHOLM (Éd.). *Un allemand à cour de Louis XIV. De Dürer à Van Dick, la collection nordique d'Everhard Jabach*. Paris, Louvre éditions, 2013.

*possible, au lieu que les yeux sont accoutumés à voir des coloris différents et qu'ils se plaisent même dans cette variété. »*⁶⁵⁹

La clave de la argumentación de G. Blanchard, quien sigue pensando el arte en términos de imitación de la naturaleza y especialmente del hombre, es que el color consigue captar eso que diferencia a lo inanimado de lo animado, que es, precisamente, lo que parece denominar como verdad, considerando que el color frente al dibujo, consigue captar esa apariencia de vida, como señala L. Dolce⁶⁶⁰. Sin citar explícitamente el principio de la vida, todo parece apuntar que G. Blanchard se refiere a ese principio *generador* señalado por Aristóteles que determina lo animado: las plantas, los animales y el hombre; siendo la razón lo que caracterizaría a éste último, como también había señalado el propio Ph. Champaigne, pero desde una visión teológica.

*« L'homme a cela de commun avec les végétaux qu'il croît, avec les brutes qu'il sent, et n'est homme que par la raison [...] La peintre a de commun avec tous ceux qui sont profession des beaux arts qu'il imite la nature, avec les sculpteurs et les graveurs qu'il dessine, et n'est peintre que par la perfection de la couleur. »*⁶⁶¹

G. Blanchard termina su conferencia dirigiéndose directamente a los académicos, a los que parece acusar de no haber defendido lo suficiente un color que, sin embargo, ha sido ensalzado desde la antigüedad por los más grandes y ejecutado con maestría entre los grandes pintores de nuestro tiempo por Poussin, Tiziano, Giorgione, Tintoreto, etc. No obstante, el tono que empleó seguramente no gustó a algunos miembros de la Academia, ya que iba en contra de las normas de *politesse* y *honnêteté* que desde un primer momento incorporaron las conferencias, intentando asimilar las maneras de comportamiento de los salones de la *société mondaine*.

*« Ainsi, Messieurs, puisque vous vous laissez toucher insensiblement aux attraits de la couleur, et que vous seriez coupables vous-mêmes si vous accusiez ces grands hommes dont les ouvrages vous enchantent et vous font oublier ce qui y manque d'ailleurs, conservez cette belle enchanteresse, travaillez pour acquérir cette belle partie qui vous fait peintres, et qui vous donne une qualité pour laquelle tous les gens d'esprit ont de l'estime et de la vénération »*⁶⁶².

La conferencia de Gabriel Blanchard, como se ha visto, no propondrá un concepto de arte diferente, ni desarrolla una teoría del color distinta a la planteada por el humanismo, que pensaba el color en función del contorno, sino que, simplemente, se limita a reivindicar la importancia del color. Quizá lo más interesante es cómo apuesta por una concepción aristotélica, vinculando el color a la verdad de la naturaleza y ésta, a su vez, a la capacidad para animar los cuerpos, que constituirá el fundamento de los argumentos principales de la obra de Roger de Piles.

⁶⁵⁹ BLANCHARD, Gabriel. « Conférence, 7 novembre 1671 : Le mérite de la couleur ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, Art. 26, p. 438.

⁶⁶⁰ "El colorido está en función de las tintas con las cuales la naturaleza pinta (que así puede decirse) de manera varia las cosas animadas e inanimadas. Animadas, como son los hombres y los animales salvajes. Inanimadas, como son las piedras, las hierbas, las plantas y cosas parecidas, si bien algunas son en su especie animadas, al ser partícipes del alma que se ha llamado vegetativa, que las perpetua y mantiene" DOLCE, Lodovico. *Diálogo de la pintura*. P. 123.

⁶⁶¹ BLANCHARD, Gabriel. « Conférence, 7 novembre 1671 : Le mérite de la couleur ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, Art. 28, p. 438.

⁶⁶² *Ibid.*, Art. 31, p. 439.

Los procesos verbales del 24 de diciembre de 1671 recogen la petición de Jean Baptiste de Champaigne para releer la conferencia de su tío, que había dado lugar a la contestación de G. Blanchard, así como para leer una nueva conferencia en contestación a éste⁶⁶³. La carta enviada por J.B. de Champaigne a la Academia⁶⁶⁴ es muy reveladora sobre el profundo malestar despertado por la conferencia de G. Blanchard así como por el tono de la misma. De hecho, J.B. de Champaigne subraya un resentimiento en la conferencia de aquél, quizás porque se había sentido de algún modo ofendido por lo dicho por su tío. Según indican los procesos verbales, ambas conferencias fueron releídas de nuevo el 2 de enero de 1672⁶⁶⁵; y el 9 de enero se producirá la lectura de la conferencia de Jean Baptiste de Champaigne titulada *Contre le discours de Blanchard*, así como la de Charles Le Brun *Sentiments sur le discours de Blanchard*.

El texto de J.-B. Champaigne tiene como objetivo principal defender la conferencia de su tío: « *il paraît que ces sentiments n'ont pas été bien entendus de tout le monde, puisque l'auteur du discours qui vient d'être lu l'a supporté avec impatience et a cru qu'on imputait à crime aux habiles peintres d'exceller en cette partie* »⁶⁶⁶. A continuación va comentando artículo por artículo la obra de G. Blanchard, para terminar concluyendo, lo contrario, que el dibujo es el principio fundamental de la pintura; siendo el primer lugar por donde deben comenzar los estudiantes su aprendizaje. Observamos a partir de ello cómo la discusión gira en torno a la relación dibujo-color, en la línea de los debates humanistas, y en relación los debates sobre los modelos de enseñanza dentro de la Academia. De ningún modo se está planteando una concepción del arte diferente, sino que la defensa del color se hace siempre sobre el fundamento del dibujo.

*« Dans le dernier article, il dit que la couleur est aussi nécessaire que le dessin. C'est ce qui est absolument insoutenable, puisqu'elle ne peut plaire dans notre art qu'à mesure qu'on la soumet et qu'on la captive dans les règles du dessin en formant les objets, en sorte qu'on peut dire avec vérité que celui qui la dessine le mieux et la réduit le plus juste en sa place par l'effort du dessin est le plus savant coloriste et le plus savant peintre. Car elle sert au dessin sur une toile de la même manière que fait le crayon sur le papier, et du moment qu'elle ne sert plus à ce premier mobile de notre art, elle ne sert qu'à égarer et changer le nom de peintre en celui de barbouiller. »*⁶⁶⁷

Los *Sentiments* contestando a Blanchard de Le Brun defenderán igualmente la primacía del dibujo, invirtiendo las categorías y argumentos de aquél. Si G. Blanchard había diferenciado entre verdad y verosimilitud, identificando la Verdad con la Naturaleza que observamos tal cual,

⁶⁶³ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 369 y ss.

⁶⁶⁴ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 445.

⁶⁶⁵ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 371.

⁶⁶⁶ CHAMPAIGNE, Jean Baptiste de. « Conférence, 9 janvier 1672 : Contre le discours de Blanchard ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 447.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, pp. 448-449.

apostando por una concepción realista captada a través del color; Le Brun, por el contrario, en la línea del clasicismo francés, considera la realidad tal cual como accidental, criticando -como J.B. de Champaigne- esa distinción entre verdad y verosimilitud. Para Le Brun esta Naturaleza “tal cual” debía ser perfeccionada, eliminando sus defectos. Considera por tanto que existe una realidad más profunda, una especie de *idea de naturaleza* por debajo de las apariencias, la cual presenta como verdadera; siendo precisamente ésta la que deberá fundamentar el arte para construir un *bello ideal natural* fundamentado en la *vraisemblance*. Por todo ello, y siguiendo la argumentación del propio G. Blanchard, para Le Brun el color está apegado a lo accidental⁶⁶⁸, a la materia y a lo bajo, tal y como una larga tradición idealista -desde Platón- ha denunciado; mientras que el dibujo, siguiendo la distinción de Zuccari *disegno interno* y *disegno esterno* (en el caso de Le Brun entre dibujo intelectual y práctico) se adscribe a la parte espiritual del arte. Para Le Brun el color depende de la luz, transformándose en función de ésta, acercándose así a ciertos posicionamientos de Aristóteles, Marin Cureau de La Chambre⁶⁶⁹ o a L.B. Alberti, quien define al dibujo como *qualita perpetue* frente al carácter cambiante del color en tanto que *receptione de lumi*, señalando además que éste cambiaba también a medida que cambia la luz. Le Brun, siguiendo a Aristóteles, pensaba el color en función de la percepción, de la visión y de la luz, como había destacado también Leonardo; y, por tanto, el color no es autónomo como el dibujo, no es una cualidad de las cosas -como sí parece proponer Roger de Piles siguiendo la escolástica para contraponerse a los argumentos aristotélicos-, sino que dependía de las condiciones que le rodeaban, ya fuera la distancia, la proximidad de otros objetos que proyectaban su color o de las condiciones lumínicas. Le Brun presentaba así el color como un accidente de la luz, por lo que para él no podía determinar la visibilidad de las cosas. Sin embargo el dibujo, entendido como contorno, otorga proporción a las cosas, haciéndolas visibles, siguiendo de nuevo a Zuccari, quien entiende el *disegno esterno* como *sostanza visiva*. Es frente a esta tesis de Le Brun, contra la que se enfrentará Roger de Piles considerando, por el contrario, que la visibilidad del mundo depende precisamente del color, empleando unos argumentos que volveremos a encontrar en el *Le Songe de Philomathe* de A. Félibien, y razón por la cual distinguirá entre *color* y *colorido*. Asimismo, Le Brun considera superior el dibujo frente al color porque éste viene determinado por la materia, esto es, por el pigmento, y por ello puede concluirse que es

⁶⁶⁸ « On peut ajouter à ce que je viens de dire que le dessein imite toutes les choses réelles, au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel. » LE BRUN, Charles. « Conférence, 9 janvier 1672 : Sentiments sur le discours du mérite de la couleur qui fut lu à l'Académie de peinture ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 450.

⁶⁶⁹ CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin. *Nouvelles observations et conjectures sur l'iris*. Paris. P. Rocolet, 1650. En DARMON, Albert. *Les corps immatériels: esprits et images dans l'oeuvre de Marin Cureau de La Chambre (1594-1669)*. Paris, Vrin, 1985, p. 12.

menos noble que el dibujo. En unos términos muy semejantes se expresará H. Testelin en sus *Sentiments*⁶⁷⁰.

« Car l'on demeure d'accord que la couleur n'est qu'un accident et qu'elle est produite par la lumière, parce qu'elle change selon qu'elle est éclairée, en sorte que, la nuit, le vert paraît bleu et le jaune paraît blanc, étant tous deux éclairés d'un flambeau. Ainsi la couleur change selon la lumière qui lui est opposée.

Il faut encore considérer que la couleur qui entre dans les tableaux ne peut produire aucune teinte ni coloris, que ce ne soit par la matière même qui porte la teinte, car l'on ne saurait faire du vert avec couleur rouge, ni du bleu avec de jaune.

*C'est pourquoi l'on peut dire que la couleur dépend tout à fait de la matière, et par conséquent qu'elle est moins noble que le dessein, qui ne relève que de l'esprit. »*⁶⁷¹

Le Brun explica este problema de la materialidad del color de la siguiente manera. Mientras un crayón rojo o verde puede delinear cualquier cosa, un color rojo no puede representar un color verde, lo que demuestra que el color está apegado a su materialidad, siendo por ello inferior al dibujo. Mientras el dibujo era capaz de vincularse a otra cosa, como una idea, el color hacia siempre referencia a sí mismo; y es por ello que para Le Brun el color depende del dibujo, considerando que el color es pensado siempre a partir del dibujo, siendo por tanto éste lo que diferencia las cosas: *« On peut ajouter à cela que la couleur dépend du dessein, parce qu'il lui est impossible de représenter ni figurer quoi que ce soit, si ce n'est par l'ordonnance du dessein. »*⁶⁷² Le Brun justifica sus posicionamiento, también, a través de la historia, aludiendo a las diversas historias sobre el origen de la pintura, en las cuales se señala siempre al dibujo como el origen de la misma.

Le Brun concluye su conferencia señalando -como es habitual dentro de la Academia- que si bien el color no fundamenta la pintura, sin embargo sí contribuye a que ésta alcance su perfección; considerando que una pintura no puede ser perfecta si la parte del color no está ejecutada de forma docta y con economía. Pero, mientras el color satisface a los ojos, el dibujo lo hará a la razón, por lo que no habrá ni que descuidarlo ni que minusvalorarlo. Razón por la cual hay que estudiarlo con aplicación, debiendo ser el dibujo el que nos guíe en nuestro estudio, siendo la brújula que nos impida naufragar en el océano del color. Para ratificar lo dicho y legitimar sus posicionamientos, Le Brun alude a la conferencia inaugural con la que ha dado inicio la recientemente creada Academia de Arquitectura donde, igualmente, se ha considerado al dibujo como fundamento de la misma. Le

⁶⁷⁰ « L'on fit considérer que la couleur qui entre dans la composition d'un tableau, ne peut produire ni coloris ni teinte que par sa matière même, laquelle porte en soi sa propre couleur, n'étant pas possible de faire du rouge avec une couleur verte, ni de bleu avec de jaune, qu'ainsi la couleur dépendant tout à fait de la matière, elle était par conséquent moins noble que le dessein qui ne relève que de l'esprit. L'on ajouta que la couleur dépend tellement du dessein, qu'il lui est impossible de représenter quoi que ce soit sans son ordonnance et sa conduite. » TESTELIN. Henry. *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture et sculpture, recueillis et mis en tables de préceptes avec six discours académiques*. La Haye, 1693-1694. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome I, vol. 2, Annexe I, p. 742.

⁶⁷¹ LE BRUN, Charles. « Conférence, 9 janvier 1672 : Sentiments sur le discours du mérite de la couleur qui fut lu à l'Académie de peinture ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 450.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 450.

Brun alude así al discurso de François Blondel leído el 30 de diciembre de 1671 y publicado al inicio de su *Cours d'architecture enseigné en l'Académie d'Architecture* (1675), concluyendo a partir de ella que es el dibujo el fundamento de las tres artes: arquitectura, escultura y pintura: « *Ainsi, nous voyons que le dessein fait que les architectes, les peintres et les sculpteurs ne sont qu'une même chose* »⁶⁷³. Un argumento que ratifica a través del texto de Vasari, donde se narra cómo los grandes pintores como Rafael, Miguel Ángel o Julio Romano, fueron también arquitectos, precisamente, porque fueron buenos dibujantes. Con esta alusión clara a la arquitectura, Le Brun buscaba seguramente que la Academia de Arquitectura se integrase también en la Academia de Pintura y de Escultura, lo que sin duda le proporcionaría mayor poder⁶⁷⁴, permitiéndole además afianzarse en el lugar que ocupará como pintor y director de las obras del Palacio de Versalles, que normalmente había sido ocupado por el principal arquitecto del Rey.

La discusión sobre el color parece interrumpirse con la muerte de Pierre Séguier el 28 de enero de 1672, dedicándose Le Brun a la preparación de sus funerales. Razón por la cual se interrumpirán también las conferencias de la Academia. No obstante, el 11 de junio de 1672 se reanudan las conferencias, siendo muy significativo que la primera de ellas esté a cargo de Philippe de Champaigne, cuya última conferencia había dado lugar a las discusiones sobre el color. En esta ocasión su conferencia afrontará de nuevo el tema del aprendizaje del joven estudiante, defendiendo la importancia de que el artista siga su genio natural frente a la copia de otros artistas⁶⁷⁵, denunciando asimismo a aquellos que copian la manera de otros artistas⁶⁷⁶. Para ilustrar su argumento Ph. de Champaigne cita el caso de Rubens, un pintor al que admira, pero que se convirtió en un pintor copiado por todos los artistas de su época, borrando en poco tiempo los

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 453.

⁶⁷⁴ « Et si un jour notre monarque peut être informé de la conformité et de l'union qu'il y a entre la peinture et l'architecture, il ne vaudra pas sans doute les séparer d'ensemble et ne formera qu'une école des deux qu'il a établies. Je suis persuasé aussi que si le grandes affaires de Monseigneur le Surintendant des Bâtiments, notre Protecteur, lui permettent d'y réflexion, qu'il les unira dans une même école, comme elles le sont dans leurs productions, et ce sera alors, Messieurs, que vous connaîtrez l'avantage du dessein, et que vous n'aurez pas de peine à faire la différence de son mérite pour l'élever infiniment au-dessus de celui de la couleur. » *Ibid.*, p. 455.

⁶⁷⁵ « C'est, Messieurs, que ceux qui s'efforcent de se perfectionner dans notre profession tombent quelquefois, faute de bonne conduite, dans un certain abus qui les éloigne infiniment de cette perfection à laquelle ils tendent. Ils s'arrêtent servilement à copier directement la manière particulière d'un auteur, qu'ils se proposent comme leur but et comme l'unique modèle qu'ils doivent consulter. Ils jugent par ce seul auteur la manière de tous les autres, et ils n'ont point d'autres yeux pour faire le discernement des beautés et des divers agréments que la nature nous propose à imiter. » CHAMPAIGNE, Philippe de. Conférence, 11 juin 1672 : De l'éducation de la jeunesse suivant son génie naturel (Contre les copistes de manières) ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 2, p. 461.

⁶⁷⁶ « Car il faut demeurer d'accord qu'un des plus sensibles charmes de la peinture consiste dans l'agréable diversité des manières de ceux qui la professent, par les beautés particulières qu'ils se sont acquises en faisant effort de perfectionner le génie dont ils ont été doués, qui n'est pas propre dans aucun homme à être forcé, quelque désir qu'il en ait, parce que l'on ne peut pas faire de son esprit ce qu'on fait d'un membre du corps que l'on ploie à sa volonté » *Ibid.*, p. 462.

espíritus libres, pues todos los jóvenes artistas aspiraban a seguirle y a hacer copias de sus obras, cambiando la pintura del país en poco tiempo.

« Ce grand peintre, que d'admire dans toute l'étendue de l'estime qu'il mérite, et auquel je ne prétends rien ôter de ce qui lui est dû, effaça en peu de temps dans les esprits tout ce qui s'était fait jusques à son temps. Tous les élèves de ce pays-là aspirèrent à l'envie de suivre directement sa manière et d'en faire une juste copie dans leur production, ce qui a changé de face en même temps à toute la peinture de ce pays-là, et a borné la réputation de ceux qui ont travaillé depuis lui à celles des copistes de Rubens. Ils n'en sont pas même encore bien revenus à présent, et cette basse imitation émousse encore et ralentit toute la force de leur génie »⁶⁷⁷

El debate sobre el color parecía haberse pospuesto, pero en el horizonte se apuntaba otro debate a propósito de la figura de Rubens. Tal y como había ocurrido en su conferencia sobre Tiziano, Ph. de Champaigne no atacaba a Rubens sino a aquellos que se dedicaban a copiar su manera. No obstante, también puede leerse su conferencia como una crítica a aquellos que defendían su manera y lo tomaban como principal modelo para la defensa de sus argumentos, tal y como era el caso de Roge de Piles, quien lo había citado en sus *remarques* sobre la obra de Du Fresnoy, como ejemplo de sus argumentos. No es de extrañar por tanto que al año siguiente Roger de Piles ofreciese un nuevo texto *Dialogue sur le coloris* (1673), donde a la defensa del color se le unirá una apología de la obra de Rubens, inaugurando una nueva fase de las discusiones en el seno de la Academia.

5.2.1. Las conferencias sobre anatomía: entre el galenismo y el mecanicismo.

Las siguientes conferencias dentro de la Academia versarán sobre anatomía, estando a cargo de Michel Anguier⁶⁷⁸ y Jacques Fricquet de Vauroze⁶⁷⁹, éste último alumno de S. Bourdon y amigo de Roger de Piles. La razón de que nos detengamos en las conferencias sobre anatomía se debe a que a través de ellas –como señalamos a propósito del tratado de Tortebat– es posible observar el diálogo que mantendrá la Academia y el *saber artístico* con otros *saberes* de su época, como el *saber médico*; tal y como había subrayado el propio Roger de Piles, recomendando la lectura de obras de medicina. Este fenómeno es muy importante porque no sólo nos permite establecer trasvases entre un saber y otro, sino, también, analizar cómo ciertas transformaciones acontecidas en la medicina, que se vinculan a la *Representación* de su momento, penetran poco a poco en los saberes artísticos, transformando la visión sobre el cuerpo en el arte. Un cuerpo que constituía uno

⁶⁷⁷ *Ibid.*, pp. 462-463.

⁶⁷⁸ STEIN, Henri. *Les frères Anguier. Notices sur leur vie et leurs oeuvres, d'après des documents inédits de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. Paris, Plon, 1889.

⁶⁷⁹ MAGNON, Myriam. *Recherches sur Jacques Fricquet de Vaurose*. Mémoire de maîtrise inédit, université Paris IV-Sorbonne, 1990 ; THUILLIER, Jacques. « Jacques Fricquet ». En THUILLIER, Jacques. Catálogo de la exposición en el Musée Fabre de Montpellier, del 7 de julio al 15 de octubre de 2000, y en la Galerie de l'Ancienne Douane de Strasbourg, del 25 de noviembre de 2000 al 4 de febrero de 2001: Sébastien Bourdon, 1616-1617 : catalogue critique et chronologique de l'oeuvre complet. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

de los fundamentos de esta pintura elocuente y persuasiva defendida por A. Félibien y Le Brun, por lo cualquier transformación que afectase al cuerpo, transformaba la forma de comprender y entender la propia pintura.

En la segunda parte de la tesis establecimos un paralelismo entre las transformaciones políticas y las transformaciones médicas, presentando un recorrido desde la crisis del galenismo y del aristotelismo, pasando por el mecanicismo, hacia los modelos de lo orgánico, caracterizados por su preocupación por el impulso vital, que pusimos en paralelo al desarrollo de la *Gubernamentalidad*. En estos instantes intentaremos mostrar cómo la irrupción del mecanicismo en el arte, a través de los anatomistas (como pudimos comprobar a propósito de Le Brun en sus reflexiones sobre las *expresiones particulares*), situaban el problema del movimiento de la materia, esto es, su animación, en el centro de las preocupaciones artísticas. El tema de la animación de la material había constituido uno de los temas habituales de la reflexión artística, por ejemplo a propósito del *paragone* entre escultura y pintura, donde es frecuente la referencia a la estatua capaz de cobrar vida, Galatea. Lo encontramos también en la tratadística, desde Alberti a los teóricos venecianos, adscrita a la capacidad mimética del arte, como analizamos por ejemplo en L. Dolce, así como a la capacidad representativa y elocuente del arte. Sin embargo, consideramos que este interés por la animación de la materia, cada vez más frecuente entre los artistas, no proviene tanto de esta tradición artística, sino de los saberes médicos de su momento. El arte compartirá con su propia época su preocupación por el impulso vital que anima las cosas, aunque en ocasiones lo vehicule a través de los discursos artísticos de la tradición.

Si bien los anatomistas que trabajan en la Academia parecen todavía moverse entre las teorías galénicas y humorales, y las teorías mecanicistas, sin embargo es nuestra intención mostrar cómo el desarrollo de las corrientes *animistas*, de la mano de teóricos como Claude Perrault, influyen también en las reflexiones artísticas de la época. No obstante, es importante tener en cuenta que Claude Perrault además de médico, era arquitecto y hermano del escritor Charles Perrault, miembro destacado de la Academia y partidario de Le Brun. El desarrollo del *animismo* en Francia nos permite observar cómo un modelo médico fundamentado en los problemas de la vida, que intenta oponerse al mecanicismo y que transforma la manera de comprender al hombre, influye también en el discurso artístico. No obstante, si los anatomistas de la Academia parecen adscribirse al mecanicismo, por las razones planteadas a propósito de Tortebat, en relación al dibujo y a la estructura ósea; sin embargo, lo cierto es que autores como Roger de Piles, parecen acercarse a estas nuevas corrientes médicas, opuestas al mecanicismo que le permitan fundamentar sus argumentos a favor del color.

En las reflexiones médicas de Michel Anguier encontramos una cierta evolución de sus argumentos a lo largo de los años. En sus primeras conferencias en la Academia, como la celebrada sobre el Hércules Farnesio el 9 de noviembre de 1669, reflejaba un claro trasfondo galénico y humoral⁶⁸⁰ al describir por ejemplo el *temperamento*; lo que sin duda proviene también de sus lecturas de la obra de Lomazzo *Tratto dell'arte de la pittura*⁶⁸¹:

*« La forme de cette tête, l'air de ce visage un peu long, ce large front, ces grands sourcils [...] me font paraître quelque mélancolie mêlée avec un peu de sang, qui lui rend le cerveau ni trop dur ni trop mol. Et comme la sécheresse y domine, il y a fort peu d'excréments, les esprits sont plus nets, l'imagination fort profonde [...] Tous les plus grands corps des hommes ne sont pas les plus robustes. Au contraire, ils sont ordinairement les plus mols et lâches à cause du trop d'humidité qui domine leur cerveau, d'autant que les nerfs qui naissent du cerveau humide sont mols, et ceux qui naissent de la moelle spinale sont quelque peu plus durs à cause de la dureté de la moelle spinale. »*⁶⁸²

En la conferencia del 2 de agosto de 1670 sobre la figura del Laocoonte parece haber incorporado ya las reflexiones cartesianas sobre la fisionomía del cuerpo humano, muy probablemente tras la asistencia a las conferencias de Le Brun, a quien cita frecuentemente⁶⁸³. El problema del espíritu que anima la materia y el problema del movimiento del cuerpo parecen constituir ahora el centro de sus intereses.

*« Or, pour connaître ce tremblement et palpitation universels des muscles, il est besoin d'entrer dans la source de la frayeur qui procède du cerveau puisqu'il est le nourricier et la substance des nerfs, duquel ils pressent leur naissance et leur esprits. Car ce n'est autre que les nerfs qui donnent l'esprit, le sentiment et le mouvement aux muscles. C'est eux qui les animent, non seulement par leurs grosses parties, mais aussi par leurs petits scions, lesquels s'étendent par toutes les membranes et tuniques des muscles, et même dans les corps des muscles de toutes les parties du corps. »*⁶⁸⁴

En sus conferencias de 1676 analizadas por J. K. Dabbs, así como por J. Montagu, regresará a los posicionamientos iniciales, estudiando la expresión desde la teoría humoral, lo que ha llevado a J. Montagu a ver en ello una crítica hacia las ideas de Le Brun⁶⁸⁵. En ambas conferencias M. Anguier sigue pensando el cuerpo desde un punto de vista fisiológico, desde el esqueleto y los huesos, comprendiendo la piel y la carne como un recubrimiento de éstos, tal y como había

⁶⁸⁰ TEMKIN, Owsei. *Galenisme: Rise and Decline of a Medical Philosophy*. Ithaca, Cornell University Press, 1973.

⁶⁸¹ DABBS, Julia Kathleen. "Characterising the passions. Michel Anguier's challenge to Le Brun's theory of expression". En *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 2003, p. 275.

⁶⁸² ANGUIER, Michel. « Conférence, 9 novembre 1669 : L'Hercule Farnèse ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 326.

⁶⁸³ DABBS, Julia Kathleen. "Characterising the passions. Michel Anguier's challenge to Le Brun's theory of expression". P. 278.

⁶⁸⁴ ANGUIER, Michel. « Conférence, 1 août 1670 : Le groupe de Laocoon ». *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 1, p. 383.

⁶⁸⁵ MONTAGU, Jennifer. *The expression of the passions*. P. 79; DABBS, Julia Kathleen. "Characterising the passions. Michel Anguier's challenge to Le Brun's theory of expression". P. 282.

señalado Vesalio y recogido Torteбат en su tratado. Sus siguientes conferencias, del 4 de julio y del 1 de agosto de 1671, las dedicará a los problemas del ornamento⁶⁸⁶.

La conferencia del 2 de Junio de 1672, *Sur le corps humain représenté comme une forte citadelle*, se presenta como un comentario a la obra de Vesalio *De humani corporis fabrica libro septem (1543)*; « *que c'est avec juste raison que j'ai entrepris de vous représenter cette esquisse de la fabrique du corps humain* »⁶⁸⁷. Como señala en su *préface*, el cuerpo es presentado como una metáfora del cuerpo político y, por tanto, como una ciudadela, tanto de una monarquía como de una república, donde cada *officiers* o parte, cumple una función para el buen funcionamiento de esa ciudadela; y, de este modo, el gobernador será el alma, el bibliotecario la memoria, el primer ministro el corazón, etc.; « *qu'il n'y a en ce monde palais royal ni république si bien dressé qui ait tant de manières d'offices et d'officiers, je veux dire tant de diverses parties qu'en a le corps humains pour son gouvernement et conservation* »⁶⁸⁸.

Esta vinculación entre el cuerpo político y el cuerpo humano provenía de la antigüedad, siendo una constante también en el medievo, como hemos señalado en la segunda parte a propósito de la obra de J. Le Goff y N. Truong. M. Anguier pensará esta relación desde la *analogía*, de ahí las alusiones al macrocosmos y al microcosmos, tal y como había planteado también en sus reflexiones sobre el Laocoonte. No obstante, presentaba una concepción política diferente a la que encontramos en el medievo, que se fundamentaba en la autoridad de la Iglesia y del Rey, ofreciendo ahora una imagen del poder vinculada a la idea de *gobierno*. Una idea de *gobierno* que teniendo sus antecedentes también en el medievo así como en las repúblicas humanísticas, como analizamos a propósito de M. Senellart, sin embargo había sido reformulada por la *Soberanía* a través de su *Razón de Estado*, constituyendo uno de los principios que permitirán el desarrollo de una concepción *gubernamental* del poder a lo largo del siglo XVII. Entre las finalidades de la *Soberanía* y de la *Razón de Estado*, tal y como había señalado Maquiavelo y repite M. Anguier, estaba la *conservación* del poder, pero también la del *saber* gobernar, que parece ser el principal interés de la imagen ofrecida por M. Anguier. Si el principal interés de la *Soberanía* es la pregunta sobre el origen del poder, esto es, el *Príncipe*, sin embargo a la *Gubernamentalidad* le interesa conocer sobre todo las fuerzas que *gobiernan* el Estado, para poder atender así las necesidades de la población. Podemos destacar cómo, casi de forma imperceptible, se está produciendo un desplazamiento importante en la conferencia de M. Anguier hacia los problemas de la

⁶⁸⁶ COQUERY, Emmanuell (Dir.). *Riceaux et Figures. L'Ornement en France au XVII^e siècle*. Paris, Éditions Monelle-Hayot-Musée du Louvre, 2005.

⁶⁸⁷ ANGUIER, Michel. « Conférence, 3 juillet 1672 : Sur le corps humain représenté comme une forte citadelle ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 2, p. 464.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 464.

gubernamentalidad, reflejando con ello los cambios en el *orden del discurso* de la época. Este cambio se percibe, a su vez, en la descripción que ofrece del cuerpo, en relación con los diferentes oficios de la ciudad, donde alude de nuevo a « *les esprit de la vie* » y al problema del movimiento.

« Desquelles les une servent pour le couvrir comme est la peau, la chair et la graisse ; autres font le sang comme le foie ; autres le conduisent part tous les membres comme font les veines ; autres engendrent les esprits de la vie comme le coeur ; autres conduisent et départissent ces esprits par tout le corps comme les artères ; autres font les esprits du sentiment comme les sens ; autres distribuent cette vertu par tout le corps comme les nerfs ; autres servent au mouvement qui dépend de notre volonté comme les jointures ; aucunes reçoivent les superfluités du corps comme la rate, le fiel, les rognons, la vessie, les boyaux. Par les autres, passe l'air qui recrée les sens et le coeur comme les narines, le gosier, les poumons et l'artère veineuse. Les autres conviennent aux sens extérieurs, comme aux oreilles à ouïr, les yeux à voir, la langue et le palais de la bouche à goûter, les pumons et le gosier à parler. Autres servent de fondement et de soutènement comme les os et les tendons. »⁶⁸⁹

Si bien sigue moviéndose en claves *analógicas*, propias del galenismo, así como de la teoría humoral que acompañan la obra de Vesalio, sin embargo, la descripción que ofrecerá de las partes del cuerpo y su vinculación a la forma de *gobierno*, refleja un deseo de establecer una comunicación entre las partes y una interacción entre las mismas, introduciendo para ello el movimiento en tal comprensión del cuerpo. Ello demostraba una visión mecanicista de éste y organicista, que iba más allá del galenismo de Vesalio y de las metáforas corporales-políticas del medievo⁶⁹⁰. M. Anguier no parece ofrecer tanto una visión fijista y *analógica* tradicional del tipo cabeza igual a Rey, sino activa; ofreciendo con ello una metáfora organicista del poder que no se interesaba tanto por el origen de éste, sino por las fuerzas que lo mueven y determinan, esto es, por el gobierno, así como por sus órganos de gobierno y por su funcionamiento. En la descripción de M. Anguier ya no es el *Príncipe* el centro del poder, ni la cabeza la que dirige el resto de las partes del cuerpo, como era característico del modelo soberano, sino que el conjunto de las partes del cuerpo, en interacción entre sí, definían el poder y el principio de *gobierno* de la ciudadela. Todo ello sería un claro reflejo de cómo las formas del poder político de la gubernamentalidad están incorporándose a los saberes médicos y a la forma de comprender el funcionamiento del cuerpo en relación a las partes; y, a su vez, podemos observar también cómo éstos saberes están siendo incorporados por el saber artísticos, como representarían las conferencias del escultor Michel Anguier.

A continuación, seguirá con la analogía que recorre su texto, pero, en este caso, entre la arquitectura, la escultura y la pintura, y las partes en las que Dios ha modelado el hombre: huesos, venas, arterias, músculos, piel y alma; dividiendo su análisis a partir de las nociones de estructura, proporción y ensamblaje, que rigen tanto estas artes como el cuerpo humano, mostrando de nuevo las deudas con Vesalio.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 464.

⁶⁹⁰ STRUVE, Tilman. "The importance of the organism in the political theory of John of Salisbury". En WILKS, Michael (Ed.). *The World of John of Salisbury*. Oxford, Blackwell, 1994, pp. 303-318.

« modèle véritablement parfait en ses os, nerfs, veines, artères, muscles et peau, et par son grand amour, il lui a exhalé un souffle de sa divinité qui l'a rendu une oeuvre parfaite et achevée.

*Sur ces trois divines et naturelles parties faites de la main du Seigneur, nous appuierons ce discours de l'architecture, sculpture et peinture, et nous le fortifierons sur la structure, proportion et assemblage du corps humain, puisqu'il contient en lui-même tout ce qui est représenté en tout l'univers, qui n'est autre chose qu'une habitation commune »*⁶⁹¹

Como hemos señalado más arriba, a partir de este fundamento común y esta analogía entre el cuerpo humano y las bellas artes, M. Anguier propone establecer una analogía entre una ciudadela y el cuerpo humano, pero pensando esta relación a partir de la noción de *sage gouverneur*, que nuevamente nos aleja de las metáforas corporales del medievo:

*« Je désire maintenant représenter cette divine oeuvre du corps humain (à l'imitation de plusieurs savants écrivains) et la comparer à une forte place, dans laquelle nous verrons les principales lieux, les rues, les habitations et logements des officiers, et le grand ordre qu'ils exercent quand ils suivent les bonnes volontés de leur sage gouverneur. »*⁶⁹²

Esta analogía entre la ciudad y el cuerpo, le conduce a continuación a establecer analogías a nivel de las enfermedades, estableciendo así una relación entre las que afectan a la ciudad y las que afectan al cuerpo. Aunque se referirá sobre todo a los siete pecados capitales, revelando un trasfondo religioso y moral en sus reflexiones, como ha remarcado desde el inicio. Observamos también en su análisis otro fenómeno importante y característico de la *Gubernamental*, como es el diálogo entre los saberes médicos y los saberes políticos, y, de este modo, considerará al primero como un saber fundamental para conformar el gobierno erudito de la ciudad, poniendo las bases con ello para el desarrollo de una visión médica de la acción de gobierno. Si bien esta relación entre poder y medicina ya se había apuntado en el medievo, donde comienzan las preocupaciones del poder político por las cuestiones médicas, como consecuencia de las oleadas de pestes, demostrando el interés del gobierno de la ciudad por las poblaciones; sin embargo, respecto a la conferencia de M. Anguier, lo interesante no es tanto si es una novedad o si ya existía un saber poblacional desde el punto de vista médico, sino que ello comienza a constituirse en un saber fundamental de la visión política (que alcanzará su gran desarrollo en el siglo XVIII) y que es posible detectarlo en ámbitos, en principio alejados de la reflexión política o médica, como son las conferencias de la Academia y del escultor Michel Anguier.

Otra de las preocupaciones de la ciudad es la defensa de la misma ante los ataques de los enemigos⁶⁹³; lo cual estará determinado por el gobierno del alma que, proveniente de la divinidad,

⁶⁹¹ ANGUIER, Michel. « Conférence, 3 juillet 1672 : Sur le corps humain représenté comme une forte citadelle ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 2, p. 465.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 465.

⁶⁹³ « Et ensuite nous ferons voir les guerres civiles qui troublent et mettent en désordre tous les habitants de cette noble citadelle, causées par les premiers officiers. Nous représenterons en troisième lieu sept puissants ennemis étrangers qui attaquent continuellement cette forte place avec de puissantes armées » *Ibid.*, p. 465.

permitirá al *gouverneur* ser “*capable de commander à un grand nombre de peuples*”⁶⁹⁴ y afrontar la defensa del cuerpo de la ciudad. Tal y como se ha señalado, el vocabulario que emplea M. Anguier alude constantemente a la idea de gobierno, comandar, dirigir... un pueblo, lo que se opone al discurso de la *Soberanía* y a la visión de lo político que ésta ponía en juego. Si bien la comparación entre la acción de Dios y la del *gouverneur* claramente alude a una larga tradición histórica de comparar a Dios y al Rey, sin embargo en la descripción dada por M. Anguier no utiliza el término rey y se refiere al *gouverneur*. Quizás, como ha señalado al comienzo, porque su análisis se destinaba tanto al *palais royal* como a la *république*; lo que demuestra que lo que le interesa no es tanto la naturaleza del poder, que constituye el principio de la *Soberanía*, esto es, si es o no una monarquía, sino la forma de gobernar, como es propio de la *Gubernamentalidad*. Una idea que claramente se refleja al señalar que el gobierno hace todo con el compás y por las reglas, aludiendo a la medida y a la razón como principio fundamentales de la acción de gobierno, distinguiendo constantemente entre el señor y el gobernante.

*« Car le Seigneur est beau ; aussi l'a-t-il fait beau. Le Seigneur est immortel ; aussi le gouverneur est immortel. Le Seigneur travaille toujours, le gouverneur de même. Le Seigneur discount ; aussi fait le gouverneur. Le Seigneur fait tout par sa Providence, le gouverneur par sa mûre prudence. Le Seigneur fait tout par raison ; le gouverneur fait tout par compas et par règles. »*⁶⁹⁵

Como escultor M. Anguier elogia la centralidad del cuerpo humano en el arte, tal y como había defendido de forma constante la Academia, lo cual se debía –según él- a su perfección en tanto que había sido hecho a imagen y semejanza de Dios, que constituirá el principal argumento de la presente conferencia. Utilizando la metáfora del Gran Arquitecto, define el cuerpo, nuevamente, como una gran arquitectura realizada por éste, por lo que a continuación establecerá una analogía entre las partes de la arquitectura y las partes del cuerpo, definiendo el cuerpo a partir del palacio del gobierno, tal y como refleja su descripción de la cabeza y de las partes del mismo:

« Dans ce noble et divin appartement, il y a une forte et grande voûte qui couvre la partie supérieur, incrustée de deux épaisseurs de stuc dont le premier est gros et dur, et le second est plus délicat et plus blanc. Et au-dessus de cette grand voûte est posé le comble qui porte la couverture.

*Au-dessous de l'entablement, sur la face de devant, sont deux fenêtres, couvertes de manteaux en dehors, très faciles à ouvrir et fermer. Le verre des vitres est convexe et très délicat, au travers duquel, et par les réflexions, on connaît les volontés du gouverneur, car il s'approche souvent de ces divines fenêtres. »*⁶⁹⁶

M. Anguier parece moverse en las claves del pensamiento analógico, aunque -como señala él mismo al inicio de su conferencia- más bien parece querer ofrecer un discurso de carácter

⁶⁹⁴ « Or, comme le Créateur universel volut loger dans le palais de cette magnifique place un gouverneur capable de commander à un grand nombre de peuples et de se défendre continuellement contre un si grand nombre d'ennemis, il le créa à sa similitude. » *Ibid.*, p. 465.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 466.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 466.

enigmático: « *par un discours mystique ou énigmatique qui pourra donner à nos élèves les premières lumières des compositions* »⁶⁹⁷. Esta afirmación le acercaría, como señalamos a propósito de la conferencia de Le Brun sobre el *Ravissement de saint Paul* de Poussin, a las corrientes simbólicas y enigmáticas de los jesuitas de su época, como el padre P.-F. Ménéstrier. Lo que explica que no se limite a establecer simples *analogías* y relaciones superficiales, sino que, por el contrario, busca establecer relaciones directas y causales entre las partes del cuerpo. De ahí que busque comprender las conexiones que se producen entre la cabeza -la residencia del alma y del gobierno- y el resto del cuerpo a través de los nervios, mediante los cuales se dará movimiento al cuerpo. Es por ello que más que una visión analógica del cuerpo se observa una visión mecanicista, al intentar explicar las funciones del organismo como una maquinaria autónoma:

« *Dans ce bel appartement du gouverneur est logé son lieutenant général, afin qu'il puisse recevoir avec plus de facilité les commandements de son maître, d'autant qu'il ne doit faire aucune chose sans la volonté du gouverneur. Mais sitôt qu'il lui commande, en un instant le commandement est porté par l'agilité du lieutenant en tel quartier qui lui est commandé. Et pour se faire obéir, il fortifie ce peuple par les vertus et l'ardente amitié que son seigneur a pour eux. Aussi il les anime par sa promptitude et par sa grande agilité, et c'est par cette voie qu'il leur relève l'esprit et qu'il leur donne la force et mouvement pour faire promptement l'exercice de leurs charges et commissions.* »⁶⁹⁸

A continuación describe el alojamiento del primer ministro: el corazón, mostrando de nuevo una clara influencia de la tradición galénica. Igualmente ocurre al describir la vesícula como la gran marmita de donde proceden las virtudes de los habitantes de la ciudadela⁶⁹⁹. Un lugar que dependería de la temperatura, la cual irradia calor al cuerpo. Su obra mezclaba constantemente las dos principales corrientes médicas de su momento: la teoría humoral y la teoría mecanicista.

Las reflexiones de M. Anguier sobre la anatomía tendrán su continuidad el 6 de agosto de 1672, en su conferencia titulada *Sur l'anatomie, pour bien reconnaître les mouvements et repos des muscles*. En ella analizará detenidamente el movimiento del cuerpo y la función de los huesos y los músculos, siguiendo una larga tradición que se remonta a Leonardo y más recientemente a Le Brun. Como había señalado con anterioridad a él Trotebat o F. Quatroulx, los huesos « *sont la base et le fondement de tous les mouvements et du repos du corps [...] puisque ce sont eux qui soutiennent la proportion de tout le corps en soutenant et appuyant les muscles partout* »⁷⁰⁰. A partir de un modelo óseo irá explicando cada músculo en relación a los huesos y al movimiento específico que realizan. En su siguiente conferencia del 2 de septiembre de 1672, *Sur une méthode de faire une figure anatomique, grande comme nature*, afronta el reto de construir una herramienta pedagógica que

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 464.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 467.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 468.

⁷⁰⁰ ANGUIER, Michel. « Conférence, 6 août 1672 : Sur l'anatomie, pour bien connaître les mouvements et repos des muscles ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 2, p. 475.

sirva a los estudiantes para conocer los huesos y los músculos, así como para observar sus movimientos, proponiendo una especie de modelo del cuerpo humano, ayudándose también de la cera para construir las partes blandas⁷⁰¹, como los que se realizarán en el siglo XVIII⁷⁰². Una herramienta que complementaria la presencia de modelos naturales en la Academia, así como los modelos de la antigüedad.

El 1 de octubre de 1672, M. Anguier continua con las conferencias dedicadas a la anatomía, en este caso sobre los músculos, a través de una conferencia que lleva por título *De l'action des muscles*. En ella subraya su deseo de estudiar los músculos según las necesidades de los artistas, alejándose por tanto de la visión de los anatomistas. El resumen que realiza sobre el funcionamiento de los músculos refleja un conocimiento de las últimas corrientes médicas de la época; y, de este modo, en la descripción que aporta se observa una tendencia a comprender fragmentariamente el cuerpo, pero al mismo tiempo como partes de un todo, tal y como había planteado el mecanicismo en medicina.

*« Je ne m'arrêterai pas à vous faire une description exacte du muscle telle que le font les anatomistes, qui veulent que le muscle soit considéré ayant égard à sa composition ou ayant égard à son usage. Ils veulent que le muscle soit une partie dissemblable, ou dissimilaire comme ils disent, et organique, tissue de chair, de fibres, de nerfs, de veines, d'artères et de tuniques qui, tous ensemble, concourent à l'action du muscle lorsque la volonté lui commande d'agir. Car le muscle lui est tellement soumis qu'il ne manque jamais de lui obéir exactement, à moins qu'il ne survienne par accident quelque empêchement à ce mouvement volontaire. »*⁷⁰³

No obstante, parece presentar una visión algo más compleja respecto al mecanicismo y, de este modo, cada parte aparece a su vez como parte de un todo, de forma similar a las propuestas de la *iatrofísica* o del *microestructuralismo*. Estas corrientes médicas se alejaban de las metáforas mecanicistas iniciales, que veían el cuerpo como una maquinaria de fuerzas y pesos o como un alambique donde se destilan los fluidos, aunque partían de ellas. Se preocupaban sobre todo por ese principio vital que anima cada parte del cuerpo u órgano y el conjunto del mismo, permitiendo unir las diferentes partes, estableciendo relaciones que no puede explicarse exclusivamente por relaciones de fuerza de carácter mecánico. No obstante, su comprensión del cuerpo es ante todo mecanicista, mostrando una clara influencia de la teoría expresiva del mecanicismo heredero de Le Brun, aludiendo –como éste– a las corrientes médicas como la circulación de la sangre de Harvey⁷⁰⁴.

⁷⁰¹ ANGUIER, Michel. « Conférence, 3 septembre 1672 : Sur une méthode de faire une figure anatomique, grande comme nature ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 2, p. 490.

⁷⁰² LEMIRE, Michel. *Artistes et Mortels*. Paris, Raymond Chabaud, 1990.

⁷⁰³ ANGUIER, Michel. « Conférence, 1 octobre 1672 : De l'action des muscles ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 2, p. 493.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 494.

« La volonté a son siège dans le cerveau. C'est une puissance de l'âme qui commande quand il lui plaît. Le cerveau a ses canaux pour porter en toutes les parties du corps les sentiments de cette volonté. Ces canaux sont les nerfs, qui prennent leurs origines du cerveau. Ces nerfs s'insinuent dans les muscles. Ils les font agir, ils les font remuer et les mettent en la posture que demande l'action à laquelle la volonté les destine. Les esprits, qui viennent du cerveau par les nerfs dans toutes les parties du muscle, sont les messagers de la volonté, et le muscle est si exact à obéir à cette illustre maîtresse qu'il ne manque jamais d'agir comme elle veut et de s'animer à obéir à cette illustre maîtresse qu'il ne manque jamais d'agir comme elle veut et de s'animer pour se mettre en la posture qu'elle demande. »⁷⁰⁵

También refleja en su obra un conocimiento de las teorías fibrilares y de las membranas que desarrollaría Giorgio Baglivi a finales del siglo⁷⁰⁶. No obstante, también seguirá describiendo los músculos en relación con la expresión exterior en términos de temperamento caliente, seco, húmedo, débil, etc., que reflejan las pervivencias de las teorías humorales⁷⁰⁷. Tal y como analizamos a propósito de las conferencias de Le Brun sobre la expresión, las conferencias de M. Anguier se construían a partir de muy diversas tradiciones médicas, como el galenismo o el mecanicismo, o teorías médicas como la de la circulación sanguínea de Harvey o la teoría fibrilar; que reflejaban, en definitiva, cómo poco a poco se iba complejizando la imagen del cuerpo humano, a medida que los saberes médicos de la época iban también complejizando sus teorías. Esto demostraría asimismo los constantes trasvases entre saberes médicos y saberes artísticos, observándose en todos ellos un denominador común: una preocupación paulatina por aquellas fuerzas que animan la materia y que darán lugar a las teorías organicistas preocupadas por el impulso vital, que constituirán la base de ciertos argumentos de la defensa del color de Roger de Piles.

El 10 de octubre de 1672 los procesos verbales⁷⁰⁸ recogen la proposición de cubrir la plaza de anatomía por parte de Monsieur Friquet, posponiendo la resolución de su recepción para después de su conferencia sobre anatomía que tendrá lugar el 5 de noviembre de 1672 bajo el título *Cours sur l'anatomia*. Esta conferencia ha desaparecido, sin embargo los procesos verbales reflejan la satisfacción de la Academia con su lección de anatomía y su disposición a nombrarle profesor de anatomía y dar sus lecciones los sábados⁷⁰⁹. La edición de las conferencias de J. Lichtenstein y Ch. Michel, han recogido en lugar de esta conferencia las lecciones de Friquet realizadas en el cuarto trimestre de 1673; las cuales, seguramente, estarían muy próximas a las ofrecidas en 1673 y que han sido recogidas en un documento que lleva por título *Recueil sommaire des leçons anatomiques*

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 493.

⁷⁰⁶ « Le muscle, outre la membrane propre qui le compose, est revêtu d'une membrane qui est commune à tous les muscles, principalement à tous ceux qui sont voisins de la peau. » *Ibid.*, p. 494.

⁷⁰⁷ « Telles figures animées et dans une action vigoureuse nous font connaître quelle est la force des muscles, et ceux-là d'ordinaire sont d'un tempérament chaud et sec, et ce sont les plus forts et les plus robistes pour endurer le travail. Au contraire, ceux qui ont la chair des muscles molle et par trop humide sont mols et efféminés. » *Ibid.*, p. 494.

⁷⁰⁸ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 400.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 401.

données aus élèves de l'Académie royale de peinture et de sculpture sous le quartier du rectorat de Monsieur Le Brun de l'année 1673 par le sieur Friquet. En ésta la reflexión de Friquet se centrará en los aspectos óseos de la anatomía⁷¹⁰ y, si bien, presenta una comprensión mecanicista del cuerpo, sin embargo, divide el cuerpo en partes, para comprenderlas de forma aislada en su complejidad; complejizando con ello el modelo mecanicista de partida. Asimismo, en sus análisis se observa un deseo de estudiar las partes del esqueleto desde las proporciones, acudiendo a las “cifras” y a las “líneas”, mostrando un claro espíritu geométrico.

5.2.2. El retorno de la polémica sobre el color y el “Diálogo sobre el color” de Roger de Piles.

El 3 de diciembre tendrá lugar la última conferencia de 1672 por parte de Gabriel Blanchard -hoy pérdida- en la que trataba *Sur la disposition des couleurs et leurs propriétés*⁷¹¹, donde éste buscaba establecer unas reglas para el color, con el objetivo de que los estudiantes pudiesen tener una guía en su formación. Ponía con ello fin a un año convulso marcado por el enfrentamiento en torno al color, demostrando al mismo tiempo que el debate sobre el color era en el fondo un debate sobre los modelos educativos dentro de la Academia. La promoción de G. Blancard a profesor el 3 de diciembre, así como la invitación a dar una nueva conferencia, demostraba que en modo alguno sus ideas eran observadas como una crítica a la Academia, ni podían ser interpretadas como un enfrentamiento contra Le Brun, como en ocasiones ha sido planteado. Por otro lado, tanto la conferencia de Philippe de Champaigne del 11 de junio de 1672, sobre la educación de los jóvenes y los copistas de las maneras de otros, en las que hacía una clara crítica a los seguidores de Rubens, así como las conferencias sobre anatomía de M. Anguier, en la que los nuevos saberes médicos parecían penetrar dentro de la Academia, serán fundamentales a la hora comprender el discurso de Roger de Piles de 1673 elogiando el color a partir de la obra de Rubens.

El texto de Roger de Piles se construye ante todo como un elogio del color, frente a un dibujo cuya preponderancia había sido hasta ahora la consecuencia del deseo de ennoblecimiento de las artes, en tanto que encarnación de la *idea*. El desafío que se le presentaba al *amateur* era el de

⁷¹⁰ « La doctrine anatomique du corps humain, utile au peintre et au sculpteur, a deux parties. La première est celle qui s'appelle ostéologie, et la seconde celle des muscles qui se nomme myologie. L'ostéologie concerne tant le squelette entier que chacun des parties qui le composent et, selon ces deux considérations, l'une traite du squelette en général et l'autre traite en particulier de ses parties. » FRIQUET DE VAUROZE, Jacques. « *Recueil sommaire des leçons anatomiques données aus élèves de l'Académie royale de peinture et de sculpture sous le quartier du rectorat de Monsieur Le Brun de l'année 1673 par le sieur Friquet* ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 2, p. 499.

⁷¹¹ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 402.

revalorizar, más allá de las experiencias venecianas como las de L. Dolce, un color habitualmente adscrito a la práctica, a los sentidos y al placer; y que, por tanto, parecía cuestionar el estatuto racional del arte. No obstante, la propia evolución poética en Francia, estrechamente vinculada a los problemas de la *actio ciceroniana* y a Aristóteles, que llevaban consigo una acentuación de los valores sensibles o persuasivos así como receptivos de la pintura, favorecerán a la larga el triunfo de sus argumentos. En este diálogo Roger de Piles no intentará justificar el color en función del placer sensual, sino a través de una argumentación ontológica sobre el color, intentando justificar la razón por la cual el color forma parte de la *esencia* de la pintura, descubriéndose un claro trasfondo aristotélico en su proyecto. Utiliza así una forma filosófica aristotelizante -que coincide con la prohibición de la Sorbonne de Descartes en favor de Aristóteles- características de la *Isagoge* de Porfirio, que establece que la esencia de una cosa es lo que define su diferencia.

Su texto se presentará de forma dialogada entre tres personajes Pamphile, Damon y el propio autor del texto, y da comienzo con dos pintores de talento que salen un día de la Academia y se dirigen a ver al propio autor. Desde las primeras páginas nos encontramos con la ironía de Roger de Piles, y así, mientras los tres personajes se encuentran admirando una serie de cuadros, de repente al aparecer una bacanal de Tiziano, Damon grita en dirección a Pamphile: « *-le sujet de nostre querelle* »⁷¹²; aludiendo con claridad al origen de la discusión académica sobre el color, la conferencia de Philippe de Champaigne sobre una obra de Tiziano. La obra de Roger de Piles se situaba por tanto en claro diálogo con las discusiones sobre el color tenidas en la Academia, dando inicio a su estrategia de iniciar una polémica que le permitiese ocupar algún día un lugar significativo en el mundo artístico francés. A continuación, el propio Phamphile describe su relación con el cuadro de Tiziano, describiendo su encuentro con el color a través del término *touché*, refiriéndose a las bellezas de la obra; lo que claramente situaba su obra en relación al color como un problema de recepción y sentimiento, esto es, de *touché*. Roger de Piles se inscribía así dentro de una dimensión elocuente y persuasiva del arte, pero sobre todo aristotelizante, sobre la cual construirá su defensa del color. El propio Roger de Piles -en forma de autor- interviene en la discusión preguntando a ambos pintores sobre la querelle de la que hablaban, como si fuera un fenómeno desconocido e interior a la propia institución; desarrollándose a continuación de forma dialogada las principales cuestiones sobre el color, ya mencionadas. Antes de comenzar Roger de Piles -a través de sus personajes- distingue entre *coloris* y *couleur*, como dos elementos diferentes que van a determinar toda su argumentación posterior.

« *que je vous demande ce que vous appelez Coloris ?*

C'est, répondit Pamphile, une des parties de la Peinture, par laquelle le Peintre sçait imiter la couleur de tous les objets naturels, & distribuer aux artificiels celle qui leur est la plus avantageuse pour tromper la veuë.

⁷¹² PILES, Roge de. *Dialogue sur le coloris*. Paris, Nicolas Langlois, 1673, p. 2.

*Et qu'appellez-vous Couleur, continua Damon.
Pour vous répondre en Peintre, dit Pamphile, & laisser là les disputes des
Philosophes, sçavoir si c'est quelque chose de réel, ou si c'est seulement la refraction de la
lumiere avec la modification du corps coloré ; je vous diray que la Couleur est ce qui rend les
objets sensibles à la veüe.. »⁷¹³*

El *coloris* se refiere a un saber sobre una parte de la pintura, es decir, aquellos conocimientos que sirven para imitar el color de los objetos naturales y distribuirlos en los cuadros de forma que crea una ilusión que confunda a la vista. La *couleur*, en cambio, es una propiedad física de las cosas que, como han apuntado algunos filósofos puede o no constituir una cosa real; pudiendo ser, o bien una propiedad de los objetos, como señala Aristóteles y la escolástica a propósito del color reales, o bien ser un producto de la refracción de la luz como señala M. Cureau de la Chambre o Descartes, ambos últimos también deudores de la teoría aristotélica. Como ha señalado M. Kemp el problema que nos encontramos con Aristóteles es que no existía un corpus coherente de sus ideas, sino varios textos con unas cuantas hipótesis variables y dispersas, que sólo se presentan como explicaciones completas según los contextos de los que se habla⁷¹⁴. No obstante, un rasgo que parece resumir estas experiencias en Aristóteles era que el color se veía como una propiedad de las cosas que reside en su superficie, tal y como señala en *Acerca de la sensación* cuando habla de la transparencia y del límite que ésta debe tener, que es precisamente el color:

“Que tendría que haber un límite para la transparencia inherente a los cuerpos, es evidente, y que éste es el color, es claro a partir de los hechos, pues el color, o está en el límite, o es él mismo límite –por ello, también los pitagóricos llamaban “color” a la superficie- Se halla, en efecto, el color en el límite del cuerpo, pero no es el límite del cuerpo, sino que es preciso pensar que la misma naturaleza que presenta el color en el exterior existe también en el interior.”⁷¹⁵

Esta relación entre transparencia y color⁷¹⁶, va a determinar que Aristóteles distinga entre los cuerpos indeterminados como el aire y el agua, de los cuerpos determinados. Mientras en los primeros no hay límites y el color va a depender de la cercanía y la lejanía (un tema que influirá en las reflexiones sobre el sfumato en pintura), en los segundos, el color aparece definido, si el entorno no los hace cambiar. De ello se deduce, como señala Pamphile, que el color es un atributo de las cosas, incluso del agua o del aire, pero depende también del entorno⁷¹⁷.

Descartes, se opone a la teoría escolástica sobre el color, sin duda derivada de Aristóteles, y dominante en la época, quienes distinguen entre colores reales, aquellos que pertenecen a los cuerpos, y los colores aparentes, que no permanecen en el tiempo y en el espacio como el

⁷¹³ *Ibid.*, pp. 4-6.

⁷¹⁴ KEMP, Martin J. *The Science of Art*. P. 282.

⁷¹⁵ ARISTÓTELES. *Acerca de la Sensación, III, 439a, 25-30, 439b*. P. 195.

⁷¹⁶ “Lo transparente, en la medida en que se da en los cuerpos –y se da en todos, en mayor o menor grado-, es lo que los hace participar del color”. ARISTÓTELES. *Acerca de la Sensación, III, 439b, 5-10*. Pp. 195-196.

⁷¹⁷ “El aire y el agua poseen evidentemente color, pues su brillo es algo parecido a éste; pero, en su caso, dado que el color se halla en algo carente de límites determinados, ni el aire ni el mar tienen el mismo color de cerca, cuando se aproxima, que desde lejos. En los cuerpos determinados, si el entorno no los hace cambiar, la apariencia del color es definida” ARISTÓTELES. *Acerca de la Sensación, III, 439b, 5*. P. 195.

arcoíris⁷¹⁸. Una distinción que sin duda provenía sobre todo de la tratadística medieval, que analizamos más arriba a propósito del Alhazen. Para él esta distinción no tiene razón de ser, pues para Descartes la sensación de color, como todas las sensaciones, no es sólo el resultado del movimiento local producido en nuestros órganos de los sentidos y nuestros nervios por otros movimientos locales pertenecientes al mundo exterior. Los colores no pertenecen por tanto a los cuerpos, sino que son un efecto producido sobre el observador y no hay razón por la que este efecto tenga un parecido con lo que provoca⁷¹⁹. El color era la consecuencia por tanto de los fenómenos luminosos y sus propiedades: fuente, propagación y opacidad, pensándose a partir del movimiento; y, de este modo, a partir de su experiencia con el prisma y el estudio del arcoíris, los colores son el resultado de una representación subjetiva de las diferentes intensidades de velocidad angular en relación con la velocidad lineal adquirida por las *boules* de la materia sensible, y este fenómeno resulta del juego de la sombra y de la refracción⁷²⁰. Descartes proponía así una teoría subjetiva del color vinculada a la percepción claramente deudora de Aristóteles. Unas ideas que fueron recogidas por M. Cureau de La Chambre cuando hablaba del color a partir de los movimientos producidos por los espíritus en las superficies de los cuerpos, determinando que el color era la consecuencia de esa luz en movimiento.

Como dice Pamphile, siguiendo a L. Dolce⁷²¹, el *couleur* parece haberse constituido en el centro de las disputas de los filósofos, respondiendo Pamphile de una forma semejante a cómo lo había hecho A. Félibien en su *troisième entretien* también a propósito del color⁷²². El fragmento señalado más arriba: « *Pour vous répondre en Peintre, dit Pamphile, & laisser là les disputes des Philosophes, sçavoir si c'est quelque chose de réel, ou si c'est seulement la refraction de la lumière avec la modification du corps coloré* », nos recuerda también al tratado de A. Bosse *Manière universelle...* cuando, a propósito del tratado de Leonardo, resumía de forma sutil los diversos problemas que encerraba la visión, deslizando una crítica hacia el tratado de éste.

« il ne se faut pas aller mettre dans l'esprit, qu'il soit nécessaire de sçavoir au vray, de quelle façon la lumière se produit, ou dans l'air ou sur le sujet; ou comme quoy la vision se fait dans l'oeil, ny comment les deux produisent leurs actions ensemble enuers le sujet, ny si les couleurs

⁷¹⁸ BOYER, Carl Benjamin. *The Rainbow. From Myth to Mathematics*. New York, Thomas Yoseloff, 1959.

⁷¹⁹ BLAY, Michel. « Lumière et couleur de Descartes à Newton ». En HOCHMANN, Michel et Danielle JACQUART (Éd.). *Lumières et vision dans les sciences et dans les arts, de l'Antiquité au XVII^e siècle*. Gèneve. Droz, 2010, p. 311.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 314.

⁷²¹ “Pero razonaré como pintor, y no como filósofo”. DOLCE, Lodovico. *Diálogo de la pintura*. P. 123.

⁷²² « Comme il y en a, dit Pymandre qui croyent qu'elles ne sont point des substances corporeles, mais des lumieres, ne seroit-il pas à propos de parle d'abord de la lumière general. Il n'est pas icy question, luy repartis-je, de discourir des couleurs à la maniere des Philosophes, ny de nous arrester à leur divreses opinions. Nous devons considerer les couleurs de la sorte que les Peintres les considerent. C'est-à-dire qu'il faut parler en premier lieu des couleurs qui s'employent, soit à huile, soit à destrempe, qui sont des matieres réelles, & terrestres : En seconde liu de celle qui paroissent dans les objets de la Nature ; Et en suite après avoir dit quelque chose des lumieres & des ombres, nous y feront si vous voulez des observations, lorsque nous parlerons des ouvrages du Titien. » FÉLIBIEN, André. « Cinquième Entretien ». En FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens te modernes*. Paris, Jean Baptiste Coignard, 1679, III, p. 8.

sont chacune une chose réelle, ou bien seulement une modification de lumière, qui est à dire un effet de la sorte dont les rayons du liminaire se réfléchissent sur le sujet à l'oeil »⁷²³

Tras estas diversas posturas de su época, Roger de Piles considera el color como una propiedad que permite a los objetos ser visibles a la vista, puesto que, como había dicho Aristóteles, constituyen el límite de la transparencia; y, de este modo, fueran o no una propiedad de las cosas, como señala la escolástica, o un fenómeno lumínico, inscribiendo a su vez el color en los problemas de la percepción (como ya había señalado Aristóteles en *Sobre el Alma* y en *Acerca de la Sensación*, Leonardo, etc.), Roger de Piles prefiere centrarse en las cuestiones que afectan a los pintores y sus finalidades.

« Or comme les Peintres doivent considerer deux sortes d'objets ; le naturel ou celui qui est véritable ; & l'artificiel ou celui qui est peint ; ils doivent aussi considerer deux sortes de Couleurs, la naturelle & l'artificielle. La couleur naturelle est celle qui nous rend actuellement visibles tous les objets qui sont dans la nature, & l'artificielle est une matiere dont les Peintres se servent pour imiter ces memes objets : c'est dans ce sens-là que l'on peut appeler artificielles les couleurs qui sont sur la palette du Peintre, d'autant que ce n'est que par l'artifice de leur mélange que l'on peut imiter la couleur des objets naturels. »⁷²⁴

En relación a los pintores, Roger de Piles señala la existencia de dos tipos de objetos: natural, aquél que es verdadero, o artificial, aquél que es pintado; existiendo a su vez dos tipos de colores, relacionados con la distinción anterior: naturales o artificiales. El color natural es aquél que contemplamos directamente de las cosas de la naturaleza, mientras que el color artificial es producto de una materia o pigmento de la cual los pintores se sirven para pintar las cosas e imitar - de forma artificial- los colores de las cosas naturales. La *couleur* tiene por tanto dos dimensiones, es por un lado una propiedad de los objetos naturales y artificiales y, por otro lado, se refiere a la materia con la cual se da color a los objetos artificiales en pintura. Para Roger de Piles el pintor deberá tener conocimiento tanto de los colores naturales, como de los colores artificiales, para poder imitar las cosas naturales⁷²⁵. Por otro lado, esta distinción entre color verdadero y color artificial, parecía retomar las concepciones escolásticas del color que podemos leer por ejemplo de Scipion Du Pleix, quien señalaba en su *Coprs de philosophie*, distinguiendo entre el color real de las cosas y el color nacido de la luz:

« Des couleurs les unes sont vraies, les autres fausses et apparentes. Les vraies dépendent de la meslange et confusion des quatre qualitez premières : chaud, froid, sec et humide ; les fausses et apparentes procèdent de la diverse réflexion de la lumière et à ceste cause sont changeantes comme au col d'une colombe ou d'un paon »⁷²⁶

Para la escolástica el color real existen en los cuerpos, siendo una propiedad de éstos y no de la luz, pues continúan existiendo en las tinieblas, aunque necesitamos de la luz para observarlos. En

⁷²³ BOSSE, Abraham. *Maniere Universelle de Mr. Desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied comme le Geometral*. Paris, Pierre Des-Hayes, 1648, chap. X, p. 226.

⁷²⁴ PILES, Roge de. *Dialogue sur le coloris*. Pp. 5-6.

⁷²⁵ « Le Peintre doit avoir une parfaite connoissance de ces deux sortes de Couleurs : de la naturelle, afin qu'il sçache ce qu'il doit imiter ; & de l'artificielle pour en faire une composition & une teinte capable de presenter parfaitement la Couleur naturelle. » *Ibid.*, p. 6.

⁷²⁶ DU PLEIX, Scipion. *Corps de philosophie*. Citado en DARMON, Albert. *Les corps immatériels*. P. 78.

relación a los colores aparentes, aquellos que dependen de la luz, éstos nacen de un debilitamiento de la luz que se mezcla con la opacidad del cuerpo sobre el cual ella se refleja⁷²⁷; y, de este modo, en la escolástica unos colores y otros responderían a fenómenos físicos diferentes. Frente a ello las experiencias como las de Cureau de La Chambre habían buscado unificar estas dos concepciones vinculando los colores a los problemas de la luz. Unas distinciones de la escolástica que parece seguir Roger de Piles en sus escritos al distinguir a propósito del color natural, entre el color verdadero, el color reflejado y el color de la luz. Una distinción que como estudiamos más arriba había preocupado a la academia francesa desde sus inicios, constituyendo algunas de las principales particularidades de la reflexión francesa sobre el color respecto al mundo italiano. En relación al color artificial, aquél que se refiere al ámbito de la pintura, Roger de Piles señala que los pintores deben conocer los colores que van bien juntos, los que tienen valor separadamente, etc.

Frente a lo señalado por Damon, quien reduce el color artificial a mezclar simplemente la materia para obtener el tono de los objetos naturales, Pamphile le responde que, respecto a la naturaleza, no siempre es bueno imitarla tal cual. Retomaba así un argumento frecuente en la Academia sobre la necesidad de mejorar la naturaleza; y, por tanto, Pamphile le contesta que el color artificial tiene sus propias reglas y sus propios principios característicos de la pintura. El color es por tanto un saber racional, esto es, un *coloris*, que es necesario conocer para poder obtener un resultado deseado; y, de este modo, frente a aquellos que valoran el color como la simple aplicación de un pigmento, como si fuera un elemento material u ornamental que culmina la pintura, Roger de Piles presenta el color como un saber racional, tal y como N. Coypel o Le Brun habían señalado a propósito de la pintura y especialmente del dibujo. Roger de Piles reivindicaba el color como un conocimiento teórico y no solamente práctico:

*« La nature, repartir Pamphile, n'est pas toujours bonne à imiter ; il faut que le Peintre la choisisse selon les règles de son Art ; & s'il ne la trouve pas telle qu'il la cherche, il faut qu'il corrige celle qui lui est présente [...] ainsi le Peintre ne doit pas imiter toutes les couleurs qui se présentent indifféremment, il ne doit choisir que celles qui lui conviennent, auxquelles (s'il le juge à propos) il en ajoute d'autres qui puissent produire un effet tel qu'il l'imagine pour la beauté de son Ouvrage. »*⁷²⁸

Para Roger de Piles el color tenía sus propias reglas pictóricas, lo que convertía el debate sobre el color en un problema sobre el *coloris* y no tanto sobre la *couleur*; y, por tanto, el *coloris* era pensado en término de *representación* y no de *reproducción* del mundo natural⁷²⁹, siguiendo a Aristóteles. Es a partir de ello que Roger de Piles define el objetivo principal del color el obtener un efecto pictórico, así como la unión del *tout-ensemble*; *« Et enfin que non seulement chaque objet particulier représente parfaitement la Couleur de ceux qu'il imite ; mais que tous ensemble fassent*

⁷²⁷ DARMON, Albert. *Les corps immatériels*. P. 78.

⁷²⁸ PILES, Roger de. *Dialogue sur le coloris*. P. 7.

⁷²⁹ « Un habile Peintre ne doit point estre esclave de la Nature, il en doit estre Arbitre, & judicieux imitateur : & pourvû qu'un Tableau fasse son effet, & qu'il impose agréablement aux yeux, c'est tout ce qu'on en peut attendre. » *Ibid.*, p. 9.

une agreable union dans tout le Tableau »⁷³⁰. De acuerdo a la tradición vasariana el color era pensado por Roger de Piles como un problema de *unione* o *tout ensemble*, y, de igual modo que A. Félibien y Le Brun, piensa la pintura como un problema de expresión y no de imitación, adscribiendo el color al problema de la *expresión general* del cuadro. Al salirse de los problemas de la *mímesis*, reformulaba el problema del color y la verdad en torno al problema de la *representación* aristotélica, preocupándole no tanto si el color maquillaba o falsificaba el mundo, como planteaba Platón, sino si lograba *toucher* al espectador. Si bien pensaba la pintura y el color desde la elocuencia, sin embargo su posicionamiento de la pintura parecía acercarse más a Aristotéles, situando con ello el problema de la percepción, de la recepción y de las pasiones en un lugar preferente respecto a la visión elocuente, más propia de A. Félibien y de Le Brun. A continuación repetirá algunos de los argumentos de G. Blanchard sobre la imposibilidad de definir una pintura como tal si sólo se hubiera empelado un color, de ahí que Damon y Pamphile, señalen como ejemplo las obras de Polidoro y Caravaggio, quienes han pintado sus cuadros de un mismo color de claroscuro⁷³¹. Para Roger de Piles el objetivo no es imitar perfectamente, por ejemplo, el aspecto de la piel natural, como constantemente señala L. Dolce a propósito de Tiziano, sino que cada objeto imitado construya una agradable *unión* en relación al conjunto del cuadro que de este modo conmueva al espectador.

Esta defensa del color le lleva a analizar y a cuestionar el empleo genérico del término dibujo, ya que según él con el mismo término se aludiría a tres usos diferentes, considerándolo por ello un término muy equívoco⁷³²; introduciendo la misma sospecha que suele aplicarse al color, pero ahora respecto al dibujo. En primer lugar, se emplea el sentido de *idea* del cuadro o de *inventio*. En segundo lugar se utiliza para describir un esbozo primerizo, pero bien trabajado, con sus luces y sus sombras, así como un cuadro con sus colores. En tercer lugar, se usa para designar los contornos de las cosas « *les justes mesures, les proportions & les formes exterieures que doivent avoir les objets qui sont imitez d'apres la Nature* »⁷³³. Roger de Piles considera que es este último de los significados, el de *dessein* como *contours*, el que constituye una parte de la pintura; siendo además al que tradicionalmente se han referido las conferencias de las Academia. Respecto al dibujo como contorno, señala que habitualmente se complementa con luces y sombras, demostrándose así que no puede existir por sí mismo, estando necesitado, al menos, del blanco y del negro para poder completarse.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 11.

⁷³² « Mais le nom de Dessein qu'on leur donne n'est pas celui qui convient à l'une des parties de la Peinture. Le Dessein est fort équivoque & se prend de différentes façons, qu'on peut réduire à trois, comme a fait Monsieur Félibien. » *Ibid.*, p. 14-15.

⁷³³ *Ibid.*, p. 16.

« Ainsi lors qu'on ajoûte aux contours les lumieres & les ombres, on ne le peut faire sans le blanc & le noir, qui sont deux des principales Couleurs dont le Peintre a accoûtumé de se servir, & dont l'intelligence est comprise sous celle de toutes les Couleurs, laquelle n'est autre chose que le Coloris. »⁷³⁴

Como es frecuente en Francia, Roger de Piles une los problemas de los colores a los problemas de la luces y las sombras así como al color blanco y al negro, como había sido frecuente, por otro lado, en la filosofía antigua tanto en Platón, por ejemplo en el *Timeo*⁷³⁵, como en Aristóteles en *Sobre el Alma*. Con ello contestaba también a la pretensión de Le Brun, quien había intentado demostrar que la pintura nacía con un simple crayón, sin necesidad de color, pues –según Roger de Piles- ese crayón era de algún tipo de color, afirmando la necesidad del color como principio de la pintura y del dibujo. Al identificar el dibujo con el contorno, Roger de Piles situaba el problema del color en relación a uno de los argumentos tradicionales de discusión en Italia, donde se identificaban el dibujo con el contorno y el color como aquellos que se aplica y rellena ese contorno, dando por finalizada la obra. La adscripción del dibujo al contorno le permitía, por otro lado, sacar al dibujo de ese tipo de argumentos que lo vinculan al fuego divino o a la idea, como vimos en N. Coypel, comprendiéndolo de una manera técnica, como había hecho con el color respecto a la definición de *coloris*. Como señala Pamphile, al definir el dibujo como contorno ello imposibilitaba aquellos argumentos que consideraban al dibujo como superior porque englobaba –en tanto que *idea*- el conjunto de las partes de la pintura, incluso el color.

« Et que diriez-vous, continua Damon, si quelqu'un vous soûtenoit que c'est aussi cette seconde sorte de Dessein que vous venez de définir ; c'est à dire la pensée d'un plus grand Tableau que l'on medite [...] Alors, replica Pamphile, je dirois que le Dessein ne seroit plus une des parties de la Peinture ; mais qu'il en seroit le tout : puis qu'il contiendrait non seulement les lumieres & les ombres, mais aussi le Coloris & l'Invention mesme. »⁷³⁶

A continuación la reflexión se trasladará al ámbito de los sentidos, intentando establecer cuáles de ellos interviene en el color y cuáles en el dibujo. Frente al discurso tradicional que tendía a adscribir exclusivamente al color a los sentidos, mientras el dibujo se vinculaba a la razón, de ahí las críticas de la tradición filosófica hacia el color; Roger de Piles unifica e iguala color y dibujo al hacerlos dependientes de los sentidos. Esto demostraba nuevamente su comprensión elocuente y representativa de la pintura. Una vez unificados en función de los sentidos, buscará diferenciarlos recurriendo a las discusiones del *paragone* entre pintura y escultura; y, siguiendo la conversación anterior, Damon señala la estrecha relación entre las luces y las sombras con el color así como con el dibujo, puesto que sin las luces no sería posible ver en la naturaleza los contornos y las proporciones de las figuras. De este modo, si las luces son necesarias para poder ver tanto los

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁷³⁵ PLATÓN. *Diálogos VI. Timeo*. 67 e. Traducido por Francisco Lisi, Madrid, Gredos, 2000.

⁷³⁶ PILES, Roger de. *Dialogue sur le coloris*. P. 17.

colores como el dibujo, como ya había señalado Leonardo y recogido A. Bosse⁷³⁷, y si los colores están vinculados a las luces y las sombras, de ello puede deducirse que el color es más importante que el dibujo porque es lo que hace que sean visibles las cosas.

*« vous m'avez donnée pour prouver que l'intelligence des lumieres dépendoit du Coloris : c'est, dites-vous parce que dans la nature l'une est inseparable de l'autre. Et ne peut-on pas dire la mesme chose du Dessein, puisque dans lumiere l'oeil ne sçauroit voir pareillement dans la nature, les contours ny les proportions des figures. »*⁷³⁸

Pamphile responde a este argumento con otro argumento característico de las discusiones del *paragone*, a propósito de la existencia de un escultor ciego que es capaz de dar las proporciones perfectas, logrando el parecido de sus esculturas, y que, por tanto, no requiere de la luz y del color para lograrlo. Un argumento que, tomándolo por válido, le sirve a Roger de Piles para adscribir el dibujo al sentido del tacto⁷³⁹, mientras que el color quedaría adscrito a la vista, por su vinculación con la luz.

*« Enfin, vous voyez par là, continua Pamphile, qu'il n'est pas toujours necessaire pour juger des contours que l'oeil les voye, c'est assez que les mains puissent les toucher [...] au lieu qu'il est impossible de voir aucune Couleur ny d'en juger dans Lumieres [...] C'est, repartir Pamphile, que la Couleur & la Lumieres ne sont l'objet que de la veuë, & que le Dessein l'est encore du toucher. »*⁷⁴⁰.

La argumentación de Roger de Piles consiste en demostrar la importancia del color en tanto que éste estaba vinculado a la vista, la cual era el fundamento de la pintura. Mientras que el de la escultura era el tacto y, por tanto, estaba fundamentada en el dibujo. Así ofrece una definición de pintura próxima a la que había señalado G. Blanchard, inspirada sin duda por el propio Poussin: *« ce que c'est que Peinture [...] Un Art qui par le moyen de la forme exterieure, & des Couleurs imite sur une superficie plate, tous les objets qui tombent sous le sens de la veuë. »*⁷⁴¹ Al definir la pintura como un arte vinculado a la vista, automáticamente el color pasaba a tener prioridad -según los argumentos de Roger de Piles- sobre el dibujo.

*« si vous y prenez garde, dit Pamphile, vous verrez que le Coloris est non seulement une partie essentielle de la Peinture ; mais encore qu'il est sa difference ; & par consequent la partie qui fait le Peintre ; de mesme que la raison qui est la difference de l'homme est ce qui fait l'homme. »*⁷⁴²

A través de Aristóteles considera que la esencia de una cosa se explica por su diferencia, concluyendo sus argumentos señalando que mientras el dibujo es el *género* respecto a la pintura, el color es su *esencia*: *« Enfin, vous-voulez, dit Damon, que le Dessein soit le genre de la Peinture, & la Couleur la difference ? [...] car le genre comme vous sçavez, se communique à plusieurs especes, & c'est pour cela qu'il est moins noble que la difference qui est un bien propre à sa seule*

⁷³⁷ BOSSE, Abraham. *Maniere Universelle...* P. chap. XV, p. 243.

⁷³⁸ PILES, Roger de. *Dialogue sur le coloris*. Pp. 18-19.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 25.

espece »⁷⁴³ Mientras el dibujo es común a todas las artes: a la pintura, al grabado, a la escultura y a la arquitectura; el color, en cambio, es lo que diferenciará a la pintura del resto de ellas. Aunque Damon parece replicar este argumento señalando que también las tapicerías y los tejidos se sirven del color. A lo cual Pamphile responde que si bien estas tres dependen del color, el arte de la pintura se refiere al *coloris*, que se refería al conjunto de saberes sobre el pigmento y el color pensados en función de las necesidades de la pintura, mientras que las tapicerías y los tejidos se refieren a la *couleur*.

Al reflexionar sobre el color y el dibujo en términos de efectos producidos en el espectador, inscribiendo a ambos en los problemas de la elocuencia y de la representación aristotélica, Roger de Piles subraya a continuación la capacidad del dibujo para calmar el espíritu, expresando una parte de los movimientos del alma. Efectos que no puede lograr el escultor⁷⁴⁴. Roger de Piles intenta constantemente –tal y como había hecho G. Blanchard en su conferencia- no plantear sus argumentos como una dialéctica color-dibujo, sino que su estrategia es más bien igualarlos y presentarlos como dos partes muy similares y fundamentales de la pintura; tal y como había hecho la pintura respecto a la poesía. De ahí que cuando Damon pregunta a Pamphile que si tuviera que elegir un pintor con quién se quedaría si con Rafael o con Tiziano, éste responde que con Rafael; pero no sólo por su perfección en el dibujo, sino por haber alcanzado la perfección en otros muchos ámbitos de la pintura⁷⁴⁵. La elección de Rafael de nuevo tenía su estrategia oculta, pues si bien era considerado por muchos como un referente por la perfección de su dibujo, en cambio Roger de Piles va más allá señalando que su perfección se amplía a otros ámbitos, aludiendo claramente al color; y, de este modo, Rafael se convertía en un referente también para el color; presentándolo así como un argumento más en favor de la importancia del color.

A propósito de su elogio sobre el conocimiento anatómico⁷⁴⁶ y tras considerar que la contratación de un cirujano permitiría a la pintura francesa alcanzar la perfección, como había señalado Tortebat, se posiciona en relación al debate sobre los modelos de aprendizaje académicos. La teoría francesa parecía articularse así en torno al problema de la manera y la naturaleza, como había desatado el viaje de Bernini, y, por tanto, sobre si el alumno debía iniciarse dibujando el cuerpo desnudo natural o previamente debía aprender a dibujar a partir de la manera de los grandes maestros. Roger de Piles opinaba que los jóvenes debían iniciarse -antes de comenzar a dibujar- en el conocimiento teórico del cuerpo, para poder corregir el modelo natural posteriormente, en

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁴⁴ « je croy que le beau Dessein doit charmer un esprit bien fait ; & d'autant plus qu'il exprimer une partie des mouvemens de l'ame qui luy tiennent lieu de Couleur, & luy donnent une espece de vie tres-agreable. Mais en tout cela, il n'y a rien que le Sculpteur ne puisse faire. » *Ibid.*, p. 34.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 40.

ocasiones mezquino y defectuoso. Sin olvidarse por supuesto de las esculturas y obras de la antigüedad, las cuales consideraba como un conocimiento fundamental para aprender a dibujar y perfeccionar la naturaleza. En este sentido, Roger de Piles volvía a mostrarse afín a los principios de la Academia y de ningún modo aparece enfrentado a ella. De hecho, en la discusión entre Damon y Pamphile, éste defiende a un pintor que nombra como L.B. -que claramente aludiría a Le Brun-, demostrando con ello que en modo alguno puede establecerse un conflicto entre Roger de Piles, la Academia y Le Brun. No obstante, no debemos soslayar que este párrafo que citamos viene a continuación de una reflexión sobre aquellos pintores que « *aujourd'hui ne travaillent la plupart que pour amasser de l'argent. Cependant, ils ne laissent pas de se croire de sort grands personnages* »⁷⁴⁷. Es por ello que la defensa de L.B., despertaría algunas sospechas : « *Monsieur L.B. reprit Pamphile, d'un ton fort ferieux, est un homme d'un si merite, qu'on ne peut sans luy faire tort le mêler parmi les autres Peintres* »⁷⁴⁸. Unos argumentos que volverán a aparecer en las *Entretiens* de A. Félibien criticando más claramente a Le Brun.

A continuación prosigue su reflexión sobre el olvido histórico del color, argumentando que desde que la pintura ha resucitado, si bien ha habido importantes dibujantes, sin embargo sólo han existido muy pocos buenos coloristas; invirtiendo uno de los argumentos que había dado G. Blanchard a propósito de la particularidad y especificidad del dibujo, respecto a la universalidad del color. Señala como causa probable de este fenómeno el hecho de que mientras el dibujo posee unas reglas bien fundadas y establecidas, a partir de las proporciones, la anatomía y, sobre todo, a partir de una experiencia continuada; el color no tiene unas reglas bien conocidas. De aquellos pintores que han conocido bien las reglas del color Pamphile cita a Tiziano, Giorgione, Rubens y Van Dick⁷⁴⁹. De este *parnasse* de coloristas Pamphile excluirá a Poussin, en cierta medida siguiendo las propias palabras del pintor, tal y como había recogido Philippe de Champaigne en su conferencia sobre Tiziano. Alaba sus logros en el dibujo, en el tratamiento de los temas, así como en otras partes necesarias a la pintura, pero considera que no ha triunfado en el color⁷⁵⁰; incluso, a pesar de haber copiado los cuadros de Tiziano. Asimismo, se oponía a la condena moral señalada por Poussin hacia el color que había sido recogida por el propio Ph. de Champaigne. Roger de Piles señala -a través de Pamphile- que el color no tiene otro objetivo que « *surprendre les yeux* »⁷⁵¹, intentando alejarse de un pensamiento como el de Poussin que todavía se inscribía en el idealismo racional italiano, que piensa el arte en términos de razón, verdad, moral y educación; favoreciendo, por el

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, pp. 48-49.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 56.

contrario, una comprensión expresiva de la pintura, que parecía romper ese equilibrio entre *docere* y *delectare* común al humanismo, y que subyace todavía a la obra de A. Félibien o Le Brun, y que también había reconocido L. Dolce⁷⁵². Esta apuesta de Roger de Piles por la ficción y las emociones, es una muestra clara de cómo su lectura de la *Poética* de Aristóteles se produce progresivamente alejada de la *Retórica*, a diferencia de lo sucedido en Italia, lo cual había dado lugar a esa máxima del educar deleitando. Pamphile recomienda copiar durante un tiempo las obras de los grandes coloristas, para poder así conocer bien los artificios de su arte y poder superar el desconocimiento que vive el arte respecto al color⁷⁵³. En ese momento del diálogo Damon cita a Rubens, quien es presentado como “amigo” de Pamphile⁷⁵⁴, lo que le sirve a éste para retomar lo ya dicho del pintor de Amberes y defender la visita a la galería de Luxembourg para aprender del maestro el arte del color.

« *que le meilleur conseil que j'aurois à donner aux Peintres, dont nous parlons (si j'étois capables de leur en donner) ce seroit de voir pendant un an tous les huit jours une fois, la galerie du Luxembourg, de quitter toutes choses, & de ne rien épargner pour cela. Ce jour seroit sans doute le plus utilement employé de la semaine. Rubens est ce me semble celui de tous les Peintres, qui a rendu le chemin qui conduit au Coloris, plus facile & plus débarassé.* »⁷⁵⁵

Damon le recuerda a Pamphile que no todos estarían de acuerdo con él, pues un buen número de pintores consideran que sus colores y sus luces son exagerados, y que no es más que un maquillaje, ya que nada tienen que ver sus cuadros con lo visto en la Naturaleza. A lo que Pamphile responde con la exclamación « *O le beau fard !* »⁷⁵⁶, añadiendo que la pintura no es más que un maquillaje, como había señalado Platón: « *la Peinture n'est qu'un fard, qu'il est de son essence de tromper* »⁷⁵⁷; invirtiendo el sentido crítico de éste. Platón en el *Gorgias*⁷⁵⁸ se había mostrado muy crítico hacia todas aquellas artes enfocadas hacia lo agradable exclusivamente, que designa como engaños⁷⁵⁹. Se trata de un diálogo enfocado hacia la retórica más que hacia la pintura, aunque las tesis platónicas tenderán a ser leídas desde entonces como una acusación dirigida tanto a la retórica como a la pintura, que buscarán desde ese momento defenderse de las acusaciones platónicas. Recordemos también que la teoría platónica de la *mimesis* buscará: « *domestiquer cette image*

⁷⁵² “Por tanto, las imágenes de los buenos y de los virtuosos inflaman en los hombres, como digo, la virtud y las buenas acciones [...] En cuanto al placer [...] añado que no hay cosa alguna que tanto atraiga ni alimente a los ojos de los espectadores como la pintura” DOLCE, Lodovico. *Diálogo de la pintura*. P. 121.

⁷⁵³ PILES, Roger de. *Dialogue sur le coloris*. P. 63.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁵⁸ “Así pues, según digo, la culinaria, como parte de la adulación, se oculta bajo la medicina; del mismo modo, bajo la gimnástica se oculta la cosmética, que es perjudicial, falsa, innoble, servil, que engaña con apariencias, colores, pulimentos y vestidos, hasta el punto de hacer que los que se procuran esta belleza prestada descuiden la belleza natural que produce la gimnástica.” PLATÓN. *Diálogos II. Gorgias*. 465 b. Traducido por J. Calonge, Madrid, Biblioteca Básica Gredos-RBA, 2000.

⁷⁵⁹ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente*. P. 47 y ss.

rebelle en lui assignant une origine dans l'ordre de la nature, c'est-à-dire de la vérité. Car l'idée d'imitation rétabli la cohérence de l'univers en soumettant la peinture aux conditions philosophiques qui règlent le statut de l'apparence, c'est-à-dire d'une image dont le réel constitue nécessairement la référence »⁷⁶⁰. Frente a la tradición platónica de la *mimesis*, que tiende a valorar el color como un artificio y como un maquillaje, condenando a la pintura por estar adscrita al placer; Roger de Piles -siguiendo la teoría aristotélica de la *mimesis*- considera igualmente que todo arte debe imitar⁷⁶¹, sin embargo reivindica el artificio de la pintura, en tanto que representación. Considera que es precisamente el color lo que posibilita tal *vrai* en el arte, vinculándose a la teoría de la *vraisemblance* frente a la idea de copia fidedigna, rehabilitando con ello el placer y las emociones, así como la “exageración en los colores y la luces”, como camino hacia esa verdad artística, frente a Platón⁷⁶². Roger de Piles pensaba por tanto el arte en términos de representación, siguiendo a Aristóteles, quien había rehabilitado la *mimesis* y el placer, vinculándolos entre sí, alejadas de una visión moralizante que más bien provendrá de la lectura italiana de Aristóteles, como analizamos en la parte tercera.

*« La Nature est ingrate d'elle-mesme, & qui s'attacheroit à la copier simplement comme elle est & sans artifice, seroit toujours quelque chose de pauvre & d'un tres-petit goust. Ce que vous nommez exageration dans les Couleurs & dans les Lumieres, est une admirable industrie, qui fait paroistre les objets peins plus veritables (s'il faut ainsi fire) que les veritables mesmes [...] puisque la fin de la Peinture n'est pas tant de convaincre l'esprit que de tromper les yeux. »*⁷⁶³

En modo alguno esta obra de Roger de Piles podría valorarse como una oposición a los principios Académicos, pues simplemente se limita a reivindicar el colorido, como han hecho antes que él otros académicos. Un color que era considerado además como una de las partes fundamentales de la pintura. No obstante, ciertos argumentos enfatizando y elogiando el carácter artificial de la pintura y de los placeres en el espectador, como consecuencia de su lectura aristotelizante de la pintura, así como ciertas valoraciones sobre algunos pintores como Poussin, podían ser interpretados por alguno como una provocación. A pesar de lo cual, y frente a lo señalado por B. Teyssèdre, tampoco podemos ver en ello el inicio de una *querelle* entre Poussin y Rubens⁷⁶⁴.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁶¹ “Dos parece ser las razones de que haya surgido el arte poética en general, y ambas son de carácter natural. Efectivamente, imitar es algo connatural a los hombres desde que son niños, y en eso se diferencian de los restantes seres vivos: en que el hombre es el ser más proclive a la imitación y adquiere los primeros conocimientos mediante la imitación; y además todos se complacen con las imitaciones.” ARISTÓTELES. *Poética*. 4, 1448b. P. 39-40.

⁷⁶² “¿Acaso no sostendríamos que, a partir de lo que acabamos de decir, lo menos conveniente es juzgar por medio del placer y de la opinión no verdadera cualquier imitación –y, especialmente, cualquier igualdad, pues si le parece a uno o si alguien se deleita con algo, jamás lo igual sería igual o lo proporcionado, proporcionado –sino sobre todo por lo verdadero y por ninguna otra cosa en absoluto?” PLATÓN. *Diálogos VII. Leyes*. II, 667e- 668a. Traducido por Francisco Lisi, Biblioteca Gredos-RBA, 2007.

⁷⁶³ PILES, Roger de. *Dialogue sur le coloris*. Pp. 68-69.

⁷⁶⁴ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 197.

En 1673 tendrá lugar la primera gran exposición de la Academia⁷⁶⁵ en el Hôtel Brion⁷⁶⁶, en la que participarán con más o menos entusiasmo sus miembros, ya que se exponían a la crítica pública, como parece que finalmente así sucedió según apunta el panfleto de S. Jaillot. No obstante, cuando tiene lugar esta primera exposición pública, algunos de sus académicos más destacados habían muerto ya E. Le Sueur en 1655, L. de la Hyre en 1656, S. Bourdon, el 8 de mayo de 1671 o J. Nocret, el 11 de noviembre de 1672. Otros, en cambio, se encontraban en el extranjero como Ch. Errard, quien había sido enviado a Roma en 1666. Esta primera exposición se vio acompañada de la publicación de un *livret*⁷⁶⁷ en el que se recogen los cuadros expuestos con una breve explicación del título y el tema, seguramente para hacer más fácil su lectura a los visitantes. En general puede observarse una temática muy variada, destacando sobre todo retratos y pinturas de historia: historia sagrada, escenas heroicas, mitológicas; así como paisajes. La exposición habría recibido también la primera crítica en un texto titulado *La friperie des peintres*, dirigido sobre todo contra Le Brun⁷⁶⁸ y que aparece citado en un texto posterior *Dialogue d'un Gentilhomme Narcfois et d'un Italien*⁷⁶⁹.

Durante este año de 1673 las conferencias acogerán de nuevo la temática de la perspectiva, que desde la época de A. Bosse parecía haber caído en el olvido y que ahora parece recuperarse gracias a la conferencia de Sébastien Leclerc, el 6 de mayo de 1673 (S. Leclerc reemplazará al profesor anterior de perspectiva Mignon en 1679, quien, a su vez, había sustituido a A. Bosse). Antes de esto había enseñado dibujo y perspectiva al hijo de Colbert así como al duque de Borgoña; lo que le había llevado a su vez en 1673 a grabar una obra con *Figures d'académie pour apprendre à desiner*. En esta conferencia no conservada, según señala J. Lichtestein y Ch. Michel⁷⁷⁰, seguramente aprovechará para criticar la *Dioptrique* de Decartes, que constituirá la temática principal de una obra suya posterior que publicará en 1679 con el título *Discours touchant le point de vue dans lequel il est prouvé que les choses qu'on voit distinctement ne sont vues que d'un oeil*.

Este mismo año tendrán lugar diversas conferencias sobre el bajo relieve por parte de Michel Anguier, el 9 de julio de 1673 y el 9 de septiembre, sobre *La manière de faire les bas-reliefs*; así como de Thomas Regnaudin, el 5 de agosto de 1673 *Sur les bas reliefs*. La conferencia de Michel Anguier debe ser puesta en relación con el concurso de escultura que se había realizado el 12 de

⁷⁶⁵ GOSSELIN, Théodore. *Histoire anecdotique des Salons de Peinture depuis 1673*. Paris, E. Dentu, 1881 ; TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 202 y ss.

⁷⁶⁶ LOIRE, Stéphane. « Le Salon de 1673 ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, année 1992 (1993), pp. 31-68.

⁷⁶⁷ *Collection des Livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*. Édition par GUIFFREY, Jules. Paris, Liepmanssohn et Dufour, 1869-1870, 5 Vol., vol. I.

⁷⁶⁸ FONTAINE, André. *Académiciens d'Autrefois*. P. 59.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 131 y p. 135.

⁷⁷⁰ LECLERS, Sébastien. « Conférence, 6 mai 1673 ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 2, p. 504.

junio de 1672 sobre el tema del paso del Rhin por Louis XIV, y cuyos premios habían recaído en Louis Le Comte, Jean Cornu y Anselme Flamen⁷⁷¹. El resultado del concurso había molestado al propio M. Anguier quien había elaborado un bajo relieve sobre el paso del Rhin para la puerta de Saint-Denis. Todas estas tensiones determinan su conferencia que da inicio a una nueva *querelle* dentro de la Academia sobre el bajo relieve, que será enfocada desde los problemas de la perspectiva y que se inscribía, a su vez, en la *querelles des anciens et des modernes* al defender M. Anguier la técnica antigua de los bajos relieves. Polémica que tendría su continuidad a lo largo del siglo XVIII, con Caylus, quien retoma la conferencia de Regnaudin así como en junio de 1760 en la obra de Falconet.

El 3 de marzo de 1674 tendrá lugar de nuevo una conferencia sobre pintura, tras las dedicadas al bajo relieve y a la escultura, a cargo de Jean-Baptiste de Champaigne, uno de los protagonistas de las discusiones en torno al color. En ella tratará el cuadro de Poussin *La Bacchanale des Andriens*, haciendo un elogio del tratamiento del color por parte del Poussin, lo que parece ser una respuesta al texto de Roger de Piles donde había criticado el color de Poussin. J.-B. Champaigne considera que Poussin parece haberse preocupado especialmente por estas cuestiones en este cuadro: « *étant en ce temp-là incliné à s'attacher en quelques rencontres au général de la couleur plus qu'aux autres parties de la peinture où il s'est appliqué depuis, sans affecter l'une plus que l'autre* »⁷⁷². No obstante, al final de su conferencia plantea una crítica al tratamiento de la carnación de la figura vestida de amarillo que « *ne paraît pas assez vive, vu l'éclat et la vivacité de sa draperie* ».

La siguiente conferencia que nos ha llegado también tendrá como protagonista a otro de los actores de las discusiones sobre el color, en este caso, Philippe de Champaigne, quien ofrecerá una conferencia sobre *L'Enlèvement de Déjanire* de Guido Reni. En ella, como en la de su sobrino, parecen querer dejar atrás las polémicas de los años anteriores y optar por una postura de consenso entre el dibujo y el color, aunque Philippe de Champaigne parece referirse a este último como “belle méthode de peindre”: « *parce qu'elles se trouvent su rarement jointes à une seule personne, qui son le dessein et la belle méthode de peindre* »⁷⁷³. Ph. Champaigne sigue considerando al color como dependiente del dibujo, aunque subraya la importancia de ambos para alcanzar la perfección:

« L'on voit dans ce travail l'utilité de ces deux parties pour bien exprimer la Nature. Car la belle manière de peindre ne s'est occupée ici qu'à exprimer le dessein, et le beau dessein à soutenir merveilleusement la couleur, de sorte que ces deux parties ont fait un heureux »

⁷⁷¹ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. II, p. 7.

⁷⁷² CHAMPAIGNE, Jean Baptiste de. « Conférence, 3 mars 1674: Sur une Bacchanale de Poussin ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 2, p. 540.

⁷⁷³ CHAMPAIGNE, Philippe de. « Conférence, 26 mai 1674 : L'Enlèvement de Déjanire de Guido Reni ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 2, p. 543.

*mariage ensemble, qui est touchant à un point très sensible. Car il faut avouer qu'il n'y a rien qui soit capable de donner tant de plaisir que de voir ensemble ce qui fait la perfection de la peinture. »*⁷⁷⁴

Como refleja la correspondencia de Jean-Baptiste de Champaigne con Martin de Barcos⁷⁷⁵ - abbé de Saint-Cyran-, en 1674 se producirán importantes tensiones en el seno de la institución Académica que terminarán con el distanciamiento de Jean-Baptiste Champaigne del “canciller”⁷⁷⁶ Le Brun. Este conflicto se producirá como consecuencia de la denuncia de J.-B. Champaigne sobre las libertades religiosas que se estaban tomando algunos académicos a la hora de inventar sus historias, lo que a sus ojos era cada vez más frecuente, pidiendo a la Academia que interviniese en ello, comunicando su preocupación por carta al propio Le Brun, como señala Martin de Barcos.

*« Vous l'avez bien prouvé par les exemples et par les raisons que vous avez allégués ; et la liberté avec laquelle vous avez parlé au premier peintre du roi servira à l'instruction des autres et les empêchera de commettre de telles fautes, comme il paraît déjà par les marques qu'ils ont données d'être de votre sentiment. »*⁷⁷⁷

Esta polémica seguramente se había trasladado a las conferencias, como puede observarse en la conferencia dada el 26 de enero de 1675 por el propio Jean-Baptiste de Champaigne, y que llevaba por título *Sur les circonstances à observer dans les histories*, hoy desaparecida y que aparece sin embargo anunciada en la mencionada carta: *« Vous mériterez encore davantage cette louange par le discours que vous préparez pour faire la montre à l'assemblée des peintres. »*⁷⁷⁸ Según señala la carta de Martin de Barcos, en esta conferencia habría tratado el cuadro *Pèlerins d'Emmaüs*, pintado por el abbé de Saint-Cyran en 1673. El cual es comparado con un cuadro del mismo título de Tiziano que se encontraba en las colecciones reales y que constituirá el tema de una conferencia de Jean-Baptiste de Champaigne del 3 de octubre de 1676. Comparando ambos cuadros este cuestiona las libertades tomadas por el pintor italiano a la hora de afrontar la escena y cómo ello repercute en la espiritualidad de la obra, retomando las palabras del tío de Jean-Baptiste, Philippe de Champaigne, sobre que la pintura debía ser fiel a la realidad. Acusando a los italianos de haber introducido estas libertades y distorsiones en la historia sagrada:

*« Cela fera que vous pourrez passer pour un restaurateur de la peinture, en la délivrant de l'erreur et du mensonge que les Italiens y ont introduits, et la rendant une histoire véritable, et propre pour honorer Dieu en instruisant fidèlement les hommes. »*⁷⁷⁹

La fidelidad histórica reclamada por Martin de Barcos, que se identificaba con la fidelidad a lo natural defendida por Ph. de Champaigne, retomaba algunos de los debates centrales del teatro en torno a la poética aristotélica, que había enfrentado a los que defendían la fidelidad histórica, frente

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 543.

⁷⁷⁵ *Lettre de Martin de Barcos à Jean-Baptiste de Champaign du 12 décembre 1674*. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 2, p. 559-561.

⁷⁷⁶ FONTAINE, André. *Académiciens d'Autrefois*. P. 59.

⁷⁷⁷ *Lettre de Martin de Barcos à Jean-Baptiste de Champaign du 12 décembre 1674*. P. 559.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 559.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 559.

a los que defendía la invención y la *vraisemblance*. Un tema que estudiamos a propósito de la obra *Il Cid* de Corneille, a quien se acusa de romper la verosimilitud de la historia y la *bienséance* de sus personajes, precisamente, por haber seguido fielmente la historia, donde Jimena se casa con el asesino de su padre. Conforme a las ideas de Port-Royal, Martin de Barcos defiende la reproducción frente a la representación, cuestionando con ello uno de los principios de la poética clásica que se había constituido también en uno de los caballos de batalla de Pascal, precisamente, contra la representación y los signos del poder. Esta actitud hostil hacia determinadas prácticas pictóricas conducirá a Jean Baptiste Champaigne a enfrentarse a la Academia, aglutinando tras de él, según señala B. Teyssèdre, a una parte importante de la Academia que ve en esta polémica una oportunidad para oponerse y debilitar la figura de Le Brun, que en estos instantes, según ha sido relatado por A. Fontaine y por B. Teyssèdre⁷⁸⁰ aspiraba al control total de la institución, mostrando una actitud despótica y tiránica. Ejemplo de esta actitud doctrinaria de Le Brun sería -para ambos autores- el inicio de la lectura, el 16 de febrero de 1675, por parte de Henry Testelin de su *Table sur le trait*. Con estas conferencias H. Testelin y Le Brun daban inicio a una serie de escritos donde se buscaba codificar ciertos principios académicos y ofrecerlos de una manera coherente y ordenada, siguiendo el espíritu de las conferencias de 1667 de constituer unos principios verdaderos para la pintura. Un proyecto que culminará en los años 90 en sus *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture et sculpture...* que analizaremos más adelante.

Este mismo año tendrán lugar otra conferencia del colorista G. Blanchard, el 2 de marzo de 1675⁷⁸¹, hoy perdida, y que hubiera sido muy interesante conocer para determinar el posicionamiento de los principales protagonistas de aquellos que han participado en lo que hemos denominado como segunda fase de la polémica sobre el color. Sobre todo, en los momentos previos a la guerra de panfletos de 1676. A propósitos de las conferencias de H. Testelin sobre sus *Tables*, y de aquella dedica a la expresión, Michel Anguier ofrecerá una conferencia sobre una de las expresiones particulares: *Sur divers effets de la colère*, el 7 de septiembre de 1675, en la que volvía a sus reflexiones sobre la teoría humoral, en un momento en el que probablemente Le Brun se encuentra reelaborando sus ideas sobre la *expresión particular*. También tendrán lugar las conferencias de Desjardin sobre las esculturas antiguas y de Charles de La Fosse, hoy perdidas, y de las que sólo tenemos testimonio a través de los procesos verbales. La pérdida de tantas conferencias en estos instantes se deba quizás —como ha apuntado B. Teyssèdre—, a las tensiones por las que atraviesa la Academia en estos instantes. De hecho, este mismo año, el pintor Nicolás Loir intentará impedir que Le Brun acumulase más cargos⁷⁸², por lo que un grupo de académicos reunidos en

⁷⁸⁰ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 239.

⁷⁸¹ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. II, p. 43.

⁷⁸² TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 241.

torno a Loir intentará nombrar a Charles Perrault como *directeur de l'Académie*, buscando reducir con ello el poder de Le Brun, quien había intentado maniobrar con ayuda de Charles Errard para ser nombrado director, como parecen informar los informes verbales del 11 de mayo de 1675⁷⁸³. Aunque finalmente Le Brun no logrará su propósito⁷⁸⁴. Como consecuencias de estas luchas y tensiones dentro de la Academia, en este mismo años de 1675, el 30 de diciembre, se publicará con gran secreto un libelo injurioso contra la Academia titulado *Dialogue d'un Gentilhomme Narcfois et un Italien*⁷⁸⁵. Si bien no tiene fecha ni autor, la alusión que hace el texto a la unión futura de las dos Academia de Roma y París: « *depuis peu de temps conjointe à la nôtre les deux n'en faire qu'une à l'avenir* »⁷⁸⁶, que tuvo lugar el 2 de febrero de 1676, demuestra que este libelo se debió redactar poco antes. El libelo era un ataque directo a la unión de las dos Academias, acusando a Ch. Errard, Girardon, Regnaudin y a Coypel, de ser los principales responsables de estos movimientos de la Academia junto a Ch. Perrault y Du Metz⁷⁸⁷. Tras un largo proceso judicial, este libelo será atribuido a Simon Jaillot, quien será condenado a prisión. En él, S. Jaillot denunciaba los principios de la Academia francesa, que aparecía bajo un nombre ficticio de Academia de Pirsá, a través de un *Dialogue* entre Le Narcfois (cuyas letras bien colocadas nos dan el nombre de *françois*) y l'Italien, acusándola de ignorar aquello de lo presumía, esto es, la teoría.

« *L'Italien – Les paroles que vous venez de dire sont un aveu sincère que les gens que vous appelez improprement Académiciens ne sont que de simples copistes de ouvrages qui nous restent de la sçavante antiquité, et, pour confirmer vos sentiments et vous faire comprendre que ces copies ne peuvent estre qu'une idée grossière et très imparfaite des originaux qui leur servent de modèles [...] vous seriez convaincu du peu de fruits que produira la conjonction de l'Académie de cette ville à la vostre puisqu'elles sont autant l'une que l'autre abîmées dans l'ignorance de la science théorique des arts qu'elles professent.* »⁷⁸⁸

El texto defendía unos principios para las artes de la pintura y la escultura semejantes a los que venía defendiendo la propia Academia, por lo que este panfleto no se inscribía en los debates sobre el color. No obstante, la defensa que hace de la pintura y de la escultura como artes comunes es una clara contestación al *Diálogo* de Roger de Piles sobre el colorido, donde éste buscaba distinguir y separar ambas artes, valorando además S. Jaillot al dibujo por encima del color, considerándolo casi como un maquillaje para ocultar a los ojos ignorantes los fallos en el dibujo: « *Le coloris est le seul avantage qui corrige aux yeux peu connoissans l'irrégularité du dessin qui se trouve ordinairement dans les tableaux.* »⁷⁸⁹ Ello le llevaba a defender el aprendizaje del dibujo a partir de los ejemplos de la antigüedad, situando a Rafael como un modelo para el estudio, quien a

⁷⁸³ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. II, p. 50.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 59 y 60 y p. 112.

⁷⁸⁵ JAILLOT, Simon. *Dialogue d'un Gentilhomme Narcfois et un Italien*. 1675.

⁷⁸⁶ JAILLOT, Simon. « Dialogue d'un Gentilhomme Narcfois et d'un Italien ». 1675. En FONTAINE, André. *Académiciens d'Autrefois. Le Brun, Mignard, Les Champaigne, Bosse, Jaillot, Bourdon, Arcis, Paillet, etc.* H. Laurens, 1914, p. 125.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p p. 125-126.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 129.

su vez tomaba a la antigüedad como maestra. Se oponía así a aquellos que defendían la naturaleza como principio para el aprendizaje, criticando y ridiculizando a Le Brun: « *Que l'industrie du peintre aye de tout temos surpassé celle du sculpteur dans limitation de la nature comme l'ose dire Charles le Nurb, dans son Académie ridicule.* »⁷⁹⁰. Pese a los constantes cambios de letras, los nombres a los que se refiere son muy claros. La crítica hacia Le Brun –llamado *Charles le Nurb*– se hace feroz más adelante, llamándole lacayo de Séguier y acusándole de no saber llevar a la práctica la teoría que dice tener:

« *L'Italien- Vous ne parlerez donc jamais que de votre Académie, comme si vous ne sçaviez pas qu'elle a été instituée en faveur de Charles le Nurb par le petit-fils d'un souffle en duquel il eut l'honneur d'être le laquais en sa jeunesse. Si vostre le Nurb possédoit comme vous croyez la théorie de son art, on n'auroit pas eu lieu de composer la satire qui a été donnée au public sur les derniers tableaux exposez à la cour du palais Brion intitulée La Friperie des Peintres, où on voit que les siens ne sont qu'un rhabillage de lambeaux tronquez sur des estampes très grossièrement adaptez.* »⁷⁹¹

Hacia una clara alusión a la exposición pública del *Hôtel Brion* de 1673, acusando a la Academia y al propio Le Brun de beneficiarse de la buena voluntad del Rey, quienes lejos de beneficiar a las artes, han menoscabado el verdadero mérito, ridiculizando, a continuación, los títulos de nobleza de Le Brun y cuestionando el propio sentido de la nobleza; y, finalmente, a aquél que le ha otorgado tal distinción. Lo que suponía una crítica directa al monarca y razón por la cual termina en prisión.

« *Les Princes plus judicieux sçavent très bien que la vertu est le seul titre qui peut distinguer les bons des méchants, et que le premier qui a donné des lettres de noblesse aux autres n'en avoit point luy-même ; plusieurs l'ont retourné en ridicule comme depuis peu de temps le Prince de Lusitanie en donnant l'ordre de Chevalier del Christo à un frater barnier et à deux ignorans Médecins. Par ainsi ne soyex pas en inquiétude pour le tire de vostre peintre frippier ; il suffit pour vous en consoler de croire qu'il le reut par raillerie en mesme temps et de la mesme main qu'Angely reçut le sien pour récompense de ses folies.* »⁷⁹²

El 22 de diciembre de 1677, tras la aguda guerra de panfletos entre rubenistas y poussinistas que estudiaremos a continuación, este libelo será llevado a la justicia, y el 23 de junio de 1678 Simon Jaillot fue encarcelado, muriendo su autor el 23 de septiembre de 1681⁷⁹³.

Estos conflictos en el interior de la Academia repercutirán sin duda en la frecuencia de las conferencias que ven descender su periodicidad. Un fenómeno que coincidirá además con los trabajos de Versalles. El año 1676 se inicia con la conferencia de Thomas Regnaudin sobre *La Vénus Médicis*, el 4 de enero de 1676, en la que se analizará la anatomía femenina por vez primera. Le seguirá la conferencia de Pierre Monier *Sur les proportions et les mouvements des muscles*, el 7 de marzo de 1676 y *Sur les muscles du Laocoon* del 2 de mayo de 1676. En esta última observamos

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 130.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 131.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 134.

⁷⁹³ FONTAINE, André. *Académiciens d'Autrefois*. P. 135 y ss.

una reflexión sobre la expresión en el cuerpo humano que es claramente deudora de las conferencias de Le Brun, reflejando así una comprensión mecanicista del cuerpo, pero, al mismo tiempo, aludiendo a un espíritu interior que anima los cuerpo o “esprit animal”, que nos muestra las posibles influencias del *animismo* francés en el arte.

« puisque le mouvement et l'agitation nous manifestent les admirables facultés dont il est composé, en faisant agir les muscles selon le commandement qui leur est porté du cerveau par les nerfs qui viennent à illuminer ces organes en un instant ; tout ainsi que l'air est porté par le souffle dans un jeu d'orgues pour faire résonner les accords de l'harmonie, de même le muscle recevant cette vertu de l'esprit animal, il obéit et suit la volonté. C'est pourquoi il est défini l'instrument immédiat du mouvement volontaire, et c'est sur ses mouvements qu'il vous a plu, Messieurs, m'ordonner de m'étendre pour éclaircir davantage ce que j'ai dit sur la différence proportion accidentelle causée par le mouvement des muscles sur la statue du Laocoon »⁷⁹⁴

La conferencia siguiente también versará sobre la escultura y estará a cargo de Michel Anguier, siendo pronunciada el 1 de agosto de 1676 sobre *Comment il faut représenter les divinités*. En ella M. Anguier ofrece una visión humoral del hombre⁷⁹⁵: « Nous ne devons pas douter, Messieurs, que le corps de l'homme procède des quatre éléments, chaud, froid, sec et humide. Quelques-uns auront ces quatre qualités également unies : c'est ce qu'on appelle bon tempérament »⁷⁹⁶.

Este epígrafe que hemos titulado *segunda fase del debate sobre el color*, demostraba que dentro de la Academia no sólo existe un debate sobre el color, sino sobre otras muchas cuestiones, por ejemplo, sobre el modelo educativo; sobre la fidelidad a la historia sagrada; o sobre los bajos relieves. Así como diferentes enfrentamientos entre académicos, determinados por las ambiciones de poder de unos y otros, tal y como hemos señalado a propósito de N. Loire o de S. Jaillot. En líneas generales ninguna de estas discusiones cuestiona los principios académicos, sino que todos ellos debaten a partir de ciertos principios admitidos por todos, como comprobamos a propósito del color o de la mimesis. Intentar reducir las tensiones en el seno de la Academia al color sería por ello un error historiográfico, que prioriza las rupturas y las crisis, sobre las *continuidades* y *discontinuidades*.

5.3. La tercera fase del debate sobre el color . La querelle de los panfletos y libelos entre Roger de Piles y los llamados “poussinistas”.

⁷⁹⁴ MONIER, Pierre. « Conférence, 2 mai 1676 : Sur les muscles du Laocoon ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 2, p. 583.

⁷⁹⁵ DABBS, Julia Kathleen. "Characterising the passions. Michel Anguier's challenge to Le Brun's theory of expression". P. 277 y ss.

⁷⁹⁶ ANGUIER, Michel. « Conférence, 1 août 1676 : Comment il faut représenter les divinités ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 2, p. 596.

En 1673, una vez finalizado y publicado su pequeño libro sobre el color, Roger de Piles viajará con Michel Amelot a Italia durante catorce meses⁷⁹⁷. En Roma se alojaron en el Palacio Farnesio, frecuentando la Academia de Francia donde recientemente Noël Coypel había sustituido a Charles Errard en su dirección, y donde se encontraban Charles et L.-H. Hérault, los hijos de Poërsen, Jouvenet, Tortebat y Antoine Coypel. Esta estancia romana determinará, según B. Teyssèdre, que en su *Abregé de la Vie des Peintres* conceda un lugar destacado a la escuela romana y a la galería pintada por los Carracci en el Palacio Farnesio. No obstante, el hecho más significativo que le sucederá allí será su reencuentro con Rubens a través de un texto latino que se supone que éste había escrito y que en 1672 Bellori había dado a conocer al público. Si bien Roger de Piles ha señalado en numerosas ocasiones haberlo visto y traducido, pero sólo algunos pasajes, no parece que lo hubiese poseído, al menos tras su viaje de 1673⁷⁹⁸. Recordemos que antes de abandonar Francia, tanto en sus *remarques* como sobre todo en sus *Discours*, Roger de Piles se había mostrado como un admirador de la obra de Rubens, defendiéndole de ciertas críticas, como las realizadas por Philippe de Champaigne en su conferencia del 11 de junio de 1672 *Contre les copistes de manières*, donde claramente aludía a los seguidores de Rubens. No así al maestro al que consideraba un gran pintor.

Tras el regreso de Roger de Piles a París en 1674, éste retomará las discusiones en torno al color y sobre todo en torno a Rubens. En esta ocasión con el apoyo del Duque de Richelieu⁷⁹⁹ (Armand-Jean de Vignerod du Plessis, deuxième duc de Richelieu), quien abre un gabinete para los admiradores de Rubens, que será descrito por el propio Roger de Piles en su texto⁸⁰⁰ *Description du Cabinet de Mgr le Duc de Richelieu*⁸⁰¹. El *Hôtel Richelieu* localizado en la place Royal, en el antiguo Hôtel Aubery, en la actual place des Vosges⁸⁰², fue descrito por Madame de Caylus como un intento por imitar el *Hôtel de Rambouillet*, donde se juzgaba lo que se escribía en teatro, en poesía, etc.: « *se sentiment et à juger d'un ouvrage d'esprit [...] ce qu'il y avoit de meilleur à Paris*

⁷⁹⁷ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 216.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, Nota nº 6, pp. 218-219.

⁷⁹⁹ MERLE DU BOURG, Alexis. *Rubens au Grand Siècle*. P. 114 y ss.

⁸⁰⁰ TEYSSÈDRE, Bernard. « Une collection française de Rubens au XVII^e siècle : le Cabinet du Duc de Richelieu, décrit par Roger de Piles, 1676-1683 ». En *Gazette des Beaux-Arts*, novembre, 1963.

⁸⁰¹ B. Teyssèdre ha señalado que este texto se habría publicado con anterioridad a las *Conversations sur la connoissance de la Peinture* (1677), sin embargo A. Merle de Bourg ha demostrado por los cuadros citados en esta versión, respecto a las sucesivas ediciones de las *Conversations* y de las *Dissertations* donde se describen los cuadros en función de las posteriores compras, que el texto debió ser posterior, hacia 1681; considerándolo además como una especie de brochure, que habría hecho la función de instrumento de promoción o catálogo de venta. MERLE DE BOURS, Alexis. « Une grande figure de la curiosité sous Louis XIV : Armand-Jean de Vignerod du Plessis, Deuxième Duc de Richelieu (1629-1715) ». En DELAPIERRE, Emmanuelle, Matthieu GILLES, Hélène PORTIGLIA. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts d'Arras del 6 de marzo al 14 de junio 2004: Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle. Ludion, 2004, pp. 41-42.

⁸⁰² BARREAU, Joëlle. « Nº 21 Hôtel de Richelieu ». En GADY, Alexandre (Ed.) *De la place Royale à la place des Vosges*. Paris, Action Artistique de Paris, 1997, pp. 258-271.

en hommes et en femmes»⁸⁰³. En torno al anfitrión se reunían allí algunos de los hombres de letras más importantes de la época como Georges de Scudéry, Jean Desmarest de Saint-Sorlin, Thomas Corneille, etc.; discutiéndose entre sus paredes sobre las obras producidas en París, y donde el propio duque de Richelieu - quien tenía pretensiones literarias- debió presentar alguna de sus obras, puesto que el *Mercure Galant* le atribuye una parte de l'*Orestes* de Leclerc⁸⁰⁴. Su mujer, Anne Poussart de Fors de Vigean, tal y como señala J. Bergin, era conocida en la época como una *précieuse*; lo que nos permitiría adscribir este grupo a las poéticas galantes que se definen en torno al gusto, pensando el arte en función de la recepción de las obras, esto es, de la emoción causada en el espectador. Unos principios que coincidirían con la evolución de la reflexión artística francesa desde los años 60, lo que favorecería la comprensión elocuente y aristotelizante de la pintura que propondrá Roger de Piles.

El *Hôtel Richelieu* nos permite observar también cómo, en paralelo a la Academia y a la *Surintendance des Bâtiments*, comenzaban a proliferar en la *société mondaine* nuevos lugares de reflexión artística dedicados a la pintura y ya no sólo a las letras; lo que sin duda determinará el devenir de la pintura francesa en los años siguientes. Si bien no hay que describir estos grupos como opuestos a la Academia, tal y como una parte de la historiografía ha pretendido, sin embargo, es innegable que su desarrollo intranquilizaba a las instituciones oficiales ya establecidas, así como a aquellos académicos que tenían asentadas sus redes clientelares y de mecenazgos, en gran parte amparados por el prestigio de la propia Academia. La razón de esta intranquilidad debemos buscarla en el hecho de que estas reuniones de la *société mondaine* introducían en el gusto francés nuevos *acteurs*, con sus propios gustos, al margen -en ocasiones- de las instituciones oficiales. Unos *acteurs* que debido a su alto poder adquisitivo podían hacer triunfar o fracasar a un artista, tal y como había sucedido en la primera mitad de siglo en el ámbito de las letras. La pintura que hasta ahora había seguido un camino distinto a éstas, adscribiéndose desde el principio a la institución monárquica y a la Academia, desde la cual controlaba la producción discursiva sobre arte, determinando mediante sus premios y reconocimientos el valor de las obras y de sus autores, sin embargo veía surgir de repente un polo de poder externo a ella, que seguramente no terminaba de comprender y no sabía muy bien cómo podía evolucionar. Tal y como comprobamos a propósito de la primera exposición pública del *hôtel Brion* de 1673, los académicos en general se muestran reticentes a exponer sus obras a los no entendidos, más allá de los círculos de amateurs, coleccionistas y clientes, que ellos mismos determinan. No obstante, y como analizaremos a continuación a propósito de la guerra de panfletos y libelos que libra Roger de Piles —con el apoyo

⁸⁰³ Citado por MERLE DE BOURS, Alexis. « Une grande figure de la curiosité sous Louis XIV : Armand-Jean de Vignerod du Plessis, Deuxième Duc de Richelieu (1629-1715) ». p. 33.

⁸⁰⁴ ADAM, Antoine. *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*. Paris, Albin Michel, 1997, 3. Vol., vol III, p. 281 (1^a edición, Paris, Domat, 5 Vol., 1948-1955).

seguro de su círculo de amistades reunidas en torno al duque de Richelieu-, la *société mondaine* se convierte en este último tercio del siglo XVII en un espacio de creación de gusto y de nuevas modas, que venían a cuestionar el papel protagonista y monopolístico que había tenido hasta ahora la Academia sobre el valor y el gusto. Estos espacios de la *société mondaine* se convierten por tanto en unos lugares privilegiados para la penetración en Francia de nuevas corrientes artísticas provenientes de otras regiones como el norte de Europa. Algunas de las cuales, presentes desde hace tiempo, parecen recobrar en estos instantes una nueva atención como ocurre con Rubens o con la pintura veneciana. La Academia, junto con la corte y el monarca, ya no parecen ser los únicos que tienen la última palabra en materia de gusto sobre la pintura. De hecho, la polémica en torno a Rubens entre los muchos elementos que parece poner de manifiesto, además de cuestiones vinculadas al mercado artístico y a las ambiciones personales de poder, era un pulso entre estas dos fuerzas complementarias: la *société mondaine* y la Academia, que si bien mantienen estrechas relaciones entre sí, sin embargo, a lo largo del siglo XVIII, irán confrontándose cada vez más; especialmente, a medida que la *société mondaine* va transformándose en una *critique d'art* que reivindica una *opinion*.

Estas reuniones en el *Hôtel Richelieu* en torno a los cuadros de Rubens, así como los textos que escribe Roger de Piles elogiando el color y a Rubens y contestando a un supuesto bando poussinista, rápidamente generarán diversas reacciones en el mundo artístico, determinando lo que B. Tyssèdre ha denominado como tercera fase de la *querelle du coloris*. Si bien ésta ha sido estudiada como una *querelle* entre *rubenistas* y *poussinistas*, sin embargo consideramos que tras los debates, más que un debate propiamente artístico, subyacerán los intereses habituales de las redes clientelares que conforman el Antiguo Régimen y especialmente el mundo que rodea al duque de Richelieu. A. Merle de Bourg ha señalado que antes de que se produjera la gran compra de cuadros de Rubens por parte del duque y de que se iniciara -probablemente desde el propio *Hôtel*- los momentos más agresivos de la *querelle du coloris* -con la producción de diversos panfletos y libelos-, el propio Richelieu, que estaba enfrentado a N. Boileau, inicia una *cabale* en contra de Racine, animando a escribir al poeta y abogado Michel Leclers y a Jacques de Coras una *Iphigénie* con el objetivo de oponerse a la de Racine. Este ataque a Racine, un autor protegido por Colbert, por Condé, Madame de Montespan y el Rey mismo, mostraba -según A. Merle de Bourg- la pretensión de Richelieu de intentar convertirse, a cualquier precio, en una figura de excelencia en materia artística. No es por lo tanto extraño que en ese ambiente de luchas y ataques, donde en muchas ocasiones las enemistadas se vehiculizaban a través de un conflicto de orden estético, fuera el ambiente propicio para el desarrollo de la llamada como *querelle du coloris*, aprovechando Roger de Piles para dirimir sus propias batallas. Quizás Richelieu, al igual que había intentado con Racine

en el ámbito de las letras, buscaba con Rubens invertir el gusto predominante por la pintura italiana e italianizante, a favor de Rubens y de la pintura del norte de Europa, erigiéndose así en una especie de árbitro del gusto pictórico de la *société mondaine* de su momento. No obstante, y a pesar de utilizar la pintura de Rubens para sus ambiciones personales, hay que subrayar que la pintura de éste era muy bien conocida por los franceses desde la década de los 30. De ahí que difícilmente podría haberse provocado a los académicos franceses a través de la obra del maestro de Amberes. A pesar de lo cual, la pintura de éste había caído en una especie de olvido durante el gobierno del cardenal Richelieu por haberse pasado al enemigo español. Por otro lado, la pintura de Rubens se trataba de una pintura claramente italianizante, de acuerdo a los gustos franceses del momento – pese a los constantes deseos de construir un arte propiamente francés-, en la que se ofrecía un crisol ecléctico entre dibujo y color muy del gusto francés. Una especie de *via media* entre las tradiciones romanas, lombardas y venecianas. Es por ello que había sido un referente formal fundamental para la elaboración de esa pintura de gran formato teorizada por A. Félibien y ejecutada por Le Brun. Por lo que podemos concluir, que la obra de Rubens no suponía ni una ruptura con los cánones del momento, ni un desafío estético; aunque sí, quizás, de orden político e institucional⁸⁰⁵, sobre todo al contraponerlo a la figura de Poussin, sintiendo algunos académicos que se estaba utilizando su pintura para atacar ciertos principios defendidos desde la Academia.

El duque de Richelieu se había significado en el pasado por ser un gran mecenas y un gran coleccionista⁸⁰⁶ de obra de Poussin, pero -según se contaba en la época- la pérdida de un partido de pelota con el Rey, donde había apostado su colección de Poussin, le hizo perder toda su colección. Según ha señalado Loménie de Brienne y ratificado el panfleto *Aux curieux* de mediados de los 70. Ello le obligará a tener que reconstruir su colección de pinturas con las obras de otro artista lo suficientemente significativo como para recuperar su prestigio, escogiendo a Rubens. Según ha señalado alguno, a la escasez de cuadros de Poussin en el mercado se le unía su elevado precio, lo que hacía imposible reconstruir su antigua colección a partir de éste. Esta apuesta debió tener lugar hacia finales del año 1665, pues el 13 de octubre de 1665, Chantelou y Bernini visitarán su colección con todavía los cuadros de Poussin. No obstante y a propósito de esta anécdota, A. Merle de Bourg ha señalado las sombras que rodean este acontecimiento señalado por Loménie de Brienne, sobre todo si tenemos en cuenta que Claude Ferraton realiza una *quittance* en el *Hôtel Richelieu* el 26 de diciembre de 1665, en la que el propio duque reconoce haber vendido sus cuadros al monarca por 50.000 libras (que Le Brun tasará en al menos 150000 libras una vez en manos del Rey). Todo hace sospechar que seguramente el duque, ahogado por sus grandes deudas

⁸⁰⁵ FUMAROLI, Marc. « Préface ». En GUSTIN-GOMEZ, Clémentine. *Charles de la Fosse 1636-1716*. Vol. 1, p. 11.

⁸⁰⁶ SCHNAPPER, Antoine. *Curieux du Grand Siècle*. P. 241 y ss.

debido a su afición al juego, decide vender sus cuadros al monarca, en un momento en que Poussin todavía es cotizado al alza y el monarca busca construir su imagen de gloria en torno al pintor francés. Por lo que el rumor de la apuesta habría surgido posteriormente, ya que permitía al duque mantener su estatus y prestigio, frente al hecho deshonesto de haber tenido que vender su patrimonio por necesidades económicas⁸⁰⁷.

Ante esta importante pérdida, de su patrimonio y de su prestigio, Richelieu se impuso la obligación de reconstruir su antigua colección, a la que no sólo le obligaba el consumo de prestigio característico de la *sociedad de corte*, analizada por N. Elias, sino su pretensión de ocupar un lugar relevante en materia de gusto artístico. Si a esto le añadimos su gusto por el juego y las deudas contraídas, que tiende a pagar con sus inmuebles o muebles, que le conducen a tener problemas jurídicos y financieros constantes; Richelieu se enfrentaba sin duda al problema de cómo reconstruir su colección, sobre todo, cuando la pintura italiana tenía elevados precios en el mercado. Una pintura italiana de la que tenía ya importantes piezas, heredadas de su tío-abuelo el primer Duque de Richelieu⁸⁰⁸. Frente a aquellos que consideran su elección por Rubens como una estrategia económica, ya que supuestamente los cuadros de éste no eran tan cotizados, A. Merle de Bourg ha destacado que los altos precios pagados finalmente por el duque por las mejores obras de Rubens, lleva a pensar que por esos precios no hubiera tenido problema en encontrar cuadros de los grandes maestros boloñeses, venecianos, etc⁸⁰⁹. No obstante, la historiografía artística ha tendido a valorar esta compra de cuadros Rubens como la consecuencia de una oportunidad comercial. Según se ha señalado, en estos instantes la pintura de los grandes maestros del norte parece poderse comprar a buen precio como consecuencia de las guerras entre Francia y los Países Bajos, lo que favorece que las obras de Rubens comiencen a proliferar en el mercado a muy buenos precios, tal y como señalaba el propio Roger de Piles. A pesar de lo cual, A. Merle de Bourg ha concluido, a partir de la correspondencia del marchante de cuadros Picart, especialmente a partir de una carta del 19 de agosto de 1675, donde este expresaba la idea de se trataba de adquirir cuadros de Rubens “costasen lo que costasen”. De hecho, por ciertos cuadros de Rubens se pagaron importantes sumas, lo que relativiza la propia información ofrecida por Roger de Piles. Una tesis sobre la oportunidad comercial y los bajos precios, que sin embargo fue empleada en los panfletos contra Richelieu y Roger de Piles, para demostrar el oportunismo de los *rubenistas*, así como para demostrar la inferior calidad de Rubens de acuerdo al bajo valor que poseían sus cuadros⁸¹⁰.

⁸⁰⁷ MERLE DE BOURS, Alexis. « Une grande figure de la curiosité sous Louis XIV : Armand-Jean de Vignerod du Plessis, Deuxième Duc de Richelieu (1629-1715) ». P. 34.

⁸⁰⁸ BERGIN, Joseph. *Cardinal Richelieu. Power and Pursuit of Wealth*. New Haven, Yale University Press, 1985.

⁸⁰⁹ MERLE DU BOURG, Alexis. *Rubens au Grand Siècle*. P. 124.

⁸¹⁰ MERLE DE BOURS, Alexis. « Une grande figure de la curiosité sous Louis XIV : Armand-Jean de Vignerod du Plessis, Deuxième Duc de Richelieu (1629-1715) ». P. 40.

« Mais vous desesperiez, Monseigneur de pouvoir enlever des tresors dont la Flandre devoit estre aussi jalouse que l'Italie l'estoit des Ouvrages de ces plus fameux Peintres, lorsqu'il se presenta une occasion favorable d'exécuter un projet si difficile. Vous avez sceu profiter, Monseigneur, des rapides conquestes de nostre invincible Monarque : et la Flandre et les autres Provinces ont laissé partir ce qu'elles ont craint de ne pouvoir conserver dans les desordres d'une guerre, qu'elles avoient à soutenir contre un enemy si resoutable »⁸¹¹

La amistad con el duque de Liancourt, « *votre illustre ami* »⁸¹², como lo describe Roger de Piles, así como la relación con el « *Chevalier Digby* », vinculado a la monarquía inglesa, favorecerán esta llegada de obras de Rubens a las colecciones del duque de Richelieu. Con la inestimable ayuda del propio Roger de Piles, así como con la intermediación del marchante de pintura flamenca Jean-Michel Picart (pintor de flores y marchante, instalado en París en 1634), quien desde 1675 inicia una intensa operación de compra de cuadros de Rubens⁸¹³. Roger du Plessis, duc de Liancourt, era un gran señor y uno de los curiosos más importante de la época que se beneficiaba de una gran reputación y autoridad en temas artísticos⁸¹⁴, por lo que no es de extrañar que Roger de Piles lo cite para legitimar su defensa de Rubens. Asimismo, Kenel Digby⁸¹⁵ había sido corsario, químico, diplomático, apasionado de la ciencia y de la poesía, que había viajado en varias ocasiones y vivido en varias etapas de su vida en Francia, la última en 1660. Amigo de Van Dyck, debió conocer también a Rubens a través de su tío John Digby, que se encontraba entre los clientes de Rubens⁸¹⁶. Quizás Roger de Piles esté en lo cierto y la amistad que desde hacía años unía al duque de Richelieu con Liancourt y Digby le hubiera animado a reconstruir su colección con obras de Rubens, a pesar de que hasta la pérdida de sus Poussin no hubiera coleccionado ninguno: « *Vous saviez, il y a long-tems, qu'il n'y avoit que Rubens qui pust remplir cette idée que vous aviez conceuë* »⁸¹⁷

En ocasiones tendemos a olvidar que si bien Rubens puede haber caído en el ostracismo en la década de los 70, cuando es reivindicado por Roger de Piles, sin embargo su obra en el Palacio de Luxembourg y su relación con todas las grandes cortes de Europa, le había proporcionado en los años 20 y 30 del siglo XVII una gran fama y prestigio en Francia; siendo, además, un modelo de artista tanto para la Academia como para los propios pintores. Razón por la cual será considerado

⁸¹¹ PILES, Roger de. « Epître à Monseigneur le Duc de Richelieu ». En *Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux peintres*. Paris, Nicolas Langlois, 1681, pp. 9-10.

⁸¹² *Ibid.*, p. 9.

⁸¹³ MERLE DE BOURS, Alexis. « Une grande figure de la curiosité sous Louis XIV : Armand-Jean de Vignerod du Plessis, Deuxième Duc de Richelieu (1629-1715) ». P. 37.

⁸¹⁴ SCHNAPPER, Antoine. *Curieux du Grand Siècle*. P. 159 y ss.

⁸¹⁵ PETERSSON, Robert Torsten. *Sir Kenelm Digby. The Ornament of England 1603-1665*. London, Jonathan Cape, 1956 ; GABRIELI, Vittorio. *Sir Kenelm Digby un inglese italianato nell'età della controriforma*. Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1957.

⁸¹⁶ MERLE DE BOURS, Alexis. « Une grande figure de la curiosité sous Louis XIV : Armand-Jean de Vignerod du Plessis, Deuxième Duc de Richelieu (1629-1715) ». P. 35.

⁸¹⁷ PILES, Roger de. « Epître à Monseigneur le Duc de Richelieu ». P. 3.

por los hermanos Goncourt como el gran modelo del arte francés del siglo XVII. Una exageración que provendría de la inclinación de sus propios gustos hacia el arte de la primera mitad del siglo XVIII, claramente deudor de las formas del pintor de Amberes. No obstante, y frente a la tesis del olvido de Rubens en la década de los 30 y 40, nuevamente A. Merle de Bourg se ha mostrado en desacuerdo, señalando la fuerte presencia de la obra de Rubens en Francia entre los años 40 y 70. Mucho antes de las discusiones del color y principalmente a través de la *estampa*⁸¹⁸. A. Merle de Bourg pone el acento, por tanto, en las importantes empresas de grabados que se inician en estos momentos sobre sus obras, lo que mantendrá en el imaginario de los franceses su pintura; destacando sobre todo las figuras de François Ragot, François Langot o Balthazar Mancornet, así como el grabador de origen flamenco Jacques van Merlen. Asimismo, entre 1652 y 1656, uno de los mayores coleccionistas de estampas del reinado de Louis XIII, los frères Dupuy, donan a la Biblioteca del Rey una importante colección en la que se encontraban numerosas obras de Rubens. Por otro lado, los Dupuy constituían uno de los grupos importantes de la *république des lettres* rodeándose en torno a ellos la llamada *Académie Putéane*. De hecho, el contacto del propio Rubens con los Dupuy había favorecido la difusión de su obra entre los llamados *libertins érudits* como La Mothe Le Vayer⁸¹⁹, que lo tendrán como el modelo por excelencia del pintor erudito (y que a partir de la fundación de la Academia ocupará Poussin). Este estrecho contacto de Rubens con los círculos eruditos y libertinos⁸²⁰ franceses, quizás pudo ayudar a construir un prejuicio sobre su persona, fomentado por aquellos que buscaban priorizar otros modelos pictóricos más propiamente italianos como S. Vouet, o propiamente franceses como Poussin. Otros de los grandes coleccionistas de grabados de la época, Michel de Marolles, abbé de Villeloin, también tendrá un número importante de grabados de Rubens, que cederá al gabinete del Rey en 1667. Si bien el gabinete del Rey se trataba de una colección restringida al público, sin embargo bajo el reinado de Louis XIV será frecuentada por los artistas en busca de inspiración y de nuevas ideas para sus cuadros.

Gracias a estas campañas de grabados, el nombre de Rubens aparece de forma constante en el mundo francés durante las décadas centrales del siglo. No sólo entre los pintores, sino también entre los literatos, como leemos en el *Cabinet* de G. de Scudéry, y en las guías de viajes⁸²¹, como la de Louis Coulon *L'Ulysse François (1643)*. Algunos han señalado que tras el soneto de Scudéry *En faveur d'un excellent Peintre* puede entreverse un elogio de Rubens. Una posibilidad que J.-Cl. Boyer⁸²² explica como una clara muestra de reacción contra la gestación de la Academia. Instantes

⁸¹⁸ MERLE DU BOURG, Alexis. *Rubens au Grand Siècle*. P. 33 y ss.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁸²⁰ MORFORD, Mark. *Stoics and Neostoics. Rubens and the circle of Lipsius*. Princeton, Princeton University Press, 1991.

⁸²¹ MERLE DU BOURG, Alexis. *Rubens au Grand Siècle*. P. 45.

⁸²² BOYER, Jean-Claude. « Fas et Nefas : Simon Vouet, sa gloire et les voies de celle-ci ». En LOIRE, Stéphane (Éd.). *Simon Vouet*. Actes du colloque international, 5-6 février 1991. Paris, La documentation française, 1992, pp. 583-591.

en los que se habrían enfrentado diversos modelos artísticos y diversos grupos de intereses, que defenderían, cada uno, una distinta concepción de la pintura, encarnada a su vez por un pintor; y, de este modo, tendríamos a los partidarios de S. Vouet, a los partidarios de Rubens y a los de Poussin. Concluye J-Cl. Boyer, su tesis, señalando que quizás habría podido existir un conflicto entre S. Vouet y los partidarios de Rubens, o los partidarios de Poussin, como F. Chambray; pues en el texto de éste último aparece una referencia a una “cábala” de aquellos pintores que defienden la “cupidité” y la vía fácil del arte, la cual define como “peinture libertine”. Sería, precisamente, en este contexto donde deberíamos situar el texto de Scudéry -señalado más arriba- en defensa de Rubens. Finalmente, dentro de este breve recorrido sobre la presencia de Rubens por los diversos ámbitos literarios franceses, cabe señalar también el libro del pintor Nicolás Bellot *Le Stoïque chretien, ou la victoire de la joye innocente et vertueuse sur la tristesse* (1655), quien presenta a Rubens como un pintor *erudit*. Ello reafirmaría la idea de que la figura de Rubens ocupaba un lugar destacado en la joven academia, pues prestigia la pintura frente al gremio; y, por tanto, de ningún modo puede señalarse una oposición hacia él. Si bien, entre algunos teóricos del arte como Hilaire Pader encontramos palabras de elogio hacia él, sin embargo, entre los textos artísticos de los años 60, por ejemplo en Fréart de Chambray o en A. Félibien, podemos observar importantes críticas hacia su pintura. La razón nuevamente debemos buscarla en las estrategias estético-políticas de cada grupo.

La presencia de Rubens en Francia es por tanto una constante a lo largo del siglo XVII, al igual que la pintura del norte de Europa; pese a la imagen de una historia del arte francesa determinada por A. Félibien, donde la pintura del norte parece ajena al suelo francés⁸²³. Los pintores del norte habían sido una vía permanente de influencia y enriquecimiento del arte francés desde el Renacimiento y durante el siglo XVII⁸²⁴; y así, gracias a la capitalidad artística de París en las primeras décadas del siglo XVII, Francia había atraído a numerosos pintores del norte como F. II Porbus, Ph. de Champaigne o Juste d’Egmont; algunos de ellos venidos con Rubens, como el propio Juste d’Egmont, y otros influenciados por el maestro de Amberes, como Ph. de

⁸²³ SZANTO, Michaël. « Les ‘merveilles d’Anvers au royaume de France ou les loteires de tableaux de Pierre de Brun ». En MAERE, Jan de et Nicolas SAINTE FARE GARNOT. Catálogo de la exposición en el Musée Jacquemart-André del 24 de septiembre de 2010 al 24 de enero de 2011: Du Baroque au Classicisme. Rubens, Poussin et les peintres du XVII^e siècle. Paris-Bruxelles, Culturespaces-Fonds Mercator, 2010, p. 47.

⁸²⁴ SZANTO, Michaël. « Les peintres flamands à Paris dans la première moitié du XVII^e siècle. Géographie d’une communauté ». En CHAUDONNET, Marie-Claude (Dir.). *Les Artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Âge aux années 1920*. Actes des journées d’études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005. Berne, Peter Lang, 2007, pp. 71-83 ; MAËS, Gaëtane et Jan BLANC (Éd.). *Les échanges artistiques entre les anciens pays-bas et la France, 1482-1814*. Actes du colloque au Palais des Beaux-Arts de Lille du 28 au 30 mai 2008. Brepols, 2010 ; SAINTE FARE GARNOT, Nicolas. « Les Flandres à Paris ». En MAERE, Jan de et Nicolas SAINTE FARE GARNOT. Catálogo de la exposición en el Musée Jacquemart-André del 24 de septiembre de 2010 al 24 de enero de 2011: Du Baroque au Classicisme. Rubens, Poussin et les peintres du XVII^e siècle. Paris-Bruxelles, Culturespaces-Fonds Mercator, 2010, pp. 17-29.

Champaigne⁸²⁵. Lo cierto es que el inicio de las guerras de independencia en las Provincias Unidas, producirá igualmente la llegada constante de pintores a París, creando comunidades en torno a las *foires*, como la de Saint-Germain-des-Prés⁸²⁶. Pintores con los que se introducen de nuevo las formas de Rubens y donde puede destacarse a Theodoor van Thulden, Abraham van Diepenbeeck, Juste van Egmont, Pieter van Mol Bertholet Flémal⁸²⁷. Este intercambio entre el Norte y Francia, que encontramos ya en Fontainebleau⁸²⁸ había culminado sin duda en los inicios del siglo XVII, con la participación del maestro Rubens en el Palacio de Luxemburgo⁸²⁹, convirtiéndose esta obra en una referencia formal constante para todos los pintores del siglo XVII⁸³⁰. Si a nivel formal la influencia de Rubens es constante y un referente insoslayable, en parte mantenido por los grabados, sin embargo a nivel teórico los diversos textos de los años 60, así como la propia Academia, se fundamentarán más bien sobre las teorías italianas, especialmente romanas. De ahí que en los primeros años fueran Rafael y Poussin las referencias constantes para las reflexiones teóricas. Aunque -como se ha señalado- Rubens nunca será visto como un pintor del Norte, habitualmente criticados entre los teóricos del momento, sino que su pintura era claramente deudora de la pintura italiana. Un hecho que demuestra la compra de su pintura por parte de Mazarino⁸³¹.

La presencia de Rubens y la pintura del norte de Europa en Francia, es contante también desde el punto de vista del mercado del arte parisino. A lo largo del reinado de Louis XIII y Louis XIV, existía un tránsito constante de sus obras, destacando sobre todo el marchante Pierre de Brun, especialmente para las primeras tres décadas de siglo⁸³², así como, posteriormente, el marchante Antoine Hérault⁸³³ o el mencionado Jean-Michel Picart⁸³⁴. Todo permitiría admirar la pintura del

⁸²⁵ SAINTE FARE GARNOT, Nicolas. « Les Flandres à Paris ». P. 23.

⁸²⁶ SZANTO, Michaël. *Le Marché de la peinture à la foire de Saint-Germain*. Mémoire de D.E.A., sous la dir. d'A. Schnapper, Université Paris IV-Sorbonne, 1996 ; SCHNAPPER, Antoine. « Préface ». En MERLE DU BOURG, Alexis. *Rubens au Grand Siècle. Sa réception en France 1640-1715*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. I.

⁸²⁷ KAIRIS, Pierre-Yves. *Bertholet Flémal. 1614-1675*. Paris, Arthéna, 2015.

⁸²⁸ LECOQ, Isabelle. « Échanges artistiques entre la France, les anciens Pays-Bas et la Principauté de Liège pendant le XVI^e : l'importance des modèles gravés et l'ascendant de l'école de Fontainebleau. » En MAËS, Gaëtane et Jan BLANC (Éd.). *Les échanges artistiques entre les anciens pays-bas et la France, 1482-1814*. Actes du colloque au Palais des Beaux-Arts de Lille du 28 au 30 mai 2008. Brepols, 2010, pp. 237-250.

⁸²⁹ PACT-BASSANI, Paola et Nicolas SAINTE FARE GARNOT. « La peinture parisienne de 1600 à 1630 ». En PACT-BASSANI, Paola, Thierry CRÉPIN-LEBLOND, Nicolas SAINTE FARE GARNOT, Franceso SOLINAS. Catálogo de la exposición en el Château de Blois, del 29 de noviembre de 2003 al 28 de marzo de 2004: Marie de Médicis, un gouvernement par les arts. Paris, Somogy, 2003, pp. 74-93.

⁸³⁰ MERLE DU BOURG, Alexis. *Peter Paul Rubens et la France*. Presses Universitaires du Septentrion, 2004, 150 y ss.

⁸³¹ LOIRE, Stéphane. « Quelques précisions sur les tableaux de la collection Mazarin ». En CONIHOUT, Isabelle de. et Patrick MICHEL (Dir.). *Mazarin. Les lettres et les arts*. Paris, Bibliothèque Mazarine-Éditions Monelle Hayot, 2006, p. 171.

⁸³² SZANTO, Michaël. « Les 'merveilles d'Anvers au royaume de France ou les loteires de tableaux de Pierre de Brun ». Pp. 47 y 48 ; SZANTO, Michaël. « Libertas artibus restituta. La foire Saint-Germain et le commerce de l'art à Paris dans la première moitié du XVII^e siècle. Heurs et malheurs de la firme Bonenfant ». En *Bulletion de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 2002, pp. 69-91.

⁸³³ MERLE DU BOURG, Alexis. *Rubens au Grand Siècle*. P. 22.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 23.

norte y la de Rubens en particular, pero también comprarla si se estaba interesado en ella. Asimismo, gracias a los tratados de los Pirineos y de Aix-la-Chapelle, en los que Francia se anexionaba territorios del norte pertenecientes a los Países Bajos de España, donde existían buenos ejemplos de su pintura, el mundo francés pudo entrar en contacto con numerosos cuadros del maestro de Amberes que podían admirarse en las iglesias. Asimismo, en estos años, también se produjo una corriente inversa y la pintura francesa comenzó a influir en el arte de las provincias belgas⁸³⁵, como se puede observar en B. Flémal o en Gérard de Lairese. Igualmente, la colección de pintura del varias veces mencionado E. Jabach, constituía también un buen ejemplo de pintura del norte en París desde mediados del siglo XVII, que sin duda ayudó a ir transformando los gustos de los coleccionistas, amateurs y pintores franceses, a favor de la pintura del norte, a lo largo de los años 70. De hecho si el primer lote de la colección de Jabach que se vende entre 1660 y 1662 al Rey, abunda la pintura italiana, en el segundo lote, vendido en 1671, se observa un predominio de pintura del norte de Europa.

Por todo ello, no nos debe extrañar que el duque de Richelieu se inclinase por la obra de Rubens para reconstruir su colección. No obstante, en su *Épître*, el propio Roger de Piles le anima a superar la obra de su tío favorecedor de la escultura -hoy en declive- y dotar al Palacio Richelieu del prestigio y esplendor de la pintura⁸³⁶.

*« Vous ne vous contenez pas, Monseigneur, de contribuer si généreusement au bien public, & au plaisir des véritables Connoisseurs, en attirant ces belles choses en France, Vous voulez encore travailler pour la gloire de la Peinture. Car ayant destiné ces Tableaux pour Richelieu, vous y allez renouveler par la comparaison qu'on en fera avec ces chédevres de la Sculpture, que le grand Cardinal, vostre oncle, y a si hureusement ramassez, la fameuse dispute autrefois émeuë entre ces deux Arts lorsqu'ils fleurissoient plus dans la Grèce. C'est dans ce superbe Palais où ces marbres vivants paroistront n'avoir duré tant de siècles, que pour rendre hommage, & cede enfin à la Peinture ; qui avant ces fameux Peintres d'Italie avoit esté longtemps enservellie, & que Rubens a élevée au suprême degré de gloire. »*⁸³⁷

Si bien el *Epistre* que precede a la descripción de la colección del duque es publicado tardíamente, en 1681 (siendo aprovechando por Roger de Piles para hacer un elogio del Duque y del propio Rubens), sin embargo hace referencia a medidos de los años 70, cuando se observa de nuevo un auge y un interés por la obra de Rubens frente a la escuela tradicional italiana, como también señala el propio Roger de Piles:

« Vous aviez toujours esté persuadé du mérite des premiers Peintres d'Italie, mais vous avez crû en mesme temps que les qualitez qui pouvoient faire la perfection de la Peinture n'avoient

⁸³⁵ MAERE, Jan de et Nicolas SAINTE FARE GARNOT. Catálogo de la exposición en el Musée Jacquemart-André del 24 de septiembre de 2010 al 24 de enero de 2011: Du Baroque au Classicisme. Rubens, Poussin et les peintres du XVII^e siècle. Paris-Bruxelles, Culturespaces-Fonds Mercator, 2010, p. 177 y ss.

⁸³⁶ TERRIEN, Marie-Pierre et Philippe DIEN. *Le château de Richelieu. XVII^e- XVIII^e siècle*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009 ; SCHLODER, John. « Les héritiers de Richelieu ». En GILET, Annie, Isabelle KINKA-BALLESTEROS, Philippe LE LEYZOUR, Danielle OGER. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Orléans; Musée des Beaux-Arts de Tours; Musée Municipal de Richelieu, del 12 de marzo a 13 de junio de 2011: Richelieu à Richelieu. Architecture et décors d'un château disparu. Milano, Silvanal Editoriale, 2011, pp. 449-455.

⁸³⁷ PILES, Roger de. « Épître à Monseigneur le Duc de Richelieu ». Pp. 8-9.

*pas esté réunies en un seul. Vous sachiez, il y a long-tems, qu'il n'y avoit que Rubens qui pust remplir cette idée que vous aviez conceuë, & que cét Homme [...] pouvoit seul nous donner des Tableaux parfaits »*⁸³⁸

Tal y como era frecuente en la *sociedad mundana* del Antiguo Régimen, un posicionamiento como el del duque de Richelieu, favoreciendo la pintura flamenca y de Rubens, causó reacciones de todo tipo entre las diferentes redes clientelares y de amistad que conformaban la sociedad francesa; sirviendo, además, como excusa para el ataque y el enfrentamiento retórico, mediante panfletos y libelos, entre los diversos grupos cortesanos. Muchos le acusarán de adherirse excesivamente rápido al gusto de Rubens, viendo en ello algo sospechoso, que algunos atribuirán a la manipulación de Roger de Piles y a su deseo de publicidad personal. Razón por la cual éste se defenderá en su *Épistre*, como acabamos de remarcar, intentando subrayar que el interés del duque por Rubens -pese a no tener ni un sólo cuadro de él o de pintura del norte de Europa- venía de lejos y de sus antiguas amistades. Asimismo, y en relación a este cambio de gusto repentino, es importante señalar que por esas fechas Richelieu entró en contacto con Charles de La Fosse. Un pintor de prestigio, colaborador habitual de Le Brun, quien a raíz de este encuentro se mostrará interesado por la pintura del norte y por Rubens. Una obra de la que sin duda pudo disfrutar gracias a la nueva colección del duque de Richelieu⁸³⁹. Todo ello demostraba los cambios que se estaban operando en el gusto en estos instantes, incluso en la manera de pintura, que iba a determinar que este acontecimiento fuera vivido de forma agresiva por muchos grupos.

Las luchas por el poder, características del Antiguo Régimen, sin duda aprovechaban la existencia de otras *querelles* para emboscarse tras ellas, como ejemplifica esta discusión que enfrentaba a los defensores del color y del dibujo, así como a los defensores de Rubens y de Poussin⁸⁴⁰. Tal y como estudiamos a propósito del uso de los panfletos y libelos durante las guerras de la Fronda -estudiados por Ch. Jouhaud-, el análisis de este tipo de conflictos y de su producción textual es complejo, pues tras ello no hay un debate claro, sino diferentes niveles de discusión, varios destinatarios y distintos objetivos, que en muchas ocasiones sólo eran capaces de reconocerlos los propios destinatarios. A partir de ello, y en relación al conflicto surgido entre Richelieu, Roger de Piles y ciertos grupos de la sociedad de su época, que tomaba como fondo los cuadros de Rubens, podemos concluir que no es posible hablar de una sola causa del conflicto, sino que este enfrentamiento encerraba diversos niveles de análisis y diversos significados. Se daban cita en él conflictos personales de Richelieu con otros grupos artísticos rivales, como señalamos a propósito del ataque a Racine, donde se dirimían entre otras cuestiones quién llevaba la voz cantante del gusto en la *sociedad mundana* y qué clanes tenían mayor fuerza a la hora de favorecer

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁸³⁹ GUSTIN-GOMEZ, Clémentine. *Charles de la Fosse 1636-1716*. Vol 1, p. 154.

⁸⁴⁰ THUILLIER, Jacques. « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle: quelques textes oubliés ou inédites ». En *Archives de l'Art français*, t. XXIII, 1968, pp. 125-217.

a sus artistas. También, ambiciones de poder del propio Richelieu dentro de la corte, pero también de sus enemigos, que buscan debilitarle acusándole por ejemplo de falta de patriotismo. Asimismo confluían estrategias simbólicas y de prestigio por parte de Richelieu que buscaba reconstruir su colección y ocupar un lugar destacado en el mundo del arte, que se había visto debilitado con la pérdida de los cuadros de Poussin. Estrategias comerciales para fomentar un nuevo gusto por la pintura del norte y por Rubens, que sin duda favorecía a unos marchantes en detrimento de otros. Estrategias personales del propio Roger de Piles quien ambicionaba seguramente algún tipo de reconocimiento oficial en el mundo del arte y que aprovecha los apoyos del duque para darse publicidad y atacar a ciertos grupos. Todas estas posibilidades deben ser tenidas en cuenta a la hora de analizar las guerras de panfletos tradicionalmente descritas como un conflicto artístico entre poussinistas y rubenistas. Sin que podamos priorizar una de ellas con claridad.

Este acontecimiento nos sirve para comprender, como apuntamos a propósito de la obra de P. Mignard en Val-de-Grâce, cómo un hecho en principio sin mayor relevancia como la compra de unos cuadros, rápidamente era capaz de movilizar las redes clientelares y de amistad, que buscan jugar sus propias bazas y estrategias de ascensos y búsquedas de privilegios en la corte; y, de este modo, tal y como ha señalado B. Teyssedre⁸⁴¹, desde finales de 1675 y hasta finales de 1676, asistimos a la aparición de varios de panfletos en relación a Rubens: *Première Lettre d'un François à un gentil-homme flamand* o “*Eloge de Rubens que Thamire fit faire (finales de 1675)*”; *Lettre imprimée sous le nom d'un François, avec la réponse d'un Flamand, touchant les tableaux de Rubens (antes del 12 de junio de 1676)*; *Banquete des Curieux, précédé par la Seconde Lettre d'un François à un gentil-homme flamand (finales del verano de 1676)*; *Reponse au Banquet des Curieux (finales de 1676)*.

Ch. Michel⁸⁴² ha señalado que antes de que se produjeran las luchas de panfletos, ya se habían producidos importantes conflictos internos en la Academia, como el intento de apartar a Le Brun en favor de Ch. Perrault por parte de N. Loir; o la pretensión de imponer un examen previo de dibujo a los estudiantes que quisieran presentarse a los premios de la Academia, como reflejan los procesos verbales del 25 de abril de 1676⁸⁴³. Este último debió ser bastante importante, demostrando que también habría existido una lucha dentro de la propia institución a favor y en contra de los que quieren imponer el dibujo como requisito imprescindible para optar a los premios. Frente a la cual los estudiantes realizarán diversas quejas, lo que explicaría, quizás, la calurosa recepción por parte de éstos de *Première Lettre d'un François à un gentil-homme flamand*.

⁸⁴¹ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 233.

⁸⁴² MICHEL, Christian. « Y a-t-il eu une Querelle du Rubénisme à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture ? ». P. 160.

⁸⁴³ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. II, p. 80.

El primer texto de esta guerra de panfletos se titulará *Première Lettre d'un François à un gentil-homme flamand* o “*Eloge de Rubens que Thamire fit faire*. Hallado por J. Thuillier⁸⁴⁴, el texto aparece firmado con las iniciales D.P., que responderían claramente a Roger de Piles. Se trata de una defensa de Rubens ante los ataques *interesados* o *ignorantes* de los *tristes copistas de lo antiguo*, ante los elogios que habría recibido el duque de Richelieu por su colección de obras de Rubens.

« *Puis que vous desirez scavoir quel succez ont eu dans Paris les Tableaux de Rubens, que Monsieur le Duc de Richelieu j'a faict venir de costre Pais. Je commencerai par vous dire, qu'ils ont attiré d'abord l'admiration de toutes les personnes qui ont le goust excellent & qui jugent sans prevention* »⁸⁴⁵

El elogio de Rubens, denunciando a continuación la supuesta *cábala* que se le opone, es llevado hasta la provocación por Roger de Piles, y, de este modo, de Rubens señala que es « *le seul capable de faire des tableaux parfaits* », calificándolo de « *divin génie* », « *maistre de tous les peintres* », « *Dieu de la peinture* ». Estos elogios se aplican a Rubens acosta de Poussin, quien aparece claramente menospreciado como triste copista de antigüedades. Incluso llegará a cuestionar al propio Rafael, que había sido considerado como un modelo⁸⁴⁶, incorporando quizás las críticas de los boloñeses a la escuela romana.

« *comparé toutes ces choses avec la dreté du dessein de ces tristes copistes d'Antique & de bas-reliefs & de Medailles, incapables par leur manque de genie & de bons principes de représenter la Nature & la verité ; ils ont jugé qu'ils n'étoient propres qu'à estre renvoiez aux sculpteurs comme simples desseins, qui estoient denuez de toutes les parties necessaires de la Peinture pour faire un Tableau parfait et digne d'estre estimé.* »⁸⁴⁷

La respuesta al texto no se hace esperar por parte del *amateur* Hubert Gamard⁸⁴⁸ en *Réponse d'un gentilhomme flamant*, quien había aparecido en varias ocasiones citado en el *Journal de voyage du Cavalier Bernin* de Fréart de Chantelou. H. Gamard defenderá los valores contrarios: la conveniencia, la corrección del dibujo y el respeto de lo antiguo, etc. Reconoce a Rubens gran talento y genio, en la invención y en el color⁸⁴⁹, pero lo sitúa por debajo de Tiziano, Veronés o Reni. H. Gamard se muestra además sorprendido por el tono de Roger de Piles y en cierta medida algo perplejo, sin entender bien el uso del término *cábala* que éste utiliza:

⁸⁴⁴ THUILLIER, Jacques. « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle: quelques textes oubliés ou inédites ». P. 139.

⁸⁴⁵ PILES, Roger de. *Lettre d'un François a un gentilhomme flamand*. 1676. En THUILLIER, Jacques. « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle: quelques textes oubliés ou inédites ». En *Archives de l'Art français*, t. XXIII, 1968, pp. 149-150.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 152.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 151.

⁸⁴⁸ THUILLIER, Jacques. « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle: quelques textes oubliés ou inédites ». Nota nº 1, p. 140.

⁸⁴⁹ GAMARD, Hubert. « Reponse d'un gentilhomme flamant a une lettre que liu a écrite un se disant François ». En En THUILLIER, Jacques. « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle: quelques textes oubliés ou inédites ». En *Archives de l'Art français*, t. XXIII, 1968, p. 154.

« J'ai été fort surpris en lisant la lettre que vous m'avez écrite à l'occasion des tableaux de Monsieur Rubens [...] Souffrez donc, sans blesser l'aimitié qui est entre nous, que je vous parle franchement & qu'en vous exposant mes sentiments dans ma sincérité ordinaire, je tâsche à vous détromper de l'erreur dans laquelle vous vous estes aveuglement précipité. »⁸⁵⁰

Este comentario parece demostrar que la reacción virulenta de Roger de Piles ha sorprendido a alguno de los principales representantes del arte del momento como H. Gamard; quien además de reconocer el talento de Rubens, señala también la existencia de varios cuadros de Rubens en la Galería del Palacio de Luxembourg, por lo que considera que el pintor flamenco no es una novedad en París y menos una revelación, tal y como habían pretendido hacer creer los partidarios de Rubens. Todo ello nos lleva a preguntarnos sobre si realmente existe un ataque directo hacia la figura y el arte de Rubens, pues los textos estudiados ahora no parecen reflejarlo; o todo ello forma más bien parte de una estrategia de Roger de Piles que, como buen *panfletista*, busca iniciar una polémica ficticia o al menos exagerarla. Los objetivos posibles de Roger de Piles para ello pueden ser varios, en primer lugar, apoyar la causa de Rubens y de sus teorías sobre el color; en segundo lugar, ayudar a aquellos que se benefician directamente del incremento del interés por el arte del norte de Europa, como es el caso del marchante Picard; y, en tercer lugar, atraer la atención sobre la colección de Richelieu, incrementando su prestigio y reconocimiento social y revalorizar, al mismo tiempo, su fuerte inversión. H. Gamard y los representantes de la supuesta *cabale* en ningún momento niegan la valía de Rubens y no parece que ello se deba a una estrategia retórica para mostrarse ecuanímenes; principalmente, porque el prestigio de Rubens está tan admitido por todos que nadie puede negarle sus cualidades de gran pintor. Otra cosa es que no se le considere tan grande como Rafael o Poussin, como Roger de Piles quisiera o le interesase.

H. Gamard aprovecha su texto no sólo para contestar a la *Lettre* de Roger de Piles, sino a sus ideas teóricas expuestas en obras anteriores. Entre ellas cuestiona su defensa de la *recepción*, como principio sobre el cual fundamentar el *buen gusto* de una obra, esto es, a partir de las emociones causadas en el espectador. H. Gamard se muestra contrario a ello, retomando así las polémicas de Corneille sobre el teatro, defendiendo la necesidad del conocimiento de las reglas para poder hablar de arte y juzgarlo.

« Si la mode d'aimer ces manieres pouvoit estre receue, nos habiles auroient raison de craindre. Mais cette admirable profession ne peut estre assujettie aux Caprices d'une opinion trompeuse. Elle s'apprend, elle est appuyée & elle se soutiendra toujours par les Regles infaillibles de la Science, qui est la plus certain et la plus asseurée de toutes les connoissances humaines, & qui faict que nous voions en nos jours de plus excellens Peintres dans Paris que dans le reste de l'Europe. »⁸⁵¹

Podemos comprobar de nuevo, que esta polémica no giraba en torno a la figura de Rubens, sino en torno a determinados planteamientos defendidos por Roger de Piles aprovechando la figura de Rubens y la colección del duque de Richelieu. H. Gamard se oponía a ceder el lugar del juicio

⁸⁵⁰ *Ibid.*, pp. 153-154.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 155.

artístico al público en general, defendiendo la erudición necesaria para poder hablar y juzgar el arte; y, por tanto, defendía el lugar de los entendidos y de la propia Academia. Es importante distinguir al respecto, entre la concepción elocuente del arte que Francia hereda de Italia y que convierte en el principio de su arte a partir de los años 60, de la postura de Roger de Piles, quien en su deseo de que el *amateur* ocupase un lugar fundamental en materia de juicio y gusto artístico, lleva a radicalizar sus posturas sobre las emociones causadas por el arte en el espectador. No obstante, sus ideas eran la consecuencia lógica de una teoría construida a partir de Aristóteles. De ahí que las reacciones en el espectador fueran el elemento central, así como las cuestiones derivadas de la percepción; y que, por tanto, dejase en un lugar secundario los problemas de la razón y el entendimiento, que seguían ocupando un lugar principal en la retórica elocuente que define A. Félibien y Le Brun, tal y como analizamos a propósito de la conferencia de éste sobre el *Ravissement de Saint Paul* de Poussin, donde defendía una pintura capaz de ir más allá. Es por ello que aquellos que tienen una concepción intelectual y contemplativa del arte, así como moral, defendiendo la dimensión educativa, era lógico que reaccionasen ante las ideas de Roger de Piles. Recordemos, además, que en estos instantes se está produciendo una importante reacción religiosa en Francia, que sin duda afecta al discurso artístico, como comprobamos a propósito de la polémica de J.-B. de Champaigne, y que sin duda puede determinar la reacción hacia las ideas del colorista, defendiendo la pura *representación*, fuertemente cuestionadas por Port-Royal.

El ataque que hace Roger de Piles hacia: “*la ignorancia, envidia e interés de un pintor que vivía en su tiempo, ha trabajado fuertemente para disminuir el crédito que sus obras habían justamente adquirido*”, es entendido por H. Gamard⁸⁵² como una alusión a S. Vouet. Lo que suponía atacar también uno de los pilares principales de esa escuela nacional francesa que desde diferentes ámbitos se viene intentando establecer. Es al menos de esta manera como lo entiende H. Gamard, de ahí que defiende a S. Vouet, presentándolo como el restaurador de la pintura en Francia -tema que será recurrente desde A. Félibien hasta Louis Dimier-, inscribiendo la polémica en una clave nacional y política. O al menos así es cómo un grupo de participantes en la polémica lo intenta plantear, entre otras cosas, para debilitar a sus contrincantes. Esta polémica iba más allá de un debate artístico en el que se atacaba el dibujo y se defendía el color y a Rubens, pues, como hemos podido comprobar más arriba, en sus propio textos publicados con su nombre, Roger de Piles defiende la importancia del dibujo y la maestría de Rubens en este ámbito, por lo que no parece que sea sólo un problema de color o de Rubens. Esta polémica parece venir determinada en gran parte por el deseo de Roger de Piles de enfrentarse a ciertos principios o formas establecidas de mirar el arte. De ahí que H. Gamard se defiende.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 156.

« Vous avez aussi peu de Raison en traitant d'une froideur extraordinaire ceux qui aiment le Dessain correct, que vous devriez néanmoins beaucoup estimer puisque c'est la Pierre de touche, qui fait exceller les bons Peintres, & le rare Secret sur lequel roule toute la conduite & l'excellence de ce grand Art ; il faut en faire profession, & j estre scavant pour en bien parler, et cela passe tous les autres qui s'en veulent mêler. »⁸⁵³

Dentro de esta comparación entre pintores que parece plantear Roger de Piles, en relación al color y la imitación de la carne, que recuerda a L. Dolce, H. Gamard sitúa por encima de Rubens a Tiziano⁸⁵⁴, seguramente intentando reconducir la discusión. Sin embargo, a continuación, realizará un elogio de Poussin, que había sido criticado por la *Lettre* de Roger de Piles, descrito en ella como frío, dotado de genio de invención y de facilidad para la pintura:

« vous eussiez parlé juste en disant seulement qu'il avoit beaucoup de Genir, d'Invention & de Facilité pour peindre ; c'est tout ce qu'on peut dire a sa louange & qu'on peut remarquer dans un de ses plus beaux Tableaux que Monsieur de Dreux conserve dans son Cabinet. Mais on n'y decouvre point ces beaux contours, cette noblesse d'ordonnance, ces beaux airs de teste, ces belles manières ...»⁸⁵⁵

La *Réponse* de H. Gamard concluye apelando a su amistad, recordándole a Roger de Piles lo ridículo de su actitud, animándole a rectificar por el bien de su reputación⁸⁵⁶. Todo ello refleja que más que haber un partido *rubenista*, lo que existe es un amateur, Roger de Piles, iniciando una cruzada contra diferentes lugares de la sociedad artística de su época y contra algunos de los principios asentados en ella. No tanto para proponer un modelo de arte diferente o alternativo, pues al fin y al cabo sus ideas son compartidas por muchos, quizás no con su radicalidad y vehemencia, sino para hacerse un lugar en la *société mondaine*, tomando la vía de la polémica y la querelle para lograrlo.

Frente al texto de H. Gamard, que se situaba en la línea del discurso oficial defendido por la Academia, aparece una *Seconde Lettre*, que será seguido de *Le banquet des Curieux*⁸⁵⁷. De nuevo, esta *Seconde Lettre* comenzaba con un elogio y una defensa de Rubens, que J. Thuillier atribuye a Roger de Piles, y donde se califica la “lettre” de H. Gamard de « *ridicule lettre d'un ignorant qui n'a jamais connu ny Rubens ny ses tableaux* ». Ello nos descubre una dimensión personal del enfrentamiento entre Roger de Piles y H. Gamard, que se nos escapa como historiadores, y que, de nuevo, debió trascender la discusión artística entre *rubenistas* o *poussinistes*, dirimiéndose en él otro tipo de cuestiones, no siempre explícitas. En este mismo panfleto encontramos a continuación una especie de invención satírica titulada *Le banquet des Curieux*, que por la información a la que

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 157.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 158.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 162.

⁸⁵⁷ PILES, Roge de. « Seconde Lettre d'un François à un gentil-homme flamand, suivi du Banquette des curieux ». 1676. En *Revue Universelle des Arts*, t. IV, 1856. Édition de Paul Lacroix. Paris, J.F. Delion, 1856 ; PILES, Roger de. *Séconde Lettre d'un François à un gentil-homme flamand, suivie du Banquet des curieux*. 1676. En THUILLIER, Jacques. *Archives de l'Art français*, t. XXIII, 1968, pp. 163-178.

hace referencia, se enmarca en el contexto de la guerra de Francia con los Países Bajos. A través de él se puede observar cómo la *querelle du coloris* deriva hacia otros ámbitos de discusión, como el político y nacional, ya comentados. En este texto, la tradicional identificación de la figura de Poussin con la escuela francesa de pintura (como había señalado A. Félibien y recoge el texto de H. Gamard), conduce a enfrentar por vez primera a ambas figuras: Rubens y Poussin; como si se tratase de un conflicto *nacional*. El propio Roger de Piles -supuesto autor del panfleto- aclara que son los propios *poussinistas* quienes habrían proferido la acusación de antipatriotismo a aquellos que defienden a Rubens. Si bien es verdad que Poussin es considerado como un emblema del sentimiento nacional francés, sin embargo el texto de H. Gamard no había hablado de Rubens en términos de enemigo de Francia; sino que más bien parecen ser palabras dichas por Roger de Piles y puestas en boca de los *poussinistas* con la intención de radicalizar la polémica. A menos que hayan existido comentarios en la sociedad que hubieran criticado al duque de Richelieu y a Roger de Piles en este sentido, de los que no nos han quedado testimonios escritos. No obstante, consideramos que ello formaría parte de la estrategia de Roger de Piles, quien -como había hecho el poeta Malherbe respecto a La Pléiade al final del siglo XVI- al enfrentarse y criticar a un artista consagrado y referencia francesa absoluta como Poussin, lograba -sin duda- dar mayor notoriedad a sus ideas y a su figura; utilizando para ello a Rubens.

Si por el contrario aceptamos el testimonio dado por el propio Roger de Piles sobre las acusaciones de antipatriotismo a los defensores de Rubens, estos ataques podían haberse realizado por varias razones. En primer lugar, podía provenir de aquellos sectores de marchantes, coleccionistas y amateurs que o bien tenían varios cuadros de Poussin porque lo admiraban, defendiendo al mismo tiempo el valor de su patrimonio; o bien habían invertido en cuadros suyos y no les interesaba un ataque tan directo que podía repercutir en el valor de sus cuadros. En segundo lugar, podía provenir de aquellos colectivos que tenían importantes contactos con el arte italiano y con el mercado de obras de esta procedencia, y que ven peligrar con la defensa de este nuevo gusto, la importancia del gusto italiano. En tercer lugar, estas acusaciones podían provenir también de aquellos enemigos del duque de Richelieu que aprovechan la polémica del color, la procedencia de Rubens y la guerra de Francia con Holanda, para debilitar la figura del duque dentro de la corte. Si bien Saint-Simon describe al duque como una figura insignificante a nivel político, sin embargo no podemos olvidar que su familia, por ejemplo su hijo el mariscal de Richelieu, ocupaban cargos y puestos estratégicos de la política francesa. Sea por una razón o por otra, el caso es que Roger de Piles critica en su *Seconde Lettre* a aquellos que consideran que los que se posicionan con Rubens deben ser considerados como enemigos de Francia:

« Rubens, dit Lisimante, estoit un Alleman,
Et qui sera son Partisan
Par ceste aveugle complaisance

*Doit estre déclaré l'ennemy de la France »*⁸⁵⁸

Este panfleto de Roger de Piles presentaba un elogio y una defensa de Rubens frente a lo que denomina “*assemblée*”, la cual estaría en contra del pintor flamenco.

« *Les tableaux de Rubens qu'admire l'univers
Avoient mis l'esprit à l'envers
A certains Curieux, qui, jaloux de sa gloire,
Par cent stratagèmes divers
Avoient en vain tasché d'obscurcir sa memoire ;
Quand, pour faire un effort nouveau,
De ce noble et petit troupeau,
On veid former une assemblée
Aussi confuse, aussi troublée
Que celle des Titans, dont l'orgueil furieux
Voulut jadis escalader les cieux.* »⁸⁵⁹

En esta asamblea “*confuse*” que se concita en torno al *Banquet des Curieux*, que acompaña a la *Seconde Lettre*, nos encontramos amigos o clientes personales de Poussin, marchantes de cuadros italianos, amantes de lo antiguo y pintores de la Academia Real. Todos ellos se esconderían tras pseudónimos; y, de este modo, tras el nombre de Pantolme se encuentra el amateur y marchante de pintura italiana H. Gamard, quien había escrito la *réponse* a la primera letra. Lisimante, esconde a Le Dreux. Pomeon pertenece a Chantelou. Tras Mydon ou Lyroy encontramos a Jacques Stella y a sus hermanos. Tras Lysidor está Cerisier. Humart pertenece a Passart. Timart es P. Mignard, quien defenderá el arte de Rubens, rebatiendo las críticas de aquellos que lo cuestionan. Cléon representa a Le Brun y Lubin, a un anticuario, tras el que debemos situar al abbé de Bizot.

El panfleto *Banquet des Curieux* nos permite observar diferentes cuestiones del mundo artístico de la época. Por ejemplo, los diferentes conflictos que subyacen en la época entre los diferentes marchantes de cuadros, como entre el mencionado H. Gimard, especialista de pintura italiana y el marchante de pintura flamenca Picard, alojado en el Pont-Neuf y adscrito al círculo del duque de Richelieu⁸⁶⁰. Pero podríamos señalar también el conflicto que enfrentaba a la familia Chantelou y a Richelieu⁸⁶¹. Como se ha señalado más arriba, una decisión como la del duque de Richelieu a favor del coleccionismo de un autor, desembolsando grandes cantidades de dinero, podía producir una reacción en cadena en muy diversos ámbitos, a nivel del mercado, de los coleccionistas o en relación al gusto predominante; poniéndose en peligro determinados principios artísticos de los que se veían favorecidos diversos intermediarios. Tal y como refleja en la arenga de Pantolme a la cábala contra Rubens en *Le banquet des Curieux*:

« *Vous connoissez Rubens ? Il eut quelque merite,*

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁶⁰ THUILLIER, Jacques. « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle: quelques textes oubliés ou inédites ». P. 142.

⁸⁶¹ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. Pp. 224-225.

*Nous n'en pouvons disconvenir :
Autre fois dans Paris sa gloire fut petite,
Les peintres de son temps la voulurent ternir ;
Maintenant elle y ressuscite.
Je crois que j'en mourray d'ennuy :
Je n'entends parler que de luy
A la cour et dans les ruelles,
Chez les savants et chez les belles :
Chacun s'y rend son partisan.
Des peintres, en un mot, il devient le tyran.
Ah ! que deviendrons-nous, si cette tyrannie
S'establit une fois et demeure impunie !
Adieu tous nos pauvres tableaux !
Encor qu'ils soient et bons et beaux.
J'en ay qui n'ont point leur semblables,
Tous originaux veritables ;
Je soustiendray leur prix au depends de mon sang.
J'ay dans le monde quelque rang,
J'ay des amis, j'ay ma cabale,
Et je ne doute point que vous, Monsieur Timart,
Et vous aussi, Monsieur Humart,
Pour prevenir un mal que nul autre n'égale,
Pour renverser Rubens et ses adoreurs. »⁸⁶²*

El fragmento citado recoge con claridad los diversos intereses que subyacían a los autores, y si bien defiende la libertad contra la tiranía de un autor y de un gusto, a continuación expresa que el cambio de gusto (como parece estar produciéndose en una sociedad donde todo el mundo habla de él, incluso la corte, y todos los pintores buscan imitarlo), hace peligrar sus colecciones: « *Adieu tous nos pauvres tableaux !, Encor qu'ils soient et bons et beaux* » A continuación añade que sostendrá los precios de sus cuadros aunque sea con su sangre: « *Je soustiendray leur prix au depends de mon sang.* », concluyendo a continuación –y en contra de ese principio de libertad señalado al comienzo–, que él tiene sus amigos e intereses, « *J'ay des amis, j'ay ma cabale* ». Como hemos apuntado más arriba tras esta *querelle* subyacía un claro conflicto entre diferentes grupos que había invertido parte de su patrimonio en determinadas obras, lo que ponía en peligro un cambio de gusto como el que representaban Roger de Piles y el duque de Richelieu.

Desde un punto de vista teórico, la defensa de Rubens realizada por Timart, pseudónimo tras el cual se encontraría P. Mignard, utilizaba muchos de los argumentos ya leídos en los diversos escritos de Roger de Piles. Timart considera a Rubens como un pintor que cumplía los requisitos de la gran manera o del gran estilo defendido por las diferentes conferencias dentro de la Academia. Se mostraba igualmente como un pintor lleno de ciencia y de sabiduría, capaz de dar vida a aquello que no la tiene, conservando la nobleza de lo antiguo, pero siendo capaz, al mismo tiempo, de animar la sequedad de lo antiguo. Era por tanto un gran maestro en la expresión, que hace a las figuras hablar; siguiendo los principios de la elocuencia silenciosa reivindicada por A. Félibien y Le

⁸⁶² PILES, Roger de. « Seconde Lettre d'un François à un gentil-homme flamand, suivi du Banquette des curieux ». P. 52.

Brun desde los años 60. Además de su color agradable, conoce los secretos de las sombras y de las luces; siendo un claro deudor de las principales escuelas italianas: lombarda, romana, etc. Si bien añade que sus obras no son siempre exactas en el dibujo, su negligencia está hecha a propósito, buscando justas causas, utilizando unos argumentos que recuerda a los empleados por Le Brun y Huret en defensa de los fallos en el uso de la perspectiva, a propósito de las críticas realizadas por A. Bosse hacía los cuadros de Le Brun. Un argumento constante dentro de la Academia donde se cuestionaba las reglas estrictas en el arte, defendiendo la libertad del genio, tal y como repite el texto.

*« Et tant d'autres tableaux où son pinceau fidele
Des ouvrages parfaits nous donne le modele.
Que s'il n'est pas tousjours exact dans le dessein,
C'est que ce grand génie agit en souverain ;
C'est qu'il a négligé pour de plus justes causes
Et pour mieux parvenir à de plus grandes choses. »*⁸⁶³

Esta defensa que parece hacer el autor del panfleto sobre la superación de las reglas y de los límites, transportado el artista por el furor divino, no sólo enlazaba con las tradiciones neoplatónicas del humanismo italiano, sino también con las nuevas corrientes de lo sublime que tanto A. Félibien como Roger de Piles desarrollan en sus obras teóricas, como veremos más adelante, así como con las nuevas categorías literarias como la *gracia* o el *je-ne-sais-quoi*.

*« Ainsi, dans sa fureur le poete animé
Suit d'un rapide vol le feu qui l'a charmé,
Par son divin transport meprise les limites
Et les sevéres loix que l'Art avait prescrites ;
Tire un nouvel éclat de son dereglement
Et dans ce qu'il produit triomphe heureusement. »*⁸⁶⁴

Tras este elogio de Rubens realizará una crítica al arte de Poussin:

*« Poussin n'en vaut pas mieux, pour avoir ton estime :
Rome ne l'a point mis dans un degré sublime :
Il sçavoit manier la regle et le compas,
Parloit de la lumiere et ne l'entendoit pas ;
Il estoit de l'antique un assez bon copiste,
Mais sans invention, et mauvais coloriste ;
Il ne pouvoit marcher que sur les pas d'autrui :
Le genie a manqué, c'est un malheur pour luy. »*⁸⁶⁵

En el texto se hacen constantes alusiones a cuestiones relacionadas con el mercado artístico, especialmente a las inversiones realizadas en obras de Poussin y en otro tipo de pinturas, probablemente italiana. Un mercado del arte en el que uno de los protagonistas del banquete, Pantolme, tras el que se encontraba el marchante H. Gimard, tenía una posición privilegiada de la cual, según señala el texto, abusaba, acusándosele de engañar en la venta de cuadros.

*« Quoi ! Pantolme, dit-elle, avec tes fausses ruses,
Est-ce ainsi que tu nous abuses ?*

⁸⁶³ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 56.

*J'ay veu ta belle Lettre et les comparaisons :
Je t'y trouve vaincu par tes propres raisons,
Je suis au desespoir d'avoir esté trompée.
Tu m'as vendu plus d'un méchant tableau !
Barbouilleur, quitte le pinceau ;
Ce metier est trop grand pour ton petit cerveau,
Je n'y seray plus attrapée.
Adieu, dans ton illustre employ,
Cheche d'autres duppes que moy. »⁸⁶⁶*

El principal centro de las críticas era por tanto la figura del marchante H. Gimard (Pantolme) que pasaba por amateur, principal conocedor y marchante de obra italiana, así como uno de los más importantes consejeros de los principales coleccionistas de la alta nobleza; y, de este modo, este panfleto parece acusarle claramente de fraude « *Je suis au desespoir d'avoir esté trompée. Tu m'as vendu plus d'un méchant tableau !* ». Ello demostraría que el mercado de pintura italiana estaba lleno de falsificaciones como ya había denunciado A. Bosse en 1648, tal y como había expresado al inicio de su texto. Quizás debamos encontrar en ello una posible respuesta al porqué Richelieu decide comprar cuadros de Rubens, porque existía un mercado con menos copias que por ejemplo en el mercado de arte italiano. Aunque, al mismo tiempo, el mercado de arte estaba lleno de obras de alumnos al estilo de Rubens, como reconocen también los textos de la época, haciendo difícil su distinción. Todo ello pudo conducir a Roger de Piles, o a alguno de sus conocidos, a intentar presentarse ante el duque de Richelieu –a imagen de H. Gimard– como capacitado para reconocer la manera de Rubens; revelándose a través del panfleto un conflicto entre aquellos *amateurs* de la época que se consideraban capaces de discernir la manera de los grandes pintores, y que prestaban sus servicios a los grandes coleccionistas.

Otro de los panfletos de esta polémica señalados por J. Thuillier será un texto titulado *Aux Curieux*, en respuesta a la sátira de *Le Banquet des Curieux*. Si bien aprovecha para criticar a Rubens, sin embargo se dirige especialmente al autor del texto, Roger de Piles; respondiendo a su denuncia sobre la existencia de una *cábala*.

« Messieurs, je viens de lire l'impertinante Satire qu'un Poete mal concerté a faite contre vous et a qui l'on donne pour Titre le Bancquet des Curieux [...] Je ne pretend point entrer dans la discution de toutes les grandes parties de la Peinture que Rubens a profondement ignorée [...] Je veux seulement, Messieurs, me resjouir avec vous de l'extravagance de l'Auteur qui vous accuse de faire des Assemblées et de Cabales pour empescher qu'on ne rende justice a Rubens. »⁸⁶⁷

El autor de este panfleto se muestra especialmente indignado por la utilización del término *cábala*, ya que consideraba que daba la falsa impresión de que existía un grupo reunido con el ánimo de deslegitimar sediciosamente un supuesto lugar privilegiado ocupado por un autor como

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁶⁷ ANÓNIMO. « Aux curieux ». 1676. En THUILLIER, Jacques. « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle: quelques textes oubliés ou inédites ». En *Archives de l'Art français*, t. XXIII, 1968, pp. 178-179.

Rubens. Para el autor del escrito, ni Rubens ocupa ese lugar privilegiado en Europa, ni puede hablarse de *cábala* contra Rubens. En tal caso, reconoce, debería hablarse de *cábala* en relación a aquellos “cuatro” que se han posicionado en torno a la figura de Rubens para deslegitimar el lugar ocupado por otros autores reconocidos como Poussin, citando expresamente al duque de Richelieu. Observamos pues como la polémica muestra otra de sus facetas ya señaladas: los ataques entre las diferentes redes de poder.

*« On peut plus justement donner le nom de Caballe a celle qui pretend sedieusement en suposer une autre, et qui se reduit a trois ou quatre personnes. Monsieur de Richelieu en este le chef. Je ne puis assez m'extonner qu'un homme de son merite et d'un bon goust pour toutes choses ait un si mechant pour la Peinture. Il trouvoit autrefois Gascard plus habile que le Poussin, aujourd'hui c'est Rubens qui en sçait plus que Raphael. »*⁸⁶⁸

Como es frecuente en este tipo de textos, este libelo alude a una serie de hechos entre el pintor Henri Gascar y el duque de Richelieu⁸⁶⁹, que desconocemos pero que los receptores de la época sin duda sabrían. Otro de los miembros de la *cábala* que cita el texto es Roger de Piles, a quien nombra teniente de la *cábala*, y que describe como :

*« homme aussi présomptueux qu'ignorant, qui croit avoir acquis le droit de decider de la Peinture sans avoir jamais faict autre chose que de suivre Monsieur Hamelot au Colege, et qui se tient a la porte du Cabinet de Rubens chez Monsieur de Richelieu pour assurer tous ceux qui y viennent et les prier d'advertir leurs amis qu'il a lui seul une parfaite connoissance, et que jusque a lui tout le monde s'est trompé dans le Jugement qu'on a faict de ce Peintre. »*⁸⁷⁰

El panfleto hace referencia a una de las familias protectoras de Roger de Piles, los Amelot, y de nuevo al duque de Richelieu, aludiendo a ciertas alianzas y movimientos urdidos especialmente por Roger de Piles, dejando entrever cómo éste está buscando en el duque un protector para sus propias ambiciones personales, asesorándolo mal y enfrentándolo a aquellos amigos que le aconsejaron en el pasado. El texto, mostraba un duque de Richelieu cegado por la ambición de Roger de Piles y de su *cábala*; por lo que no es de extrañar que el autor cite también al marchante Picard. A éste se refiere como « *la trompette de la Caballe* », haciendo una clara referencia al beneficio obtenido gracias a esta *cábala* y a los propios movimientos de asesoramiento del propio Roger de Piles.

*« Il vend pour sept ou huit mille francs des tableaux que les Flamands abandonnoient pour fort de choses qu'ils estoient obligez de garder parce que personne n'en vouloit. Je ne conte point dans leurs Caballes quelques Connoissants qui flatent Monsieur de Richelieu dans son entestement et publient au sortir de chez lui qu'ils aiment mieux le laisser que de l'advertir inutilement et de s'en faire un ennemi. »*⁸⁷¹

Para el autor del texto, esta *cábala* y el elogio de Rubens, se encontraban estrechamente relacionados con la pérdida del duque de Richelieu de su apuesta con el Rey, y por tanto de su

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 179.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, Nota nº 3, p. 179

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 181.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 182.

colección de Poussin; señalando, además, que el duque no había puesto límites a Roger de Piles en su locura, precisamente porque buscaba resarcirse de su pérdida anterior:

« Monsieur de Richelieu seroit asseurement desabusé s'il perdoit encore une fois de l'Argent contre Roi et qu'il le veulent paier en Rubens comme il fit autrefois en Tableaux de Poussin. Il conoistroit que cette monnoye n'a pas le mesme coure [...] laissez ecrire au Sr. De Piles toutes les sottises qu'il lui paira : on ne s'est jamais advisé de repondre a ce fou qui croioit estre Dieu le Pere. »⁸⁷²

Parece concluir señalando que en su ceguera, el duque de Richelieu -en beneficio de Picard- ha declarado la guerra a todos aquellos que no estiman a Rubens, incluso, por encima de todo el resto de los maestros del arte.

« Enfin, laissez Monsr de Richelieu dans son aveuglement, laissez en profiter de bonhomme Picard, et souffrez en patience qu'ils declarent la guerre a tous ceux qui n'estimeront pas Rubens plus que tous les grands Maistres de l'Art. »⁸⁷³

También en respuesta al texto *Le Banquet des Curieux*, tendremos el escrito titulado *Lettre d'un ami a un Provincial*⁸⁷⁴. Éste aparece fechado el 12 de abril de 1676, esto es, antes de la publicación del *Banquet*, lo que para J. Thuillier demostraría, sin embargo, que debieron existir copias manuscritas del *Banquete* anteriores a su impresión. Razón por la cual este texto alude a él, pese a estar fechado anteriormente a su publicación. La *lettre* se inicia con la respuesta de un hombre que tras haber leído la *Lettre d'un françois a un Gentilhomme flamand* niega que se trate de un panfleto sedicioso que maquina algo contra el Estado:

« Je l'ai lië avec soing, mais a vous dire vrai, je ne pense pas que ce françois et ce flamand machinent rien contre l'Etat. Vos Politiques de Province qui repandent ces bruits dascheux ont ey de mechans memoires, et l'oisiveté leur fait former d'etrange chimères. »⁸⁷⁵

El comentario aludía con claridad a los textos que habían interpretado esta polémica desde una perspectiva política nacionalista; tachándolos de políticos de provincia, que difunden ruidos y que se forman quimeras en la cabeza. Ello demuestra nuevamente cómo la polémica trasciende el ámbito de *rubenistas* y *poussinistas*. El propio texto aclara, por tanto, que no se trata de una intriga criminal, como la que tuvo lugar en París a propósito de un tal de Me d'Ecolle del fabourg Saint Antoine, sino de una simple polémica entre marchantes de cuadros:

« mais par la Grace de Dieu, ce n'est rien de tout cela, et vous ne pourrez vous tenir de rire quand vous saurez que tout le mistere de cette Inconnue ne renferme autre chose qu'une intrigue adroite de negotians de tableaux de Flandre. Ces Messieurs voians qu'il faict bon au temps ou nous sommes d'en achpter en ce Pais la ou l'extrme neccessité presente faict donner les Peintures pour rien, e'en sont munis d'un gran nombre dont les plus considerables dont d'un Peintre nommé Rubens. »⁸⁷⁶

⁸⁷² *Ibid.*, p. 182.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 182.

⁸⁷⁴ ANÓNIMO. « Lettre d'un ami a un Provincial ». 1676. En THUILLIER, Jacques. « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle: quelques textes oubliés ou inédites ». En *Archives de l'Art français*, t. XXIII, 1968, pp. 183-191.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 183.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 183.

El propio escrito parece describir a Roger de Piles como “aficionado de novelas”, de quienes estos marchantes se han servido para ensalzar la figura de Rubens por encima del resto de artistas, antiguos y modernos.

*« Ils se sont servis ensuite de la plume d'un faiseur de Romans, homme eloquent et fier en son genre d'écrire, qui a sa part d'ailleurs avec eux, dont le stille imperieux proscrip tous les Peintres Antiens et Modernes, et faisant seulement grace a Rubens l'eleve dans le Ciel au nombre de Dieux afin que les Curieux qui ont des Escus mignons courent apres les Ouvrages de cette Divinité, et achètent bien cher ce qui ne leur a presque couté que le port de Flandre a Paris. »*⁸⁷⁷

El texto plantea la polémica, por tanto, como una estrategia comercial de los marchantes de pintura flamenca apoyados por Roger de Piles para inducir una expectación artificial en la sociedad francesa, que la anime a comprar sus cuadros, citando como ejemplo al duque de Richelieu ; *« afin que les Curieux qui ont des Escus mignons courent apres les Ouvrages de cette Divinité, et achètent bien cher ce qui ne leur a presque couté que le port de Flandre a Paris. »* Llama la atención como el autor describe a esta *cábala* de rubenistas como intransigentes cuando se enfrentan a alguien que no piensa como ellos, describiendo sus formas de actuación también como intimidantes; lo que refleja la agresividad de la campaña de Roger de Piles.

*« ceux qui plus sincerement n'emploioient pas le superlatif dans leurs aprobations estoient aussitost repris fierem par les interesséz qui d'un ton aigre et d'un air reffrongé leurs disoient vous dittes que celle est beau, on le scait, il faut dire, Monsieur, que c'est la plus belle chose du monde, et quiconque dira le contraire il faut qu'il aie entierement le Goust depravé, on se sauroit trop louer ni paier des Ouvrages de cette force : si vous ne le scavez, aprendez-le. »*⁸⁷⁸

El texto nos informa también sobre cómo el “asunto” Richelieu despertó la curiosidad de la *sociedad mundana*, que rápidamente asumió la polémica, posicionándose en uno y otro bando. Asimismo, todo ello generó una nueva moda que reflejaría –más allá de las polémicas- un cambio de gusto en la sociedad francesa del último tercio del siglo XVII, donde los afines a Poussin y a los italianos ven cómo surge un competidor nuevo, el gusto por la pintura del norte de Europa. Un interés por la pintura del norte que, pese a las descripciones dadas por los panfletos, en ningún momento cuestiona el peso que continúa teniendo la pintura italiana en Francia⁸⁷⁹.

*« Cet artifice n'a pas reussi : il s'est treuvé des personnes de qualité assez credulles, rejettans tout autre culte que celui de Rubens, ont banni de leurs sanctuaires avec mepris les illustres Poussins, les Titians, les Caraches et Autres Divinitez dont las Negotians se sont accommodéz en Gens d'esprit. Rubens est devenue a la mode comme autrefois les canons a la Candalle. »*⁸⁸⁰

Observamos también una crítica directa a las tesis artísticas defendidas por Roger de Piles y de todos aquellos que pensaban el cuadro en términos de recepción y a partir de las emoción sentida por el espectador -lo que llamará Roger de Piles en sus *Conversations* vistazo o *coup d'oeil*-, como

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 184.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 185.

⁸⁷⁹ MICHEL, Patrick. *Peinture et Plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

⁸⁸⁰ ANÓNIMO. « Lettre d'un ami a un Provincial ». P. 185.

principio sobre el cual edificar el *bon goust*, ridiculizando el autor del escrito, precisamente, estas emociones, describiéndolas irónicamente casi como un éxtasis.

« Ils decouvrent a ce qu'ils disent des Atraitz en ces Ouvrages et des delicatesses qui penetrent jusques au coœur, on diroit effectivement que leurs ames est enivrées du Nectar délicieux dont Rubens est repu dans les Cieux tant ils paroissent contens et satisfaitz en contemplant ses Tableaux [...] car il imitoit au naturel les Grimaces, Les Postures et les Accents de voix des devots de Rubens »⁸⁸¹

A pesar de todo, a continuación, reconoce que quiere rendir justicia a Rubens, quien ha sido injustamente declarado enemigo de Francia⁸⁸²; lo que demuestra, nuevamente, lo que venimos planteando hasta aquí, sobre que la polémica no es tanto provocada por la defensa de Rubens, sino más bien por la actitud de Roger de Piles. De hecho, el autor del texto reconoce el talento de Rubens en el color y no le importa tomar algunas de las palabras ofrecidas por los adoradores de Rubens para describir las obras de éste. El autor elogia así en muchos aspectos su obra, señalando su maestría a la hora de saber unir diferentes acontecimientos en un mismo cuadro, sabiendo distribuir las escenas principales y secundarias al servicio de la unidad temática⁸⁸³. No obstante, también realizará algunas críticas hacia su pintura, principalmente dirigidas -como era común en su época- hacia la manera de tratar la carne, llamando la atención sobre la gordura de sus figuras, “alimentadas de mantequilla, de grasa de jamón, de queso y de doble de cerveza, etc.”⁸⁸⁴ Como en los textos anteriores, las críticas a Rubens daban paso al elogio de Poussin. Sin embargo el ánimo del autor no era contraponer Poussin a Rubens, sino que esto era la consecuencia de la polémica planteada por Roger de Piles, la cual parecía haber unido los destinos de ambos autores para el futuro; y, de este modo, el elogio a Rubens a través de la crítica de Poussin, había provocado la reacción contraria, que para elogiar a Poussin había que criticar a Rubens. El texto intentará mostrar a continuación en qué cuestiones fue superior Poussin al “divinizado” Rubens, señalando, incluso, la superioridad de Le Brun sobre éste⁸⁸⁵. Concluye su escrito con una crítica a la *cábala* de los *rubenistas* reunida en torno al duque de Richelieu, a la cual considera movida por la mala fe y el interés propio, que adscribe al negocio de los cuadros, importándoles poco el problema de la belleza o la verdad del arte.

La siguiente respuesta al *Banquet* será escrita por el abbé Faydit, *Reponse au Banquet des Curieux*⁸⁸⁶, donde atacará este elogio de Rubens y el desprecio al resto de la pintura. Citado en las *Memoires* de Saint-Simon, el abbé Faydit fue excluido de los oratorianos en 1671 por haber

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 186.

⁸⁸² « Cependant je veux rendre justice a Rubens et faire le bien pour le mal, honnorer en sa personne sa Nation autant qu'elle s'est injustement déclarée ennemie de la nostre. » *Ibid.*, p. 186.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 187.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 190.

⁸⁸⁶ FAYDIT, Abbé. *Réponse au Banquet des Curieux*. 1676.

publicado una obra cartesiana y recluido en Saint-Lazare en 1676, siendo relegado a la Auvergue en 1700⁸⁸⁷. De nuevo, Faydit denuncia la insolencia y la violencia del texto de Roger de Piles, al que se refiere como Licaste, según él por intermediación de Thamir: « *Thamir fit faire* »⁸⁸⁸, aludiendo con claridad al duque de Richelieu. Sobre todo subraya los ataques injustificados, así como los insultos a diestra y siniestra, denunciando cómo Licaste (Roger de Piles) se ha apropiado, para su causa, de autores como P. Mignard, quien desmintió –según Faydit– haber dicho las cosas que Roger de Piles ha puesto en su boca en su *Banquet*⁸⁸⁹.

« *Vainquoit sans resistance, & triomphoit sans peine.
Licaste fait de mesme, & pendant que Timart
Sosutient contre Rubens a gloire de son art,
Qu'il le croit au dessous de cent Peintres d'élite
Dont les rares Tableaux découvrent le merite,
Sans prévoir le succez, sans craindre un démenti
Licaste effrontément le met de son parti,
Luy fait abandonner par un faux artifice,
La raison, le bon sens, pour suivre le caprice.* »⁸⁹⁰

Elogia por tanto a los grandes pintores italianos como Rafael o Tiziano sobre Rubens, así como a Poussin, a quien sitúa por encima del pintor de Amberes.

Si bien estos textos han sido analizados como una etapa más de la *querelle du coloris*, así como del enfrentamiento entre *rubenistas* y *poussinistas*, que empero escondían diversas estrategias ocultas; sin embargo, podemos concluir, a partir de su análisis, que en el último tercio del siglo XVII asistimos a un cambio de gusto que parece generar un conflicto en las instituciones oficiales y en la *société mondaine*. Un cambio de gusto que se refleja en las disputas entre marchantes y entre escuelas pictóricas, que se adscribían, a su vez, a las diferentes redes clientelares que cada uno representan. Un nuevo gusto en el que ocupará un lugar destacado el duque de Richelieu, quien busca marcar y determinar los nuevos gustos en pintura⁸⁹¹, como antaño había intentado con el teatro. El duque buscaba, por un lado, erigirse en una figura de prestigio social en relación al arte y, por otro lado, ejercer desde ese prestigio un poder sobre el mercado, que sin duda buscaba favorecer sus propios intereses económicos, rentabilizando sus inversiones; sobre todo ante las constantes deudas que su vida y el juego le generan. Frente a aquellos que lo han definido como una víctima de Roger de Piles y sus intereses propio, son varios los escritos del momento que lo definen como un

⁸⁸⁷ FAYDT, Abbé. « Réponse au banquet des Curieux ». 1676. En THUILLIER, Jacques. « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle: quelques textes oubliés ou inédites ». En *Archives de l'Art français*, t. XXIII, 1968, nota nº 1, p. 191.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 192.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, Nota nº 1, P. 193.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 193.

⁸⁹¹ MERLE DE BOURS, Alexis. « Une grande figure de la curiosité sous Louis XIV : Armand-Jean de Vignerod du Plessis, Deuxième Duc de Richelieu (1629-1715) » P. 36.

gran conocedor del arte, como el texto de C. Le Maire *Paris ancien et nouveau* (1685)⁸⁹² o el de Abraham du Pradel *Le Livre commode* (1692)⁸⁹³. Asimismo, en los años siguientes el duque encargará a Antoine Coypel una *Famille de Darius*, en 1692, para rivalizar con las obras de Le Brun y de Mignard, que P. Mignard parece finalmente detener⁸⁹⁴; lo que demostraría, nuevamente, su deseo constante de influir artísticamente en la política, tal y como había hecho con Racine o con Rubens. No obstante, A. Coypel pinta en diciembre de 1692 una Crucifixión, que puede ser valorado como un claro manifiesto rubenista que, según señala el *Mercure Galante*, causa de nuevo un gran revuelo en París. Un cuadro que todos quieren observar y que el duque está feliz de mostrar. Podemos subrayar así en el duque de Richelieu una estrategia muy clara desde los años 70, y que se alargan durante las décadas siguientes, para favorecer la pintura de Rubens y el nuevo estilo, animando a sus protegidos, como A. Coypel, a inclinarse por las maneras del pintor de Amberes. Todo ello demostraría finalmente que no sólo se trataría de una estrategia aislada de Roger de Piles, quien busca favorecer la obra de Rubens, sino de una estrategia compartida por una serie de importantes conocedores y marchantes que buscan transformar los gustos italianizantes del momento, muy probablemente en su propio beneficio. Esta estrategia especulativa iniciada por el duque con la ayuda de Roger de Piles para elevar los precios de la pintura de Rubens, según algunas acusaciones, mostraría asimismo un trasvase entre las concepciones económicas y las artísticas, sobre todo, a medida que se desarrolla un *saber económico* auspiciado por el desarrollo de una transformación del modelo político en el sentido de la *gubernamentalidad*.

Esta visión económica subyacente a la estrategia del duque de Richelieu parece confirmarse cuando entre 1680 y 1690 la situación financiera de éste se deteriora como ha indicado Saint-Simon; viéndose obligado en 1687 a depositar como garantía doce cuadros de Rubens, por una deuda de 100000 libras, en uno de sus principales acreedores, el financiero Philippe Millieu. Un proceso que se alargará hasta los inicios de los años 90, donde el propio financiero muestra su preocupación en varias ocasiones porque se ha informado del escaso valor de los cuadros de Rubens, que habían sido inicialmente tasados en torno a 8000 libras cada uno; lo que suscitará las respuestas airadas de Richelieu. La nueva esposa de Richelieu, Anne Marguerite d'Acigné, hija del conde de Grandbois, cubre la deuda y los cuadros regresan al duque, que finalmente se los vende a su mujer por una suma de 40000 libras, en diciembre de 1693. La muerte de la duquesa en 1698 y la ausencia en su inventario de cuadros, refleja que la transacción de 1693 fue una farsa para salvar la

⁸⁹² LE MAIRE, C. *Paris ancien et nouveau. Ouvrage très curieux où l'on voit la fondation, les accroissemens, le nombre des habitans et des maisons de cette grande ville avec une description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable...* par M. Le Maire. Paris, Michel Vaugon, 1685, 3 Vol., vol. III, p. 245.

⁸⁹³ DU PRADEL, Abraham (Nicolas de Blegny). *Le Livre commode des adresses de Paris pour 1692*. Édition par Édouard Fournier. Paris, Paul Daffis, 1878, 2 Vol.

⁸⁹⁴ SCHNAPPER, Antoine. *Curieux du Grand Siècle*. P. 381 y ss.

colección de los acreedores del duque⁸⁹⁵. Todo ello parece confirmar que la apuesta por Rubens en los años 70 fue una buena inversión, que le permite al duque financiar sus otros intereses. No obstante, sus cuadros de Rubens se convertirán entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII en uno de los principales focos de atención de las guías de París, como señala el texto de Germain Brice *Description nouvelle de ce qu'il a de plus remarquable dans la ville de Paris* (1706) o de L. Liger *Le voyageur fidèle, ou le Guide des étrangers dans la ville* (1715). Richelieu y Roger de Piles ven con ello confirmado el triunfo de su estrategia, que había causado polémica en 1676, y que sin duda tenía entre otros objetivos transformar los gustos y los intereses de los amateurs hacia el arte de Rubens. Roger de Piles encontraba así en Rubens un gran aliado para el desarrollo y extensión de sus ideas sobre el color, así como para colmar sus ambiciones personales.

La *querelle du coloris* quedará determinada para la posteridad por la actitud violenta y panfletaria de Roger de Piles, quien crea una falsa polémica entre Rubens y Poussin para atraer la atención de la *sociedad mundana* por la pintura de Rubens y flamenca, así como sobre su propia persona, distorsionando la imagen de su época. Una imagen distorsionada que llegará hasta el siglo XVIII, tal y como demuestran los recuerdos que sobre aquellos momentos, y con la distancia que impone la memoria, han realizado algunos pintores como Antoine Coypel, a principios del siglo XVIII, para quien aquellos conflictos fueron el resultado de una lucha entre *rubensistas* y *poussinistas*, tal y como recordará en su *Epître à mon Fils*.

*« Je me souviens encore des tems où les Ecoles de peinture retentissoient de ces fameuses disputes, dans lesquelles les uns cherchoient à détruire les charmes du coloris en faveur du dessein, et les autres passionnez pour le coloris, marquoient tant de mépris pour les solides beautés du dessein. Les Disciples entroient dans la querelle de leurs Maîtres, et fouloient aux pieds les ouvrages de ceux qu'ils croyoient opposez à leur sentiment ; et l'on voyoit distribuer des satyres qui en attaquant le sçavoir des uns, déchiroient même jusqu'à leurs personnes. Dans cette guerre pittoresque, les uns arboroiént l'étendart de Rubens, les autres celui du Poussin. Tandis que les partisans de Rubens accabloient le Poussin d'injures, les adorateurs du Poussin traitoiént Rubens avec indignité. Mais quoyque ces deux grands Peintres fussent les seules divinitez que l'on paroissoit adorer, l'amour propre et l'envie faisoient tout agir »*⁸⁹⁶

Un texto que es utilizado a menudo por la historiografía posterior como el reflejo claro de la existencia de discusiones y enfrentamiento dentro de la Academia, así como para justificar la existencia y convivencia de dos concepciones del arte diferentes en la Francia del siglo XVII. Una conclusión que rechazamos de plano. Como ha señalado Ch. Michel⁸⁹⁷, en los años en que se producen estas polémicas A. Coypel -que había nacido en 1661- se encontraba con su padre en Italia, entre diciembre de 1672 y la primavera de 1676, por lo que su testimonio sólo daría cuenta de

⁸⁹⁵ MERLE DE BOURS, Alexis. « Une grande figure de la curiosité sous Louis XIV : Armand-Jean de Vignerod du Plessis, Deuxième Duc de Richelieu (1629-1715) ». Pp. 43-44.

⁸⁹⁶ COYPEL, Antoine. « Epître à mon Fils ». Citado por TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 225.

⁸⁹⁷ MICHEL, Christian. « Y a-t-il eu une Querelle du Rubénisme à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture ? ». P. 160.

lo sucedido desde mayo de 1676. Por lo que podemos concluir que su dialéctica *poussinista-rubenista* es fruto más bien de la imagen que ha conseguido imponer para la posteridad Roger de Piles, que una descripción fidedigna de la sociedad artística de entonces. De hecho, no es posible hablar de un grupo bien definido que pueda denominarse como *poussinista*, aunque indudablemente Poussin como Rafael constituía un referente de los diferentes ámbitos artísticos (aunque en estos años había empezado a declinar su valor y fama); y, de este modo, esta definición de *poussinismo* proviene más bien de los escritos de Roger de Piles, quien construye un enemigo y una cábala que le permite hablar de una especie de estrategia premeditada que quiere ningunear la pintura de Rubens. Lo que revelaba de nuevo una estrategia premeditada así como característica de las querelles y de los panfletos del Antiguo Régimen.

Como hemos señalado más arriba las conferencias dentro de la Academia parecían permanecer al margen de estas polémicas, centrándose en temas quizás menos polémicos como eran los análisis de anatomía vinculados principalmente a la escultura. No obstante el 3 de octubre de 1676 Jean-Baptiste de Champaigne ofrecerá una conferencia sobre *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Tiziano, que además de retomar sus conversaciones con Martin de Barcos y su enfrentamiento con Le Brun, por la libre interpretación que se hace de los temas bíblicos en pintura, hará una clara mención a la guerra de libelos y panfletos que han marcado el año. J.-B. Champaigne se refiere, sobre todo, a la actitud de algunos –claramente dirigiéndose a Roger de Piles– que critican las obras y pintores de gran categoría, simplemente por no ser perfectos, señalando la deshonestidad de tal planteamiento, propio de alguien que no conoce la dificultad del oficio.

« Si l'on faisait justice en estimant les choses avec la sincérité qu'on leur doit, l'on ne s'emporterait jamais à des extrémités comme l'on voit quelquefois, parce que le bien est si estimable et si rare qu'il doit être honoré et chéri de tous qui aiment leur profession, en quelque lieu où ils se trouvent, et devrait ôter la dureté avec laquelle l'on voit traiter les beaux ouvrages, parce qu'ils ne sont pas exempts de quelque défauts. Il y a de la différence à dire son sentiment touchant quelque matière académique, pour s'éclairer les uns les autres, et à faire de satires qui ne tendent qu'à obscurcir la vérité, et à tenir le mérite des belles parties qui se trouvent dans les différents génies des ouvrages des habiles hommes.

L'on peut dire avec vérité que cet esprit dur et malfaisant ne peut occuper que ceux qui n'en ont point du tout. »⁸⁹⁸

A continuación, se pregunta sobre las intenciones de estos hombres que atacan a los pintores por tener algún fallo, concluyendo que ello responde a una actitud narcisista, pues simplemente buscan gustarse a sí mismos. J.-B. Champaigne busca legitimar frente a éstos, el juicio del conocedor de las reglas, tal y como representan los pintores y la Academia, frente al juicio de estos

⁸⁹⁸ CHAMPAIGNE, Jean-Baptiste. « Conférence, 3 octobre 1676 : Les Pèlerins d'Emmaüs de Titien ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 2, p. 612.

que se consideran iluminados y que además desprecian las obras de los pintores eruditos simplemente porque no responden a su gusto o sentido.

« Mais parés tout, quel fruit prétendent ces personnes-là de leur peu d'équité ? Ils ont la satisfaction de se plaire à eux-mêmes et à pas une personne éclairée et qui a la justice pour sa règle.

L'utilité que s'espère tirer de cette réflexion est de faire croire par ce discours aux étudiants que s'il n'y a point d'habile homme qui déchire les ouvrages des savants peintres, et que ceux qui le font ne sont ni habiles ni sincères, il est bien moins séant à ceux qui ne sont ni habiles encore ni en rang par conséquent de critiquer, mais seulement d'étudier, de faire les juges plus que les autres, comme ils font tous les jours des plus beaux ouvrages, et de se partialiser de façon à condamner avec aveuglement tout ce qui n'est pas dans leur sens. »⁸⁹⁹

Finalmente, considera que han hecho un gran mal de grandes consecuencias. No obstante Champaigne parece querer tomar una actitud conciliadora, valorando tanto el dibujo como el color, intentando legitimar y defender, nuevamente, una aproximación a la pintura como la que demuestra la Academia, destinada a analizar la pintura en sus partes para encontrar su cosas positivas y fallos, si los hubiera, siempre con la intención de enseñar a los jóvenes artistas.

5.4. La cuarta fase del debate sobre el color. Las conversaciones de Roger de Piles.

Ante las críticas y polémicas surgidas por los panfletos de 1676, Roger de Piles se ve en la obligación de aclarar algunos de sus posicionamientos señalados en el *Banquet*, contestando a algunas de las críticas. Aunque su tono será mucho más sosegado y menos beligerante. En *Conversation sur la connaissance de la peinture* (1677), profundizará en el debate sobre la formación de artista y, por tanto, sobre el fundamento natural del arte, frente a la copia de la antigüedad y la manera de otros. También sobre la viveza del colorido y sobre la libertad de las pinceladas. Así como, sobre la finalidad emotiva y persuasiva de la pintura y la búsqueda de emociones en el espectador. Unas emociones sobre las cuales considera que deberá fundamentarse el gusto y el juicio artístico, frente a la postura de aquellos que defienden la Razón. En su *préface* a este nuevo texto que denomina como “entretiens”, dice dirigirse a aquellos que aman la pintura y que desean adquirir algún conocimiento, tal y como había sido una constante de los textos teóricos franceses desde A. Bosse. La primera conversación se inicia como en las *Entretiens* de A. Félibien (quien ya había publicado sus cuatro primeras) con un diálogo entre Pamphile y Damon ante la colección de cuadros del Rey en el Louvre y en las Tullerías. Roger de Piles intenta desarrollar un tipo de escritura artística centrada en la manera del pintor que, como sucede con la letras de las personas, le diferencia y distingue de otros, en la línea del tratado de M. Boschini, y que seguramente tenía que ver con su trabajo como especialista en la obra de Rubens, que había desempeñado para el duque de Richelieu. No le interesa establecer tanto si una pintura es buena o

⁸⁹⁹ *Ibid.*, pp. 612-613.

mala, sino demostrar la capacidad para descubrir la particularidad de cada manera. Todo ello estaba vinculado, a su vez, a los problemas de la autoría y la identificación, los cuales parecen adquirir cada vez mayor importancia en paralelo al desarrollo del mercado del arte⁹⁰⁰. Una manera del pintor que para él depende del carácter y del espíritu de cada artista. Le preocupa por tanto distinguir si una obra está realizada con mal o con buen gusto; lo que, como remarca Damon, Pamphile considera como el conocimiento verdadero, situando el problema de la pintura en torno al gusto, y por tanto en torno a la experiencia y la recepción del espectador, y no tanto sobre las reglas y el conocimiento racional.

*« Le caractere de la main, continua Pamphile, n'est autre chose qu'une habitude toute singuliere que chacun prend de former ses lettres, & le caractere de l'esprit est le stile du discours, & le tour que l'on donne à ses pensées [...] Il paroist dans ses inventions, & dans l'air particulier qu'il donne aux figures, & aux autres objets qu'il represente, & selon que ce Genie est bon, ou mauvais dans les Peintres, nous disons que leurs Ouvrages, sont d'un bon ou d'un mauvais goust. »*⁹⁰¹

No es extraño que tras un polémica donde los marchantes y coleccionistas desempeñan un papel fundamental, Roger de Piles comience su escrito con el problema del reconocimiento de la manera del pintor. Lo que suponía, además, penetrar en la obra a través de la mirada del experto y a través de las cuestiones prácticas y técnicas, otorgando un papel central al espectador, como ojo experto. Redefine así la idea de pintura parlante y de elocuencia muda y, de este modo, parece vincularlo no tanto con la contemplación de una idea o un discurso, sino más bien con un sentimiento y una emoción. Roger de Piles parecía retomar así las reflexiones sobre la elocuencia muda, ya señaladas en A. Félibien, pero, en vez de pensar la pintura en términos de narratividad, la pensará en términos de expresión, acentuando el carácter retórico de la pintura.

*« & d'autres me disoient que le raisonnement de la Peinture estoit au bout du Pinceau, & que les Peintres n'avoient pas appris à parler. Et qui en parlera donc, leur disois-je, ceux qui n'en savent rien du tout ? [...] Tout cela est le plus beau du monde, reprit Damon ; mais les Tableaux ne parlent point, & vous m'avoürez que c'est la seule chose qui manque dans les Tableaux du Roy, tant ils sont beaux. Pour moy, luy dis-je, je les trouve tres-eloquens. Ils m'ont repeté mille histoires differentes, dont j'ay esté plus agreablement touché que lors que je les ay leües. C'est un discours muet à la verité, & qui n'est que pour le coeur ; mais tout muet qu'il est, il se fait tres-bien entendre. Ce langage est pour tout le monde, dit Pamphile ; mais ils en ont un particulier sur l'instruction de la Peinture qui demande beaucoup d'esprit, de bon sens & d'attention. »*⁹⁰²

Frente a aquellos que defienden que el razonamiento estaba en el inicio de la pintura, como habían señalado las conferencias de N. Coypel o Le Brun, *« d'autres me disoient que le raisonnement de la Peinture estoit au bout du Pinceau »*; Roger de Piles, aceptando una comprensión elocuente de ésta, defiende un acercamiento a la obra de arte fundamentado en la emoción primera sentida al mirar; esto es, en la sorpresa o *touchée*. Planteaba así una relación con

⁹⁰⁰ TUMMERS, Anna. *The Eye of the Connoisseur. Authenticating Painting by Rembrandt and His Contemporaries*. Los Angeles, Getty Publications, 2012.

⁹⁰¹ PILES, Roger. « Premier Conversation ». En *Conversations sur la Connoissance de la Peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux*. Paris, Nicolas Langlois, 1677, pp. 10-11.

⁹⁰² *Ibid.*, pp. 14-16.

la pintura semejante a la elocuencia persuasiva que estaba planteándose en el ámbito de las letras y que había defendido A. Félibien en pintura, pero acentuando –respecto a éste- el papel desempeñado por las emociones en el espectador, lo que hay que entender como fruto de su lectura de Aristóteles.

« Voir des Tableaux, répondit Pamphile, les regarder comme si iamais vous n'en aviez veu, & en juger de bonnes foy sans vouloir trop faire le Connoisseur, & preferer ceux qui vous suprendront davantage. Car les yeux d'un homme d'esprit, quoyque tout noeufs en Peinture, doivent estre touchez d'un beau Tableau ; & s'ils n'en sont pas contens, il faut conclure que la Nature y est mal imitée, & que les objets qui y sont peints, ne ressemblent gueres aux veritables. »⁹⁰³

Tal y como había sucedido en el ámbito de las letras, donde el *savant* había sido desplazado por un sentido más amplio de público, que juzga en función de sus sentimientos o gustos, tal y como había apuntado Corneille; Roger de Piles, igualmente, defiende que cualquiera -tenga o no conocimientos de arte- está facultado para juzgar una obra de arte en función no de su conocimiento, sino de ese sentimiento que es común al hombre, retomando de nuevo este *sensus communis* de la filosofía de Aristóteles.

« Ce seroit une chose bien estrange, que les Tableaux ne fussent faits que pour les Peintres, & les Concerts pour les Musiciens. Il est tres-certain qu'un homme d'esprit qui ne fera point instruire des preceptes de l'Art, peut bien juger d'un Tableau, encore qu'il ne donne pas toujours raison de ses sentimens, & qu'il ne les dise su vous voulez, qu'avec incertitude ; s'il n'en juge pas en Peintre, il en jugera en homme de bon sens. »⁹⁰⁴

A continuación se preguntará Damon sobre dónde fundar este juicio (un *sensus communis* que ya Aristóteles había identificado con una habilidad común para juzgar y razonar de acuerdo a los principios de *recta ratio* o buen sentido). A lo que Pamphile responderá aludiendo a una especie de reconocimiento según lo visto o sentido previamente en el mundo por la persona que mira los cuadros. El acto de ver y el juicio se convertían así en una especie de *reconocimiento* previamente sentido en el mundo; lo que determina que al mirar la obra el sentimiento previamente sentido regresase, demostrando que Roger de Piles fundamentaba el arte en un acto de reconocimiento construido sobre la experiencia previa. Todo el conocimiento nacía en él de la experiencia, acercándose de nuevo a Aristóteles. Una tesis que opondrá a aquellos que defienden la *idea* en el arte y, por tanto, su acceso a ella mediante la razón; contraponiéndoles el *reconocimiento de la experiencia*. Mientras el primero conduce a concebir el arte desde la contemplación, el segundo conduce a la experiencia vivida.

« Mais surquoy fonder ce jugement, poursuivit Damon ?
Sur la connoissance des objets que l'on voit representez, dit Pamphile : & ie vous avoïé que ce n'est qu'à proportion de cette connoissance, que les jugemens que l'on fera seront bons ou mauvais. Personne ne peut juger, par exemple, de la beauté d'un Lion peint, s'il n'en a veu un veritable, ny de la passion qu'exprimer une figure, s'il n'a veu ou senti des marques exterieures de cette mesme passion qu'elle represente. »⁹⁰⁵

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 21-22.

Pamphile, a la insistencia de Damon sobre la necesidad de conocer previamente la historia del arte y de algunos fundamentos del arte de la pintura, insistirá sobre lo señalado más arriba, es decir, la importancia de fundamentar el juicio no tanto en el conocimiento previo, sino en la primera impresión. Defendía así un conocimiento nacido de la experiencia que en Francia había estado representado por Gassendi contra el *innatismo* de Descartes. Asimismo, Roger de Piles comenzaba a distinguir cada vez de forma más clara entre el acto de creación artística, donde sigue defendiendo valores semejantes a los de la academia, defendiendo la idea, la razón y la *inventio*; del acto de recepción de la obra, donde es la experiencia la que primará sobre la razón, defendiendo aquí una primera aproximación a la obra no intelectual, esto es, conforme a esos conocimientos sobre la forma de pintar que impiden juzgar las obras.

*« Il est vray, dit Pamphile, que ce qui empesche le plus souvent de juger fainement d'un Ouvrage de Peinture, est que nous avons l'esprit préoccupé de quelques façons de peindre, & de quelque maniere particuliere qui nous a esté inspirée par des gens en qui nous avons creance ; & il arrive ordinairement que ceux qui commencent à aimer la Peinture, se laissent ainsi prevenir, & jugent de tout ce qu'ils voyent de Peinture par les premiers Tableaux qu'ils ont oüï priser. »*⁹⁰⁶

No obstante, y tras defender el *bon sens* y el *sentimiento* como principio para un juicio, señala, a continuación, la importancia de tener conocimientos de arte a la hora de juzgar una obra, como los que tienen el *connoisseur*⁹⁰⁷, recomendando como lecturas la obra de Dufresnoy⁹⁰⁸ o la obra de Félibien⁹⁰⁹. Asimismo, defenderá también el modelo académico de discusión pública, ante los grandes maestros de la pintura, como forma de conocer y como mejor manera para establecer unos criterios válidos sobre una obra, tal y como había señalado A. Félibien⁹¹⁰. Considera, asimismo, que la *comparación* entre diversos cuadros permite alcanzar un juicio válido para poder establecer lo que es bueno y lo que es malo, ayudando a la formación de un *gusto* que finalmente permitirá fundar un juicio⁹¹¹. A la pregunta de Damon sobre qué entender por *gusto* en pintura, Pamphile dará una descripción ambigua, trasladando a la pintura las diferentes acepciones que posee en la lengua hablada. Aunque, finalmente, definirá el *buen gusto* como una conformidad de todas las partes, en la línea de la *coustume* de Chambray o de la *gracia* de Félibien, y que terminará por identificar con el *tout ensemble*:

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁰⁷ « Je vous avoue que je ne pourrais pas me contenter de ne juger des Tableaux que par le bon sens : je sçay bien qu'il faut commencer par là ; mais encore faut-il des lumieres de l'Art, & quelque chose d'extraordinaire pour estre ce que l'on appelle Connoisseur. » *Ibid.*, p. 26.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁹¹⁰ « puissent vous entendre parler sus ce qui se presentera de bon & de mauvais à vostre esprit à choisir ce qui est bien d'avec ce qui ne l'est pas. Vous leur direz vos sentimens, & vous écouterez les leurs avec attention ; que si vous les trouverez raisonnables, & que vous en foyez convaincu, vous en tirerez peu à peu des principes qui vous formeront le jugement, & dont vous vous servirez au besoin » *Ibid.*, p. 32.

⁹¹¹ « ou s'il est possible qu'on les presente les uns aux autres pour en juger : (car ce n'est que par la comparaison que les choses sont trouvées bonnes, ou mauvaises) & qu'ainsi sur ce qui aura semblé approcher le plus de la perfection, l'on se forme le goust pour juger ensuite de ce que l'on verra » *Ibid.*, p. 35.

« le mot de Goust dans les Arts est Metaphorique: Nous l'avons transporté de la langue pour le faire servir à l'esprit ; & de la mesme façon que nous disons que l'esprit voit, nous disons encore qu'il gouste ; c'est son employ de juger des Ouvrages comme c'est celui de la langue de juger des faveurs, l'un & l'autre decident de la bonté de leur objet à proportion qu'il les falte, & qu'il leur plaist [...] Et que le bon Goust dans un bel Ouvrage est une conformité des parties avec leur tout, & du tout avec la perfection. »⁹¹²

Construye así su teoría artística sobre el juicio artístico en la idea de gusto, lo que le plantea a Damon varias preguntas que Pamphile intenta ir solucionando de forma dialogada a la manera socrática. La primera de estas preguntas se referirá al gusto particular de cada uno; es decir, sobre cómo fundar un gusto universal si todo el mundo tiene su propio gusto, « *Car chacun l'a met où bon luy semble, principalement en fait de Goust, dont on dit qu'il ne faut point disputer* »⁹¹³. Como respuesta al problema del gusto particular de cada uno, Pamphile acudirá a la experiencia de la historia y de los siglos como criterio de autoridad para establecer el gusto, así como a las esculturas antiguas. Cuestión que conducirá al problema del aprendizaje del estudiante, decantándose Pamphile por que el joven estudiante debía iniciarse a través de la copia del natural, pero teniendo presentes también los modelos de la antigüedad. Insistiendo en que nunca deberá copiarlas directamente, pues si no sus figuras darán una sensación de falta de vida. No obstante, Pamphile elogia los hallazgos de los antiguos, especialmente la corrección de la forma, la pureza y elegancia de los contornos, la naïveté y la nobleza de las expresiones, la variedad, la buena elección, etc.

« L'Antique est un remede contre le mauvais Goust à la verité ; mais s'il est pris tout crû, & sans qu'il soit assaisonné des beautez vivantes de la Nature, l'usage en fera dangereux. Le naturel a toujours quelque chose de vif, & de remuant, qui tempere cette immobilité des Figures antiques : & ceux qui prennent trop de soin de les imiter, sans pendre garde aux graces particulieres qui accompagnent la Nature vivante, tombent toujours dans la secheresse. »⁹¹⁴

Como subraya en este párrafo, lo importante es captar de la Naturaleza, esa « *chose de vif* » y « *remuant* », que tempera esa inmovilidad de las esculturas antiguas, tal y como había remarcado L. Dolce anteriormente: “y sin igual, como quien con la perfección del dibujo, acompaña la vivacidad del colorido de tal manera que sus cosas no parecen pintadas, sino vivas”⁹¹⁵. La preocupación principal de Roger de Piles en estos instantes se refiere a la animación de la materia, que la pintura debe captar. El pintor debe ser por tanto capaz de trasladar a la obra ese espíritu vital característico de la Naturaleza, de ahí que la función principal del color sea, precisamente, construir ese simulacro de vida en los cuerpos pintados, como había señalado Alberti o Dolce, siguiendo el principio de *vraisemblance*, que es precisamente lo que va a generar la emoción en el espectador: “que las pinturas que hace mueven los afectos y las pasiones del ánimo, de manera que los espectadores se alegren o se turben según la cualidad de los sujetos, como sucede con los

⁹¹² *Ibid.*, pp. 35-38.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 38.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁹¹⁵ DOLCE, Lodovico. *Carta de Lodovico Dolce a Gasparo Ballini*. En DOLCE, Lodovico. *Diálogo de la pintura*. P. 233.

buenos poetas y los oradores”⁹¹⁶. Roger de Piles identificaba así la vida y el color y, a partir de ello, el color se convertía en el principio expresivo y elocuente del arte, tal y como había señalado A. Félibien. Su teoría no suponía una ruptura con los principios académicos, sin embargo los redefinía en torno al color, que pasaba a convertirse, de este modo, en el orden de su discurso, y, finalmente, una vez que triunfan sus ideas, en el fundamento del saber artístico de la época. Este color y esta emoción en el espectador, implicaban pensar el arte desde esos movimientos ocultos que determinan las cosas en la *Gubernamentalidad*; por un lado, ese espíritu vital que anima las cosas y que la pintura debe captar mediante el color, y, por otro lado, esa emoción que siente el espectador y que parece dar sentido y completar la obra. Si bien ambos principios son pensados todavía desde la tradición filosófica y artística, esto es, desde Aristóteles, la elocuencia ciceroniana y las reflexiones de la tratadística veneciana; sin embargo, tras esta comprensión del arte a partir de ese principio oculto, que determinan el color y al espectador, y que ayuda a explicar la pintura, consideramos que emerge ese principio vital y ese *orden del discurso* característico de la *Gubernamentalidad* que busca conocer el principio oculto que rige y determina los saberes, ya fuera la *vida* en medicina, el *interés* en la economía, las *necesidades* en las poblaciones, etc.

Tras elogiar la escultura de la antigüedad, aprovechará para criticar la escultura de autores modernos como Michel Ánge –críticas frecuentes en la tratadística veneciana-, haciendo Pamphile una digresión sobre los ropajes de las esculturas antiguas. A continuación, comenzará a señalar en qué consistirá el *bon goust*, que comprende como *tout ensemble* y que se refiere al conjunto de las partes, de ahí que comience a analizar en qué consiste la perfección de cada una de estas partes. Abordará en primer lugar la *invención*, en la que incluye la Historia, la disposición y la economía del *tout ensemble*. Pamphile añade además que una obra no debe estar demasiado terminada, pues corre el riesgo de caer en la frialdad y en la sequedad, estableciendo un paralelismo con el discurso, en el cual no todo está explicado⁹¹⁷; aludiendo con claridad al no acabado característico de la tratadística italiana a través del término *sprezzatura*⁹¹⁸. Finalmente, Pamphile decide posponer el paseo y las respuestas a las cuestiones de Damon para otro día, no sin antes volver a remarcar la importancia del efecto que debe causar un cuadro en el espectador; el cual no sólo responde al placer del espíritu o razón, sino que a éste le precede el placer de los ojos, que consiste en sorprender sin reflexión. Lo que un poco más adelante Damon denomina como *coup d’oeil*.

« Je vous prie donc de me dire, quel effet vous croyez que doit faire un Tableau [...] & c’est le plaisir de l’esprit ; néanmoins il y a quelque chose qui doit aller devant ; c’est le plaisir des yeux »

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 233.

⁹¹⁷ PILES, Roger. « Premier Conversation ». P. 69.

⁹¹⁸ “Se necesita sobre todo escapar de la excesiva diligencia, que a todos las cosas daña. Por ello Apeles solía decir que Protógenes (si no me equivoco) era igual que él en todas las partes del pintar, e incluso superior; pero que él le vencía en una cosa, y era que el otro no sabía levantar la mano de la pintura”. DOLCE, Lodovico. *Diálogo de la pintura*. P. 155

*que consiste à estre surpris d'abord, au lieu que celuy de l'esprit ne vient que par reflexion »*⁹¹⁹

Pamphile defiende este *vistazo* primero que se produce en el espectador antes de que se produzca la entrada de la reflexión; y, de este modo, construye el *bon goust* sobre este vistazo, a partir del cual se hace posible construir las certezas y los principios sobre el buen arte, tal y como veíamos más arriba. Roger de Piles construye así una teoría artística fundamentado sobre la visión y la percepción, que sin duda estaba determinado por la poética aristotélica; ambas, a su vez, en relación al color. A continuación define en qué consiste este *coup d'oeil*, dejando entrever que Rafael carecería de él, pues en éste su buen gusto se desarrolla a partir del análisis pormenorizado y no del primer vistazo. El *coup d'oeil* se refiere por tanto a un efecto causado en el espectador a partir de la “perfecta inteligencia de los colores, de las luces y de las oposiciones”; es decir, que para Roger de Piles todo el sistema perceptivo nace del problema del color y de las luces y las sombras.

*« Il consiste, répondit Pamphile dans une parfaite intelligence des couleurs, des lumieres, & des oppositions ; & ce n'est point par ce manque d'intelligence que l'on doit louer les Ouvrages de Raphaël. J'entens ceux où elle ne se fait point sentir cette intelligence : car Raphaël commençoit à la connoître quand la mort le surprit. »*⁹²⁰

Si Roger de Piles se muestra un heredero de la concepción elocuente de la pintura de A. Félibien, sin embargo, acentúa el carácter representativo de la pintura, defendiendo la emoción y la persuasión a partir de los efectos causados en los sentidos, principalmente de la vista, y como consecuencia del color. Son los ojos el principio a partir del cual la razón va a ser a continuación estimulada, alejándose con ello de aquellos posicionamientos de la Academia que priorizan la razón.

*« Le Peintre doit chercher sur tout à surprendre, & l'un des plus grands avantages d'un Tableau, c'est que le premier coup d'oeil luy soit favorable, & qu'on s'escrie d'abord : Ha voila qui est beau ! [...] Le premier coup d'oeil est à un Tableau ce que la beauté est aux femmes quand cette qualité leur manque, on neglige d'examiner le reste. »*⁹²¹

Pero a diferencia del modelo subjetivista y sensualista desarrollado a mediados del siglo XVIII, para Roger de Piles la atracción no depende del ojo, sino del cuadro, es decir, no es un problema de percepción sino del objeto percibido. Con ello Roger de Piles remarca que la cualidad de lo bello depende del objeto y no del sujeto, por lo que su propuesta sigue estando claramente en las claves de la poética clásica y no de la estética, estableciendo que ese elemento que sorprende y gusta será el color de ahí que tienda a pensarlo –como la tratadística escolástica- como una cualidad de la cosas. Reaparecen en su obra las dos posturas principales de la óptica antigua, que pueden resumirse en dos posturas diferentes. En primer lugar, están aquellos que consideran que del ojo parte un rayo visual que permite ver y comprender el mundo. En segundo lugar, están aquellos otros

⁹¹⁹ PILES, Roger. « Premier Conversation ». P. 77.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 78.

⁹²¹ *Ibid.*, pp. 79-80.

que consideran que es la acción de la luz sobre las cosas del mundo las que emiten unos rayos que son los que el ojo capta. Es esta segunda opción la que defiende Roger de Piles: « *que l'oeil ne doit pas tant aller chercher le Tableau, comme le Tableau doit attirer l'oeil* »; condicionando así su comprensión de la percepción y de los colores.

« *Sçachez, mon cher Damon, que l'oeil ne doit pas tant aller chercher le Tableau, comme le Tableau doit attirer l'oeil & le forcer, pour ainsi dire à le regarder. Puisqu'il est fait pour les yeux, il doit plaire à tout le monde, aux uns plus, aux autres moins, selon la connoissance de ceux qui le voyent.* »⁹²²

Esta primera *Conversación* finaliza con un elogio del color, el cual, según Pamphile, gusta a todos y, por tanto, debe ser la principal parte de la pintura, ya que es el que determina el *coup d'oeil* y el *tout ensemble*, siendo a través del color que se alcanza la satisfacción del ojo, al revelar la verdad natural, de la que dependerán todas las bellezas:

« *Mais pourquoy, repartir Damon, les Connoisseurs admirent ils un Tableau dont les autres ne sont que mediocrement touchez ?.*

C'est, répondit Pamphile, qu'ils y trouvent de belles parties qui sont inconnuës aux autres, & que celle du Coloris n'y est pas : car c'est elle qui prend d'abord les yeux par la cerité qu'elle represente.

Il est vray, dit Damon, qu'elle plaist à tout le monde ; & je suis tres-persuadé presentement que le premier soin du Peintre, doit estre de satisfaire l'oeil en luy representant la verité du naturel ; & que toutes les beautez qui sont pour l'esprit ne doivent estre considerées qu'au travers de ce principe »⁹²³

En su *Seconde Conversation* hablará –como señala el subtítulo– de la idea de Pintura y sus principios, a partir de los cuadros del duque de Richelieu y de la vida de Rubens. A la conversación entre Damon y Pamphile se unirá ahora un par de compañeros más de conversación, dos amigos de Damon. Por un lado, Caliste, que había pasado parte de su vida en Roma, y, por otro lado, Leonidas, que había vivido en Venecia. Así como un amigo de Pamphile, Philarque, venido de Inglaterra donde ambos se habían conocido. Esta referencia a Inglaterra es importante porque mostraba la penetración desde allí de nuevos gustos, como señalamos a propósito del duque de Richelieu. En cuando a la referencia a Roma y a Venecia indicaba el juego a tres bandas que proponía Roger de Piles en su *Conversation*: Roma-Venecia-norte de Europa. En un momento de las conversación de todos estos personajes, surge un enfrentamiento entre el “romano” Caliste y el “veneciano” Leonidas, interviniendo Roger de Piles a través de Pamphile, quien decide presentar a ambos, aclarando la razón de su enfrentamiento, el cual nace de sus diferentes formas de comprender la pintura. Caliste, el romano, se presenta como un coleccionista de medallas y como un amante de la antigüedad, a través de la cual –según él– la pintura alcanza su perfección. Leónidas, el veneciano, es presentado por el contrario, como un coleccionista de pintura lombarda, considerando que la pintura debe dejar de lado la perfección del dibujo, característica de una pintura

⁹²² *Ibid.*, pp. 80-81.

⁹²³ *Ibid.*, p. 81-82-

que se adscribe a las esculturas antiguas, y volcarse en la copia de la naturaleza. A continuación, Damon interviene defendiendo la importancia del pintor *savant*; siendo rebatido por Pamphile, defendiendo los argumentos expuestos en la *Première Conversation*. Este cuestionamiento del pintor *savant* le conduce a establecer que la esencia de la pintura no puede estar en las ciencias matemáticas, en la física de las pasiones, en la geometría, en la anatomía, etc.; sino que lo que va a fundamentar la pintura y lo que la caracteriza es -como ratifica Leónidas- el color.

« Je veux dire, continua Leonidas, que la Peinture ayant pour objet toutes les choses visibles, & que les choses n'estant visibles que par la couleur, le Peintre ne doit considerer que la seule couleur, en faire un bon choix, l'a bien imiter, es sçavoir les accords & les oppositions, & s'en servir d'une main libre & ainsée »⁹²⁴

Emplea aquí un argumento, que ya había empleado en su *Dialogue sur le coloris*, a propósito de que es el color –y en tanto que luz- es lo que hace visible las cosas, tal y como había señalado Alberti o Dolce: “Los filósofos dicen que nada es visible si no está revestido de luz y de color. Hay, entonces, una gran conjunción entre los colores y la luz en el acto de la visión [...] cuando falta luz, esos mismos colores se desvanecen y, al volver, los colores se restauran vigorosos con la luz”⁹²⁵. Transforma así el argumento inicial, pues originalmente el argumento era que lo que hacía visible el mundo era la luz, de la cual dependen los colores, sea o no considerados como una propiedad de los objetos. Ahora es el color el que permite ver el mundo, demostrando que para Roger de Piles luz y color forman parte de la misma cosa. No obstante, esta defensa del color es pensada por Leónidas en términos de dibujo, en el sentido de contorno: « *sans donner à la couleur les justes bornes qui luy conviennent, & qui se sont autre chose que le Dessein* »⁹²⁶. Caliste, ratifica esta importancia del dibujo aludiendo a su estancia en Roma, donde se consideraba lo principal. Pamphile de nuevo interviene y vuelve a sus reflexiones anteriores, retomando las argumentaciones de G. Blanchard, considerando que no todos los espectadores -a diferencia de los pintores- son capaces de discernir el buen dibujo, y añade que sólo pueden juzgar en función de lo que se ve, del parecido de las cosas con lo natural y del efecto que debe producir en el conjunto de la obra. Roger de Piles vuelve a separar netamente el arte del pintor y el ámbito del espectador, es decir, el ámbito del conocimiento y de la razón, del ámbito del efecto y las emociones. Es por ello que no discute la importancia del dibujo, ni tampoco que sea la escultura el origen de la “resurrección”⁹²⁷ de la pintura, pero, precisamente por ello, para Roger de Piles -retomando las discusiones del *paragone* entre escultura y pintura- quiere establecer la diferencia entre ambas artes. Como ya había señalado en sus anteriores escritos, lo que diferencia a la pintura de la escultura, no puede ser el dibujo, que es común a ambas, sino el color. Es el color el que permite a la pintura imitar las cosas de la

⁹²⁴ PILES, Roger de. « Seconde Conversation ». En *Conversations sur la Connoissance de la Peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux*. Paris, Nicolas Langlois, 1677, pp. 91-92.

⁹²⁵ ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, I, 10. P. 76.

⁹²⁶ PILES, Roger de. « Seconde Conversation ». P. 93.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 95.

naturaleza y *tromper* la vista, otorgando la perfección final a la obra. Es precisamente esta distinción entre escultura y pintura lo que determinará las reacciones de las conferencias de la Academia de ese año de Desjardin y de Girardon.

« *La fin du Peintre & du Sculpteur est donc l'imitation ; mais ils y arrivent par de differentes voyes, le Sculpteur par la metiere solide en imitant la quantité, & le Peintre par la couleur en imitant & la quantité & la qualité des objets, en sorte qu'il est obligé non seulement de plaire aux yeux comme le Sculpteur ; mais encore de les tromper dans tout ce qu'il represente* »⁹²⁸

Mientras la pintura será comparada con el orador, lo que reafirma su concepción elocuente, al escultor se le comparará con el gramático. Mientras el escultor debe conocer la perfección y corrección de su arte, el pintor debe « *persuader les yeux comme un homme Eloquent doit toucher le coeur* »⁹²⁹. La finalidad elocuente de la pintura condiciona así sus objetivos, sus finalidades y sus medios, respecto a otras artes como la escultura. Entre estas finalidades de la pintura, tal y como rebate Pamphile a Caliste, no estará la instrucción, sino representar los objetos; y, este sentido, Roger de Piles parece hacer una lectura más precisa de Aristóteles de la que se había hecho en la primera mitad del siglo XVII, influenciado por los tratados italianos, separando Roger de Piles entre la dimensión representativa de la *Poética* y la dimensión moral de la *Retórica*. La relectura que había hecho Corneille en los años 60 en sus *Trois discours sur le poème dramatique*, también iban en esta dirección.

« *La Peinture est donc faite non pas précisément pour instruire comme vous l'assurez : mais pour représenter les objets, & si un Peintre en représentant vous instruit, il ne le fait comme Peintre mais comme Historien.* »⁹³⁰

Su Conversación sobre la pintura otorgaba así al color un lugar predominante sobre el dibujo, pensando a partir de él las luces y las sobras, como había señalado en su diálogo sobre el colorido, defendiendo además una factura libre, sin perfilar y sin terminar, que sin duda remitía a la técnica pictórica de Rubens, como en estas mismas fechas analiza A. Félibien en sus *Entretiens* precisamente a partir del pintor de Amberes cuya pincelada se sale de los contornos y los límites. Como ha señalado M. Kemp, Roger de Piles hace hincapié en la forma de pintura de Rubens y, sobre todo, en el empleo que hace éste de mezclas ópticas en los tonos de la carne⁹³¹, que se refieren a esas pinceladas a base de toques o manchas -que había señalado M. Boschini- y que con la distancia se recomponían. Ello mostraba cómo ambos, Rubens y Roger de Piles, piensan el color a partir de los efectos visuales, que Rubens podía haber tomado, a su vez, de las reflexiones de François d'Aguilon *Opticorum libri sex*; y, de este modo, el propio Rubens señala en algunas de sus máximas que circulaban en su época:

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁹²⁹ *Ibid.*, pp. 102-103.

⁹³⁰ *Ibid.*, pp. 106-107.

⁹³¹ KEMP, Martin J. *The Science of Art*. P. 296.

“No se debe ‘atormentar’ a los colores. No deben mezclarse más de dos pigmentos en la paleta. Más bien, hay que aplicar los colores simple, directa y separadamente en el lienzo y permitir que las mezclas tengan lugar ‘en el ojo’.

“Hay que mantener las sombras traslúcidas. Hay que usar brillos neutrales de tal modo que se permita que los colores locales y reflejados en la sombra se mezclen dentro del “medio diáfano”. Esto asegura que la vitalidad colorista no quede aplastada hasta morir en las sombras.”⁹³²

Una vez hechas estas aclaraciones, a continuación Roger de Piles dará inicio a la descripción de los cuadros de Rubens pertenecientes al gabinete del duque de Richelieu; siguiendo un modelo de descripción analítica semejante al propuesto por A. Félibien y seguido por la Academia. Entre ellas destacamos la descripción que ofrece de la tercera bacanal de Rubens, en la que establece una clara relación entre el color, la piel y la sensación de vida.

« La carnation de cette Satiresse & celle de ses enfans paroissent si veritables, qu'on s' imagine facilement que su l'on y portoit la main on sentiroit la chaleur du sang : e n'est point un teint clair, car le sujet ne le comporte pas : mais il est d'une fraischeur surprenante. Je suis persuadé que dans cet Ouvrage Rubens a voulu porter la Peinture au plus haut degré qu'elle puisse monter : tout y est plein de vie, d'un dessein correct, d'une suavité & d'une force tout ensemble extraordinaire. »⁹³³

Roger de Piles volvía de nuevo a la identificación entre color y vida: *« dans cet Ouvrage Rubens a voulu porter la Peinture au plus haut degré qu'elle puisse monter : tout y est plein de vie. »*; demostrando, nuevamente, que la preocupación principal del discurso artístico en él gira en torno a la capacidad de la pintura para mostrar ese espíritu vital que anima la naturaleza. Si insistimos de nuevo en ello se debe a que es importante comprender que si bien este mismo argumento se encuentra en la tradición artística, por ejemplo en Alberti o Dolce, sin embargo, en ambos este aspecto de vida es pensado desde la mimesis, considerando, de este modo, que el pintor debe ser capaz de dar aspecto de vida a las figuras. Mientras que la insistencia en que la pintura capte ese espíritu vital a través del color, que emplea de forma reiterativa Roger de Piles, claramente muestra que la preocupación de éste es trasladar a la pintura ese espíritu que anima la naturaleza, pues considera que de este modo animará a la pintura y en última instancia al espectador que la observa, logrando su conmoción, finalidad última de la pintura. La vida no está, por tanto, al servicio de la mimesis pictórica, sino al servicio de la comprensión expresiva de la pintura. Una diferencia importante que reflejaría que la vida ocupa en el saber artístico de Roger de Piles una función ordenadora de los discursos semejante a la que desempeña en la *Gubernamentalidad*.

Una vez terminada la descripción de los cuadros, Philarque, el inglés, a petición de sus compañeros, relatará sus encuentros con Rubens, proporcionando una breve reflexión sobre su vida y sus maneras de pintar, subrayando su gran trabajo con el dibujo⁹³⁴. Aquí nos encontramos con un

⁹³² *Ibid.*, p. 296.

⁹³³ PILES, Roger de. « Seconde Conversation ». Pp. 145-146.

⁹³⁴ *Ibid.*, pp. 219-220.

claro elogio de Rubens, de su vida y de su obra, aprovechado en ocasiones para criticar la obra de Poussin, al describir sus figuras como esculturas pintadas⁹³⁵. Pasaje que ya analizamos en su momento y que había sido un argumento frecuentemente utilizado en las conferencias dentro de la Academia. Nuevamente, y frente a los que defienden el aprendizaje del dibujo a partir de la copia de los grandes modelos y de las esculturas antiguas, Roger de Piles adscribirá a Rubens a aquellos que pintan directamente de la Naturaleza⁹³⁶. A partir de ello establece -como se ha dicho en repetidas ocasiones- que el objetivo de la pintura es la copia de la naturaleza, siendo por tanto la inteligencia del color o *colorido*⁹³⁷ la que permite alcanzar esta finalidad de la pintura. Es por tanto el color el que permite imitar la naturaleza, dependiendo de él –en relación a la pintura- tanto la luz como las sombras, que son construidas a partir del color.

*« Le Peintre qui est un parfait imitateur de la Nature, doit donc considerer la couleur comme son objet principal ; puis qu'il ne regarde cette mesme Nature que comme imitable, qu'elle ne luy est imitable que parce qu'elle est visible, & qu'elle n'est visible que parce qu'elle est colorée. Quoy que la lumiere & l'ombre ne puissent se représenter qu'avec de la couleur, néanmoins elles ont leur intelligence particuliere qui s'appelle le Clair-obscur, & qui est la baze du Coloris, comme les proportions & l'Anatomie sont la baze du Dessin. »*⁹³⁸

Es interesante señalar cómo finalmente Roger de Piles no pretende destacar a Rubens del resto, sino defenderlo de los ataques. Razón por la cual los rasgos con los que es descrita la pintura y la manera de Rubens fácilmente pueden ser aplicables a otros pintores, como señalan Leonidas y Philarque, pues, al fin y al cabo -cómo señala éste último- Rubens los ha sacado de otros pintores⁹³⁹. Lo que sin duda era una manera de evitar conflictos.

Tal y como hemos puesto de manifiesto en numerosas ocasiones, la obra teórica de Roger de Piles se inscribe dentro de una *continuidad* respecto a las teorías artística de su época, tanto de la tratadística francesa como italiana. No obstante, sus obras aportan *discontinuidades* respecto a éstas, permitiendo explicar las reacciones violentas así como las transformaciones que sus obras producen en el gusto de su tiempo. Unas *discontinuidades* que deben ser pensadas no sólo en relación a la tradición artística que le precede, es decir, dentro de la *serie arte*; sino, también, en función de las claves más generales de su propia época y, por tanto, en relación a otros ámbitos como puede ser la medicina, donde en estos instantes asistimos a la preocupación por el movimiento de la materia y por el impulso vital que genera la vida. Si bien el pensamiento de Roger de Piles es profundamente

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 245 y ss.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 255.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 274.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 275.

⁹³⁹ « Les maximes que vous nous avez fait voir dans les Ouvrages de Rubens, dit Leonidas, peuvent-elles se remarquer aux Tableaux des autres Peintres ?

Il n'en faut pas douter, répondit Philarque. Les Principes dont je vous ay parlé ne sont pas tant de Rubens que de la Peinture d'où Rubens les a tirez, faisant reflexion sur cet Art & sur les Ouvrages des meilleurs Peintres. Ainsi pourveu que vous trouviez de beaux Tableaux, vous y trouverez aussi de bons principes. » *Ibid.*, p. 304.

aristotélico, desde el cual piensa el arte como *representación*, desarrollando desde él una concepción expresiva y elocuente de la pintura; sin embargo, su constante alusión al impulso vital o la utilización de términos como el de *touche*, nos remiten a otros saberes propios de su momento. Así, por ejemplo, este *touche* lo encontramos a menudo en las teorías médicas del *animismo* francés, que se interesaba sobre todo por los aspectos *espirituales* de la materia y del alma humana, lo que coincide con los intereses de Roger de Piles. El *animismo* se encontraba todavía a medio camino entre las diferentes tradiciones médicas, antiguas como la medicina pneumática o modernas como la mecanicista. Esta característica del momento, el diálogo entre pasado y presente, revela uno de los principales problemas con el que nos encontramos a la hora de analizar estos instantes, sobre todo, a la hora de establecer novedades, pues al ser una época donde se están produciendo cambios, pero donde se sigue dialogando con el pensamiento del pasado, estas transformaciones o *discontinuidades* son en ocasiones difíciles de destacar sobre la *continuidad*. Sin embargo, consideramos que las constantes referencias de Roger de Piles al impulso vital y a la vida, que constituía el principio donde se articulaba su pintura y su teoría del color encuentran su explicación en las preocupaciones de su época. Si bien, es innegable que existen ciertos antecedentes en las propias teorías artísticas, por ejemplo en Alberti o en L. Dolce, sin embargo, en Roger de Piles su interés por el principio vital no se inscribe -como en éstos- dentro de una concepción mimética de arte, sino dentro de una concepción expresiva del arte, transformando la función que en unos y en otro ocupa el impulso vital. En la comprensión expresiva de Roger de Piles este impulso vital debe ser trasladado a la pintura a través del color, para que el espectador al identificarse con él se conmueva, considerado que la pintura, el espectador y la naturaleza forman parte de un todo regido por un mismo impulso, que explica la capacidad persuasiva de la pintura. Estas diferencias respecto a la tratadística italiana así como la constante alusión al principio vital, nos descubren en él un diálogo con otros saberes de su época y la comprensión del arte a partir de los principios que fundamentan la *Gubernamentalidad*.

El problema del movimiento y de la animación de los cuerpos había constituido ya una de las principales preocupaciones del mecanicismo, quien lo había intentado explicar mediante relaciones físicas. Una visión mecánica del hombre que influyó en las conferencias de la Academia, tanto en Tortebat como en el escultor M. Anguier o en Le Brun, donde también se observa este interés por el impulso interior. Asimismo, este interés por aquello que animaba las cosas, pero intentando oponerse al mecanicismo, lo estudiamos también a propósito de la teoría de la luz y del color en M. Cureau de la Chambre, cuyas reflexiones seguramente conocieron los artistas como A. Félibien. No obstante, el autor que mejor representará el interés por lo que anima las cosas, es decir, por esa fuerza o impulso que explica la generación de la vida, será el médico y arquitecto Claude

Perrault⁹⁴⁰. Miembro de la Academia de arquitectura y hermano de Ch. Perrault, y por tanto próximo a los círculos artísticos, sus ideas tuvieron una gran difusión en su momento, aunque no supusieron una sustitución repentina de los modelos mecanicistas y galénicos, que seguían siendo predominantes. A pesar de lo cual, su obra reflejaba ya un deseo de comprender el impulso que anima la naturaleza, esto es, la vida, lo que coincidía en el tiempo con la preocupación de Roger de Piles también por ese impulso vital que representaría el color en pintura.

Las ideas predominantes tanto en la medicina como en el pensamiento médico desarrollado en la Academia eran la tradición aristotélica, hipocrática y galénica, así como el mecanicismo cartesiano, que podían resumirse en la descripción dada por Tauvry en su *préface* a su *Nouvelle anatomie raisonnée* (1690):

« Pour bien appliquer la physique au corps de l'homme, j'en ôte tout ce que je n'y conçois point ; c'est-à-dire toutes les facultés, et je le considère comme une machine statique, hydraulique et pneumatique, dont les os sont les appuis et les leviers, les muscles les cordes, le coeur et les poumons la pompe, les vaisseaux sont des canaux où les liqueurs circulent perpétuellement. »⁹⁴¹

Si bien, en líneas generales, es este modelo descrito por Tauvry el que predomina en las propias conferencias de la Academia, sin embargo, en la Academia de Ciencias asistimos a un claro deseo por superar los modelos mecanicistas que reducen lo animado a una especie de física del movimiento y que reducen el cuerpo humano a una especie de maquinaria determinada por las fuerzas aplicadas, que daban predominancia, en anatomía, al esqueleto y a los músculos. Para superar este mecanicismo -que será pronto condenado por la Iglesia y la monarquía- algunos de sus miembros volverán aparentemente a los modelos pasados, como son las teorías *pneumáticas* aristotélicas, reconvertidas en los espíritus de Marin Cureau de La Chambre o en las teorías animistas de Claude Perrault. Un diálogo con Aristóteles en el que también se encontraba Roger de Piles. A pesar de lo cual, el deseo de pensar la vida frente a la reducción del cuerpo humano a las leyes físicas del movimiento -y tras su aparente retroceso hacia posturas teológicas, como ha señalado J. Roger-, determinará que tanto Marin Cureau de La Chambre como Cl. Perrault busquen aplicar a la materia un impulso vital que explicaría su formación y desarrollo, complejizando los modelos explicativos mecanicistas anteriores, derivando hacia un *microestructuralismo*, tal y como se nos muestra en el caso de las teorías corpusculares o de los gérmenes de Cl. Perrault. Asimismo, se observaría una oposición a las teorías sobre la generación de la vida, *epigenéticas*, a favor de la *preformación*, estableciendo con ello una especie de impulso vital en la materia, que pondría las bases hacia las teorías organicistas como las de Leibniz; quien había conocido a Cl. Perrault durante su viaje a París en la década de los 70.

⁹⁴⁰ PICON, Antoine. *Claude Perrault, 1613-1688, ou la curiosité d'un classique*. Paris, Picard, 1988, p. 79 y ss.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 75.

Las ideas predominantes que observamos en la Academia de pintura serán, igualmente, el mecanicismo cartesiano y la teoría pneumática de Aristóteles, así como los espíritus animales de Cureau de La Chambre o de Cl. Perrault. Por lo que no podemos descartar que Roger de Piles se haya acercado al *animismo*, pues Cl. Perrault era un miembro lo suficientemente conocido en los ambientes artísticos -en tanto que arquitecto- como para que Roger de Piles no hubiera conocido o leído alguno de sus textos. Tal y como había sucedido con la obra de M. Cureau de La Chambre, que presentaba unos intereses próximos a los de Cl. Perrault, y que fue leído por A. Félibien, aludiendo a sus ideas sobre el color en sus *Entretien*. Unas ideas de M. Cureau de La Chambre que también podemos observar en Le Brun, en sus conferencias sobre la *expresión particular*. Todo ello demuestra que el pensamiento médico de la época y las últimas publicaciones en estos temas, especialmente las preocupaciones sobre la vida, no eran ajenas a los teóricos y a algunos pintores, pues, de hecho, coincidieron en los mismos círculos, como señalamos a propósito de Séguier, cuyo médico personal era precisamente M. Cureau de la Chambre. Asimismo, el deseo de Roger de Piles por salirse del dibujo y de la imagen del cuerpo a la que estaba asociada, el esqueleto y los músculos, a favor del color y de las superficies como la piel -que tanto le atraen en Rubens y en Tiziano-, constituyen un ejemplo de cómo su salida de los modelos mecanicistas, le conducirán a otro tipo de modelos médicos que eran cada vez más predominante en su época, como el *animismo*. De hecho, esta salida de la anatomía cartesiana le conducirán, a su vez, a interesarse por los problemas de las carnaciones y de la piel y de la superficie, lugares donde el color se revela en su capacidad de animación de los cuerpos, donde irrumpe el impulso vital. Una teoría sobre impulso vital que en Roger de Piles parece definirse a medio camino entre el aristotelismo de su época y las nuevas corrientes como el *animismo*. Recordemos a propósito de la superficie, que era precisamente en ella donde el *animismo* estaba muy interesado, en tanto que lugar de expresión de una interioridad. De ahí que en *animismo* el problema del tacto ocupase un lugar destacado. Igualmente era en la superficie donde la teoría del color aristotélica se había construido, por lo que no es de extrañar que a partir de esta redefinición de la superficie ésta ocupase un lugar prioritario en la obra de Roger de Piles, pues es en ella donde parece concentrar el problema de la pintura y el color, pero también el de las pinceladas, como las que describe a propósito de Rubens. En este sentido, y como apuntamos más arriba, si la superficie -en tanto que carnaciones de la piel- ocupaba un lugar central en L. Dolce como en Roger de Piles, consideramos, sin embargo, que mientras en el primero se explicaba a través de las teorías miméticas y humorales frecuentes en su época, como había señalado Filóstrato, en el segundo parecía relacionarse más bien con las preocupaciones médicas de su momento, como el *animismo*.

El *animismo* de Cl. Perrault buscará superar el mecanicismo, especialmente tras su condena, y así se mostraba muy contrario a la *épigénèse* de Descartes, quien consideraba –como Aristóteles– que el feto, una vez creado el embrión por Dios, iba desarrollando o formando los órganos según las leyes del movimiento. Frente a este modelo, Cl. Perrault asumía, por el contrario, las ideas *preformativas*, que se extienden en la segunda mitad del siglo XVII contra la *epigénesis* formativa aristotélica; planteando así la *preexistencia de los gérmenes*, unas pequeñas estructuras (microestructuras) donde estaría preformados los órganos del cuerpo. A partir de ellas, los órganos se irán desarrollando gracias, por un lado, a ciertas fuerzas externas, existentes en el entorno, que estaba conformado por la “*partie subtile*”; y, por otro lado, gracias a ciertas fuerzas internas propias de la materia y de la que estarían compuestos tanto los seres animados como inanimados, que denomina como corpúsculos elementales. Éstos a su vez formarían partículas a través de las cuales finalmente explicaría el movimiento y la vida. Los corpúsculos tienen así en su origen la propiedad del movimiento, siendo capaces de unirse y formar partículas más complejas, las cuales, al poseer movimiento propio, en tanto que composición de corpúsculos (cuyo movimiento se produce por la separación de cada una de las partes) convierten a cada parte del cuerpo en sensible, esto es, con un movimiento propio. Es precisamente a esto que Cl. Perrault denominará alma, de ahí el término de *animismo*. Cada parte tiene su propia alma que imprime sus formas, movimientos, etc., a cada parte del cuerpo; y, de este modo, ya no era un movimiento generado en el alma-cerebro, como planteaba Descartes. Se trataba de un modelo que sin duda recuerda a los espíritus de Cureau de La Chambre. Estos gérmenes invisibles, donde se encuentran ya los órganos en pequeño, fueron creados por Dios en el comienzo de los tiempos, uniéndose los unos a los otros mediante la presión ejercida sobre la parte sutil del aire (semejante a las ideas de los espíritus de Marin Cureau de La Chambre), fecundándose una vez que estos gérmenes se habían unido en cantidad suficiente (no siendo necesario a partir de esta fase la intervención divina). Mediante la fermentación, estas semillas van desarrollándose a medida que van alimentándose, formando finalmente al ser vivo; y, de este modo, Cl. Perrault planteaba una tesis *preformativa* que no contradecía ni el creacionismo divino, ni impedía al mismo tiempo explicar el desarrollo y el crecimiento de las cosas, mezclando una concepción micromecanicista a la que se le insuflaba una especie de elemento vital que permitía finalmente el desarrollo de los cuerpos.

« quelques-uns fondent la pensée qu'ils ont que tous les corps organiques qui ont jamais été et qui seront ce que l'on appelle engendré sont créés et actuellement formés dès le commencement du monde et qu'étant mêlés et confondus avec le reste de ce qui compose l'univers ils attendent l'ocasion de recevoir vie par l'infusion d'une matière qui soit propre à les dilater et enfler, laquelle matière ils trouvent dans les semences qui ne servent pas à autre chose selon cette hypothèse qu'à préparer une humeur convensable pour s'insinuer dans un de ces petits corps qui d'imperceptibles qu'il était (...) parvient à une grandeur capable d'avoir

*des conduits propres à recevoir et porter la nourriture, et exercer les autres fonctions par lesquelles il est dit actuellement vivant. »*⁹⁴²

Por otro lado, y frente a una concepción inanimada y cinética de la materia como la cartesiana, y a partir del *instinto animal* de Cureau de La Chambre, Cl. Perrault intenta diferenciar también entre el movimiento voluntario y el involuntario de determinados animales o de determinados órganos del cuerpo. Una preocupación que le llevará a plantear su particular concepción del movimiento muscular. Este se produce a partir de la estimulación por el impulso proveniente del alma a un cuerpo en reposo, como había señalado Descartes y Le Brun, quienes parten de un modelo inanimado; sino que para Cl. Perrault los músculos estarían en tensión constante siendo el movimiento de los músculos producto de la relajación. Planteaba con ello una imagen del cuerpo fundamentalmente animado y en tensión⁹⁴³ constante, semejante a cómo había descrito M. Cureau de La Chambre la generación de color a partir del movimiento de las partículas de las cosas. Son estas preocupación por el impulso vital, que se observan en el espiritualismo de M. Cureau de La Chambre y en el animismo de Cl. Perrault, frente a la pasividad de la materia del mecanicismo cartesiano, las que debemos ver también en las nuevas corrientes artísticas como las de Roger de Piles, preocupadas por el impulso que anima la materia y la manera de transmitirlo a la pintura a través del color; oponiéndose así al pensamiento anatómico predominante en la Academia de pintura que pensaba el cuerpo a partir del dibujo, comparándolo con la función que cumple el esqueleto en relación a la carne y la piel. Asimismo, la concepción expresiva del cuerpo que define Cl. Perrault con su reflexión sobre los movimientos voluntarios e involuntarios de los músculos, parecía acercarse igualmente a la concepción expresiva de la pintura que Roger de Piles intenta también desarrollar.

La reacción de la Academia al texto de Roger de Piles no se hace esperar, y el 6 de marzo de 1677 Pierre de Sève ofrece una conferencia titulada *Contre un ouvrage intitulé Conversations sur la connaissance de la peinture*. Este era un estrecho colaborador de Le Brun, trabajado con él en Versalles en el *cabinet des Bains* y en los *grands appartements*⁹⁴⁴, así como también en Gobelins desde la década de los 60. Donde se dedicará a los cartones para tapices a partir de los modelos de Le Brun, alcanzando finalmente el estatuto de profesor en 1672. En esta conferencia contestará a las palabras de Roger de Piles defendiendo el color como principio de la pintura, utilizando los argumentos tradicionales sobre la predominancia del dibujo y sobre que éste determina a su vez el color. Principalmente atacará la defensa que hace Roger de Piles de ese *sentido común* que

⁹⁴² PERRAULT, Claude. "Project pour la botanique." Citado en PICON, Antoine. *Claude Perrault...* P. 47.

⁹⁴³ AZOUVI, François. « Entre Descartes et Leibniz : l'animisme dans les *Essais de physique* de Claude Perrault ». En *Recherches sur le XVII^e siècle*, vol. V, 1982, pp. 9-19.

⁹⁴⁴ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun*. P. 336.

mediante los ojos es capaz de discernir le *bon goust* de las obras, sin necesidades de conocimiento y sin intervención de la razón, y que nacía a partir de la primera impresión y del efecto sentido. También cuestiona la adscripción del dibujo a la escultura, así como el argumento de que es prioritario para el pintor aprender el color antes que los conocimientos científicos. Considera, finalmente, que todas sus teorías entran en contradicción cuando las intenta aplica a las obras de su héroe Rubens.

A pesar de los ataques de Pierre de Sève, su conferencia no parece haber tenido continuidad en la Academia; y, de este modo, en la sesión siguiente del 11 de abril de 1677, Jean-Baptiste de Champaigne la dedicará a la *Madeleine pénitente* de Guido Reni. Al inicio de la misma y tras haber elogiado su calidad, sin embargo deja entrever un pequeña crítica respecto al tratamiento expresivo que más parece propio de la pasión amorosa que penitente: « *il semble que le Guide ait eu dans la pensée de faire ici de cette pécheresse un objet d'amour plutôt que de pénitence* »⁹⁴⁵. A propósito de la economía de la escena, J.-B. Champaigne parece recoger algunas de las ideas de Félibien y Roger de Piles sobre la percepción del cuadro, señalando que el ojo no puede atender a varias cosas al mismo tiempo y que por ello los cuadros deben favorecer que sea observado en primer lugar de un vistazo, aludiendo al *tout ensemble*. Una discusión que se había desarrollado en Italia a propósito de Domenichino y Guido Reni. Si bien no emplea los términos utilizados por Roger de Piles, sin duda asume las reflexiones de éste al defender el estudio del cuadro a partir de la primera impresión y de la percepción, preocupándose igualmente por las cuestiones perceptivas del ojo, en detrimento de los análisis racionales de antaño:

« *Pour établir cette vérité, il est nécessaire de supposer deux choses : que le tableau qui sort de la main du peintre doit être un tout et que ce tout est l'objet de la vue ; il doit lui être proportionnée et l'attirer aisément et sans lui faire aucune peine. L'oeil a cela de commun avec tous les autres sens qu'il ne peut naturellement se partager à plusieurs objets sans peine et sans diminuer son action, et nous sommes bien moins capables de juger de ces mêmes objets quand ils sont multipliés que lorsqu'il n'y en a qu'un ; et de même que deux ou trois personnes qui nous parlent en même temps partagent notre attention et font souffrir en quelque façon nos oreilles, ainsi nos yeux se portent avec inquiétude sur plusieurs figures ensemble, quand ces figures ne font point partie d'un tout et n'ont aucune relation l'une à l'autre.* »⁹⁴⁶

J.-B. Champaigne parece defender así una pintura pensada desde la percepción y de los efectos en el espectador, buscando un todo que rápidamente persuada a éste, demostrando así el triunfo definitivo del camino abierto por A. Félibien y continuado por Roger de Piles, paradójicamente en un pintor, que en principio estaba preocupado por la significación y por la relación del cuadro con el texto, en su caso con las escrituras bíblicas. J.-B. Champaigne defendía pues una pintura expresiva: « *Tout ce qui entre dans la composition d'un sujet doit contribuer à*

⁹⁴⁵ CHAMPAIGNE, Jean-Baptiste. « Conférence, 11 avril 1677 : La Madeleine pénitente de Guido Reni ». En *En Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752. Édition critique intégrale* sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vol. 2, p. 631.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 631-632.

l'exprimer »⁹⁴⁷; subrayando, a la manera de Roger de Piles, la importancia de la economía, tanto para las pequeñas como para las grandes composiciones, lo que se explica porque « *l'un et l'autre ne doivent être faits que pour la satisfaction des yeux* »⁹⁴⁸. Según informa H. Testelin esta conferencia no termina de convencer a la Academia, que rechaza ciertos principios señalados por J.-B. Champaigne, especialmente en relación a los colores, a propósito de los reflejos, así como sus conclusiones sobre lo inacabado de las figuras en la sombra y sobre la composición. No obstante, también debió molestar la defensa que hace de una pintura pensada a partir de la percepción.

La siguiente conferencia estará a cargo de Jacques Friquet de Vauroze, *Quelques remarques sur l'anatomie*, del 1 de agosto de 1677, hoy desaparecida, a la que le seguirá la de Michel Anguier del 2 de octubre de 1677 sobre *Le grand dessein* en la que propondrá, a partir del estudio de las grandes esculturas de la antigüedad, un *canon* de diez partes, que llamarán “heroico”, una problemática que había aparecido en los diferentes tratados artísticos desde el de Renaudot de 1636⁹⁴⁹. En estas mismas fechas Jacques Thuillier ha recuperado un texto que adscribe a la polémica derivada del *Banquette des Curieux*, con el título *le Songe d'Ariste a Philandre*⁹⁵⁰. Un texto que aparece fechado en 1678 y razón por la cual lo situamos en este momento y no en la polémica de panfletos estudiada más arriba. Si bien algunos como Paul Lacroix lo han atribuido a Roger de Piles, sin embargo J. Thuillier no parece ser partidario de ello, pues se trata de un escrito donde se reivindica a Rubens, a Rafael y a Poussin, frente a los escritos de Roge de Piles, a lo que constantes hace referencia. La defensa de estos maestros se realizará ante una Asamblea presidida por el Dios Apolo, donde cada uno busca defenderse de los ataques sufridos por un emisario de Rubens llamado Lycaste y del cual el propio Rubens se desvincula, pese a los elogios que hacía a su obra. En primer lugar, Rafael critica el tono y las formas que han adquirido las discusiones pictóricas, que tilda de guerra civil de la pintura, defendiendo la maestría del maestro de Amberes. Poussin se defiende de los ataques hacia su pintura, defendiendo sus elecciones y su manera. Finalmente, toma la palabra Rubens para defenderse de los ataques, pero también de sus defensores, que lo han utilizado, aludiendo con claridad a Roger de Piles. J. Thuillier ha señalado en su edición del texto que en esta versión donde pone “Docteur en epilogue”, en otras versiones que existieron

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 632.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 633.

⁹⁴⁹ DELAPIERRE, Emmanuelle. « La quête d'un vêtement d'idées. La question des proportions du corps humain au XVII^e siècle ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, nº 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 211- 219.

⁹⁵⁰ ANÓNIMO. « Songe d'Ariste a Philandre ». 1678. En THUILLIER, Jacques. « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle: quelques textes oubliés ou inédites ». En *Archives de l'Art français*, t. XXIII, 1968, pp. 197-217.

ponía “Et cet indiscret Pédagogue”, lo que podría entenderse como una referencia a Roger de Piles que había sido preceptor de Michel Amelot⁹⁵¹.

« *Deroboit mes défauts aux yeux les plus adroitx,
Et se Docteur en epilogue
Animé d'un faux zèle, ou plustost d'interese
Pour mettre mes Tableaux en vogue
Me balotte comme il lui plaist
En pensant m'élever dans un degré suprême
Et ne pouvait m'y maintenir,
Il me fait retomber dans un deordre extrême
Et de ce vain Orgueil chacun pour me punir
En exéçant sur ma Peinture,
La plus rigoureuse Censure.* »⁹⁵²

Consideramos por tanto que este texto es una clara crítica a Roger de Piles por la utilización personal que hace de la obra de Rubens, lo que –según el propio Rubens– acrecentó aún más las críticas hacia él. Aunque reconoce que ello ha servido también para atraer la atención de los curiosos sobre sus obras, quienes han comenzado a admirar sus cualidades. Aunque Rubens añade al respecto que no necesitaba esos elogios para ello: « *Je n'avois pas besoin de son Panegirique* »⁹⁵³; concluyendo con una crítica hacia ese *Docteur en epilogue*, criticando el enfrentamiento innecesario causado por la actitud y formas de Roger de Piles.

« *J'ay le changrin de voir que son insuffisance
A pensé me broüiller avec tous mes amys,
Et suis encor réduit à faire pénitence
D'un Crime extravagant que ie n'ay point commis,
C'est pourquoy je conclus, Seigneurs, & je demande
Que ce seditieux auteur
Soit justement traitté comme un Perturbateur
Et condamné de faire une honorable amande,
A ceux qu'il a blessez par l'indigne mepris
Qu'il en a fait dans ses Écrits :
Il me la doit aussi, puisqu'à perte de veuë
En voulant me donner dans ses Vers outrangeans
Une place en éfet qui ne m'étoit pas deuë,
Il m'a mis par cette beveuë
Et butte à tant de braves Gens.* »⁹⁵⁴

Estas palabras de Rubens han sorprendido agradablemente a la asamblea presidida por Apolo; por lo que una vez que Rubens ha desaprobado esa sátira y a su autor, en clara referencia al *Banquette des Curieux*, la asamblea ordena que nadie rechace, ni critique las obras de Rubens. Mientras que al *auteur de la Satyre* le condena a ser borrado de las listas de los sabios y bellos espíritus. Finalmente, algunos de los numerosos miembros que habían asistido a la asamblea, paseando por el jardín, comentarán la crítica de Rubens hacia el autor de un panfleto en su supuesta defensa, refiriéndose al autor como Lycaste. Un nombre ficticio que si recordamos había sido utilizado igualmente por el abbé Faydit para referirse al autor del *Banquet* que era, precisamente,

⁹⁵¹ *Ibid.*, Nota nº 3, p. 205.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 205.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 205.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 206.

Roger de Piles. De este modo, comprobamos que el autor de este *Song* no puede ser Roger de Piles pues son constantes las críticas hacia él.

« *Lycaste cependant comme dispensateur
Prévenu de sin seul caprice,
Dans l'Ecrit dont il est l'Auteur,
A l'Unique Rubens defere tout l'honneur,
Que le mesme Rubens refuse avec Justice* »⁹⁵⁵

El texto de manera constante busca salvar a Rubens y criticar a Roger de Piles, lo que confirma la imposibilidad de estudiar el arte de estos momentos a través de la polémica entre Rubens y Poussin; ratificando la idea de que ello había sido sobre todo una creación del propio Roger de Piles. Uno de los personajes que dialogan bajo el pseudónimo de Dominiquain se refiere de nuevo a Lycaste señalando:

« *Qu'a Lycaste en éfet d'exposer ses pensées,
Luy fait contre toute raison,
Dans sa bizasse idée une Guerre entreprendre,
Ou ne sçachant à qui s'en pendre,
Voulant donner quelque couleur
Au titre de sa piece, & prouver sa valeur
Qui le sollicite à se battre,
Il n'a point enfin, par mal'heur,
De plus grands ennemys que luy-mes à combattre.* »⁹⁵⁶

Este texto puede interpretarse como el intento por cerrar de forma definitiva las discusiones de los años anteriores. Mostraba, por un lado, una actitud de consenso entre Rubens y los principios de la pintura defendidos por la Academia, y, por otro lado, una general condena a Roger de Piles, a quien se le considera responsable de haber creado una falsa polémica. En líneas generales, en los años siguientes, se ahondará en esta tesis buscando cerrar de una vez las agrias polémicas sobre el color y Rubens, tal y como refleja de nuevo el libelo escrito por Jacques Restout titulado *La Réforme de la Peinture* de 1681⁹⁵⁷, donde se reclamaba de Poussin, así como de P. Mignard, de Le Tellier y de Le Brun, así como del teórico Fréart de Chambray. En él denunciará a los ignorantes de la pintura, que para él forman dos clanes: los “Cacopeintres” y los “Cabalistes”. Si bien los presenta como diferentes, sin embargo opondrá a ambos a los verdaderos artistas, aquellos que poseen una ciencia y un saber sobre su oficio⁹⁵⁸. A los Cacopeintres J. Restout les achaca la ignorancia de la historia y de la *costume*; su ataque a los géneros menores y a los detalles naturales reproducidos sin elevación, de manera realista; su desprecio de la teoría y de los efectos; su tecnicidad y su venalidad. Realmente parecía hacer un retrato de los pintores del gremio, lo que nos devuelve a los textos sobre el origen de la Academia que precisamente está elaborando H. Testelin en estos instantes. Los Cabalistas, los presenta como galantes, con un discurso engatusador, proponiendo -a

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 208.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 209.

⁹⁵⁷ RESTOUT, Jacques. *La Réforme de la Peinture*. Caen, J. Briard, 1681.

⁹⁵⁸ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 279 y ss.

diferencia de obras teóricas como las de Fréart de Chambray- un método agradable, fácil y rápido. Defenderán la libertad frente a las reglas, buscando satisfacer en primer lugar a los ojos. Defenderán una forma de pintar, vaga, intrépida y sin tensión, con un dibujo fluido, libre y de gran manera, sin detenerse en aquellas cosas que hacen grande una pintura. Unos términos que evocan claramente a los valores defendidos por Roger de Piles. La defensa de Jacques Restout a favor de Fréart de Chambray era un claro elogio al amateur muerto hacía dos años, en 1676; así como un elogio a un tratado teórico que parece que no pudo imponerse en la Academia pero que debía tener un fuerte predicamento entre los entendidos de la *société mondaine*. Terminaba el texto de Restout con veinte artículos establecidos por la *Princesse Peinture* con los que buscaba reprimir la insolencia de los espíritus confusos, defendiendo además la existencia de un inquisidor en cada provincia para seguir la buena observación de estos principios y la quema de aquellos cuadros que no los hubieran seguido.

5.5. La afirmación de los principios académicos. Henry de Testelin y les « Sentiments... ». La respuesta de Roger de Piles : « Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux peintres ».

Este intento por estabilizar los principios académicos frente a las polémicas sobre el color, que subyace al texto de Jacques Restout, aparece representado en la propia Academia por las *tablas* sobre las diferentes partes de la pintura que realiza H. Testelin a partir de 1678, y en los que subordinará el color al dibujo. Igualmente, en 1679 sale el tercer tomo de las *Entretiens* de A. Félibien, en cuya *quinta Entretien* afrontará los problemas del color y ciertas ideas de Roger de Piles, afirmándose en los principios tradicionales de la Academia, como estudiamos en el capítulo anterior. B. Teyssèdre ha señalado, a partir de la empresa de H. Testelin, el desarrollo de un régimen inquisitorial dentro de la Academia, como el planteado por Jacques Restout para las provincias, tal y como ejemplificaría el procesamiento de Simon Jaillot, convirtiéndose de este modo la Academia en una especie de monopolio de Le Brun, de la censura y del academicismo. Las *tablas* de H. Testelin, a modo de las tablas bíblicas de la ley⁹⁵⁹, en modo alguno representan, como subraya B. Teyssèdre, una manifestación del academicismo; aunque sí demuestran un deseo de dar orden y coherencia a un discurso académico en el que se había discutido sobre muy diferentes temas, surgiendo polémicas muy variadas. Además de las conferencias y de la publicación de sus *tablas*, H. Testelin habría comenzado su proyecto de elaborar una historia sobre los orígenes de la Academia que, como vimos en el capítulo anterior, tenía también el objetivo de fijar unos principios y definir las finalidades de la institución. H. Testelin utilizaba para sus diferentes proyectos,

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 316.

diferentes textos que había ido recogiendo en una especie de *journal* de conferencia, tal y como se lo comenta a Ch. Errard en 1678 en una carta⁹⁶⁰, donde además le trasmite su deseo de publicarlos. Una documentación que sin duda llevará consigo en su exilio holandés, demostrando que todos estos proyectos, tanto sus *tablas* como su *historia de la Academia*, estaban destinados probablemente a la publicación de un gran texto, teórico e histórico, sobre el arte y la Academia, que finalmente no pudo ver la luz, hasta finales de los años 90, en los que en el exilio lo publicará parcialmente.

La obra de H. Testelin será publicada de forma tardía en los años 90, tras su exilio de Francia, obligado por la revocación del edicto de Nantes de 1688. No obstante, su obra reflejaría el discurso oficial de la Academia durante la década de los 70, siguiendo de cerca lo que había presentado A. Félibien en sus Conferencias de 1667 así como en sus *Entretiens*. Pero, si A. Félibien había construido un discurso a tres voces (*amateurs*, académicos y Colbert), sin embargo, H. Testelin parece dirigirse principalmente a construir la voz de la Academia y de sus pintores, en tanto que secretario de la misma y en tanto que pintor y académico, construyendo finalmente un texto que será releído de forma constante hasta 1772. En 1680 H. Testelin había publicado seis tablas grabadas con el título *Sentiments des plus habiles peintres du tems...* Más una plancha dedicada a Le Brun, donde le rinde un homenaje, presentándolo como el inspirador de la mayor parte de las reflexiones contenidas en estas planchas grabadas. Todas ellas se acompañaran en su publicación de una serie de ilustraciones grabadas por Girard Audran que conformarán la base del escrito posterior. Tras su exilio en Holanda reescribe estos seis *discours*, que presentará como extractos de conferencias tenidas originalmente en la Academia francesa; publicándose en La Haye hacia 1693 o 1694⁹⁶¹ y en París en 1696, un año después de su muerte. Con la ayuda de Jean Rou, abogado del Parlamento y amigo de H. Testelin, quien también tuvo que abandonar Francia por Holanda, podemos atribuir este texto de 1693 al propio H. Testelin. Jean Rou habla así en sus escritos de un proyecto de historia de la Academia en cuatro partes a partir de los registros y deliberaciones del propio H. Testelin⁹⁶². Así que, conforme al plan establecido por Jean Rou, H. Testelin resume en su obra las discusiones tenidas en la Academia a lo largo de doce años y aunque no anula las discusiones y controversias en el seno de la Academia, sin duda predomina la visión de

⁹⁶⁰ « Lettre de Henry Testelin à Errard, Paris. ce 5 avril 1678 ». En *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome (1668-1804)*. Edición a cargo de MONTAIGLON, Anatole de. y Jules Guiffrey. Paris, 1887-1908, 18 Vol., t. I, p. 73.

⁹⁶¹ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome I, vol. 2, Annexe I, p. 690.

⁹⁶² ROU, Jean. *Mémoire inédits et opuscules de Jean Rou (1638-1711)*. *Mémoires inédits de Jean Rou (1638-1711)*. Édition Francis Waddington. Paris-La Haye, Agence centrale de la Société et aux Librairies Protestantes-Nyhoff, 1857, 2 Vol., t. II, pp. 19-20.

su amigo Le Brun, convirtiendo en principios académicos lo que en muchas ocasiones constituía una práctica habitual de los académicos.

El texto sobre los *Sentiments* aparece dedicado a Le Brun, a quien sitúa como el inspirador de las ideas que a continuación va a desarrollar⁹⁶³, tal y como hará con su texto sobre el origen de la Academia. H. Testelin comienza su *Préface* señalando que las artes de la pintura y de la escultura han gozado de un gran reconocimiento en el mundo, favorecidas en todas las naciones por los príncipes más augustos. Situaba así las artes bajo el amparo de los príncipes, tal y como sucederá en Francia con la Academia⁹⁶⁴. Sin embargo H. Testelin no subordina las artes al poder, sino que parece querer poner a ambos en un mismo plano⁹⁶⁵, revelando un claro deseo por defender la autonomía artística, como quedará reflejado en su relato sobre el origen de la Academia. Entiende así la relación del arte con el poder como fruto de un pacto y no como una subordinación, recordando de nuevo lo beneficioso de esta protección e interés despertado por el monarca y por Colbert por las artes. Pone en relación el nacimiento de la Academia en 1648 con la separación definitiva del gremio, a propósito de lo cual distingue dos partes en el arte: una ciencia y otra artística « *l'une noble et spéculative, l'autre pratique* »; y, de este modo, situaba a la Academia del lado de la dimensión especulativa del arte⁹⁶⁶. Aunque no debían oponerse a la práctica ni someterse a unas reglas estrictas, contestando con ello a las ideas de Roge de Piles; y, de este modo, H. Testelin defendía la especificidad del arte académico frente al gremio, describiéndolo como un arte liberal construido en la especulación. Las conferencias se convierten así en el emblema de una institución que busca el ennoblecimiento de las artes a través de la reflexión y la experiencia.

A continuación dividirá su escrito en seis partes, siguiendo el orden establecido en sus planchas grabadas en 1680, presentándolas cada una de ellas como extractos de las conferencias tenidas en diferentes años: 1670, 1672, 1673, 1674, 1675 y 1676. Cada uno de estos años son reducidos por H. Testelin a una problemática específica, coincidiendo con las partes en que divide la pintura; y, de este modo, la primera estará dedicada al dibujo; la segunda a la proporción; la

⁹⁶³ « comme par un droit d'hommage et de reconnaissance puisque, outre les obligeantes exhortations que vous m'avez toujours faites de recueillir les judicieux raisonnements des conférences de l'Académie, vous m'en avez vous-mêmes fourni une si riche abondance dans les entretiens familiers dont vous m'avez honoré depuis plusieurs années, que je puis dire les avoir presque tous puisés dans leur véritable source, et qu'ainsi ils ne doivent paraître que sous le titre d'une si noble extraction » TESTELIN. Henry. « Dédicace ». En *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture et sculpture...* P. 695.

⁹⁶⁴ « Les arts de peinture et de sculpture ont toujours été en très grande considération dans le monde, comme les plus célèbres histoires le témoignent. » TESTELIN. Henry. « Préface ». En *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture et sculpture...* P. 696.

⁹⁶⁵ « il faut considérer ces deux choses : ce que le Roi a fait en faveur de ces arts, et ce que ces illustres artisans font en reconnaissance et pour répondre aux intentions de Sa Majesté » *Ibid.*, p. 696.

⁹⁶⁶ « à l'égard de la partie spéculative, il a aussi été convenable de l'exercer librement et noblement, les génies ne devant point être contraints dans la pratique des beaux-arts : c'est pourquoi ils sont nommés libéraux. » *Ibid.*, p. 696.

tercera a la expresión general y particular; la cuarta al ordenamiento; la quinta al claroscuro; y, finalmente, la sexta al color.

En primer lugar, H Testelin ofrecerá un extracto de las conferencias del año 1670, centrándose en el dibujo. En ella se referirá a la conferencia de Le Brun sobre el *Saint Michel* de Rafael, que sin embargo fue leída en 1667. De ella destacará, ante todo, la perfección del dibujo, ofreciendo una definición de dibujo como contorno, en la línea de la tradición humanista albertiana. Que iniciase sus *Sentimens* con esta obra de Rafael era toda una declaración de intenciones frente a los escritos de Roger de Piles, situando la Academia bajo el modelo de Rafael; lo que le llevará a postular la centralidad del dibujo que « *est le père de tous les arts et de toutes les superficies, lesquelles ne peuvent avoir d'être sans avoir un terme* »⁹⁶⁷. Igual que A. Félibien, H. Testelin otorgaba también al cuerpo humano un lugar privilegiado en la composición pictórica, siendo uno de los principales elementos a tratar por todo artista. Entre otras razones por su complejidad y laboriosidad, al deber representar mediante el dibujo tanto las acciones exteriores como interiores: « *mais que son plus glorieux et plus laborieux sujet est le corps humain* »⁹⁶⁸. En relación a la práctica del dibujo, H. Testelin distingue dos tipos. Por un lado, aquél que se realiza mediante la vista, esto es, a partir del modelo desnudo; y, por otro lado, aquél que se expresa por las reglas, en clara alusión al saber anatómico y a los *modelos* de los antiguos y modernos. Aprovecha así para retomar las discusiones de los años 70 sobre el modelo de aprendizaje académico entre Louis de Boullongne, Sébastien Bourdon y Jean-Baptiste de Champaigne⁹⁶⁹, concluyendo que los estudiantes deben comenzar por el modelo desnudo, pero conociendo previamente la antigüedad y la manera de los grandes pintores⁹⁷⁰, que son esenciales para terminar una obra y dotarla de perfección. Señala asimismo que existen dos maneras de representar un tema. Una primera forma que denomina como *geometral* y otra segunda que llama *perspective*, a través de la cual busca cerrar las discusiones académica generadas por A. Bosse, acercándose a los problemas pictóricos que ya había señalado Huret y Le Brun. A propósito de lo cual aprovecha de nuevo para reafirmar la importancia de la *teoría y la práctica*⁹⁷¹. Tal y como había señalado Leonardo, así como el tratado de Torteбат o las

⁹⁶⁷ TESTELIN. Henry. *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture et sculpture...* P. 701.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 701.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 703.

⁹⁷⁰ « En effet, il n'est pas possible que de jeunes élèves qui n'ont pas encore acquis la pratique du dessein puissent être capables de suppléer à la faiblesse de certains naturels maigres, ne connaissant pas les endroits des contours qu'il faut charger, ce qui est une connaissance qui ne s'acquiert que par une grande étude, et qui n'appartient qu'aux plus avancés. On tomba d'accord que l'étude des belles figures antiques était très nécessaire dans le commencement, et même plus avantageuse que le naturel, mais l'on assura qu'en l'un et en l'autre on était obligé de s'assujettir à imiter exactement son objet pour en recueillir le fruit qu'on en désire, et s'habituer l'oeil et la main à la justesse et précision » *Ibid.*, p. 704.

⁹⁷¹ « on les exhorta de joindre la théorie à la pratique, d'examiner les raisons qu'ont observées les auteurs des beaux ouvrages antiques, qui se sont servis de la géométrie pour les proportions, l'anatomie pour apprendre l'ostéologie, la

conferencias de M. Anguier, H. Testelin anima al pintor a comprender cómo funciona en la práctica la fuerza de los brazos, como ésta procede de los músculos que nacen de los hombros, subrayando que el pintor deberá observar con precisión de dónde nacen y como se desarrollan los músculos, para poder así dar belleza al contorno; destacando la importancia de la fisiología y a la fisionomía.

En segundo lugar ofrecerá un extracto de las conferencias del 1672, centrada en los problemas de las proporciones y de los contornos de cada una de las parte del cuerpo, y en las que habrá que tener en cuenta la edad, el sexo, el estado físico, si es delgado, gordo, etc.; poniendo como ejemplo de nuevo a las esculturas antiguas de la colección real. Considera tanto a las esculturas antiguas, como a los dibujos realizados en Roma a partir de las más bellas figuras de la antigüedad, como modelos fundamentales para el conocimiento de las proporciones, pues « *la mesure était plus propre à la sculpture qu'à la peinture, parce que le peintre ne peut pas mesurer facilement, à cause du raccourci qu'il ne peut éviter de faire en quelque partie.* »⁹⁷² Parece retomar aquí las polémicas sobre el *raccourcis* que habían marcado las primeras discusiones en el seno de la institución; a propósito de lo cual señala las diferencias entre la escultura y la pintura, razón por la cual recuerda lo dicho por algunos sobre que el escultor debe tener siempre en su mano el compás y el pintor dependerá de su ojo⁹⁷³. La medida ocupa un lugar fundamental a la hora de la creación artística, considerando que tanto la pintura como la escultura debían supeditarse al lugar desde el cual iban a ser observadas, de ahí que debían servirse de las reglas de la óptica, teniendo en cuenta el carácter propio de cada figura. De nuevo, cuestionaba la perspectiva y el sometimiento geométrico que pretendía establecer A. Bosse, defendiendo -siguiendo a G. Huret- una medida y un saber geométrico adaptado a las necesidades del arte⁹⁷⁴. H. Testelin vuelve a señalar la importancia del conocimiento anatómico y, especialmente, de la deducción del movimiento de los propios músculos, recogiendo la conferencia de Monier del 2 de mayo de 1676. Dos saberes, el geométrico y el anatómico, que demostraban para él la liberalidad y nobleza del arte académico, volviendo a tomar la escultura de Laoconte como base de las reflexiones, así como el Gladiador; que habían sido protagonistas de dos de las principales conferencias de escultura.

La tercera parte la dedicará a las conferencias de 1673, centrándose en las cuestiones de la *expresión general* y de la *expresión particular*, retomando las conferencias de Le Brun del 7 de abril y del 6 de octubre de 1668, así como del 28 de marzo de 1671. En ella tratará algunos de los temas principales ya señalados, como es la eliminación de todo aquello superfluo que vaya en

situation, la forme et le mouvement des muscles extérieures seulement, la perspective, la physique et la physionomie. » *Ibid.*, p. 704.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 707.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 708.

⁹⁷⁴ « qu'ainsi l'on ne devait pas s'attacher aux mesures précises de ces figures-là sans avoir égard à cette observation, ni les appliquer sans discernement sur toutes sortes des sujets, mais qu'il faut soigneusement diversifier les proportions selon le caractère et l'action propres à chaque figure. » *Ibid.*, p. 708.

contra de la comprensión de la escena principal y de la historia⁹⁷⁵, eliminar las contradicciones temporales de personajes que no hubieran estado presentes en la historia tratada, etc., demostrando así su defensa de los valores trágicos aplicados al arte. En general defenderá la unidad y la *vraisemblance*, tratando también el problema de lo maravilloso, al hablar de la fábula, del misterio y de lo sagrado; a propósito de lo cual defiende el uso de la alegoría⁹⁷⁶, contra aquellos que había criticado a Le Brun, y pone como ejemplo de ello una conferencia de Philippe de Champaigne a propósito de *Le Moïse sauvé des eaux* de Poussin del 2 de junio de 1668. H. Testelin defendía la *unidad de acción* frente a la *unidad narrativa* de la escritura, comprendiendo la pintura en términos de percepción visual, defendiendo –como había subrayado Roger de Piles– que la pintura debía ser comprendida de un vistazo. Este carácter elocuente de la imagen debía construirse sobre la expresión y los caracteres de los personajes, los cuales debían adecuarse al tema y a la idea de la obra, descartando aquellos elementos que impidiesen la lectura clara de ella. Como había señalado A. Félibien y Le Brun, la expresión del cuerpo humano debía constituir el centro principal de la composición y de la narración pictórica; y es por ello que para H. Testelin la *expresión* constituye un lugar esencial para la lectura de la obra. Por otro lado, y siguiendo las reflexiones de Le Brun sobre la fisiognomía, considera que la expresión reflejaría los movimientos del alma a través del cuerpo, que se convierte en una especie de conjunto de signos para ser leídos.

La cuarta parte se refiere a las conferencias de 1674, y se centrarán en el problema de la *ordonnance*, tratando los temas desarrollados en las conferencias de Paillet del 2 de junio de 1674. Entenderá por *ordonnance* la disposición de todas las partes, tal y como había resaltado Alberti en su tratado de pintura. En ella incluía la perspectiva, la distribución de sombras, citando de nuevo el ejemplo del racimo de uvas; el tratamiento de los pliegues de los vestidos; de los lugares; la composición de las figuras, etc. H. Testelin subraya que « *néanmoins qu'il n'était pas possible de prescrire des règles sur la forme des ordonnances, parce que chacun y doit agir selon la disposition et la force de son génie, et dans toute la liberté de ses propres conceptions et de son esprit* »⁹⁷⁷. Cuestionaba con ello la posibilidad de prescribir unas reglas para el arte, defendiendo que cada uno debía actuar según su propio genio, siguiendo la libertad de sus propias concepciones. Una defensa de la libertad que contrasta con el análisis de B. Teyssèdre sobre el proyecto de H. Testelin que señalamos al inicio.

La quinta parte estará dedicada a la conferencias de 1675, tratando el tema del claroscuro, donde aludirá a lo ya dicho en las conferencias de 1667 por Nicolás Mignard, el 3 de septiembre de

⁹⁷⁵ « que le devoir du peintre est de s'étudier soigneusement à rechercher tout ce qui en peut mieux faire paraître le héros, afin d'en bien exprimer l'image et l'idée, et par ce moyen éviter le défaut que l'on voyait en beaucoup de tableaux. » *Ibid.*, p. 716.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 719.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 734.

1667, sobre *La Grande Sainte Famille* de Rafael así como de Jean Nocret sobre *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Veronés. La sexta y última hará referencia a las conferencias de 1676 centrándose en los aspectos del color, aludiendo nuevamente a la conferencia del 4 de junio de 1667 sobre *La mise au tombeau* de Tiziano, ofrecida por Philippe de Champaigne. Remarca de esta conferencia los comentarios sobre el descuido cometido por Tiziano en cuanto al dibujo y las proporciones, por centrarse en el color; y, de este modo, H. Testelin considera que el tratamiento del color « *est plus facile* » que las otras partes, recordando nuevamente las declaraciones de Poussin sobre que el color era un obstáculo para alcanzar el verdadero objetivo de la pintura⁹⁷⁸. Asimismo, recogerá las respuestas dadas por los defensores del color, y que resumía en tres principios, aludiendo a la conferencia de Blanchard del 7 de noviembre de 1671. Primero, que el color es tan necesario como el dibujo. Segundo, que disminuyendo el valor del color se disminuye el de la pintura. Tercero, que el color merece las alabanzas de su época. A continuación, H. Testelin recogerá los principales argumentos a favor y en contra que se desarrollaron en la Academia, no queriendo entrar en este tema, quizás para evitar más polémicas, remitiéndose a señalar lo dicho por unos y por otros. H. Testelin se referirá también a la cuestión de la *belleza natural*, defendiendo la necesidad de que la belleza natural fuera reformulada según los principios artísticos señalados hasta aquí, lo que permitiría alcanzar finalmente la *belleza perfecta*, utilizando una terminología como *belleza simple* o *belleza compuesta*, que recuerdan a los términos que veremos en Roger de Piles en su *Cours*. Distinguirá entre belleza natural, donde inscribe la belleza regular, que consiste en la belleza ordenada y simétrica, y la belleza irregular, que identifica con lo rústico y campestre, defendiendo nuevamente una belleza reelaborada por las ideas, ordenada y proporcionada.

*« que dans les choses naturelles, il fallait distinguer le naturel simple d'avec un naturel composé et, entre ces derniers, des réguliers et d'autres rustiques ; dans le régulier, que la beauté consiste en la symétrie et en la belle ordonnance de l'art, et dans le rustique, l'irrégularité champêtre. Dans les objets naturellement simples, à l'égard des choses inanimées, la beauté se rencontre dans les bizarres productions d'une terre inculte qui forme toutes choses irrégulièrement [...] C'est en quoi les peintres trouvent de la beauté par les irrégularités et ce qui leur fait concevoir de belles idées, mais la véritable beauté d'un tableau consiste en la conformité de toutes les parties qui entrent en sa composition et en l'ordonnance, avec une judicieuse expression. »*⁹⁷⁹

Al mismo tiempo, H. Testelin señala la relatividad de la belleza, la cual depende de la percepción de cada uno, « *selon la disposition des organes et du tempérament, ce qui fait la diversité des goûts et la différence des manières. C'est pourquoi on ne pouvait pas décider de la beauté sur des inclinations particulières, lesquelles se trouvent différentes dans la diversité des*

⁹⁷⁸ « L'on avoua bien que cette partie est très nécessaire, mais l'on dit qu'il ne s'y fallait pas tant attacher qu'au principal ; que d'en faire toute son étude, c'était se laisser éblouir par l'apparence d'un beau corps sans considérer ce qui le doit animer. » *Ibid.*, p. 740.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 748.

nations et des climats. »⁹⁸⁰ A pesar de señalar la existencia de diferentes bellezas –que parece confundir con los diferentes gustos– considera que existen una serie de principios y de razonamientos en el ámbito del arte y de la pintura que permiten alcanzar una belleza perfecta. Sin embargo, su escepticismo respecto a la belleza, parece reflejar cómo en estos momentos se ha impuesto la distinción entre verdad natural y verdad artística, irrumpiendo con ello los problemas del gustos y del *bon sensus* que señala Roger de Piles, cuestionándose las reglas y la propia idea de belleza, a través de lo *sublime*, la *gracia* o el *je-ne-sais-quoi*.

Los trabajos de H. Testelin tenían como pretensión recopilar lo dicho en la Academia en los años pasados y ofrecer unos principios más o menos coherentes, que guiasen a los académicos y a las siguientes conferencias. Sin embargo, los trabajos de Le Brun en Versalles paralizan la actividad académica, debiendo ausentarse en varias ocasiones. A pesar de lo cual el 9 de febrero de 1678 asistimos a la presentación por parte de Le Brun de varios dibujos sobre la expresión, que servirían de ilustración a sus anteriores conferencias⁹⁸¹; no aclarando los procesos verbales de si Le Brun procedió a la relectura de sus conferencias pasadas. Asimismo, el 5 de marzo de 1678 se procederá a la Lectura del *Tratado de la Pintura* de Leonardo da Vinci, que quizás debiera entenderse como un deseo de la institución por afirmarse en sus principios originales ante el revuelo causado por las polémicas del color, ya que además dicha conferencia incide sobre los aspectos del color, como indican los procesos verbales⁹⁸². En estos años se producirá también la conmemoración de la unión de las Academias de París y Roma que se gesta a lo largo de 1676, procediéndose el 26 de marzo de 1678 a la Lectura de un texto de Bellori⁹⁸³, que fue leído en Roma y que fue traducido al francés como: *Honneurs de la peinture et de la sculpture*, donde se afirmaba la nobleza de las artes. El texto de Bellori era una afirmación de la Academia contra aquellos que, como Simon Jailliot, habían escrito un duro libelo en contra de la institución cuestionando su labor y finalidades. No obstante, el texto de Bellori, como analizamos en el capítulo anterior a propósito de Poussin, era una defensa, sobre todo, de la Academia romana y de del lugar ocupado por Italia en la historia del arte.

El 2 de abril de 1678, siguiendo las discusiones sobre el color a propósito de la conferencia dedicada a Leonardo da Vinci, tendrá lugar una conferencia sobre el efecto de los colores⁹⁸⁴. Si bien ha desaparecido el texto de esta conferencia, sin embargo los *Sentiments* de H. Testelin nos señalan su contenido. En ella se habría tratado los problemas de la perspectiva aérea y el efecto de degradación de los colores que se produce con la lejanía; lo que suponía distanciarse de las

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 749.

⁹⁸¹ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. II, p. 128.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 130.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 131.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 132.

reflexiones de Leonardo en su capítulo LXXIII, según la edición de Fréart de Chambray. El 6 de agosto y el 3 de septiembre de 1678 tendrán lugar las conferencias de Michel Anguier sobre *Le Jugement dernier* de Miguel Ángel, en las que el escultor hace un encendido elogio de la obra pintada y esculpida del artista italiano, frente a las críticas característica del mundo francés, como ha estudiado J. Thuillier. Entre 1679 y 1681, tal y como indican los procesos verbales del 18 de marzo de 1679⁹⁸⁵, se procederá a la relectura de las conferencias tenidas en los años previos, como consecuencia de la carga de trabajo que tenían los académicos por las obras de Versalles; y, de este modo, el 2 de diciembre de 1679 se procederá a la lectura de *Élizière et Rébecca* de Poussin leída por Philippe de Champaigne el 7 de enero de 1668 y el 3 de febrero de 1680 se consagra a las conferencias de 1668⁹⁸⁶. Asimismo, el 10 de octubre de 1681, Colbert envía la orden a la Academia de destituir y sustituir a los miembros protestantes de sus funciones, lo que obligará a algunos miembros tan importantes como H. Testelin a marchar a Holanda, quien es sustituido como secretario por Nicolás Guérin. Asimismo Guillet de Saint-George es nombrado por Colbert como nuevo historiógrafo de la Academia, sustituyendo así a A. Félibien. Aunque H. Testelin había acaparado estas funciones desde los últimos años.

Tras las polémicas sobre el color de los años anteriores, las ideas de Roger de Piles han ido penetrando poco a poco en las reflexiones y discusiones de la época. Un ejemplo de ello lo encontramos en el texto *Academie de la Peinture*, escrito por un tal “sieur de la Fontaine Mathematicien et Ingenieur ordinaire du Roy”, que aparece publicado el 30 de abril de 1679. Esta obra, sin presentar interés teórico alguno, sin embargo reflejaría para B. Teyssèdre el grado de penetración de las ideas de Roger de Piles⁹⁸⁷ en las reflexiones artísticas de principios de los 80. Lejos de tomar una actitud conciliadora, el siguiente texto que escribe Roger de Piles *Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux peintres (1681)*⁹⁸⁸, seguirá la estela provocadora de las *Conversations*; pudiéndose leer como una respuesta a las conferencias de H. Testelin, así como a la quinta y sexta *entretien* publicada por A. Félibien en 1679, donde hace claras alusiones a las polémicas del color. Dedicadas al duque de Richelieu, volverá a publicar -al final de estas *Dissertations*- la descripción de su colección de obras de Rubens, en las que añadirá las nuevas adquisiciones hechas por el duque desde su primera publicación en 1677; y, de este modo, las

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 162.

⁹⁸⁷ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV.* P. 319.

⁹⁸⁸ PILES, Roger de. *Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux peintres.* Paris, Nicolas Langlois, 1681.

siguientes ediciones sucesivas de las *Dissertations* irán incorporando las nuevas adquisiciones de cuadros⁹⁸⁹. También irá acompañado de una breve biografía del pintor de Amberes.

En el *Epistre* Roger de Piles se presenta bajo la protección del duque, haciendo un elogio del gusto de su protector y de la perfección de la obra de Rubens frente a los italianos, prosiguiendo así con la actitud desafiante hacia la Academia y los círculos tradicionales del arte.

« Vous aviez toujours esté persuadé du mérite des premeirs Peintres d'Italie, mais vous avez crû en mesme tems que els qualitez qui pouvoient faire la perfection de la Peinture n'avoient pas esté réunies en un seul. Vous saviez, il y a long-tems, qu'il n'y avoit que Rubens qui pust remplir cette idée que vous aviez conceuë. »⁹⁹⁰

El texto comienza con una alusión a las polémicas anteriores sobre Rubens, subrayando que una buena parte del público que han visto los cuadros de la colección le han dado finalmente la razón. Mientras que los que se han opuesto han intentado razonar sus argumentos poniendo en su boca palabras que nunca dijo, sin molestarse en leer lo que había escrito, insistiendo en una especie de oposición o dialéctica entre “partidos” opuestos. Su método consistirá en comparar a Rubens con los principales pintores italianos: Rafael, Tiziano, Correggio, Veronés o Carracci; a los cuales sin duda elogia, pues han alcanzado la perfección en algunos aspectos de la pintura, aunque no en su totalidad. Como sí parece haber logrado Rubens. Insiste también en la crítica a la manera de conocer que tienen algunos, que educados en el arte de los antiguos o de los grandes frescos de los grandes maestros italianos, son incapaces de enfrentarse a las obras nuevas y por tanto son incapaces de apreciarlas⁹⁹¹. Roger de Piles cuestionaba así aquel conocimiento que partía de ideas preconcebidas o aprendidas⁹⁹² y que, por tanto, no era capaz de apreciar las nuevas experiencias, reivindicando el aprendizaje mediante las experiencias y las primeras emociones. Define así una mirada desprejuiciada, que describe como un espíritu que no esté limitado por el conocimiento *ordinaire*⁹⁹³, estableciendo un nuevo tipo de conocimiento no fundamentado en el reconocimiento sino en la experiencia libre, defendiendo la *experiencia*, a la cual sitúa como el núcleo principal del arte, frente al reconocimiento y a la imitación. En el epígrafe titulado *Idée de la peinture en general*, buscará profundizar en estas ideas, aunque da comienzo con un párrafo que bien podía haber sido

⁹⁸⁹ MERLE DE BOURS, Alexis. « Une grande figure de la curiosité sous Louis XIV : Armand-Jean de Vignerod du Plessis, Deuxième Duc de Richelieu (1629-1715) ». P. 41.

⁹⁹⁰ PILES, Roger de. « Epistre ». En *Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux peintres*. P. III.

⁹⁹¹ « Et ceux qui après une mauvaise éducation ont passé une partie de leur vie dans une pratique & dans des sentimens qui luy sont contraires, ne voudront pas les changer. C'est un effet de la foiblesse humaine de ne rien faire qui puisse decouvrir que nous ayons esté capables de demeurer si long-tems dans l'erreur, quoy que cela ne vienne pas toûjours de nostre faute. Il n'est pas donné à tout le monde de recevoir la verité. » PILES, Roger de. *Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux peintres*. P. 23.

⁹⁹² « Mais pour faire cette juste comparaison, il faut avoir le goust & les yeux épurez. J'entends par le goust épuré, un esprit vuide, non seulement de cette prévention grossiere qui s'empare si facilement des esprits médiocres : mais encore de celle qui se glissant insensiblement dans les meilleurs, par l'éducation, ou par une créance trop facile, ne montre les choses que par un costé, & ne laisse plus de liberté pour avoir & pour examiner les autres. » *Ibid.*, pp. 27-28.

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 32.

sacado de las *querelles* teatrales, defendiendo la imitación del mundo y estableciendo como finalidad principal del arte confundir la vista; señalando asimismo la finalidad de instruir y conmover las pasiones: « *La Peinture est la parfaite imitation des objets visibles. Sa fin est de tromper la veüe : & ses proptietez d'instruire fortement, & d'émouvoir les passions* »⁹⁹⁴ Roger de Piles analiza así la pintura desde dos ángulos. En primer lugar, desde el punto de vista de su creación y ejecución, esto es, desde el pintor, donde sigue a grandes rasgos lo señalado por la teoría artística francesa y por la Academia, buscando « *l'idée générale de la perfection de la Peinture* »⁹⁹⁵, como había señalado Fréart de Chambray. De ahí que defiende el conocimiento de las ciencias y las reglas que constituyen y fundamentan la pintura. El principio de la imitación. La importancia del genio y la invención, para así ser capaz de desarrollar las historias, los temas alegóricos, las expresiones y movimiento a las figuras. En segundo lugar, desde el punto de vista del espectador y de su experiencia, donde antepone las emociones a la razón y a la contemplación, y donde son estas emociones las que determinan los objetivos de la pintura.

En relación al primer punto de vista, Roger de Piles comenzará analizando cuáles son los principios que permiten alcanzar esa perfección en pintura, empezando por el fundamento de la pintura que es la *mimesis* y analizando la obra de Rafael, de los lombardos, de Tiziano, etc.; siguiendo así el camino recorrido por las conferencias académicas. Elogia el arte de Tiziano especialmente por haber sido capaz de captar las carnaciones de los cuerpos, aunque nuevamente en ello habría sido superado por Rubens⁹⁹⁶. También se presenta como superior el pintor de Amberes respecto a Rafael en relación a las expresiones. A continuación, dividirá la pintura en partes e irá analizando cada una de ellas, intentando mostrar cómo Rubens se mostraba como superior en cada una de ellas, por encima de los grandes de la pintura. En primer lugar tratará *l'invention*, en la que incluye tres cosas: imaginación, prudencia y erudición. En segundo lugar *La disposition*, en la que desempeña un papel destacado la *economie* que comprende cuatro cosas: las actitudes, los pliegues de los vestidos, los grupos y el efecto de *tout ensemble*. Con este último se refiere a la armonía de los colores y de las luces, siendo de nuevo Tiziano quien mejor lo había explicado, mediante lo que denominaba la *grappe de raison*. El color y las luces⁹⁹⁷, que para Roger de Piles están interrelacionadas entre sí, como señaló a propósito del estudio de Ch.-A. Dufresnoy, son para él determinantes a la hora de lograr la disposición y composición del cuadro. En tercer lugar tendríamos *le Dessein*, que vincula a la facultad para dar a los cuerpos sus justas proporciones. No obstante, distingue dos tipos de dibujos, siguiendo la tratadística humanista de Zuccari o Lomazzo que denominaban como dibujo también a la idea o invención. Del primero de ellos señala: « *Cette*

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 44.

*sorte de Dessein dépend absolument des mesures, & par consequent de la regle & du compas ; l'habitude en est toute corporelle, & doit estre, comme disoit Mikelange, dans les yeux. »*⁹⁹⁸. Del segundo señala: « *tout spirituel, & dont peu de Peintres ont esté capables, lequel suposant toujours la justesse des mesures, & l'habitude des yeux & de la main, a sa résidence dans l'esprit du Peintre. »*⁹⁹⁹. Es este tipo de dibujo el encargado de captar la verdad de la naturaleza, que causa el placer de los ojos.

En relación al dibujo, distingue a continuación entre las *proportion des membres* y el *esprit du contour*; siendo el segundo el que imprime vida al cuerpo, haciendo parecer viva la carne. Es en este segundo tipo de dibujo donde Rubens se habría mostrado como superior al dibujo de Rafael o de Carracci. Con esta distinción entre diferentes tipo de dibujo, Roger de Piles conseguía superar las habituales críticas que señalaban que Rubens tenía dificultades en el dibujo, en comparación con la perfección de un Rafael. No obstante, admite que Rubens pudo tener algunas dificultades en el primer tipo de dibujo, justificándolo por la abundancia de sus pensamientos y la rapidez de su genio¹⁰⁰⁰, aunque consideraba que dominaba los fundamentos del mismo que estaban en la anatomía. A propósito de este segundo tipo de dibujo, volvemos a observar cómo Roger de Piles frente al dibujo como materialización de la idea, define un tipo de dibujo distinto, vinculado sobre todo a la capacidad expresiva y al principio vital que anima las cosas naturales. En relación con el problema del dibujo, más adelante, Roger de Piles vuelve a distinguir entre la escultura y la pintura, considerando que ésta última, debe ser capaz de imitar la naturaleza perfectamente, no limitándose a la copia de las obras de los antiguos, que simplemente servirán de guía para saber elegir la bella naturaleza¹⁰⁰¹. De hecho, para él Rubens había sido capaz de alcanzar esa belleza natural sirviéndose de la naturaleza misma, tal y como habían hecho los antiguos, lo que le diferenciaba de los grandes de su época, que habían tenido que recurrir a la intermediación de las obras de la antigüedad. Razón por la cual la obra de Rubens presentaba un aspecto más vivo y natural.

En cuarto lugar, tras haber analizado la *invención*, la *disposición* y el *dibujo*, Roger de Piles afrontaría en estudio del *Coloris*; si el dibujo se refiere a las medidas de las figuras como acabamos de señalar, el color es lo que causa el efecto en el espectador, siendo lo que da perfección a la pintura y lo que la distingue respecto a la escultura.

*« Le Dessein dont nous venons de parler est la placer y la circonscription des figures, le Coloris en est l'effet, & cette dernière partie qui donne le caractère au Peintre, qui le distingue d'avec le Sculpture, & qui met la dernière perfection à ses Ouvrages, n'est autre chose que l'intelligence des couleurs, des lumières y des ombres. »*¹⁰⁰²

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 61.

A propósito del color, tal y como había argumentado en sus anteriores reflexiones, considera que el mundo creado por Dios se hace visible gracias al color, retomando la tradición teológica del *Deux Pictor* ya señalada, a través de la cual buscaba legitimar el color como fundamento de la pintura y del mundo. Con ello intentaba vincular también el color con la espiritualidad, frente a aquellos que lo adscribían simplemente a los sentidos y a los placeres, en un sentido próximo al que se expresará unos años más tarde el propio A. Félibien¹⁰⁰³. Sin embargo, si A. Félibien reconocía el origen del mundo a partir de la luz y del color, y por tanto lo situaba como el fundamento del mundo, a continuación añadía que para que pudiera nacer y desarrollarse la pintura era necesario el dibujo¹⁰⁰⁴. Más adelante Roger de Piles subraya también la finalidad imitativa de la pintura, pero, a diferencia de lo tradicionalmente señalado respecto a ello, donde es el dibujo el que fundamenta ese principio imitativo, considera, por el contrario, que es el color, el principal elemento para lograrlo. Sólo a través del *colorido*, como saber propio de la pintura, es posible construir una segunda naturaleza a través del arte:

*« il a donné lieu aux Peintres de l'imiter dans sa toute puissance, & de tirer comme du néant une seconde nature, qui n'avoit l'estre que dans leur idée [...] Le Peintre qui est un parfait imitateur de la nature doit donc considerer la couleur comme son objet principal [...] qu'elle ne luy est imitable qu'à cause qu'elle est visible, & qu'elle n'est visible que parce qu'elle est colorée. »*¹⁰⁰⁵

Roger de Piles parece distinguir así, como había hecho la escolástica en su teoría del color, entre la Naturaleza verdadera y la Naturaleza artificial, que sería la propia del arte. Esta distinción determina la imposibilidad de imitar perfectamente el color de la naturaleza, por lo que la pintura de manera artificial deberá descubrir la ciencia de los colores que le permitan aproximarse a ese color de la Naturaleza. Una ciencia y un saber que denomina *coloris* o *colorido*, para distinguirlo del *couleur* o color. Comprender así la imitación no como copia fidedigna de la Naturaleza, que describe como esclavitud de la naturaleza, sino una reflexión sobre los propios fundamentos que definen el lenguaje pictórico, en la línea de lo señalado por Aristóteles a propósito de la mimesis.

*« La veritable sciende du Colori ne consiste pas à donner aux objets peints la veritable couleur du naturel, mais à faire en sorte qu'ils paroissent l'avoir : parceque les couleurs artificielles ne pouvant atteindre à l'éclat de celles qui sont en la Nature, le Peintre ne peut les faire valoir que par comparaison, soit en diminuant les unes, ou en exagérant les autres. Un Peintre qui imite simplement les couleurs du Naturel, telle qu'il les voit, & qu'elles paroissent, est l'esclave de la Nature, & non pas son imitateur. »*¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰³ « J'employay pour matière ce pur esprit qui forme l'or dans les entrailles de la terre ; & fut cette matière toute spirituelle je couchay mes plus vives couleurs. Cét arc, qui paroist dans le Ciel, & qui par sa beauté charme les yeux toutes les fois qu'on le voit, est un premier essay des couleurs dont je voulois me servir à peindre la nature [...] Je donnay en suite de la couleur à tout ce qui est dans les eaux & sur la terre. » FÉLIBIEN, André. « Le Songe de Philomathe ». Pp. 483-484.

¹⁰⁰⁴ « Je descendis en terre avec l'Amour. Il fut le premier des Dieux dont je fis des images. Je le représentay en cent façons différentes, selon les différentes occupations qu'il se donne luy-même. Il m'obligea d'enseigner les premiers traits du dessein à une jeune fille chez laquelle il logeoit. » *Ibid.*, p. 498.

¹⁰⁰⁵ PILES, Roger de. *Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux peintres*. P. 61.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 63.

Contra la *imitación fidedigna*, Roger de Piles defiende la *representación del color*, esto es, que mediante el artificio característico de la pintura se intente, no tanto copiar la naturaleza, sino, confundir al ojo del espectador, mediante la *verosimilitud* que encierra el propio color. Un claro ejemplo de cómo Roger de Piles no piensa ya en términos de imitación o reproducción, sino en términos de representación y expresión. Razón por la cual otorga gran importancia -como ya había apuntado el propio Poussin o A. Félibien- al lugar desde el cual son mirados los cuadros¹⁰⁰⁷, pues es esa percepción de conjunto o *tout ensemble*, lo que determinará el *coup d'oeil* y que el artificio de la pintura conmueva al espectador. Roger de Piles consideraba, siguiendo la noción de tragedia aristotélica, que eran los *humores* expresados por el artista en su obra, como observamos en Miguel Ángel¹⁰⁰⁸, los que determinaban la reacción del espectador, pensando de este modo el arte a través del problema de las pasiones y del reconocimiento de las mismas en la obra, como en la catarsis aristotélica, tal y como señalamos también a propósito de L. Dolce: “Y no puede conmover el pintor si antes de hacer las figuras no siente en su ánimo las pasiones, o llamémosle afectos, que quiere imprimir en los ánimos ajenos”¹⁰⁰⁹.

A propósito de esta distancia adecuada que permita observar de forma conjunta el cuadro, considera que es una pérdida de tiempo la minuciosidad con la que algunos trabajan ciertas partes, pues sólo podría ser observado desde una distancia muy próxima: « *un manque d'intelligence que de faire un travail inutile* »¹⁰¹⁰. Con ello busca defender una factura libre y descuidada como la de Rubens, un tipo de pincelada que no estaba destinada a la visión próxima, sino a la búsqueda de un efecto de conjunto en el espectador. Finalmente concluía su texto argumentando en contra de las reglas; y, de este modo, consideraba que para el desarrollo de la pintura no era suficiente el conocimiento de los preceptos, sino un alma genial, como vemos en Rubens, que era capaz de crear la perfección sin seguir ningún precepto. No obstante, al considerar la pintura como un arte y no como un capricho, pensaba que sí debían existir principios infalibles¹⁰¹¹, de los cuales Rubens habría extraído la quintaesencia. Añade a continuación, que hay cosas perfectas en un género mediocre y otras perfectas en un género elevado y extraordinario. Mientras en las primeras han destacado muchos artistas, en la segunda sólo hombres como Rubens han alcanzado la perfección: « *dans le genre sublime & dans ses sujets extraordinaires* »¹⁰¹². Hacía con ello una clara alusión a los géneros de la retórica y al estilo sublime de Boileau, defendiendo un cuestionamiento de las

¹⁰⁰⁷ « il suffit que les Tableaux fassent leur effet du lieu d'où on les regarde, si ce n'est que les Connoisseurs, après les avoir vus d'une distance raisonnable, veuillent s'en approcher en suite pour en voir l'artifice : car il n'y a point de Tableau qui ne doive avoir son point de distance, d'où il doit estre regardé. » *Ibid.*, pp. 65-66.

¹⁰⁰⁸ « Mikélangé qui étoit sévère y mélancolique, a répandu son humeur dans tout qu'il a fait de Peinture y de Sculpture ». *Ibid.*, pp. 67-68.

¹⁰⁰⁹ DOLCE, Lodovico. *Diálogo de la pintura*. P. 155.

¹⁰¹⁰ PILES, Roger de. *Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux peintres*. P. 66.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 72.

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 73.

reglas a favor de los efectos, lo que puede entenderse como una trasposición de los modos en pintura que había señalado Poussin y A. Félibien, pero a través de los estilos retóricos.

En 1682 Michel Amelot, consejero del parlamento desde 1674 y *maître des requêtes* desde 1677, es nombrado embajador en Venecia, llevándose con él en su viaje a su antiguo preceptor, en calidad de secretario, Roger de Piles¹⁰¹³. El viaje supondrá para él residir en Venecia durante 3 años, tomando contacto directo con los grandes pintores y teóricos del color. Allí tendrá acceso a algunas de las principales obras de los maestros venecianos, dejando en su *L'Abregé de la Vie des Peintres* (1699) una relación de las obras vistas en Venecia. También, apunta B. Teyssèdre, a un posible viaje a Viena, para reunirse con los partidarios de Francia en Austria, para lo cual tomará como excusa su deseo de visitar las colecciones de cuadros. Asumía así un claro papel como espía a través del disfraz artístico, tal y como se le acusó en el pasado al propio Rubens. Pese a la larga ausencia de París, sus *Dissertations* siguen siendo motivo de debate en la sociedad mundana, publicándose además nuevas ediciones del *Arte de la pintura* de Ch.-A. Du Fresnoy. Asimismo, en 1684 Roger de Piles publicará una nueva obra titulada *Les Premiers Elemens de la Peinture Pratique*¹⁰¹⁴, que se presenta con una serie de dibujos por parte de Jean-Baptiste Corneille, demostrando nuevamente el triunfo de la imagen en la sociedad francesa. Se trataba de una pequeña obra donde resumía los principios básicos de la pintura para todos aquellos que quisiera comenzar a dedicarse a ella. Quizás por tener una clara finalidad docente el tratado se muestra tradicional, conforme a los principios defendidos por la Academia. Por otro lado, este tratado mostraba el creciente interés de la *sociedad mundana* por la pintura y por su práctica, de ahí que frente a las nociones de carácter teórico, el tratado incidirá sobre los aspectos materiales y prácticos de la pintura, hablando de aspectos como los pinceles y su limpieza, sobre la forma de la paleta o el caballete, etc. En este pequeño tratado volvía sobre algunas definiciones anteriores, como por ejemplo sobre la pintura: « *par le moyen de la forme extérieure, & des couleurs imite sur une superficie plate tous les objets qui tombent sous les sens de la veüe* »¹⁰¹⁵. Divide la pintura en tres partes: « *Invention, Dessein & Coloris* »¹⁰¹⁶; y en relación a estos dos últimos, su postura aparece ahora como moderada respecto a los conflictos de los últimos años, considerando al dibujo y al color como dos aspectos necesarios y fundamentales de la pintura, pensando incluso el color en función del dibujo, como era tradicional en la época¹⁰¹⁷. En relación al dibujo y al aprendizaje de

¹⁰¹³ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 342.

¹⁰¹⁴ PILES, Roger de. *Les premiers elemens de la Peinture pratique. Enrichis de Figures de Proportion mesures sur l'Antique, dessinées & gravées par J.B. Corneille, peintre de l'Académie Royale*. Paris, Nicolas Langlois, 1684.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰¹⁷ « Mais pour donner le caractere des objets visibles, deux choses sont essentiellement necessaires, dessiner & colorier. Par desiner l'on n'entend icy autre chose, sinon donner les veritables mesures & les proportions aux objets

las proporciones del cuerpo humano, sitúa a la escultura antigua en un lugar central para el estudio¹⁰¹⁸. A continuación describe las diferentes formas de dibujar y dar relieve a los dibujos por medio del crayón, la sanguina, la pluma y el lápiz. Primero hay que ejercitarse en el dibujo de cosas fáciles y una vez la mano ha cogido práctica sobre el papel se podrá comenzar a pintar a partir de la Naturaleza¹⁰¹⁹, dando consejos tales como repetir lo aprendido en días anteriores los días siguientes, sólo sirviéndose de la memoria, sin el original presente¹⁰²⁰. No obstante, subraya que todos estos ejercicios no son más que *imitation imparfaite* en tanto que le falta el colorido. Una falta que debe ser compensada mediante la expresión espiritual de los trazos. Para él, este tipo de dibujo nacido de la copia de la manera de otros, parece formar parte de un conocimiento mecánico que puede ser aprendido por casi todos. Pero esto no significa que se tenga talento para la pintura, pues ésta requiere un tipo de dibujo diferente, así como un conocimiento profundo sobre el colorido. Situaba al colorido como una parte y un saber que debe aprenderse una vez se haya descubierto si se tiene talento o no para la pintura, previamente mediante el aprendizaje del dibujo¹⁰²¹. Dentro del colorido incluye, como es habitual en él, el problema de las luces y las sombras¹⁰²². Dentro de los tipos de pintura que analiza, coloca a la pintura al óleo como superior y la más perfecta¹⁰²³, dando una serie de indicaciones sobre el conocimiento de los colores, sus mezclas y usos. Incluso hasta cómo mantener limpios y en buen estado los pinceles. Entre estos consejos destaca el que ofrece de romper los colores con gris y no con amarillo¹⁰²⁴. Recordemos, al respecto, que este amarillamiento de las tonalidades será uno de los rasgos de los pintores de finales del siglo XVII, como consecuencia de la influencia de la pintura veneciana, como observamos en Charles de la Fosse, Jean Jouvenet o Jean Restout. Después de consejos prácticos sobre la pintura, terminará analizando otras técnicas pictóricas como el fresco, la miniatura o el pastel.

Tras esta obra Roger de Piles estará en silencio durante quince años. No obstante, tras su viaje a Venecia regresará a sus círculos de amistad, emprendiendo de nuevo algunos viajes, como el que le llevará a Lisboa, acompañando de nuevo a Amelot, para preparar la boda entre la hija del Rey Pedro III y François-Louis de Bourbon, príncipe de La Roche-sur-Yon, futuro príncipe de

que l'on peint ; & colorier, est donner à ces mesmes objets les couleurs, les lumieres & les ombres qui leur conviennent, en sorte que par le Dessein & par le Coloris on imite si bien la nature, que l'on trompe la veüe s'il est possible. » *Ibid.*, p. 4.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰²² « C'est donc, par le Coloris que l'on donne aux corps que l'on veut peindre, les lumieres, les ombres & les couleurs qui leur conviennent, & este de cette partie de la Peinture que les Tableaux reçoivent leur derniere perfection. » *Ibid.*, pp. 36-37.

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰²⁴ « Ceuz qui commencent à peindre tombent ordinairement dans trois defauts. Le premier est qu'ils se servent de Pinceaux trop petits : le second qu'ils donnent dans le Gris & qu'ils ne se servent par assez de Jaune dans leur Teintes. » *Ibid.*, p. 51.

Conti. En los años siguientes participará en diferentes cuestiones diplomáticas que le llevarán por toda Europa, aprovechando en sus destinos, como en Madrid, para obtener permisos que le permitieran acceder a las colecciones reales o privadas. Un conocimiento que volcará en sus *Abregés*. La familia Amelot mantendrá siempre una relación estrecha con Roger de Piles, siendo a través de éste que pintores como Charles de La Fosse -un claro representante del color veneciano- trabajará para la capilla familiar en el *Hôtel de los Embajadores de Holanda* alrededor de 1673¹⁰²⁵.

6. La Academia en tiempos de Louvois y Villacerf.

A partir de mediados de los años 80 las *conferencias* irán evolucionando en su forma, a medida que la institución se va transformando bajo la supervisión de los sucesivos *surintendants*. En estos años asistimos a importantes cambios en la Academia, como la marcha de H. Testelin por su condición de protestante en 1681, y el nombramiento de Nicolas Guérin como su sustituto al frente de la secretaria de la Academia. También asistimos al nombramiento de Guillet de Saint-Georges como nuevo historiógrafo de la Academia y a la muerte de Colbert en 1683, que favorecerá el ascenso progresivo de François-Michel Le Tellier, marqués de Louvois, quien poco a poco había suplantando a Colbert desde 1682 en sus relaciones con la Academia. Todo ello va a provocar también un alejamiento progresivo de Le Brun en favor de P. Mignard, cuyo protector era el propio Louvois, transformando la institución y afectando de lleno a las conferencias. Asimismo, el 30 de julio de 1683 se producirá la muerte de la Reina Marie-Thérèse, que apenas parece preocupar a las crónicas de la época.

A menudo se ha ofrecido una imagen de Louvois como una época de decadencia en cuestiones artísticas, en comparación con la de Colbert, citándose habitualmente parte de su correspondencia, en la cual, a propósito de la compra de obras para su castillo de Meudon en 1682, el propio Louvois escribe a La Teulière mostrándose poco interesado en las cuestiones artísticas:

*« Comme je ne suis point curieux, c'est-à-dire que je ne me connois point en peinture ni en statues, je ne vous demande point des statues chères par leur antiquité ; et j'aime mieux une belle copie, d'un marbre bien poli, qu'une antique qui ait le nez ou le bras cassé. Je vous prie de ménager ma bourse sur les statues, en ne les prenant pas extrêmement mauvaises, de ne pas aussi chercher une extrême beauté qui les renchérit considérablement. Si vous trouvez deux douzaines de bustes à un prix raisonnable, ou qui fussent antiques ou qui fussent bien copies, vous me feriez plaisir de me les acheter aussi. »*¹⁰²⁶

Este escaso conocimiento e interés por las cuestiones artísticas, reconocido por él mismo, lastró la historiografía de Louvois desde la obra pionera de Camille Rousset¹⁰²⁷, sirviéndole incluso

¹⁰²⁵ GUSTIN-GOMEZ, Clémentine. *Charles de la Fosse 1636-1716*. Vol. 1, p. 58.

¹⁰²⁶ « Lettre de Louvois à La Teulière du 30 mars 1682 ». Citada en SARMANT, Thierry. *Les Demeures du Soleil. Louis XIV, Louvois et la Surintendance des Bâtiments du roi*. Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 292.

¹⁰²⁷ ROUSSET, Camille. *Histoire de Louvois et de son administration politique et militaire*. Paris, Didier, 1862-1863, 4. Vol.

a N. Milovanovic¹⁰²⁸ para explicar su elección de los pintores Friquet de Vauroze, Joseph Parrocel y Michel II Corneille, para el refectorio de los soldados en los Inválidos, donde Louvois quería grandes superficies pintadas con rapidez y al mismo tiempo que fueran económicas; favoreciendo así una pintura como la defendida por los colorista, de trazos expresivos y sueltos, capaz de rellenar amplias superficies en poco tiempo. J. Delaplanche ha llamado la atención asimismo, en relación a este proyecto, que se trataban además de pintores externos a los círculos de Colbert y Le Brun¹⁰²⁹, lo que quizás mostraba también su deseo de salir de los círculos de su predecesor. No obstante, como ha señalado Th. Sarmant, esta particular elección de pintores y del estilo que parecen traer consigo, se debe, no tanto a su desprecio por las cuestiones artísticas, sino a que Louvois distinguía con claridad las obras para su ministerio de la guerra, como la obra de los Inválidos (donde mostraría más sus gustos personales, aunque ésta no pudo terminarse hasta 1706), de las obras personales destinadas para su gusto personal, como en su castillo de Meudon, así como de las obras destinadas para el Rey, como Versailles, Marly o la renovación de la antigua residencia de Chambord. En éstas últimas mostraba otra forma de proceder, sin tantos cuidados en cuanto al gasto y siempre atento a los gustos del monarca. Frente a esta tesis sobre la decadencia del arte en Francia con Louvois, es importante señalar que bajo su estricta supervisión, en tanto que *surintendant des bâtiments*, se producirá una importante campaña de compra de obras por toda Europa para la decoración de los jardines y las estancias interiores de los diversos Palacios que son finalizados en estos instantes, como Versailles o Marly¹⁰³⁰. En estas campañas de adquisición de obras no sólo se encargarán obras a los artistas franceses, principalmente enfocadas a la decoración, sino que se afrontará también el encargo a artistas italianos y se comprarán obras de los grandes nombres italianos para las colecciones reales. Asimismo se compran esculturas antiguas como el *Germanicus* y el *Cincinnatus*, que determinarán la reacción del papado prohibiendo la salida de obras antiguas de los territorios pontificios. Igualmente, se iniciará una nueva campaña de copia de grandes obras modernas y antiguas de Roma para trasladarlas a Francia; produciéndose en estos instantes, finalmente, la llegada de la escultura ecuestre de Louis XIV realizada por Bernini en 1685, y que había comenzado en 1670 por encargo de Colbert. Una obra que no satisface los gustos del monarca, quedando arrinconada¹⁰³¹. Todo ello demuestra el interés de Louvois por el arte y la adquisición de obras para los *bâtiments* del Rey, encargándose él mismo de las gestiones de las

¹⁰²⁸ MILOVANOVIC, Nicolas. « La Surintendance des Bâtiments et la querelle du coloris ». En DELAPIERRE, Emmanuelle, Matthieu GILLES, Hélène PORTIGLIA. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts d'Arras del 6 de marzo al 14 de junio 2004: Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle. Ludion, 2004, pp. 52-53.

¹⁰²⁹ DELAPLANCHE, Jérôme. *Joseph Parrocel, 1646-1704*. P. 22.

¹⁰³⁰ SARMANT, Thierry. *Les Demeures du Soleil*. P. 218.

¹⁰³¹ MARTIN, Michel. *Les monuments équestres de Louis XIV*. Paris, Picard, 1986.

obras, como muestra su correspondencia con G. Blanchard a propósito de su viaje a La Haya para comprar cuadros de maestros venecianos.

Louvois distinguía así con claridad entre las obras particulares de su palacio, las obras de su ministerio y las obras de la monarquía, donde sí muestra un profundo interés. No obstante, esta diferente forma de actuar entre Colbert y Louvois ha llevado a algunos historiadores del arte, como A. Blunt, a describir el ministerio de Louvois, como una relación basada “*en el deseo de halagar al rey satisfaciendo todos sus caprichos personales*”. Sobre todo a partir de las constantes declaraciones de Louvois de querer buscar siempre las mejores obras para el Rey, buscando cumplir sus designios lo mejor posible. Contraponía así la imagen de un Colbert como encarnación del buen gobierno y buen administrador, con la imagen de un Louvois imitador de la época de Colbert y caracterizado por su servilismo y por su “*tendencia a las guerras puramente agresivas, inútiles y ruinosas*”¹⁰³² como la toma de Luxembourg. Por todo ello concluía su análisis describiendo su periodo al frente de la *Surintendant des Bâtiments* como de decadencia. En relación al servilismo de Louvois, cabe recordar que también Colbert buscó satisfacer los gustos del monarca. Aunque, como criatura de Richelieu, buscó alcanzar la gloria personal. Como recuerda Saint-Simon a propósito de Louvois, contradiciendo esta imagen de servilismo, a menudo existieron entre él y el monarca diferentes pareceres y, en ocasiones, fuertes discusiones, tal y como nos recuerda el memorialista a propósito de la anécdota de la ventana del Trianon. Su búsqueda de gloria lo llevó sin embargo por otros cauces menos ostentosos que sus predecesores Fouquet o Colbert, lo que se reflejaba en que Louvois siempre se mostró comedido, especialmente en su propia casa, tal y como reflejarían algunas cartas -ya citadas- enviadas a La Teulière, sobre todo, si lo comparamos con los excesos de Fouquet. No obstante, en su Château de Meudon se refleja -frente a lo tradicionalmente expresado- un interés profundo por las cuestiones artísticas¹⁰³³, y, de este modo, empleará a Le Nôtre y a Jules Hardouin-Mansart para sus obras. Lo mismo podemos decir de su Hôtel Louvois, en la Rue Richelieu, que fue admirado por muchos, precisamente, por su rica decoración. Sin embargo, Louvois no residirá mucho en estos dominios provinciales pues a diferencia de Colbert -a quien le gustaba jugar a ser señor, según lo describe Th. Sarmant- para Louvois estos gastos y propiedades eran la consecuencia lógica de su estatus, para sostener su rango y dignidad; por lo que no hay que interpretarlo tanto como el reflejo de un gusto personal. Quizás por ello no muestra un vivo interés por la decoración, ni realiza grandes fastos. Asimismo, la sombra de Fouquet y lo que le sucedió, seguía recorriendo el imaginario de los nobles franceses. Un recuerdo que sin duda se había

¹⁰³² BLUNT, Anthony. *Art and Architecture in France 1500 to 1700*. Traducido por Fernando Toda ; Cátedra, 1998, p. 371 (1ª edición, Londres, 1953).

¹⁰³³ JESTAZ, Bertrand. *Le Marquis de Louvois, ses résidences et ses collections : étude et édition de l'inventaire après décès du ministre (1691)*. Thèse de l'école du Louvre, 1966.

acentuado con la muerte definitiva de Fouquet en 1680, en Pignerol. J. Delaplanche¹⁰³⁴ añade, a propósito de su protección de Joseph Parrocel, que el interés de Louvois por las cuestiones artísticas desde los inicios de la década de los 70 se debe a que su ascenso social debía ir acompañado del consumo de prestigio y del mecenazgo artístico, como era frecuente en la época, de ahí que se rodease de aquellos que no habían obtenido un apoyo fuerte de la academia como P. Mignard o J. Parrocel (recordemos que el pintor de batallas principal era Van der Meulen). Se puede concluir al respecto que ambos pintores se beneficiaron de los efectos secundarios de la ambición política de Louvois. A pesar de lo cual, Louvois no debió constituirse en protector de J. Parrocel pues apenas aparecen cuadros suyos en el inventario de Meudon y sí de Van der Meulen y Martin¹⁰³⁵.

Como buen funcionario del Estado -como lo describe Th Sarmant- en todas estas obras personales muestra una preocupación por el estricto control financiero de las obras, que trasladará a todas las obras de la monarquía, por ejemplo, en las obras militares, donde es conocido su reproche a Vauban por haber construido una puerta fastuosa para la ciudadela de Strasbourg. Un control del gasto que también aplicará a Versailles. Aunque en este caso no se refiere tanto al ahorro de costes en materiales, como a la supervisión estricta de los gastos, llevando una férrea contabilidad. Una racionalidad contable y administrativa que trasladó a la propia *Surintendance des Bâtiments*, incorporando nuevos saberes científicos y tecnológicos a las diferentes empresas de su gobierno, favoreciendo el desarrollo de los cuerpos de ingenieros militares que trabajaran en las obras civiles. Esta racionalización revelaba asimismo una comprensión gubernamental del poder, que se había iniciado ya en tiempos de Colbert. El sistema de Antiguo Régimen, especialmente a partir de los años 80, reflejaba por tanto dos grandes tendencias. Por un lado, una progresiva complejización administrativa y, por otro lado, una pervivencia de los rangos sociales y de las redes clientelares y de amistad, a quien se le otorgaba los puestos más relevantes. Esta misma contradicción se observa en la propia figura de Louvois, quien habiendo nacido como un hombre de espada, tuvo una vida de burócrata¹⁰³⁶. No obstante, y pese a la imagen de un hombre dedicado a los asuntos de la guerra y austero hacia las cuestiones artísticas, bajo su gobierno -sobre todo a partir de 1685- el gasto de la monarquía francesa se eleva a 103 millones de libras, de los cuales 15 millones -esto es, un 15%- fueron destinados a los *Bâtiments du Roi*, alcanzando con ello una cifra de gasto en los edificios y obras de arte de la monarquía como nunca anteriormente había sucedido¹⁰³⁷. A pesar de lo cual, el siglo XVII continuará bajo la imagen del gran Colbert, quien desde Voltaire parece resumir los

¹⁰³⁴ DELAPLANCHE, Jérôme. *Joseph Parrocel, 1646-1704*. P. 21.

¹⁰³⁵ GROUCHY, Emmanuel Henri de. « Meudon, Bellevue et Chaville ». En *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et d'Île de France*, t. 20, 1893, pp. 51-206.

¹⁰³⁶ SARMANT, Thierry. *Les Demeures du Soleil*. P. 168.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 17.

grandes logros de Francia junto al monarca Louis XIV, a imagen de otra relación mítica, la de Augusto y Mecenas.

Si bien el paso de Colbert a Louvois no supuso un cambio sustancial en la monarquía de Louis XIV, sin embargo sí se producen algunas transformaciones significativas, que revelan un deseo de Louvois por romper con determinados modos de actuar de Colbert. Un claro ejemplo de ello sería la fragmentación del puesto que ostentaba Colbert en tres departamentos separados: finanzas, Marina y Casa del Rey y Edificios. Al frente de las finanzas, se nombrará como controlador a Claude Le Peletier, que debe afrontar una reorganización de las cuentas y que acaba con varios procesos por malversación entre los funcionarios de la monarquía. También se nombrará para el departamento de Marina y de la Casa del Rey a Seignelay. Todo ellos continuarán esa inercia propia de la concepción gubernamental de racionalización del Estado, fomentando las formas de gobierno a través de la administración, que culminarán en el siglo XVIII. Algunos autores como J.-C. Petitfils, Joël Cornette o Emmanuel Le Roy-Ladurie, han querido ver tras el nombramiento de Louvois un intento del monarca por perjudicar al clan Colbert, quien buscaría enfrentar los diversos clanes para buscar, al mismo tiempo, el equilibrio entre los mismos. Sin duda estos estudios recogían la herencia de las lecturas de N. Elias sobre la corte versallesca como un centro de luchas por el poder gestionadas por el monarca, quien busca el equilibrio, como una especie de tercer excluido, a la manera de Benjamin Constant. Si bien es indudable que existía el enfrentamiento entre clanes en la corte, que poseían sus propias redes clientelares y de amistad, sin embargo, como ha concluido Th. Sermant, no parece que la elección de Louvois pudiera responder a tales premisas. Más bien se trataba de un cercano colaborador que había mostrado su eficacia en el departamento de guerra, al cual Louis XIV decide nombrar, sobre todo ante las dudas despertadas por el candidato que Colbert había designado como su heredero, considerando así a Louvois como el candidato más idóneo para sus intereses¹⁰³⁸.

En el momento en que el clan Le Tellier accede al poder, Francia venía de cosechar numerosos triunfos en importantes plazas europeas, en los que precisamente este clan había desempeñado un papel principal. Como ha mostrado la correspondencia de Louvois, la acción política de éste estará fundamentada en la fuerza, tanto interior como exterior¹⁰³⁹, considerándola como la mejor herramienta para sofocar las protestas. Desde la época de la Fronda, el clan Le Tellier había gozado de la confianza de la reina madre y de Mazarino, así como de Louis XIV, con el que tenía una estrecha relación, por lo que no es de extrañar que su hijo Louvois fuera nombrado por Louis XIV. Sobre todo porque éste había ocupado importantes puestos en la administración del Antiguo Régimen, en el Departamento de Guerra, durante veinte años, produciéndose bajo su

¹⁰³⁸ *ibid.*, pp. 328-329.

¹⁰³⁹ CORVISIER, André. *Louvois*. Paris, Fayard, 1983.

dirección tanto las grandes conquistas de la época, como la construcción de las grandes fortificaciones. Unas fortificaciones que a ojos de Louis XIV eran magníficas y de un coste muy inferior a los dispendios que estaba costando Versalles, dirigido por el hijo de Colbert Jules-Armand Colbert, marquis D'Ormoy. Todo ello convertía a Louvois en el candidato ideal para sustituir a Colbert y a su hijo en la *Surintendance des Bâtiments*¹⁰⁴⁰. Bajo su mandato se producirá además la unión del departamento de Guerra y la *Surintendance des Bâtiments*, como lo había estado en la época de Sully o de Sublet de Noyers; lo que determinó, como se ha señalado, la particularidad de la gestión artística de Louvois, como por ejemplo en los Inválidos.

Louvois era un hombre de guerra y, por tanto, desde la decadencia del Imperio Turco, tras la derrota frente a los polacos en 1684 en Kahlenberg, pondrá los ojos en el centro de Europa, donde temía un fortalecimiento del Imperio, el cual se encontraba guerreando contra los otomanos; lo que sin duda le impulsó a intentar extender la grandeza de los borbones hacia el este. Las constantes guerras de estos años contra los Países-Bajos pertenecientes a España, entre 1683 y 1684¹⁰⁴¹, no le impiden por ahora finalizar las grandes obras de Versalles. Sin embargo, su renovación del ejército, creando las escuelas militares, junto a su impulso guerrero y su estado permanente de guerra, manteniendo un enorme ejército movilizado de forma permanente, sin duda dispararon los gastos tras unos años anteriores marcados por el equilibrio. Además de los elevados costes de una política de guerra permanente, la revocación del Edicto de Nantes y la expulsión de los hugonotes de Francia (una empresa iniciada por su padre Le Tellier) asestarán también a las finanzas de la monarquía un duro golpe. A pesar de lo cual, el balance no será tan negativo como en ocasiones se señala, pues en estos primeros años de su gobierno Louvois había restaurado la religión en Francia y logrado finalizar las grandes obras de la época de Colbert, como la Gran Galería de los Espejos, los grandes Apartamentos, el Château de Marly (apenas comenzado por Colbert); y había logrado iniciar importantes obras como la Petite Galerie de Versalles, el acueducto de Maintenon y la plaza de las Victorias. Su deseo de mostrar a Europa el poder y la grandeza del monarca francés, estuvo acompañado sin embargo de un gasto poco a poco inasumible, que el prolongamiento de la guerra volverá dramático. El inicio de los conflictos bélicos en diferentes frentes europeos a principios de 1686, apartará a Louvois de sus trabajos al frente de los *bâtiments du roi*. A pesar de lo cual, y del elevado coste, se decide destruir el Trianon de Porcelana y comenzar la construcción del Gran Trianon de Mármol, que es supervisado por el recién nombrado inspector general marqués de Villacerf, en el mes de agosto de 1686. Louvois daba inicio con ello a una obra de una magnitud y

¹⁰⁴⁰ SARMANT, Thierry. *Les Demeures du Soleil*. P. 44.

¹⁰⁴¹ JEANMOUGIN, Bertrand. *Louis XIV à la conquête des Pays-Bas espagnols. La guerre oubliée 1678-1684*. Paris, Economica, 2005.

un gasto semejante al de la época de Colbert, que contradice, de nuevo, la tesis de la decadencia del arte francés bajo la dirección de Louvois.

Otra imagen negativa que planea habitualmente sobre la dirección de Louvois, destacada por algunos historiadores como Peter Burke¹⁰⁴², junto a su escaso conocimiento del arte, su carácter guerrero y la decadencia artística bajo su dirección, es que su nombramiento supuso la expulsión de los protegidos y partidarios de Colbert, colocando a los suyos, sin observar su valía. Hay que aclarar al respecto, como ha señalado Th. Sarmant, que la mayor parte de los administradores, artistas y técnicos que trabajaban para Colbert lo seguirán haciendo para Louvois¹⁰⁴³. No obstante, Louvois, a través de Le Peletier, nuevo controlador de finanzas, intentará desacreditar la gestión de Colbert en sus últimos años, subrayando su descuido en el control del gasto, así como en la dirección de las obras. En parte debido a la desastrosa dirección de su hijo. De hecho, en clara referencia a ésta, el propio Louvois escribe a Hardouin-Mansart, a propósito de la supervisión de las obras de Versalles, que « *le roi aime beaucoup mieux que les ouvrages soyent achevés huit ou dix jours plus tard que de les voir mal faits comme du temps passé* »¹⁰⁴⁴. En noviembre de 1683 un *arrêt* del Consejo ordena la regularización de las cuentas de la administración colbertiana, observándose una mala gestión entre 1680 y 1683. Lo mismo sucederá en otros ámbitos como la Biblioteca del Rey, donde también surgen las críticas en la gestión de Colbert; y lo mismo ocurrirá con otras obras llevadas a cabo en las cuadras de Versalles. Si bien no puede hablarse de un deseo de destruir a todos aquellos que hubieran tenido que ver con Colbert, pues muchos de ellos seguían teniendo buenas relaciones con el monarca, quien además no lo hubiera permitido, sin embargo, algunos nombres como los de Ch. Perrault (que ya había caído en desgracia ante el propio Colbert), Bellinzani y Bréau, así como Le Brun, serán apartados progresivamente. Entre 1683 y 1684 se producirá la mayor transformación de los cargos de *intendants* del reinado de Louis XIV, mediante la cual Louvois situará a hombres importantes de su clan en ciertas provincias. Aunque muchos de ellos eran hombres experimentados formados en las administraciones de Louvois y de Colbert, buscándose con ello, más que su propio poder, aumentar la eficacia administrativa y el control sobre las provincias¹⁰⁴⁵. Asimismo, ese mismo año se produce la sustitución del director de la Academia de Francia en Roma, que había vuelto a recaer en Ch. Errard tras sustituir a Noël Coypel, por un hombre de confianza de Louvois,

¹⁰⁴² BURKE, Peter. *The Fabrication of Louis XIV*. Traducido por Paul Chemla; Seuil, 1995, pp. 113-114 (1ª edición, New Haven-London, Yale University Press, 1992).

¹⁰⁴³ SARMANT, Thierry. *Les Demeures du Soleil*. P. 52.

¹⁰⁴⁴ Lettre de Louvois à Hardouin-Mansart, Chambord, 27 septembre 1684. Citada por SARMANT, Thierry. *Les Demeures du Soleil*. P. 54.

¹⁰⁴⁵ SMEDLEY-WEILL, Anette. *Les Intendants de Louis XIV*. Paris, Fayard, 1995, p. 80.

Mathieu de La Teulière¹⁰⁴⁶. Hombre de letras y amateur de arte, que además de dirigir la institución será el agente de Louvois en Roma para controlar y supervisar la adquisición de obras que luego decorarán las grandes obras en marcha de la *Surintendance des Bâtiments*.

Este nuevo escenario creado por el nombramiento de Louvois reavivará el enfrentamiento entre Le Brun y P. Mignard, que ya venía de los primeros años en que la Academia comenzaba a andar. Una relación conflictiva que culminará en octubre de 1682 con la publicación de un texto defendiendo a Le Brun, titulado *Ode à M. Lebrun*¹⁰⁴⁷ y escrito por Paul Mignard, sobrino del propio Pierre Mignard¹⁰⁴⁸. En él se elogiaba al primer pintor de Rey como el más grande de todos los pintores; lo que sin duda venía a demostrar que Le Brun había ido perdiendo su poder y prestigio; lo que no debe ser interpretado exclusivamente como una consecuencia del nombramiento de Louvois. Si bien Le Brun había mantenido estrechas relaciones con el clan Colbert y P. Mignard era uno de los protegidos del clan Le Tellier, sin embargo el ocaso de Le Brun, venía de tiempo atrás, de antes de que irrumpiesen en la escena Louvois y Mignard¹⁰⁴⁹. Del momento en que comienzan sus enfrentamiento con J. Hardouin-Mansart, quien poco a poco va teniendo mayor poder en la dirección artística. Éste se había convertido en el gran arquitecto de Louvois y del clan Le Tellier, aunque en poco tiempo, en 1683, se convierte en ministro del propio monarca, lo que sin duda perjudicó a Le Brun; y, de este modo, a consecuencia del ascenso de J. Hardouin-Mansart, Pierre Mignard, Van der Meulen, Le Nôtre o Girardon, irán sustituyendo a Le Brun en la mayoría de los cargos oficiales que acumulaba y sobre los cuales éste habría construido su poder. El apartamiento de Le Brun, por tanto, no sólo debe interpretarse como una consecuencia del ascenso de Louvois, sino como una consecuencia de su enfrentamiento con J. Hardouin-Mansart¹⁰⁵⁰, quien pasa a supervisar directamente las obras y encargos que en el pasado Le Brun supervisaba. Esta caída en desgracia de Le Brun habría comenzado a producirse hacia septiembre de 1683, cuando un rumor de malversación en la gestión de las manufacturas de Gobelins recorre París¹⁰⁵¹. Si bien no pasa nada, sin embargo a partir de esos instantes comienza un progresivo ocaso de su figura. Otro hecho importante se producirá a comienzos de 1684, cuando la manufactura detiene su producción quejándose de los diseños entregados por Le Brun, ya que no eran adecuados para el trabajo del tapicero. Un acontecimiento que sin duda desprestigiaba a Le Brun y que puede interpretarse como

¹⁰⁴⁶ *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome (1668-1804)*. Edición a cargo de MONTAIGLON, Anatole de. y Jules Guiffrey. Paris, 1887-1908, 18 Vol., vol. 1, p. 143 y ss.

¹⁰⁴⁷ MIGNARD, Paul. *Ode à M. Lebrun*. Paris, P. Le petit, 1683.

¹⁰⁴⁸ FONTAINE, André. *Académiciens d'Autrefois*. P. 172 y ss. ; TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 327 y ss.

¹⁰⁴⁹ GAREAU, Michel. *Charles Le Brun. Premier Peintre du Roi Louis XIV*. Paris, Hazan, 1992, p. 55 y ss.

¹⁰⁵⁰ SARMANT, Thierry. *Les Demeures du Soleil*. P. 96.

¹⁰⁵¹ THUILLIER, Jacques et Jennifer MONTAGU. Catálogo de la exposición en el Château de Versailles, de julio a octubre de 1963: Charles Le Brun: 1619-1690, peintre et dessinateur. Paris, Ministère d'État Affaires culturelles, 1963, p. LXIX.

una maniobra de La Chapelle¹⁰⁵², el nuevo *premier commis des Bâtiments* encargado de la inspección de Gobelins, quien sin duda buscaba afirmar su autoridad frente de la manufactura otrora dirigida por Le Brun. El interés de Louvois en Gobelins además de mostrar su deseo por controlar la fabricación donde se desarrollan las decoraciones para las obras reales, se debe a que él mismo se presentaba como un gran curioso de los tapices, los cuales colecciona. En estos años se produce otro acontecimiento que sin duda afectará a Le Brun, relacionado con el final de las grandes decoraciones de Versalles de la Gran Galería, así como del Salón de la Paz y de la Guerra, a propósito de las cuales surgen de nuevo quejas sobre el retraso y la desatención del trabajo. Quizás causada por otros encargos que tuvo Le Brun de una crucifixión para Louis XIV.

Ante estos acontecimientos el propio Le Brun intentará buscar la empatía con Louvois, ofreciéndole por ejemplo un cuadro: *La Chute des anges*, que éste rechaza; o así lo entiende Le Brun, cuando Louvois le aconseja que era mejor que se lo entregase al monarca. El malentendido con Le Brun quizás se debió a que Louvois siempre buscó las mejores obras para el monarca, incluso de su propia colección, y quizás consideró que una obra como aquella era más propia del monarca que de sí¹⁰⁵³. El caso es que el acontecimiento se convirtió en un malentendido que Le Brun vivió como la confirmación de su ocaso; y, de este modo, poco a poco, se fue apartado de las grandes obras decorativas, volviendo a las pinturas de caballete. A pesar de seguir “reinando” en la Academia y tener una pensión generosa, su lugar será cada vez más honorífico, tal y como refleja el retrato que realiza N. Largillière en 1686.

6.1. La Academia y el arte en tiempos de Louvois.

La muerte de Colbert el 6 de septiembre 1683 provocará la nominación de Louvois como *Surintendant des Bâtiments*, y el 28 de noviembre una delegación de la Academia es enviada a entrevistarse con Louvois para que éste aceptase el nombramiento como protector. El 4 de diciembre envía a su *premier commis*, Henri de La Chapelle-Bessé, quien lee ante la Academia un discurso en favor del dibujo, situándolo por encima del color, al mismo tiempo que se relee la conferencia de 1671 de G. Blanchard sobre el color¹⁰⁵⁴. La defensa del dibujo de La Chapelle se ve ratificada por una declaración del propio Louvois, recogida por el propio resumen de las conferencias presentado el 17 de diciembre en la que señalaba: « *Il est vrai que l'on ne peut pas*

¹⁰⁵² Sobre la figura de Henri Besset, sieur de La Chapelle-Milon consultar SARMANT, Thierry. *Les Demeures du Soleil*. P. 113.

¹⁰⁵³ SARMANT, Thierry. *Les Demeures du Soleil*. Pp. 293-294.

¹⁰⁵⁴ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. II, p. 260.

peindre sans couleur ; mais on ne peut dire qu'un homme soit peintre, s'il ne sait dessiner »¹⁰⁵⁵. La Chapelle desempeñará durante seis años el mismo rol que había desempeñado Charles Perrault respecto a Colbert, por lo que sus manifestaciones eran toda una declaración de intenciones de la nueva dirección.

Ante esta nueva andadura, la Academia se enfrentaba a la necesidad de demostrar a las autoridades su utilidad como cuerpo del Estado, a diferencia de la época anterior, donde el apoyo de Colbert era muy sólido. Su afirmación permanente como institución del Estado será por tanto una constante en las arengas de Guillet de Saint-Georges, sobre todo, aprovechando la presencia del *Surintendant* en la institución por su nombramiento. Unos discursos que encontrarán su eco en el *Mercure galant*, gracias a la estrecha relación que mantenía Guillet con Donneau de Visé. Esta constante afirmación frente a los poderes políticos sobre la necesidad de mantener la Academia, se refleja en su interés por dar prioridad a la elaboración de la *memoria* de la institución, tras el parón sufrido por la marcha de H. Testelin, tal y como refleja el proyecto de Nicolás Guérin. Asimismo, y dentro de esta estrategia de afirmación, Guillet de Saint-Georges modifica el formato de las conferencias, demandando a los académicos redactar sus conferencias. Unos escritos que luego él reelaboraba para su lectura y publicación, eliminando aquellas discusiones y discrepancias que a sus ojos no eran convenientes. Todo ello hacia perder el carácter oral de antaño, convirtiéndose las conferencias en una afirmación de la institución. En los años siguientes, dentro de este proceso de legitimación mediante la historia que ya señalamos a propósito de la Galería de los Espejos, se procederá también dentro de la Academia a leer las memorias biográficas de los antiguos académicos que él mismo ha redactado. Modificando incluso algunas de las conferencias anteriores, que también vuelven a ser leídas y publicadas. Ello demuestra, a ojos de B. Teyssèdre¹⁰⁵⁶, el deseo de reducir y simplificar los discursos para elaborar una *doctrina* académica con unos principios sólidos. Más allá de esta tesis, ampliamente criticada a lo largo de estos capítulos, lo cierto es que el nombramiento de un hombre de letras¹⁰⁵⁷ como Guillet para la dirección de la Academia –un antiguo miembro de l'Hôtel de Bourgogne, donde había ejercido como decorador y segundo actor– influirá sobre la naturaleza y funcionamiento de las conferencias; y, de este modo, los nuevos discursos se hacen más largos, dejando menos espacio a la discusión. A pesar de sus esfuerzos, lo cierto es que en estos años se reducen considerablemente las aportaciones de nuevas de conferencias.

¹⁰⁵⁵ LA CHAPELLE, Henri de. « Sur la conférence de Philippe de Chapigne sur la Vierge à l'Enfant de Titien, 4 décembre 1683 ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. II, vol. 1, p. 84.

¹⁰⁵⁶ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 338.

¹⁰⁵⁷ MICHEL, Christian. « Introduction ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., T. II, vol. 1, p. 15 y ss.

Desde el 7 de febrero de 1682 y a lo largo de varios años destacarán las conferencias de Pierre sobre varias cuestiones: *Sur la définition et l'origine du contour*¹⁰⁵⁸; del 7 de marzo de 1682 *Sur les moyens de bien palcer les contours*¹⁰⁵⁹; el 4 de abril de 1682 *Sur le choiz de belles formes pour parvenir à la beauté des contours*¹⁰⁶⁰; el 2 de mayo de 1682 *Le dessein de la figure humaine est le supérieur de tous les arts qui se servent du dessein*¹⁰⁶¹; que si bien han desaparecido han sido reconstruidas por J. Lichtenstein y Ch. Michel¹⁰⁶² a partir del libro de Monier *Histoire des arts qui ont rapport au dessein (1698)*¹⁰⁶³. Unas conferencias que en gran medida se basan en lo señalado en los tratados italianos del siglo XVI y XVII, de Armenini, Bisagno, Vasari y Zuccaro. Pierre establecía dos tipos de dibujos, uno que se refiere a la idea del espíritu y otro que se refiere al contorno y las proporciones. Una definición que constantemente aparece en la tratadística francesa y que pudimos ver claramente planteado en el último texto de Roger de Piles. Pese a estas obras, en la época de Guillet predominarán las relecturas y reescrituras de conferencias pasadas, tal y como puede observarse en su primera *Abrégé de trois conférences*, leídas el 6 de junio de 1682, donde la Academia decide leer de nuevo las conferencias de Philippe de Champaigne sobre *Élizière et Rébecca*, de Nicolás Loir sobre *Saint Étienne* de Carracci y de Jean Nocret sobre *Belle Jardinière*. Un ejemplo de cómo modifica las conferencias originales, lo encontramos en la conferencia de J. Nocret, quien situaba a Rafael como el único pintor universal y que Guillet modifica sensiblemente, presentándolo simplemente como uno de los grandes pintores que había alcanzado la perfección en diferentes partes de la pintura. Igualmente, encontramos importantes modificaciones en las conferencias de S. Bourdon sobre el *Martyre de Saint Etienne*, del 6 de febrero de 1683¹⁰⁶⁴ (leída originalmente el 2 de junio de 1668) o en la conferencia de Louis Boullogne sobre *La Vierge au Lapin* de Tiziano, releída el 7 de agosto de 1683 (originalmente leída el 12 de abril de 1670).

La primera de estas conferencias generó diversas discusiones, que provocaron una tercera sesión que tendrá lugar el 6 de marzo de 1683, en la que se leerá la conferencia de S. Bourdon y la de Nicolas Loir sobre el mismo cuadro que serán recogidas por Guillet de Saint-Georges en su *Abrégés des conférences de Sébastien Bourdon et Nicolás Loir sur les deux version du Martyre de saint Étienne du Carrache*¹⁰⁶⁵. Este texto, del que sólo poseemos unos fragmentos en forma de

¹⁰⁵⁸ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. II, p. 216.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 218.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 219.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 221.

¹⁰⁶² *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. II, vol. 1, p. 33 y ss.

¹⁰⁶³ MONIER, Pierre. *Histoire des Arts qui ont raport au dessein, divisee en trois livres*. Paris, Pierre Giffart, 1698.

¹⁰⁶⁴ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. II, pp. 240-241.

¹⁰⁶⁵ SAINT-GEORGES, Guillet de. « Abrégés des conférences de Sébastien Bourdon et Nicolas Loir sur les deux version du Martyre de saint Étienne du Carrache ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. II, vol. 1, p. 43 y ss. ; FONTAINE, André. *Académiciens d'Autrefois*. Pp. 188-206.

notas, es uno de los escasos ejemplos que han quedado sobre las discusiones entre los diferentes académicos como Charles de la Fosse, Gabriel Blanchard, Friquet, Noël Coypel, Plattermontagne, Houasse y Giradon. La *Abrégé* terminaba con un apartado titulado *projet d'un précepte* en el que Guillet intenta establecer un precepto a partir de las discusiones generadas, estableciendo así que en las pinturas de tema alegórico se dará a las vestimentas de las figuras el color que simbolizase las pasiones y caracteres que las figuras deben expresar. De igual manera, en su relectura de la conferencia de Louis I Boullogne sobre *La Vierge au Lapin*, al final de la misma, vuelve a señalar la posibilidad de extraer un precepto de la mencionada conferencia: el cuidado de no ir contra la Historia ni contra el orden de los tiempos, es decir, que las figuras se adecuen en sus vestimentas al tiempo en el que sucede la historia. Como en el caso del discurso sobre la historia de los orígenes de la Academia o sobre las memorias de los académicos, Guillet –como su predecesor H. Testelin– busca construir un discurso oficial lo más coherente posible, extrayendo de las conferencias una serie de preceptos. Además de las relecturas de las conferencias, Guillet de Saint-Georges comienza un ciclo de explicaciones sobre las alegorías presentes en los *morceaux de réception*. Un proyecto que comienza en 1684 por el cuadro de Jacques Friquet de Vauroze *Le Roi donnant la Paix à l'Europe à Aix-la-Chapelle (1670)*, y que sin embargo abandona el 4 de abril de 1694. También comenzará a partir del 5 de marzo de 1689 las *Mémoires historiques* sobre los principales académicos, empezando por Jean Nocret, y a la que seguirá la realizada sobre Philippe de Champaigne del 6 de agosto de 1689, Gaspard de Marsy, Jacques Sarazin, etc.

Con el nombramiento de Louvois aumenta la pensión que recibe la Academia, pasando a las 6000 libras¹⁰⁶⁶, lo que permite a ésta eliminar las multas impuestas a aquellos que se ausentan, reduciendo el rol coercitivo que podía tener el primer pintor del Rey¹⁰⁶⁷. Además deciden distribuir todos los trimestres tres medallas y pequeñas pensiones para los estudiantes con mayor talento. Se introduce también la idea de la enseñanza gratuita, lo que rompía con el pasado y con el trasfondo corporativista subyacente a la institución académica. Asimismo, La Chapelle señala a la Academia que debían cuidar el reclutamiento de nuevos miembros, sólo para casos de excepcional valor. Si bien este consejo no se cumplirá y, de este modo, entre 1687 y 1690 se producirán un gran número de incorporaciones. Durante este tiempo, H. van Hulst sólo reporta un abuso de poder por parte de Le Brun al elegir a Michel II Corneille sobre Antoine Coypel como adjunto a profesor en 1684, imponiendo un segundo voto a la votación ya realizada en la que había sido elegido A. Coypel. Es por ello que para evitar este tipo de situaciones Louvois ordena el 3 de febrero de 1685 que el

¹⁰⁶⁶ SAINT-GEORGES, Guillet. « Visite de Louvois à l'Académie, 14 septembre 1684 ». En *Mercure Galant*, septembre 1684, pp. 273-290. Citado en *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome II, vol. 1, pp. 120-122.

¹⁰⁶⁷ MICHEL, Christian. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture*. P. 70.

escrutinio sea obligatoriamente secreto. Un conflicto semejante vuelve a surgir a propósito de la distribución de los grandes premios de 1688, que vuelve a forzar la intervención de Louvois a través de La Chapelle el 25 de septiembre de 1688, en la que nuevamente el crédito y poder de Le Brun se ve debilitado en la Academia. Lo que ha llevado a Christian Michel a preguntarse si Pierre Mignard no pudo desempeñar un papel más importante en las obras de Versalles del que habitualmente se le concede, por ejemplo en la dirección de la decoración del Trianon, ya que sí parece confirmada su participación en los nuevos diseños de esculturas¹⁰⁶⁸ así como en los diseños para los nuevos cartones de las tapicerías para Gobelins (que ya no pasan por el control de Le Brun). El debilitamiento de la figura de Le Brun se encontraba estrechamente ligada al ascenso del primer arquitecto Jules Hardouin-Mansart, retomando con ello el papel preponderante del arquitecto sobre el pintor, lo que vuelve a Le Brun menos necesario al rey. Aunque la mayor parte de los puestos importantes de la Academia siguen siendo afines a Le Brun, a pesar de que el puesto de primer pintor del Rey ya no tiene el prestigio de antaño, no dependiendo de él los encargos de la monarquía y el reparto de los trabajos. Un rol que desempeña ahora la *Surintendant des Bâtiments*, quien parece intervenir también en las cuestiones doctrinales de la misma¹⁰⁶⁹, como señalamos a propósito de la lectura de La Chapelle a favor del dibujo sobre el color. A la muerte de Le Brun en 1690, la propia Academia se dirige a Louvois para decidir las plazas vacantes de director y de canceller. Sin embargo la última decisión pertenecía al monarca, quien elige a Pierre Mignard como primer pintor del rey, solicitándole, a su vez, que eligiese, para ayudarlo, a los grandes pintores que habían trabajado con Le Brun. Esta elección ha transformado para F. Marandet el estilo de algunos pintores del momento, como el de Bon Boullogne, quien venían participando en las principales obras oficiales desde el Louvre donde entra para ayudar a su padre, y cuyo cambio de estilo –según F. Marandet– sin duda buscaba el apoyo del nuevo primer pintor del Rey. F. Marandet explica así el giro de la pintura de Bon Boullogne hacia la pintura de tradición boloñesa en torno a 1684 por este nombramiento¹⁰⁷⁰, lo que ratifica la hipótesis ya señalada más arriba de cómo la designación del monarca de su primer pintor, marcaba los gustos del momento, determinando que muchos pintores, que aspiraban o trabajaban para la monarquía, lo tomasen como referencia formal para sus trabajos.

Tras los últimos escritos de Roger de Piles, la publicación de las últimas *Entretiens* por parte de A. Félibien y las relecturas de conferencias de la época de Guillet, se puede decir que se trata de una época donde no surgen grandes textos teóricos o discusiones profundas. En gran parte debido a la ausencia de Roger de Piles, quien se encuentra en diversas misiones diplomáticas por Europa.

¹⁰⁶⁸ BOYER, Jean-Claude. « La statuaire des jardins de Versailles : Mignard maître d'oeuvre ». En *Versalia*, nº 2, 1999, pp. 46-59.

¹⁰⁶⁹ MICHEL, Christian. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture*. P. 71.

¹⁰⁷⁰ MARANDET, François. Bon Boullogne, 1649-1717. 2014. Pp. 25-26.

Asimismo, en la Academia se buscará una especie de consenso entre el dibujo y el color, como habían señalados las últimas conferencias de Jean Baptiste de Champaigne; y, en este sentido, llama la atención la adquisición por parte de Louis XIV, para sus colecciones personales, del cuadro de Guido Reni *L'union du dessin et de la couleur*, en la que actuará de intermediario Gabriel Blanchard¹⁰⁷¹; tal y como refleja la carta del 16 de abril de 1685 de Louvois a Blanchard. Éste actuará de intermediario de Louvois, como ya había hecho para Colbert en España en 1672¹⁰⁷², también para la adquisición de cuadros para las colecciones reales.

*« J'approuve fort le party que vous avez pris d'aller à La Haye voir les tableaux du Titien, du Guide et de Paul Véronèse que l'on vous y a signalé. À l'égard du tableau du Bassan représentant l'Ange annonçant aux pasteurs, il ne faut pas le prendre, apreçe que je croy que le roy en a un tout pareil du mesme peintre. Su néanmoins on ne pouvoit avoir les autres sans celluy-là, il vaudroit mieux le prendre que de manquer l'occasion d'avoir de bons tableaux de ces peintres-là. »*¹⁰⁷³

En esta carta se refleja cómo el monarca, a través de sus ministros, sigue comprando obra para sus colecciones, especialmente pintura italiana, mostrando un interés especial por la escuela boloñesa y veneciana¹⁰⁷⁴. El interés por ésta última es constante desde los primeros tiempos del reinado del Louis XIV¹⁰⁷⁵, pues, como ha estudiado A. Schnapper, Colbert en 1663 envía a Pierre de Bonzi -embajador en Venecia- una memoria donde le señala su deseo de que buscase cuadros de los pintores venecianos. Sin embargo a partir de las *querelles du coloris*, a finales del siglo XVII, parece acrecentarse este interés, mostrando con ello un cambio de gusto significativo en la sociedad y en la propia monarquía, acercándose a las tesis coloristas representadas por la escuela veneciana, determinando incluso la pintura de algunos pintores relevantes. Las primeras reflexiones sobre el color en Francia favorecieron sin duda la recepción de la pintura veneciana en Francia¹⁰⁷⁶, especialmente vía Roma¹⁰⁷⁷, tal y como pudimos comprobar a propósito de las teorías del color de Ch.-A. Dufresnoy; pues la ciudad de Roma a lo largo del siglo XVI -como ha señalado M.

¹⁰⁷¹ DELAPIERRE, Emmanuelle, Matthieu GILLES, Hélène PORTIGLIA. Cat. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle. P. 80.

¹⁰⁷² SCHNAPPER, Antoine. *Curieux du Grand Siècle*. P. 313 y ss.

¹⁰⁷³ Lettre de Louvois à Blanchard, Versailles, 16 avril 1685. Citado en SARMANT, Thierry. *Les Demeures du Soleil*. P. 320.

¹⁰⁷⁴ SCHNAPPER, Antoine. *Curieux du Grand Siècle*. P. 309.

¹⁰⁷⁵ FAVREAU, Marc. « Venise chez le roi. Présentation et représentation des tableaux vénitiens de la Renaissance dans les résidences royales françaises aux XVII^e et XVIII^e siècles ». En HOCHMANN, Michel. *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénétienne de la Renaissance et sa réception en France*. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen, 24-25 février 2006, 6 mai 2006. Paris-Genève, École Pratique des Hautes Études-Droz, 2011, pp. 389-423.

¹⁰⁷⁶ HOCHMANN, Michel. « Quelques éléments concernant le goût pour la peinture vénétienne en France de Poussin à Watteau ». En LE BIHAN, Olivier et Patrick RAMADE. Catálogo de la exposición en la Galerie des Beaux-Arts de Burdeos, del 14 de diciembre de 2005 al 19 de marzo de 2006, y en el Musée des Beaux-Arts de Caen, del 1 de abril al 3 de julio de 2006: *Splendeur de Venise 1500-1600. Peintures et dessins des collections publiques françaises*. Paris, Somogy, 2006, pp. 19-23.

¹⁰⁷⁷ SZANTO, Michaël. « Venise, Reni et la romanité. La collection de tableaux de Michel Particelli d'Hémery (1650) ». En HOCHMANN, Michel. *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénétienne de la Renaissance et sa réception en France*. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen, 24-25 février 2006, 6 mai 2006. Paris-Genève, École Pratique des Hautes Études-Droz, 2011, p. 222.

Hochmann-, había mostrado un profundo interés por la pintura veneciana, que trasladará al siglo XVII y a los pintores franceses residentes allí. No es por tanto extraño que, de nuevo, las reflexiones sobre el color acontecidas en los años 70 favorezcan el acercamiento hacia la pintura veneciana, consagrándose este gusto por lo veneciano hacia 1700¹⁰⁷⁸, como muestra la obra la *Abrégé* de Roger de Piles, publicada en 1699. Las compras de pintura veneciana parecen incrementarse a partir de 1670, continuando después de la muerte de Colbert con Villacerf, quien se muestra particularmente muy interesado en la obra de Tiziano; y, de este modo, si en 1683 aparecen 65 cuadros de pintura veneciana inventariados por Le Brun en las colecciones reales, en 1710 Bailly señala 102 cuadros. Asimismo, hacia 1670 el *Mercurie galant* también reflejaba esta moda por lo veneciano, incrementando sus noticias sobre las embajadas, sobre el carnaval, sobre las impresiones de los viajeros, etc., por lo que a finales del siglo encontramos diversas obras creadas en París que tienen como marco la ciudad de Venecia,. Un gusto por Venecia que culmina con los coleccionistas Crozat y el duque d'Orléans, ya en el siglo XVIII como analizaremos en el último capítulo. A pesar de que la compra de cuadros continua en los inicios de la dirección de Louvois, sin embargo, hacia 1685 se observa un decaimiento en las compras, aunque prosiguen los grandes dispendios de los Inválidos y de la Capilla de Versalles, no pudiéndose achacar este descenso, por tanto, al inicio de la guerra, sino más bien al final de las grandes obras y su amueblamiento; principal destino de las obras compradas. Louis XIV no se muestra como un coleccionista o un *amateur* de pintura, por lo que una vez finalizada las grandes obras no se producen compras de cuadros.

En la *société mondaine* se observa en estos instantes un creciente interés por la pintura, que se refleja en la proliferación de textos sobre el aprendizaje pictórico, como *Les premiers Elements de la peinture pratique*, que había publicado Roger de Piles en 1684. La práctica de la pintura se pone de moda en las formación de las élites, incluso entre la familia real, como reflejan textos como los de Catherine Pérot *Traité de la miniature (...) dédié à Madame la Princesse de Guéménée* (1683); *Les Leçons Royales, ou la maniere de Peindre en Mignature les Fleurs et les Oyseaux, par l'explication des Livres de Fleurs et d'Oyseau de feu Nicolas Robert Fleuriste..., dédiées à Madame la Dauphine* (1685), etc. De desarrollan también las primeras guías para los visitantes de la ciudad, para indicarles las cosas que deben visitar y ver, como la de Germain Brice *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris...* (1684); Jacob Spon *Recherche des antiquités et curiosités de la ville de Lyon* (1685). Todo ello iba a favorecer la construcción de nuevos gustos alternativos al desarrollado por la Academia que irán condicionando la evolución de la pintura a finales del siglo XVII.

¹⁰⁷⁸ STANIC, Milovan. « "Aimer Rome et paris comme Anvers et Venise"? La peinture vénitienne dans la querelle du coloris au XVII^e siècle. ». P. 178.

Por otro lado, el 27 de enero de 1687 se iniciaba un nuevo episodio de la *querelle des anciens et des modernes*¹⁰⁷⁹ con Charles Perrault como protagonista quien escribe un texto titulado *Le siècle de Louis Le Grand*¹⁰⁸⁰, en el cual ensalza los logros de la monarquía de Louis XIV¹⁰⁸¹ y el progreso acontecido en todos los ámbitos de la sociedad frente a la antigüedad. Esta *querelle* se desarrollará dentro de un marco más amplio de discusión que enfrentaba a los defensores de un humanismo clásico, contra los defensores de un sentimiento nacional construido en torno a la figura del monarca¹⁰⁸². No se trataba propiamente de una discusión artística, pero en tanto en cuanto el arte formaba parte de esa gloria de Louis XIV, que él mismo quiere construir¹⁰⁸³ desde el inicio de su reinado, la *querelles des anciens et des modernes* afrontarán también los problemas de las letras –analizados en la tercer parte– y de la pintura; mostrando así, cómo el discurso artístico estaba al servicio de esta gloria¹⁰⁸⁴. El texto de Ch. Perrault comenzaba dirigiéndose a los defensores de lo antiguo, comparándolos con los tiempos modernos.

« La belle Antiquité fut toujours vénérable,
Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable.
Je vois les Anciens sans ployer les genoux,
Ils sont grand, il est vrai, mais hommes comme nous ;
Et l'on peut comparer sans craindre d'être injuste
Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste. »¹⁰⁸⁵

Esta defensa de los tiempos modernos se construirá principalmente en las ciencias: « *Et qu'enfin dans nos jours, sans trop de confiance, / Ou lui peut disputer le prix de la science* »¹⁰⁸⁶. Una elogio de la ciencia a través de la cual Charles Perrault rendía homenaje a su hermano Claude, quien fallecería un año después. Ch. Perrault también señala el progreso en materia de bellas artes y especialmente destaca la pintura, de la cual subraya que carecemos de ejemplos antiguos, más allá de algunos comentarios elogiando sus logros. Es por ello que considera que el arte de la pintura ha alcanzado en la modernidad su perfección a través de hombres como Rafael, aunque señala que la grandeza de éste fue alcanzada en el siglo pasado. Con ello buscaba remarcar que en el siglo XVII quien alcanzará la perfección será la pintura francesa, bajo el reinado de Louis XIV.

¹⁰⁷⁹ RIGAULT, Hippolyte. *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*. Paris, Hachette, 1856 ; GILLOT, Hubert. *La querelles des anciens & des modernes en France*. Paris, Édouard Champion, 1914.

¹⁰⁸⁰ PERRAULT, Charles. *Le Siècle de Louis le Grand*. Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1687.

¹⁰⁸¹ FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole. *L'Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*. Paris, PUF, 1981, cap. 6 : « Louis XIV et la querelle des Anciens et des Modernes », p. 351 y ss.

¹⁰⁸² MAGNÉ, Bernard. *Crise de la littérature française sous Louis XIV : Humanisme et Nationalisme*. Lille, 1976.

¹⁰⁸³ « Vous pouvez, Mesieurs, juger de l'estime que je fais de vous, puisque je vous confie la chose du monde qui m'est la plus précieuse, qui esta ma gloire: je suis sur que vous ferez des merveilles, je tâcherai de ma parte de vous fournir de la matiere qui mérite â être mise en oeuvre par des gens aussi habiles que vous êtes. » PERRAULT, Charles. *Mémoires de la Vie*. Avignon, 1759, p. 40.

¹⁰⁸⁴ MICHEL, Christian. « Les enjeux historiographiques de la querelle des anciens et des modernes ». En LAPLANCHE, François et Chantal GRELL (Dir.). *La monarchie absolutiste et l'histoire en France. Théories du pouvoir, propagandes monarchiques et mythologies nationales*. Colloque tenu en Sorbonne les 26-27 mai 1986. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1986, pp. 139-154.

¹⁰⁸⁵ PERRAULT, Charles. *Le Siècle de Louis le Grand*. 1687. Edición de LECOQ, Anne-Marie. P. 257.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 257.

« Maintenant à loisir sur les autres Beaux-Arts,
Pour en voir le succès, promenons nos regards.
Amante des appâts de la belle Nature,
Venez et dites-nous agréable Peinture :
Ces peintres si fameux des siècles plus âgés,
De talents inouïs furent-ils partagés ?
Et le doit-on juger par les rares merveilles
Dont leurs adoreurs remplissent nos oreilles ?
Faut-il un si grand art pour tromper un oiseau,
Un peintre est-il parfait pour bien peindre un rideau ?
Et fut-ce un coup de l'art si digne qu'on l'honore,
De fendre un mince trait d'un trait plus mince encore ?
À peine maintenant ces exploits singuliers
Seraient le coup d'essai des moindres écoliers.
Ces peintres commençant dans le peu qu'ils apprirent,
N'en surent guères plus que ceux qui les admirent.
Dans le siècle passé, des hommes excellents
Possédaient, il est vrai, vos plus riches talents ;
L'illustre Raphaël, cet immense génie. »¹⁰⁸⁷

Tras el elogio de Rafael, a continuación, elogiará a los lombardos, destacando sobre todo su colorido, aunque no tanto su dibujo. Entre los argumentos que emplea sobre la grandeza de los tiempos modernos y sobre la grandeza alcanzada por la pintura francesa, destacará su aparente defensa del color frente al dibujo. Un hecho que llama la atención si recordamos su poema *La Peinture* (1668), que escribió como contestación a la obra de P. Mignard en Val-de-Grâce y al texto de Ch.-A. Dufresnoy, donde elogiaba a Le Brun y a los principios defendidos por Colbert y A. Félibien. Este cambio de opinión, que iba en contra de la propia declaración en la Academia de Louvois y de La Chapelle, lo que quizás era un intento de acercarse a F. Hardouin-Mansart, el nuevo hombre fuerte del arte francés, quien parecer favorecer a los coloristas y a Roger de Piles. No obstante, también puede entenderse esta defensa del color como un argumento retórico característico de la *querelle* a favor de los modernos, pues, al no disponer de testimonios de pinturas antiguas, pero sí de esculturas -identificadas tradicionalmente con el dibujo- era una manera de combatir el argumento tradicional que utilizaban los defensores de la superioridad de los antiguos en función de la perfección de sus esculturas. Ch. Perrault invertía los argumentos y planteaba esta ausencia o baja calidad de pintura en la antigüedad (sólo se conocían las pinturas descubiertas en 1606 y denominada como *Noces aldobrandines*, consideradas de la época de Apeles) como un ejemplo, precisamente, de la superioridad de los modernos. Asimismo, también puede interpretarse como un guiño hacia una *sociedad mundana*, donde, además de encontrarse los principales defensores de los argumentos de los modernos, se había desarrollado una poética del gusto y una retórica elocuente -a la hora de comprender la creación artística-, que favorecía sin duda el argumento de Ch. Perrault sobre el *gusto* de Louis XIV. Si atendemos al trasfondo de su escrito, la defensa de lo francés y de Louis XIV, quizás debamos comprender este elogio del color como la principal vía que tenía Ch. Perrault para establecer la especificidad de lo francés y su superioridad

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 264.

frente a otras tradiciones artísticas de alrededor. Sobre todo si tenemos en cuenta el lugar preponderante que había ocupado el color en los años anteriores, y el giro que se había producido entre algunos artistas en este sentido y, en general, en la *société mondaine*. Es una posibilidad a tener en cuenta que Ch. Perrault intentase releer la tradición artística francesa desde la década de los años 60, a partir de A. Félibien y Le Brun, como el triunfo de una pintura expresiva y elocuente sustentada en el color, frente al dibujo de Italia y Rafael. Una historia del arte francés donde Poussin había sido prácticamente olvidado. En ésta, en vez de situar a los venecianos o a Rubens como protagonista de este color y esa expresividad, tal y como había hecho Roger de Piles, sin embargo escogerá a Le Brun como el principal emblema de esta pintura elocuente y colorista. Pero no sólo se limita a elogiar el color, sino que lo define como esa propiedad vinculada a los sentidos que otorgaba al cuadro un efecto de *tout ensemble*, utilizando una terminología que recuerda a la empleada por Roger de Piles y que éste, a su vez, había tomado de A. Félibien: « *Par le noeud des couleurs ne fait qu'un tout ensemble/ Et présente à nous yeux l'exacte vérité/ Dans toute la douceur de sa naïveté* ». Vinculaba además color, verdad y naturalidad, haciendo además una clara alusión a las ideas de Leonardo sobre la percepción y los cambios en el color con la lejanía. Citará finalmente a Le Brun como ejemplo de ese colorido y de este *tout ensemble*, en un momento donde el artista comenzaba a ocupar un lugar secundario.

« *De ces maîtres de l'art les tableaux précieux
Seront dans tous les temps le doux charme des yeux.
De votre art cependant le secret le plus rare
Ne leur fut départi que d'une main avare,
Le plus docte d'entre eux ne sut que faiblement
Du clair et de l'obscur l'heureux ménagement.
On ne rencontre point dans leur simple manière
Le merveilleux effet de ce point de lumière
Qui sur un seul endroit vif et resplendissant
Va de tous les côtés toujours s'affaiblissant,
Qui de divers objets que le sujet assemble,
Par le noeud des couleurs ne fait qu'un tout ensemble,
Et présente à nous yeux l'exacte vérité
Dans toute la douceur de sa naïveté.
Souvent sans nul égard du changement sensible
Qui fait, de l'air épais, la masse imperceptible,
Les plus faibles lointains et les plus effacés
Sont comme les devants distinctement tracés,
Ne sachant pas encore qu'un peintre en ses ouvrages
Des objets éloignés doit former les images,
Lorsque confusément son oeil les aperçoit,
Non telles qu'elles sont, mais telles qu'il les voit.
C'est par là que Lebrun toujours inimitable
Donne à tout ce qu'il fait un air si véritable. »¹⁰⁸⁸*

Un año más tarde aparece el primer tomo de su obra *Parallele des anciens et des modernes, en ce qui regarde les arts et les sciences* (1688)¹⁰⁸⁹, en las que nuevamente la idea de

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, pp. 264-265.

progreso se construye en torno a las artes y las ciencias. El capítulo o diálogo segundo, lo dedicará exclusivamente a las artes, empezando por la arquitectura, a la que otorga un lugar destacado. Es importante recordar que su hermano Claude Perrault, muerto el 9 de octubre de 1688, infectado al diseccionar un camello, venía de publicar un texto teórico de arquitectura en 1683 titulado *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, en la que cuestiona la supuesta perfección y belleza de los antiguos, que llega a denominar como *arbitraires*, frente a las bellezas *positives* de los arquitectos modernos. Unos argumentos que le llevarán a entrar en conflicto con François Blondel, primer director de la Academia de Arquitectura; ya que Claude llegaba a cuestionar las medidas y el canon arquitectónico de los antiguos, como había reflejado en sus *remarques* a su traducción –a instancia de Colbert- de la obra de Vitrubio de 1673. Este cuestionamiento del canon antiguo provenía sin duda de sus años de disección de animales en la Academia de Ciencias, que le había llevado a la conclusión de que el hombre no era el modelo de todas las cosas y que cada ser vivo -y su forma- respondía a las necesidades y finalidades de su ser. Ideas que sin duda aplicará a la arquitectura y que se desarrollarán por los llamados por E. Kaufmann arquitectos revolucionarios, como Ledoux. Esta claridad arquitectónica defendida por Claude será puesta en paralelo por su hermano Charles, en sus *Parallèles*, con la claridad propuesta por *La logique* de Port-Royal, heredera sin duda de la claridad defendida por Descartes¹⁰⁹⁰. Ch. Perrault proponía así una exposición de las tesis de su hermano Claude, quien, influido por sus estudios de medicina, otorgaba a sus reflexiones sobre arquitectura una comprensión organicista, como se refleja en los términos empleados en la traducción de Vitrubio donde emplea nociones como las de textura o estructura¹⁰⁹¹. Su análisis de los tipos arquitectónicos, reflejaba asimismo una aplicación de las taxonomías y de las clasificaciones que había empleado en sus disecciones botánicas y de animales; y, de este modo, las reflexiones de Claude Perrault sobre arquitectura demostraban las constantes influencias y préstamos entre las ciencias y las artes a finales del siglo XVII, sobre todo en lo que se refiere a las preocupaciones por la vida y el organismo, que constituyen el núcleo principal de los intereses de la medicina así como de la política gubernamental, y que también apuntamos en Roger de Piles.

En relación a la pintura, Ch. Perrault señalará la clara superioridad de los modernos sobre los antiguos, como había señalado en su anterior texto, repitiendo los mismos argumentos que en su poema sobre el siglo de Louis XIV, señalando respecto a las anécdotas de la antigüedad de Zeuxis y Parrasius que este tipo de *tromperies* son frecuentes a lo largo de la historia en obras que, por otro

¹⁰⁸⁹ PERRAULT, Charles. *Parallele des anciens et des modernes*. Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1688-1697, 4 Vol.

¹⁰⁹⁰ PICON, Antoine. *Claude Perrault...* P. 151.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 120.

lado, carecen de mayor estima¹⁰⁹². Añade además que este tipo de pinturas tenían serios problemas en el color y en las verosimilitudes ópticas. Asimismo, a propósito del combate de Apeles y Protógenes, señala Ch. Perrault que la competición no se debió tanto por ver quién hacía el trazo más fino, sino que fue una disputa sobre el matiz en el color¹⁰⁹³. Una aclaración muy significativa porque nos devuelve a las recientes *querelles du coloris*, pero trasladadas a la antigüedad, pues para Ch. Perrault la superioridad de los modernos se encontrará en el uso del color y, sobre todo, del claroscuro, que era lo que les permitía dar homogeneidad al conjunto, colocando a Le Brun como el más grande representante de tales logros. Además de cuestionar algunas anécdotas transmitidas por los principales textos del mundo antiguo como el de Plinio, Ch. Perrault termina por señalar que este tipo de anécdotas son un claro ejemplo de la *enfance de la Peinture*, preocupados por pintar todos los cabellos del pelo o de la barba, considerando como muy superior el arte de Rafael o de Tiziano. En este sentido, considera tres elementos importantes en pintura: la representación de las figuras, que comprendería el dibujo y el color; la expresión de las pasiones y la composición del *tout-ensemble*, es decir, la disposición de las figuras; y la degradación de los colores según el lugar ocupado.

« Pour bien me faire entendre, il faut que je distingue trois choses dans la Peinture. La representation des figures, l'expression des passions, & la composition du tout ensemble. Dans la representation des figures je comprends non seulement la juste delineation de leurs contours, mais aussi l'application des vraies couleurs ui leur conviennent. Par l'expression des passions, j'entens les differens caracteres des visages & les diverses attitudes des figures qui marquent ce qu'elles veulent faire, ce qu'elles pensent, en un moy ce qui se passe dans le fond de leur ame. Par la composition du tout ensemble, j'entens l'assemblage judicieux de toutes ces figures, placées avec entente ; & dégradées de couleurs selon l'endroit du plan où elles sont posées. »¹⁰⁹⁴

Ch. Perrault piensa el dibujo y el color en relación al contorno y, de este modo, mientras el dibujo diseña el contorno, el color lo rellena¹⁰⁹⁵, lo que parecía ir en contra del elogio del color realizado en su anterior texto. No obstante, considera que los antiguos habrían conocido las dos primeras partes pero no la tercera, esto es, el claroscuro, lo que hacía imperfecta su pintura respecto a los modernos¹⁰⁹⁶. Un claroscuro que además de ser el gran logro de los modernos, implicaba pensar la pintura moderna desde el color, pues ambos se encontraban vinculados entre sí en la tradición académica francesa. Uno de los personajes del diálogo, L'Abbé, se reafirma más adelante

¹⁰⁹² PERRAULT, Charles. *Parallele des anciens et des modernes, en ce qui regarde les arts et les sciences*. P. 201.

¹⁰⁹³ *Ibid.*, p. 204.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 209.

¹⁰⁹⁵ « Comme ceux qui apprennent à peindre commencent par apprendre à disigner le contour des digures, & à la remplir de leurs couleurs naturelles, qu'ensuite ils s'estudient à donner de belles attitudes à leurs figures. » *Ibid.*, p. 210.

¹⁰⁹⁶ « Et voila les deux seules parties de la Peinture, où nous sommes obligez de croire qe soient parvenus les Appelles & les Zeuxis, si nous en jugeons par la vray-semblance du progrez que leur Art a pû faire, & par ce que les Auteurs nous rapportent de leurs Ouvrages, sans qu'ils ayent jamais connu, si ce n'est tres-impafaitement, cette troisième partie de la Peinture qui regarde la composition d'un Tableau, suivant les regles & les égards que je viens d'expliquer. » *Ibid.*, p. 211.

sobre los principios de la pintura en los cuales los modernos se han mostrado como superiores a los antiguos, concluyendo que no es tanto por haber logrado un fiel reflejo de la verdad, sino por sorprender y persuadir al espectador. Lo que suponía un claro elogio de la comprensión expresiva de la pintura que venía planteando A. Félibien o Roger de Piles, quienes pensaban el arte desde las emociones causadas en los espectadores; aunque de forma distinta, el primero incidiendo en los problemas de la elocuencia, incluyendo la razón, y el segundo incidiendo en los problemas de la *representación* aristotélica, favoreciendo los sentidos.

*« Tous ces effets merveilleux de la Peinture antique, n'empeschent pas que je ne persiste dans ma proposition ; car ce n'est point la belle ordonnance d'un Tableau, la juste dispensation des lumieres, la judicieuse degradation des objets, ny tout ce qui compose cette troisième partie de la Peinture dont j'ay parlé, qui touche, qui charme & qui enleve, Ce n'est que la juste delineation des objets revestus de leurs vraies couleurs, & sur tout l'expression vive & naturelle des mouvemens de l'ame, qui font de fortes impressions sur ceux qui les regardent. Car il faut remarquer que comme la Peinture a trois parties qui la composent, il y a aussi trois parties dans l'homme par où il en est touché, les sens, le coeur & la raison. »*¹⁰⁹⁷

Si bien para Ch. Perrault la pintura es pensada en clave expresiva, sin embargo, no se detiene en los sentidos, aunque parta de ellos; adscribiendo, a su vez, la perfección y la emoción a un sentimiento de verdad y espiritualidad superior, que nace de la composición juiciosa, construida sobre la razón, que es capaz de someter al dibujo y al color, haciéndolos agradables a los ojos. Si para Roger de Piles el color depende de los sentidos y de la experiencia, sin embargo para Ch. Perrault el colorido depende de la razón, del aprendizaje y del dibujo, situándose en la línea de los señalado por N. Coypel y Le Brun en el pasado¹⁰⁹⁸; lo que quizás deba ponerse en relación con la relectura que se produce en estos instantes de las conferencias pasadas.

*« Car il faut remarquer que comme la Peinture a trois parties qui la composent, il y a aussi trois parties dans l'homme par où il en est touché, les sens, le coeur y la raison. La juste delineation des objets, accompagnée de leur couleur, frappe agreablement les yeux ; la naïve expression des mouvemens de l'ame va droit au coeur, & imprimant sur luy les mesmes passions qu'il voit représentées, luy donne un plaisir tres-sensible. Et enfin l'entente qui paroist dans la juste distribution des ombres & des lumieres, dans la degradation des figures selon leur plan, & dans le bel ordre d'une composition judicieusement ordonnée, plaist à la raison & luy fait ressentir une joye moins vive à la verité, mais plus spirituelle & plus digne d'un homme. »*¹⁰⁹⁹

A continuación, compara de nuevo la pintura francesa e italiana, intentando mostrar las imprecisiones en las que caen éstos últimos, citando un cuadro de Veronés que -como es habitual en los discursos de la Academia- es criticado por ir contra la *bienséance*, no sólo respecto a las vestimentas históricas, sino también respecto a la libre interpretación de las escenas religiosas que

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, pp. 212-213.

¹⁰⁹⁸ « Il est donc aisé de conclure que ce n'est pas la couleur qui fait le peintre ni le tableau. Mais je demeure d'accord qu'elle aide et contribue à lui donner la dernière perfection, de même que la beauté du teint achève de donner la perfection aux beaux traits du visage [...] Mais je dirai aussi que cette doctrine et cette oeconomie viennent du dessein, et qu'en un mot tout l'apanage de la couleur est de satisfaire les yeux, au lieu que le dessein satisfait l'esprit. » LE BRUN, Charles. « Conférence, 9 janvier 1672 : Sentiments sur le discours du mérite de la couleur ». En Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. I, vo. 1, p. 448.

¹⁰⁹⁹ PERRAULT, Charles. *Parallele des anciens et des modernes, en ce qui regarde les arts et les sciences*. Pp. 213-214.

les hace perder su espiritualidad¹¹⁰⁰. Estos ejemplos los contrapone con un cuadro de Le Brun, *La familia de Dario*, donde se destacarán las unidades de espacio, de tiempo y de acción, que habían marcado las discusiones académicas de 1667, demostrando con ello, de nuevo, la perfección Le Brun¹¹⁰¹. Todo ello le llevaba a situar los tiempos actuales por encima de los de Rafael, quien muestra también imperfecciones, por ejemplo, en el tratamiento del color, a causa de su desconocimiento de la interposición del aire, es decir, en relación a la perspectiva aérea; que había sido una de las preocupaciones de Leonardo y que, sin embargo, Ch. Perrault parece considerar como un avance de los tiempos actuales y característica de los franceses¹¹⁰². Ch. Perrault utilizaba asimismo los estudios científicos de los propios artistas sobre el color, en gran parte tomados de Leonardo, para justificar –desde el punto de vista de la ciencia- la superioridad del arte moderno - que se construía sobre estos conocimientos- respecto al de los antiguos, quienes carecían de estos conocimientos.

« Ainsi je soutiens tousjours que la Peinture en elle mesme est aujourd’huy plus accomplie que dans le siècle mesme de Raphaël, parce que du costé du clari obscur, de la degradation des lumieres & des diverses bienseances de la composition, on est plus instruit & plus delicat qu’on ne l’a jamais esté. »¹¹⁰³

Ch. Perrault, defensor de los modernos frente a los antiguos, se posicionaba claramente en esta ocasión a favor del dibujo, de la composición razonada -que denomina como pintoiresca-, y sobre todo del claroscuro, donde los franceses parecían haberse mostrado como superiores incluso a los italianos, elogiando por tanto el arte de Poussin y de Le Brun.

La revolución inglesa de 1688 que acaba con Guillermo de Orange como rey de Inglaterra, coronándose como Guillermo III, con el que Louis XIV había mantenido una guerra entre 1672 y 1678, determinará el inicio de nuevas hostilidades en Europa; reduciéndose drásticamente el presupuesto de la *Surintendance des Bâtiments* de 7 millones a 1,5 millones de libras. A partir de 1689 la movilización militar en toda Francia, que permite construir una gran armada dirigida por Louvois y Vauban, posibilitará continuar las ofensivas contra Alemania, gestándose una coalición entre España, Baviera e Inglaterra contra Francia. Esto enfrentaba a Francia contra toda Europa, lo que repercutió sin duda en la economía, con una drástica disminución del dinero para las grandes obras artísticas, pasando de 15 millones de libras en 1685 a 1,9 millones en 1691, el año en que Louvois muere súbitamente. Algunos autores como J.-C. Petitfils¹¹⁰⁴ o J. Cornette han señalado que tras la muerte de Louvois se produce el verdadero reinado personal de Louis XIV, pero nada más lejos de la realidad, pues el monarca seguirá gobernando apoyándose en su Consejo y en su

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 223-224.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 227.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 233.

¹¹⁰³ *Ibid.*, p. 237.

¹¹⁰⁴ PETITFILS, Jean-Christian. *Louis XIV*. Paris, Perrin, 1995.

administración. Los costes crecientes de la guerra y el rápido deterioro de las finanzas del Estado francés, ponen en peligro la supervivencia de las instituciones de la monarquía, especialmente la Academia Real de Pintura y de Escultura; por lo que esta situación obligará a suspender los trabajos de Versalles, reduciéndose los encargos oficiales al mínimo, así como la asignación a la Academia. Con la guerra, los debates artísticos también se paralizan, especialmente gracias a la larga ausencia de Roger de Piles. La ausencia de grandes encargos oficiales obliga a los pintores a refugiarse en los encargos privados de la nobleza y de los conventos eclesiástico, como refleja la trayectoria de Charles de La Fosse, triunfando un modelo ecléctico de pintura¹¹⁰⁵ que había sido característico de la pintura francesa, entre el dibujo romano y el color veneciano, y la vía media de los lombardos; y en el que no podemos olvidarnos de la pintura de Rubens. Si bien no puede hablarse en estos instantes de un gusto predominante, ni de un estilo nacido a partir del Trianon de Mármol, lo cierto es que parece desarrollarse entre ciertos pintores que habían trabajado para Le Brun en Versalles un nuevo gusto pictórico que -sobre el ejemplo formal de Le Brun- puede definirse de colorista, favorecido sin duda por el tipo de encargos oficiales que se producirán en estos instantes como el Trianon de Mármol o Marly. No obstante, debemos subrayar que muchas veces el estilo de cada autor dependerá del destinatario de sus obras y su finalidad, no siendo lo mismo una pintura destinada a la residencia de placer de Trianon que un cuadro religioso para una Iglesia, tal y como analizaremos a continuación.

6.2. La decoración del Trianon de Mármol¹¹⁰⁶: ¿el nacimiento de un nuevo estilo?.

La decoración que se realiza para el Trianon de Mármol, una de las últimas grandes obras del reinado de Louis XIV durante el siglo XVII, no parece hacerse eco de las *querelles* teóricas sobre el color y el dibujo, presentando unos rasgos muy variados, que dependerán, sobre todo, del pintor y de su trayectoria personal. En líneas generales todos se presentan como herederos de la

¹¹⁰⁵ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 389.

¹¹⁰⁶ MAGNIEN, Maurice. « Le Trianon de marbre pendant le règne de Louis XIV ». En *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, 1908, pp. 1-50 ; JOSEPHSON, Ragnar. « Le Grand Trianon sous Louis XIV ». En *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, 1927, pp. 1-24 ; SCHNAPPER, Antoine. *Tableaux pour le Trianon de marbre*. Éditions mise à jour par Nicolas Milovanovic. Réunion des Musées Nationaux-Société des Amis de Versailles, 2010 (1ª edición, Paris, Morton 1967) ; BENOÎT, Jérémie. *Le Grand Trianon. Un palais privé à l'ombre de Versailles, de Louis XIV à Napoléon et de Louis-Philippe au général de Gaulle*. Lathuille, Gui, 2009.

tradición anterior, dialogando formalmente con la propia tradición francesa de S. Vouet, N. Poussin, J. Stella, E. Le Seur, S. Bourdon, Corneille o Ch. Le Brun, tal y como podemos observar en Verdier, Houasse, Jouvenet, Noël Coypel, etc. Así como, también, con las tradiciones italianas, por un lado, de la pintura boloñesa, claramente visible en los hermanos Boullogne, en especial deudores de Domenichino¹¹⁰⁷; y, por otro lado, de la pintura veneciana, como observamos en Charles de la Fosse¹¹⁰⁸. Un ejemplo de esta complejidad de influencias que impiden hablar de un estilo homogéneo entre los pintores que trabajan en el Trianon, incluso en la obra de un pintor, lo encontramos en el caso del mencionado Bon Boullogne, donde las influencias de su pintura son complejas de establecer, pues ésta se caracteriza por imitar la manera de diversos pintores, lo que ha determinado a lo largo del siglo XVIII diversos errores de atribución¹¹⁰⁹. Si bien desde 1684 se observa un giro hacia el estilo boloñés¹¹¹⁰, sin embargo, desde 1699 vuelve a los *pastiches*¹¹¹¹, como destaca J.-A. Dezallier d'Argenville¹¹¹².

Las circunstancias que condicionaron la construcción del Gran Trianon, la relación de Louis XIV con Madame de Maintenon y su deseo de escapar de la estricta etiqueta cortesana, determinaron que la pintura que se realizó para este espacio se caracterizase por su gran variedad formal, dada la gran cantidad de artistas que participaron en ella, de muy diversos géneros y procedencias. No obstante, en todos ellos puede observarse un interés común por representar las escenas dentro de un tono agradable, favoreciendo con ello ciertas libertades a la hora de afrontar los temas tratados, que determinan a su vez las novedades que aparecen respecto a la pintura realizada para otro tipo de encargos. Abundarán sobre todo los temas mitológicos, así como los paisajes de carácter heroico y pintoresco, las pinturas de flores, etc. En casi todo ellos se buscará un tono agradable o galante, que las fiestas de Versalles¹¹¹³ y el gusto literario del momento parecen exaltar¹¹¹⁴; y, de este modo, predominará la recuperación de las formas poéticas, bucólicas y pastorales, a través de una mitología de clara influencia ovidiana. Nos encontramos por tanto ante las obras del Trianon con una diversidad formal y temática, pero determinada por un mismo tono

¹¹⁰⁷ BONFAIT, Olivier. « La renommée et la réception : Dominiqon et la France au XVII^e siècle ». En *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1997, pp. 63-84.

¹¹⁰⁸ GUSTIN-GOMEZ, Clémentine. *Charles de la Fosse 1636-1716*. Vol. 1, p. 37 y ss. No obstante las influencias son múltiples en todos los pintores, no pudiéndose reducir a un sólo referente, pues para ello realizan sus viajes a Italia, para aprender de las diversas maneras de los grandes; y, de este modo, en el caso de La Fosse, en sus diversas obras de Versalles, se observa la inspiración de Veronés en las telas, de las carnaciones y los blancos luminosos de Tiziano, que imitan los ritmos de Rubens, y todo ello perfectamente delimitado por un dibujo que debe mucho a Le Brun. SARRAZIN, Béatrice. « Charles de La Fosse à Versailles ». P. 46.

¹¹⁰⁹ MARANDET, François. Catálogo de la exposición en el Musée national de Magnin de Dijon, del 5 de diciembre de 2014 al 5 marzo de 2015: Bon Boullogne, 1649-1717. Un chef d'école au Grand Siècle. Paris, Réunion des musées nationaux, 2014, p. 15.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 30.

¹¹¹² DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph. *Abrégé de la vie des Peintres*. Vol IV, p. 246.

¹¹¹³ MOINE, Marie-Christine. *Les Fêtes à la cour du Roi Soleil*. Paris, F. Sorlot-F. Lanore, 1984.

¹¹¹⁴ VIALA, Alain. *La France galante*. Paris, PUF, 2008.

poético-literario que, sin duda, fue la consecuencia y estuvo condicionado por la finalidad del edificio: la inmersión en la naturaleza y en sus placeres, el alejamiento del monarca de los fuertes protocolos cortesano y su relación amorosa con Madame de Maintenon. Este tono amable y galante de la pintura, favoreció la exuberancia de los colores, no sólo en los cuadros florales y de paisaje, más proclives a ello, sino también en los cuadros mitológicos. Recordemos que el color, desde la tradición humanística heredera de Platón, estaba vinculado al placer, a los sentidos y a las emociones placenteras, siendo uno de los principales vehículos de la naturaleza, que las propias polémicas del color habían subrayado y los coloristas han exaltado, por lo que no es de extrañar que en el Trianon las diferentes obras apuesten por el colorido. El colorido se adecuaba así a las propias finalidades del Trianon, donde precisamente se buscaba crear un espacio de sensación y placeres, en diálogo con la naturaleza, y no un espacio representativo del poder como en el palacio. Sin embargo, más que el triunfo de las ideas coloristas (que nunca llegaron a concretarse en un corpus concreto más allá de los tratados de Roger de Piles, poniendo en duda incluso que pueda hablarse de teoría sobre el color), observamos en las pinturas realizadas para el Gran Trianon una libertad mayor a la hora de pensar los temas y a la hora de ejecutarlos, desde el punto de vista de la factura; favorecida, insistimos, por los propios temas, que son realmente los que permiten liberar el color respecto a otro tipo de composiciones más sobrias realizadas por los propios artistas que trabajan para Trianon, y que responderían a otro tipo de encargos, como por ejemplo para los conventos parisinos. Unos encargos privados para los que también trabajan en estas mismas fechas los principales artistas como La Fosse, Jouvenet o Bon Boullogne¹¹¹⁵. Como consecuencia del descenso de los encargos oficiales, donde presentan una pintura muy diferente de la que realizan para el Trianon de Mármol. Pero estos cambios en la manera de ejecutar la pintura también se observan con claridad cuando el encargo es para el propio monarca y debe afrontarse su dimensión representativa, tal y como podemos observar en las pinturas realizadas por Ch. de La Fosse para los grandes apartamentos de Versalles en relación con la las pinturas que realiza para el Trianon¹¹¹⁶. Esta libertad temática y formal del Trianon debió llamar la atención del propio F. Boucher, símbolo del color y emblema del *rococó* para una buena parte de la historiografía, quien visitará Trianon en 1741, cuando todavía continuaban colgados cuadros como los de Charles de La Fosse o de Jean Jouvenet. Unos cuadros que sin duda influyeron en su estilo, como ha señalado A. Schnapper¹¹¹⁷ y como reflejaría su *Apollon et Téthys*, que dialoga claramente con el cuadro del mismo tema pintado por J. Jouvenet para el Trianon.

¹¹¹⁵ MARANDET, François. Bon Boullogne, 1649-1717. 2014. Pp. 27 y 28.

¹¹¹⁶ SARRAZIN, Béatrice. « Charles de La Fosse à Versailles ». P. 45 y ss.

¹¹¹⁷ SCHNAPPER, Antoine. *Tableaux pour le Trianon de marbre*. P. 63.

El clásico libro de Pierre Marcel *La Peinture Française au début du dix-huitième siècle, 1690-1721*, ya se había hecho eco de este tono galante, preanuncio del estilo galante del siglo XVIII y de la pintura del propio F. Boucher. El texto de P. Marcel está determinado por su deseo de construir los antecedentes de la pintura del siglo XVIII, que situará en el Trianon. Una pintura dieciochesca que si bien algunos denominarán como *rococó* para él estará representada a ante todo por el arte de F. Boucher, lo que le lleva a colocar las obras del Trianon en el punto de inflexión de los gustos del siglo XVII que alumbran la nueva pintura del siglo XVIII. Momento en el que para él se abandonaría de forma definitiva el arte de Le Brun. Aunque, paradójicamente, muchos de los artistas que trabajan aquí se habían formado con él, mostrándose en mayor o menor medida como sus herederos formales.

« L'exécution des tableaux de Trianon est aussi nouvelle que leur invention. Si quelques morceaux sont encore ennuyeux et froids, d'une composition rigoureusement balancée, d'un dessin sec, d'une couleur pauvre, dans la décoration du palais, d'autre sont au contraire déjà très colorés, vivants et souriants. Dans l'Apollon et Thétis de La Fosse, la nudité de Thétis est amoureusement caressée, les chairs son roses, la tonalité est fraîche ; Boucher ne renierait pas les amours et les colombes de l'énus et Adonis de Boullogne ; la toile de Bon Boullogne, l'énus et Amours qui aiguissent des flèches, est important entre toutes malgré sa médiocrité : peinte dans la manière des derniers Bolonais, elle témoigne que le Guide et l'Albane contribuent au rajeunissement de la peinture mythologique. Ces maîtres collaborent avec les Flamands à détacher nos artistes des compositions sévères et donnent aux hommes de la Régence des exemples dont le libertinage ne sera pas dépassé [...] Cette simple phrase condamne l'art de Le Brun. Pour rajeunir les sujets mythologiques, les artistes représentent la jeunesse des dieux au lieu de leur maturité, et cette jeunesse est essentiellement amoureuse ; pour rajeunir l'exécution, ils adoptent l'interprétation galante, la couleur vive ou voluptueuse des peintres vénitiens ou des peintres flamands. »¹¹¹⁸

Para P. Marcel el Trianon representa la liberalización de la pintura de la dictadura a la que había sido sometida por Le Brun, cuyo apartamiento progresivo permitirá a los pintores formados por él, como Boullogne, La Fosse, los Coypel, etc., dar rienda suelta a su propia pintura. A excepción de François Verdier y René Antoine Houasse definidos como aburridos y fríos, quienes, por otro lado, son lo más claros discípulos de Le Brun. P. Marcel heredaba así la imagen decimonónica de un arte académico determinado por la autoridad férrea de Le Brun y, por ello, para él, sólo cuando éste está debilitado el arte francés se libera, gracias a la influencia veneciana y del norte de Europa, produciendo un arte apegado a la Naturaleza, que si recordamos era para P. Marcel lo inherente al espíritu francés. Las obras decorativas del Gran Trianon, en la imagen proyectada por P. Marcel, parecían culminar ese modelo historiográfico desarrollado desde mediados del siglo XIX, con las obras de Charles Blanc o Louis-Étienne Dussieux, que veían entre Le Brun y Watteau un periodo de transición, encarnado entre otros pintores por Charles de La Fosse, Jean Jouvenet o Antoine Coypel:

« Lebrun, nous l'avons dit, exerçait sur ses élèves une domination égale à celle que Louis XIV faisait peser sur ses ministres et ses courtisans. On doit donc tenir compte à Charles de

¹¹¹⁸ MARCEL, Pierre. *La Peinture Française au début du dix-huitième siècle, 1690-1721*. Paris, G. Baranger, 1906, pp. 195-196.

Lafosse d'avoir grandi dans l'école de ce maître impérieux, sans se montrer d'une fidélité servile aux leçons du souverain directeur de l'Académie. Assurément, Lafosse doit beaucoup à Lebrun : c'est chez lui qu'il a pris le goût des grandes ordonnances et des décorations fastueuses; c'est dans l'oeuvre du peintre de Louis XIV qu'il a puisé le principe de son dessin, ses types préférés et la loi première de son idéal. Sous ce rapport, Lafosse appartient bien à l'école de Versailles, et la critique pourrait l'enrégimenter dans le bataillon discipliné par Lebrun; mais, indépendamment des qualités qui furent communes à tous les élèves du maître, Lafosse a des mérites, ou, si l'on veut, des défauts particuliers : il est plus libre dans ses allures; il se préoccupe davantage des mystérieux problèmes de la couleur; il a pratiqué le grand art de la fresque dont l'école de Lebrun savait peu les austères méthodes; enfin, il se sépare un peu de ses contemporains, il n'est point hostile aux tendances nouvelles, et, par son oeuvre il annonce déjà la peinture libre du dix-huitième siècle. »¹¹¹⁹

Todos los artistas que trabajan para el Trianon tienden a ser valorados por la historiografía del siglo XIX y del XX como los antecedentes inmediatos del estilo del siglo XVIII; y, de este modo, al haber sido finalizado hacia 1689 y principios de 1690, realizado en una época en la que Le Brun había quedado apartado de las grandes obras -muriendo en 1690-, sus herederos parecían mostrar los caminos innovadores que definirán los años siguientes, tal y como también ha apuntado Louis Dimier. No obstante, la utilización del ejemplo del Trianon por parte de L. Dimier, respondía a otros objetivos respecto a P. Marcel, como es contrarrestar aquella tradición que veía a la Academia como una institución absolutista. Éste en una conferencia de 1919 titulada *Histoire de la peinture française*, se sirvió de las obras del Trianon para reforzar su tesis de que en modo alguno la Academia había esclerotizado el arte francés, como había postulado un pensamiento decimonónico heredero de la Revolución, sino que el Trianon demostraba que los artistas podía desarrollarlas con libertad, ahondando en esa idea de cambio que representaba el Trianon.

« L'essor d'un nouveau style de peinture au milieu du règne de Louis XIV doit attirer votre réflexion. Il vous prouve que l'ordre dans l'État et le régime des académies n'est pas, comme on le dit quelquefois, cause de routine et d'immobilité. Au contraire il rend possible un progrès régulier, un enrichissement de l'art que les révolutions de goût et de système ne pourrions jamais assurer. C'est d'un changement paisible qu'il s'agit, opéré du consentement général, comme un pas en avant dans les ressources de l'art »¹¹²⁰

En una línea parecida a las de P. Marcel o L. Dimier, se manifestará el libro de A. Blunt, para quien el Trianon representa el punto de inflexión del arte francés hacia el siglo XVIII, centrándose su análisis en la figura de Charles de La Fosse.

“Durante la última década del siglo se decoraron una serie de habitaciones en Versailles, Trianon y Marly, bajo su dirección, y para ellas desarrolló un estilo nuevo que señala la primera etapa, camino del rococó. Los paneles se volvieron más ligeros, los espejos sustituyeron a los adornos de encima de la chimenea, las cornisas se volvieron menos monumentales; de hecho, se hizo todo lo posible por aligerar la decoración de las paredes y hacerla más elegante”¹¹²¹.

¹¹¹⁹ BLANC, Charles. *Histoire des Peintres de toutes les écoles. École Français. Tome I*. Paris, Jules Renouard, 1865, pp. 1-2.

¹¹²⁰ DIMIER, Louis. “Histoire de la peinture française”. Tercera conferencia de una serie pronunciada en la Academia de arte de la University for Americans Expeditionary Forces en Bellevue, abril de 1919. Citado en McWILLIAM, Neil. « Érudition et engagement politique : la double vie de Louis Dimier. ». P. 408.

¹¹²¹ BLUNT, Anthony. *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*. P. 381.

La Fosse [...] De acuerdo con el carácter informal de este palacio, se escogieron temas mitológicos en lugar de históricos o alegóricos, y el estilo en que se realizaron es mucho más ligero que todo lo que se había pintado hasta entonces en la corte [...] El “Tetis y Apolo” de La Fosse situado sobre la chimenea de la Chambre du Couchant [...] confiere a sus ninfas una elegancia esbelta y un color rosáceo en la carne que anuncian Boucher. De hecho, esta serie de pinturas, que también incluía obras de Bon y Louis de Boullogne El Joven, es la primera en la que se detectan rasgos del rococó.¹¹²²”

Frente a esta imagen de una liberalización de los artistas del Trianon respecto a la Academia y a Le Brun, A. Schnapper, en su gran estudio de 1967, acentuará las deudas con la pintura de Le Brun, huyendo así de la supuesta inflexión que habría supuesto Trianon respecto a la pintura anterior. De hechos, dos de sus principales colaboradores François Verdier y René-Antoine Houasse¹¹²³ fueron los principales beneficiarios de los encargos del Trianon, con catorce y dieciséis cuadros respectivamente, en su mayoría mitológicos. Por otro lado, otro de los pintores beneficiados de los encargos será Noël Coypel, quien defiende constantemente en sus conferencias de la Academia el dibujo, la invención y la racionalidad del arte, etc., quien, además, por su edad no puede ser considerado como una nueva generación que venía a introducir aires nuevos o modernos en la pintura del siglo XVII. Todo ello refleja que son los pintores considerados como más clásicos los que principalmente serán solicitados para el Trianon¹¹²⁴. No obstante, la llegada de F- Hardouin-Mansart en 1699 a la *Surintendance des Bâtiments* cambiará la situación, ya durante las primeras décadas del siglo XVIII, quien al retomar las obras de decoración del Trianon parece hacer desaparecer a Verdier y a Houasse, siendo este último desplazado a la dirección de la Academia en Roma. Gracias a este cambio se ven beneficiados sobre todo los dos Boullogne, aunque Bon Boullogne parece entrar en conflicto con Hardouin-Mansart y -a pensar de su amistad con Charles de La Fosse¹¹²⁵, muy cercano a F. Hardouin-Mansart-, desea abandonar Francia. Otro de los beneficiados es Antoine Coypel, quien terminará igualmente enfrentado a Hardouin-Mansart a propósito del desplazamiento de Noël Coypel de la Academia. Por último otros dos pintores beneficiados por el nombramiento de F. Hardouin-Mansart serán Gabriel Blanchard y Charles de La Fosse. Todo ello reflejaría cómo a principios del siglo XVIII -y no sólo en el Trianon- se ha impuesto un gusto principalmente determinado por Venecia y Rubens, el cual se ve ratificado por la irrupción de Roger de Piles en la Academia y de sus ideas, a través de sus conferencias que serán recogidas en su *Cours*. Señala Léon Mirot que Roger de Piles, en su testamento, deja sus estampas

¹¹²² *Ibid.*, p. 397.

¹¹²³ LETT, Matthieu. *Peindre pour Louis XIV: René-Antoine Houasse (1645-1710), de Versailles à Trianon*. Thèse de 3^e cycle, sous la direction d'Olivier Bonfait, École du Louvre, 2014.

¹¹²⁴ SCHNAPPER, Antoine. *Tableaux pour le Trianon de marbre*. P. 40.

¹¹²⁵ DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph. *Abrégé de la vie des Peintres*. Vol. III, p. 194.

de la Galerie du Luxembourg de Rubens a Charles de La Fosse ¹¹²⁶, lo que refleja con claridad dos de las principales influencias que marcan la pintura a comienzos del siglo XVIII: Venecia y Rubens.

Si bien es un lugar común de la historiografía artística, como hemos leído a propósito de A. Blunt, situar a Ch. de La Fosse como el ejemplo claro de la ruptura respecto a la obra anterior representada por Ch. Le Brun, y a pesar de las profundas diferencias entre la pintura Le Brun y las de Charles de La Fosse; sin embargo el carácter ecléctico de la pintura francesa del momento determina que en la propia época no se fuera consciente de estas diferencias que separaban las propuestas de ambos, viéndose como semejantes. No obstante ambos había trabajado de forma conjunta antes del viaje a Italia de La Fosse y, sobre todo, después de su regreso, participando con Le Brun en sus principales trabajos en Tullerías, en el Louvre y en Versalles ¹¹²⁷; y, de este modo, A. Schnapper concluye que: « *la querelle des rubénistes et des poussinistes à laquelle nous prêtons tant d'attention, ne semble guère avoir eu d'importance dans le décor de Trianon* » ¹¹²⁸. Si bien en el Trianon trabajan algunos de los principales pintores del siglo siguiente, determinados por la pintura veneciana y por Rubens, como observamos en Ch. de la Fosse o en A. Coypel, sin embargo, como hemos visto, no son éstos los principales beneficiados de los primeros encargos que se realizan en la primera fase de decoración; no siendo hasta el siglo XVIII cuando tengan un papel protagonista. Antes de ello, y para la visión de la época, en sus variedad el Trianon seguía muy de cerca la pintura de Le Brun, por lo que en modo alguno puede considerarse que en esto momento asistamos a una liberalización del arte de Le Brun. Por último, podría concluirse que las discusiones sobre el color, entre *rubensistas* y *pussinistas*, que hemos ido estudiando, no tuvieron un reflejo directo en el estilo pictórico del Trianon, no así en los gustos de la *sociedad mundana*, en las reflexiones de las conferencias, en los *morceaux* de recepción de los nuevos aspirantes o en los premios otorgados por la Academia. En estos ámbitos sí encontramos con mayor claridad un eco de algunas de estas ideas coloristas entre los jóvenes pintores, quienes buscaban triunfar emulando a los artistas consolidados como Ch. de La Fosse, hallando en ellos, además, un deseo de encontrar el visto bueno, no sólo de la Academia, sino también de esa *sociedad mundana* cada vez más importantes y pujante en temas de gusto.

En general, todos estos pintores formados con Le Brun buscarán dar respuesta en Trianon a los deseos del monarca, determinando el tono de la obra, donde se buscaba dar continuidad a la poética placentera y galante puesta en marcha por la monarquía en su Palacio de Versalles, en sus jardines y fuentes; la cual había tenido también su eco en la literatura. Es importante recordar que frente a lo señalado por J. Apostolidès en su *Roi machine*, el conjunto de Versalles parece responder

¹¹²⁶ MIROT, Léon. *Roger de Piles, peintre, amateur, critique: membre de l'Académie de peinture (1635-1709)*. Paris, Jean Schemit, 1924, p. 68.

¹¹²⁷ GUSTIN-GOMEZ, Clémentine. *Charles de la Fosse 1636-1716*. Vol. 1, p. 40.

¹¹²⁸ SCHNAPPER, Antoine. *Tableaux pour le Trianon de marbre*. P. 41.

a los caprichos y deseos del momento del propio monarca, y no tanto a un plan preconcebido y simbólico¹¹²⁹. Tanto Marly (que presenta una decoración diferente a Trianon¹¹³⁰) como el Gran Trianon, representarían el deseo del monarca de escapar del bullicio y etiqueta del gran Palacio, en unas arquitecturas que le permiten la fusión con el agua y los bosques, tal y como se había producido en el diseño de los jardines¹¹³¹. Una naturaleza que expresamente dice buscar el monarca en estos instantes, como reconoce en los proyectos iniciales de la construcción del nuevo Trianon. Pero además de la Naturaleza, tras ella se esconden también los placeres, como el de la danza y el amor, tal y como reflejan los temas del salón de la música o la anti-cámara de los juegos; el sueño, etc., del Trianon. Todos los espacios serán decorados siguiendo este mismo espíritu natural, siendo en la época el género que mejor encarnaba estas búsquedas la fábula mitológica. En esta ocasión alejada de los simbolismos de exaltación monárquica que poblaban el castillo de Versalles. La decoración mitológica se dirigía por tanto hacia las formas de la poesía: la fábula, lo bucólico, lo pastoral., en un claro sentido galante, en la misma línea de los jardines, donde las referencias mitológicas carecían ya de un sentido o programa iconográfico¹¹³². Si el propio palacio de Versalles carece de un punto principal en su arquitectura, pues ésta se construye en función de la gran perspectiva que crea el jardín y sus aguas, pudiéndose definir el propio Palacio en función de la naturaleza a modo de gran *belvédère*; de igual manera el Trianon puede definirse a partir de la abertura del peristilo de columnas¹¹³³. Su ejecución, como se ha señalado, coincidirá con la llegada de Louvois, quien lleva a cabo también las grandes obras de los jardines, como el bosque de columnas en la plaza de las fuentes, que comienza en 1684 y dura hasta 1687; y que parecía demostrar, a ojos de Th. Sarmant, que el monarca en estos años se interesaba más bien por los temas decorativos y no tanto por los temas o las simbologías de las pinturas, sintiéndose inclinado por la jardinería o las fuentes. De hecho, incluso cuando atiende a las obras arquitectónicas, como en el caso del Trianon, se preocupa sobre todo por la gran columnata que simboliza ese *belvédère* que une la arquitectura a la naturaleza. Al igual que las últimas obras de decoración del jardín, la gran demanda de cuadros realizados para el Trianon, no respondía tampoco a una simbología definida, sino que simplemente deberían adecuarse a los lugares para los cuales habían sido encomendados, principalmente para ser encastrados sobre las chimeneas o sobre las puertas¹¹³⁴, teniendo así un claro carácter decorativo. Debían así adecuarse al lugar y al ambiente que intentaba

¹¹²⁹ SARMANT, Thierry. *Les Demeures du Soleil*. P. 263.

¹¹³⁰ CASTELLUCCIO, Stéphane. *Le château de Marly sous le règne de Louis XVI*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996 ; MAROTEAUX, Vincent . *Marly, l'autre palais du soleil*. Genève, Vögele, 2002 ; CASTELLUCCIO, Stéphane. *Marly. Art de vivre et pouvoir de Louis XIV à Louis XVI*. Paris Gourcuff Gradenigo, 2014.

¹¹³¹ GARRIGUES, Dominique. *Jardins et jardiniers de Versailles au Grand Siècle*. Seyssel, Champ Vallon, 2001.

¹¹³² SABATIER, Gérard. *Versailles ou la figure du roi*. Paris, Albin Michel, 1999, pp. 62-63.

¹¹³³ SCHNAPPER, Antoine. *Tableaux pour le Trianon de marbre*. P. 42.

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 18.

recrear el propio monarca en el Trianon. Un ejemplo de este carácter decorativo del Trianon lo observamos a partir de las obras realizadas en los periodos 1700-1702 y 1706 y 1713, momento en el que se reactivan los encargos de nuevas obras y en el que las obras comienzan a adquirir formas ovaladas a causa del cambio en el estilo de los paneles decorativos de madera. Todo ello nos hace concluir que los encargos estaban muy determinados por el fin decorativo para el cual fueron realizados. No obstante, esta ausencia de un programa iconográfico y el carácter decorativo, no nos debe llevar a plantear que en ella comenzaría a gestarse ese arte propiamente decorativo denominado como *rococó*, nacido de las decoraciones interiores, tal y como parece desprenderse del análisis de F. Kimball. Éste, como analizamos en la tercera parte, buscaba plantear el nacimiento de las formas *rococó* del siglo siguiente a partir de los modelos decorativos, situando precisamente su epicentro en las obras tardías de Versalles como el Grand Trianon¹¹³⁵. Si bien es verdad que en el Trianon se desarrollarán algunas de las formas decorativas que luego se impondrán en los palacios parisinos del siglo siguiente, como ha señalado B. Pons¹¹³⁶; sin embargo, de ello no podemos deducir la existencia de un “estilo total” nacido del espíritu decorativo, como representa el *rococó* que determinará la producción artística de las primeras décadas del siglo XVIII. Entre establecer la existencia de una pintura que no respondía a un plan simbólico profundo, más allá de la adecuación a la función de los espacios y del tono general de la obra, y establecer la existencia de una pintura que nacía de un impulso ornamental o decorativo, hay todo un abismo. El que separa el siglo XVII de las reflexiones sobre la ornamentación características del formalismo germano del siglo XIX y especialmente del mundo vienes finisecular.

Gran parte del interés despertado y de la importancia adquirida por esta obra del Gran Trianon radica en que será el primer gran proyecto en el que no participará directamente Le Brun, y en el que sus principales herederos y alumnos serán los protagonistas de las grandes líneas pictóricas que se dan durante finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. A pesar de esta clara influencia, se hace difícil definir un estilo unitario¹¹³⁷, encontrándonos alrededor de este proyecto una gran variedad de conceptos artísticos, que responden a las particularidades de cada autor y del característico eclecticismo francés. Hacia 1689 veintisiete cuadros mitológicos se encontraban ya colocados en el ala derecha, de autores como François Verdier, Gabriel Blanchard, Bon y Louis Boullogne, Houasse, Charles de la Fosse, Jouvenet, Michel Corneille II y Noël Coypel. A partir de estos instantes y a causa de la guerra, Colbert de Villacerf -que desde 1686 ayudaba a

¹¹³⁵ KIMBALL, Fiske. « La transformation des appartements de Trianon sous Louis XIV ». En *Gazette des beaux arts*, 6^e période, t. XIX, février, 1938, pp. 87-110.

¹¹³⁶ PONS, Bruno. *De Paris à Versailles, 1699-1736. Les sculpteurs ornemanistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi*. Strasbourg, Pres les Universités de Strasbourg, 1986, p. 38.

¹¹³⁷ SCHNAPPER, Antoine. « Peinture classique tardive à Trianon ». En BOTTARI, Stefano e Luciano ANCeschi (Dir.). *Il mito del classicismo nel Seicento*. Messina-Florence, G. D'Anna, 1964, pp. 211-225.

Louvois en la *Surintendance des Bâtiments*- paraliza las obras de decoración en el Trianon y sólo Verdier y Houasse tienen el permiso de continuar. No se retomarán los trabajos hasta 1693 y 1696. En 1691 Louis XIV decide instalar un apartamento privado, que es decorado con cuadros de las colecciones Reales y que no fueron realizados específicamente para el Trianon, entre los que el inventario Paillet de 1695 señala diversos Bassanos, un Carracci, un Veronés y un Leonardo da Vinci¹¹³⁸. Observamos así como el gusto del monarca o al menos la representación del prestigio seguía estando vinculada a la gran pintura italiana. No obstante, para su apartamento privado se decanta por la pintura veneciana y boloñesa, identificada con el color y la naturaleza, lo que nos demuestra, por un lado, los gustos del monarca, que van inclinándose también hacia una pintura colorista, y, por otro lado, que considera que este tipo de cuadros respondían mejor al tono que estaba buscando en Trianon. Por otro lado, recordemos que Leonardo era una de las principales fuentes de reflexión sobre el color y los efectos lumínicos en la Naturaleza, por lo que no es extraño que se trasladase un cuadro de él al Trianon, tan determinado también por la visión de la Naturaleza.

Entre 1695 y 1714 se realizarán nuevamente importantes modificaciones de la decoración del Trianon, incorporándose algunos cuadros de las colecciones reales no específicamente pintados para este lugar, especialmente paisajes, como las *Saisons* de Poussin, de Duhuet, de P. Bril, Fouquières, Patel, etc., que retornan al palacio a partir de 1705¹¹³⁹. El paisaje no es una novedad de ahora, ni del Trianon, sino que ocupa un lugar destacado en la pintura francesa desde mediados de siglo¹¹⁴⁰. Entre los nuevos encargos destacarán los paisajes a Speyman, Houasse, Martin y Allegrain. Se trataba de una pintura de paisaje que, como señalará Roger de Piles en sus reflexiones sobre el paisaje en su *Cours*, se moverán entre el paisaje heroico, con claras influencias de Poussin, y el paisaje realista pintoresco, de claras influencia del norte de Europa¹¹⁴¹. Son precisamente estos dos tipos de paisajes los que predominarán en la decoración de Trianon. También realizan cuadros los especialistas en flores Belin de Fontenay y Monnoyer hijo¹¹⁴², quienes hacen respectivamente

¹¹³⁸ *L'Inventaire Paillet, 1695. Appartement du Roy, ancichambre n° 1.* En SCHNAPPER, Antoine « Appendice. L'Inventaire Paillet de 1695 ». *Tableaux pour le Trianon de marbre*. P. 225 y ss.

¹¹³⁹ SCHNAPPER, Antoine. *Tableaux pour le Trianon de marbre*. P. 44.

¹¹⁴⁰ THUILLIER, Jacques. « Le paysage dans la peinture française du XVII^e siècle: de l'imitation de la nature a la rhétorique des "belles idées" ». En *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 29, 1977, pp. 45-64 ; LEMOINE, Annick et Olivia SAVATIER SJÖHOLM (Dir.). *Le beau langage de la nature. L'art du paysage au temps de Mazarin*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

¹¹⁴¹ SCHNAPPER, Antoine. *Tableaux pour le Trianon de marbre*. P. 31.

¹¹⁴² SALVI, Claudia. « Trois peintres de fleurs à Meudon : Jean-Baptiste Monnoyer, Antoine Monnoyer et Jean-Baptiste Blin de Fontenay ». En *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1998, pp. 19-41 ; SALVI, Claudia. « Jean-Baptiste Monnoyer et Antoine Monnoyer. Problèmes d'attributions ». En *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, 2002-2, pp. 55-63.

dieciocho y cuatro telas de motivos florales¹¹⁴³, para la reforma de los apartamentos de la Comédie, realizados en 1702; y donde se instala Louis XIV para estar más próximo de Mme de Maintenon¹¹⁴⁴. Como ha señalado A. Schnapper, el jardín del antiguo Trianon de Porcelana ya había despertado la curiosidad de A. Félibien en su *Recueil de description de peintures et d'autres ouvrages faits pour el Roy (1688)*, llamándole la atención la gran variedad de flores que había en él, por lo que no es de extrañar el encargo de numerosas obras de género floral para el Trianon. Asimismo, en ese mismo año de 1688, Du Boullay escribe una ópera para Versalles titulada *Séphir et Flore*, en cuyo prólogo se hace referencia al nuevo Palacio del Trianon y sus jardines, coincidiendo en el título con un cuadro de Michel Corneille II para el Trianon. Todo ello abunda en la idea de que los cuadros del Trianon estaban estrechamente vinculados a las finalidades del edificio ya expresadas por el monarca: la relación con la naturaleza. Asimismo, además de estos cuadros de paisaje y naturalezas muertas¹¹⁴⁵, que indican con claridad el tono y finalidad del Trianon, se continuarán con las mitologías y algunos cuadros religiosos de tono amable como la *Assomption de la Vierge* de François Verdier. En general, en todas las diferentes etapas decorativas del Trianon observamos una gran predominancia de cuadros mitológicos, destacando algunas series como la de Minerva por parte de Houasse o de Hércules por parte de Noël Coypel. Luego vendrían los paisajes, seguidos de las naturalezas muertas de flores y, finalmente, algún cuadro religioso, como el mencionado de Verdier y dos evangelistas de Charles de La Fosse. También destacan las decoraciones de tapices y de vistas de batallas pintadas por Van der Meulen.

En cuanto a las obras mitológicas, A. Schnapper ha señalado las deudas principalmente con Ovidio¹¹⁴⁶, lo que determina el tono amoroso de las escenas, que sin duda inspirarán el siglo siguiente¹¹⁴⁷, por ejemplo a Watteau, en la línea de los gustos literarios y musicales galantes del momento. Unos amores ovidianos también determinan la obra de Ch. de La Fosse¹¹⁴⁸. Sin embargo, este tono amoroso es especialmente característico de Trianon y no de Marly, quizás, porque fue construido para Madame de Maintenon. De ahí también las constantes alusiones a Flora y a la Primavera, temas característicos del amor. Esta evolución de la decoración hacia los temas

¹¹⁴³ HAYDE, Elisabeth. *Cultivate Power. Flowers, Culture, and Politics in the Reign of Louis XIV*. Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 2005.

¹¹⁴⁴ MARAL, Alexandre. *Madame de Maintenon, à l'ombre du roi soleil*. Paris, Belin, 2011.

¹¹⁴⁵ FARÉ, Michel. *La nature morte en France. Son histoire et son évolution du XVII^e au XX^e siècle*. Genève, Pierre Cailler, 1962.

¹¹⁴⁶ CHATELAIN, Marie-Claire. *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2008.

¹¹⁴⁷ SCOTT, Katie. « D'un siècle à l'autre. Histoire, Mythologie et Décoration à Paris au début du XVIII^e siècle. » En BAILEY, Colin B. Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grand Palais de Paris del 15 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992: Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau a David. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, pp. XXXII-LIX.

¹¹⁴⁸ COLLAGE-PERUGI, Adeline. « Charles de La Fosse. Les amours des dieux ». En En BAILEY, Colin B. Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grand Palais de Paris del 15 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992: Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau a David. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 54.

agradables y campestres, se observa también –como se ha señalado– en aquellos pintores de género como J. Parrocel dedicados a las batallas, quien realiza también escenas de caza, paisajes y escenas campestres, con diversos personajes enmarcados en la naturaleza, hibridando los temas. Un gusto por la hibridación que será un antecedente sin duda del arte de comienzos del siglo XVIII, como podemos observar de nuevo en la obra de Watteau¹¹⁴⁹, quien realiza entre 1709 y 1714 diversas escenas de soldados en un marco campestre que nada tendrán que ver con las escenas de soldados características del norte de Europa. Esta relación entre la obra de J. Parrocel y la obra de Watteau ya había sido señalada en 1861 por uno de sus herederos, Étienne-Antoine Parrocel a propósito de *Repos de chasse*, que recogerá también Pierre Marcel¹¹⁵⁰.

Podemos concluir así que al final del siglo XVII, una vez terminadas las grandes decoraciones y la reducción de los encargos oficiales a causa de la guerra, las únicas empresas decorativas significativas por parte de la monarquía serán los palacios de Trianon y de Marly. En el caso del primero, realizado a mediados de la década de los 80, participarán los principales alumnos y pintores que habían trabajado con Le Brun en el Palacio, aunque se trata de la primera gran obra en la que no participa ni parece dirigir. A pesar de lo cual, sus más cercanos se benefician de los encargos. Pese a las polémicas del color y el cambio de gusto en la *société mondaine*, los cuadros de Trianon no parecen intentar dar ninguna respuesta formal a estos nuevos gustos, inscribiéndose en las tradiciones francesas e italianas; caracterizándose por su variedad formal. Aunque sí puede establecerse una homogeneidad en el tono del proyecto: agradable y galante, determinado por la finalidad del mismo: la naturaleza. No obstante, no es posible hablar a partir del Trianon del nacimiento de un estilo nuevo, ni puede considerarse que representase un punto de inflexión en la pintura francesa, más allá de que en ella participaron algunos de los pintores de la nueva generación que dominará la escena artística en las primeras décadas del siglo XVIII. Pero de ningún modo –y más allá de esta homogeneidad generacional– puede hablarse de un estilo uniforme y nuevo, aunque sí se advierte en algunos de ellos, como Ch. de La Fosse o A. Coypel, como consecuencia de sus biografías personales donde se cruza entre otros el duque de Richelieu y Roger de Piles, un predominio del color, sobre todo, a través de la lección veneciana; pues, recordemos de nuevo que Rubens era visto como un pintor fuertemente influenciado por Italia y en especial por Venecia.

6.3. La dirección de la Academia por parte de Pierre Mignard.

¹¹⁴⁹ DELAPLANCHE, Jérôme. *Joseph Parrocel, 1646-1704*. P. 156.

¹¹⁵⁰ MARCEL, Pierre. *La Peinture Française au début du dix-huitième siècle, 1690-1721*. P. 218.

A la muerte de Le Brun, el 13 de febrero de 1690, le sucederá Pierre Mignard como nuevo primer pintor del Rey y como director de la Academia, asumiendo todos los honores del anterior.

« En suit, Sr de La Chapelle a dit que, le Roy ayant accordé à Monsieur Mignard, en considération de son rare mérite et de l'excellence de ses ouvrages, la qualité de son Premier Peintre et tous les titres, honneurs, prérogatives et places que possédoit cy devant Monsieur Le Brun et, en particulier, par rapport à l'Académie, la place d'Académicien, la charge de Recteur et les dignités de Chancelier et Directeur de la Compagnie, Monseigneur de Louvois, nostre Protecteur, l'avoit chargé de venir déclarer cette ordre à l'Académie, et que son intention estoit point besoin de délibérer dans une ocassion comme celle cy, ny de procéder à la pluralité des suffrages par les fèves ou autrement, s'agissant de tesmoigner sa respectueuse obéissance aux volonteé du Roy et sa soumission aux ordres de Monseigneur nostre Protecteur, qu'elle exécutera toujours avec beaucoup de joye. »¹¹⁵¹

La dirección de P. Mignard se producirá en un momento muy difícil para la Academia y para la monarquía, con el inicio de las Guerras con la liga de Hasburgo, que dan comienzo a una época de duras dificultades económicas. De ahí que los encargos oficiales se vean reducidos, pagándose incluso de forma irregular. Sin embargo, P. Mignard buscará nuevos beneficios para la Academia, con el apoyo de Louvois y de su sucesor Colbert de Villacerf, *Intendant des Bâtiments* desde 1686 y *Surintendant* tras la muerte de Louvois, el 16 de julio de 1691. Éste último supervisará con atención el funcionamiento de la Academia, evitando que ingresasen nuevos académicos en la institución que aumentase los costes. No obstante, esta situación conduce a situaciones conflictivas como fue la entrada de H. Rigaud en el gremio como consecuencia de este nuevo celo en la Academia, lo que en cierta medida era un perjuicio para el prestigio de la Academia. Por otro lado, llama la atención como el antiguo defensor de la Academia de San Lucas y del gremio, P. Mignard, se vea obligado a defender la Academia Real frente a las injerencias del gremio a lo largo de estos años. La sustitución de Le Brun por P. Mignard al frente de la Academia, sin embargo no se tradujo en nuevos encargos para P. Mignard, y, de hecho, buena parte de la Academia y de las instituciones permanecieron fieles a Le Brun, como reflejaban los procesos verbales del 13 de febrero de 1690 a la muerte de éste¹¹⁵². Llama también la atención que de las pocas obras oficiales que se realizan en estos instantes, como la cúpula de los Inválidos, que en principio se adecuaría al gran pintor de la Gloire du Val-de-Grâce, F. Hardouin-Mansart prefiriese asignarla a Charles de La Fosse, trabajando también en ella pintores como Joseph Parrocel o Jean Jouvenet. Todos ellos habían trabajado también en Versalles a las órdenes de Le Brun. Esto demuestra el papel predominante que tenía F. Hardouin-Mansart por encima de la Academia y del primer pintor del rey. Un fenómeno que ya había comenzado a escenificarse en el Trianon y que continúa bajo la dirección de P. Mignard, por lo que es de suponer que la dirección de la Academia por parte de P. Mignard debió de desarrollarse en un clima de fuertes tensiones, precisamente por no disponer éste de grandes obras que pudiera asignar al resto de Académicos, como sí le ocurrió a

¹¹⁵¹ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792. T. III, pp. 30-31.*

¹¹⁵² *Ibid.*, p. 26.

Le Brun. Todo ello determinó que su figura no tuviese las adhesiones de aquél, al contrario de lo señalado por A. Fontaine¹¹⁵³.

Se observa también en estos instantes cómo la intervención de Villacerf es cada vez más constante, continuando las medidas establecidas por Louvois de conseguir más fondos para que no se tenga que recurrir al reclutamiento de nuevos miembros y aumentar las tasas. En estos años P. Mignard propone la renovación de los concursos para los premios, que sin embargo se ve interrumpida el 22 de abril de 1694 cuando Villacerf le informa de que a causa del estado de las finanzas del reino, el Rey se ve obligado a cesar las actividades de la Academia y a cerrar la manufactura de Gobelins. Aunque finalmente se le concede a la Academia que pueda continuar con sus reuniones y mantener la escuela abierta, pero manteniéndose por sus propios medios, mientras el Rey acepta encargarse de las cuestiones vinculadas a los modelos, la calefacción, la iluminación, etc. A la muerte de P. Mignard el 30 de mayo de 1695, el Rey -a través de Villacerf- dejará vacante el puesto de primer pintor del rey, nombrando a Noël Coypel como director y a Giradon como canceller. Como ha señalado, B. Teyssèdre¹¹⁵⁴ durante estos años como director de la Academia, P. Mignard no ha logrado imponer ni sus ideas ni un estilo de pintura, como sí había logrado Le Brun. De hecho, las conferencias que se releen siguen defendiendo aquellos aspectos más tradicionales del discurso académico y las nuevas, como las de Pierre Monier, inciden sobre la defensa del dibujo; como observamos en su conferencia *Sur l'origine et le progrès des art du dessein*, del 22 de junio de 1693, así como en su conferencia *Sur le déclin et la chute des arts du dessein* del 8 de mayo de 1694. Una afirmación del dibujo sobre el color que se observa también en las *remarques* que realiza André Dacier a su reciente traducción de la *Poética* de Aristóteles, lo que situaba a Aristóteles del lado de los defensores del dibujo frente a los del color.

« Le sujet est dans ce Poème, ce que le crayon d'u portrait est dans la Peinture, & les moeurs sont dans celui-là, ce que les couleurs sont dans celui-cy. Comme un peintre qui veut faire un portrait ne jette pas confusément les couleurs sur une toile mais trace d'abord les premiers traits de la figure qu'il veut représenter et emploie ensuite avec ordre et avec art les couleurs convenables pour rendre la figure semblable et reconnoissable tout de même le poète ne jette pas les moeurs confusément dans sa pièce, mais il commence par disposer son sujet, & toutes les parties de son action, & ensuite il ajoûte les moeurs pour rendre cette action croyable & vraysemblable. »¹¹⁵⁵

El propio P. Mignard sólo ofrece una conferencia el 26 de junio de 1694 titulada *Sur la peinture*, hoy desaparecida, pero según indica el proceso verbal¹¹⁵⁶ no parece haber tratado los problemas del color o haber defendido algunas de las ideas defendidas por su amigo Ch.-A. Dufresnoy. El propio Guillet de Saint-Georges dedicará una amplia memoria y un elogio de la vida

¹¹⁵³ FONTAINE, André. *Académiciens d'Autrefois*. P. 184.

¹¹⁵⁴ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 423.

¹¹⁵⁵ ARISTOTE. *La poétique d'Aristote. Traduit en François avec remarques par M. Dacier*. Paris, Claude Barbin, 1692, pp. 94-95.

¹¹⁵⁶ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. III, p. 145.

y obra de Le Brun el 2 de mayo, el 4 de julio y el 1 de agosto de 1693, lo que refleja el peso que seguía teniendo su figura en la institución, pese a la nueva dirección de P. Mignard. Asimismo, Ch. Perrault en su escrito sobre los hombres ilustres, publicado en estos instantes, elogia principalmente a Le Brun, de quien son publicadas póstumamente sus conferencias sobre la expresión, produciéndose también en estos momentos una reedición de las descripciones de cuadros de A. Félibien sobre los cuadros de Le Brun. Igualmente, ve la luz la edición definitiva los *Sentiments* de H. Testelin, que, como señalamos más arriba, son un elogio hacia los principios de Le Brun y de la Academia. Pese a la dirección de P. Mignard puede decirse que la Academia no varía el recorrido realizado hasta ahora, siendo Le Brun y no Poussin, quien parece haberse situado en el centro de la historia del arte francesa.

A la muerte de P. Mignard en 1695 y bajo el impulso de Noël Coypel entre diciembre de 1695 y octubre de 1696, parecen volver las conferencias, por parte de Jacques Friquet de Vauroze *Sur l'enseignement de l'anatomie*, del 3 de diciembre de 1695, donde hacía alusión a su conferencia de 1672; de Bon Boullongne *Sur le bon goût de la peinture et de la sculpture*, del 7 de abril de 1696 y de Pierre Monier *Sur le sens naturel et figuré du mot de "goût" et ses différents usages*, también del 7 de abril de 1696. Sin embargo, la reducción de los encargos reales reduce el peso de la Academia, produciéndose la partida de varios pintores hacia otros países de Europa como Desportes hacia Polonia o Monnoter hacia Inglaterra. En estos años la producción de textos teóricos apenas existe, no obstante el interés de la sociedad mundana por el arte es creciente, por lo que cabe destacar la obra manuscrita de Louis-Henri Loménie, comte de Brienne, titulada *Discours sur les Ouvrages des plus excellens peintres anciens et nouveaux, avec un traité de la peinture* (1692¹¹⁵⁷ ?, 1695 ?)¹¹⁵⁸. Una obra escrita por Brienne en su retiro del Monasterio de Saint-Séverin à Château-Landon¹¹⁵⁹, en la más pura indigencia¹¹⁶⁰, y en la que recordaba sus años en los que llegó a disfrutar de una alta posición¹¹⁶¹ y de una gran colección de cuadros¹¹⁶², que fueron, junto al juego,

¹¹⁵⁷ Frédéric Cousinié señala la fecha de 1692 en su texto « Mémoires et peinture au XVII^e siècle... », p. 97. Mientras que B. Teyssèdre en *Roger de Piles et les débats sur le coloris...* p. 400 y Ch. Michel y M. Saison, en la bibliografía del número de la revista *La naissance de la théorie de l'art...*, señalan 1695.

¹¹⁵⁸ BRIENNE, Louis-Henri Loménie, Comte de. *Discours sur les Ouvrages des plus excellens peintres anciens et nouveaux, avec un traité de la peinture*. 1695. Bibliothèque National de France, man, fr. 16986, fol. 32-95.

¹¹⁵⁹ DUPONT, Andrien. *Notes sur Louis-Henri Loménie comte de Brienne (1636-1698). Sa mort à l'abbaye de Saint-Séverin de Château-Landon*. Fontainebleau, Maurice Bourges, 1906.

¹¹⁶⁰ GRIENER, Pascal. *La République de l'oeil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*. Paris, Odile Jacob, 2010, pp. 26-27.

¹¹⁶¹ BRIENNE, Louis-Henri Loménie, Comte de. *Mémoires Inédits de Louis-Henri de Loménie, Comte de Brienne, Secrétaire d'État sous Louis XIV*. Paris, Ponthieu, 1828, 2 Vol.

¹¹⁶² BRIENNE, Louis-Henri Loménie, Comte de. *Le Catalogue de Brienne (1662)*. Édition Edmond Bonnaffé. Paris, Auguste Aubry, 1873 ; SCHNAPPER, Antoine. *Curieux du Grand Siècle*. P. 243 y ss. ; HÉNIN, Emmanuelle. « Le cabinet de Loménie de Brienne : une poétique de la curiosité ». En *XVII^e siècle*, n° 208, 2000, pp. 409-446 ; HOUTICQ, Louis.

la causa de su ruina. Esta obra pretendía ser una reconstrucción, a través de su memoria y recuerdos, de su antigua colección de cuadros. En ella realizará una serie de descripciones de las obras claramente influenciadas por su paso por el *Oratorio*, del que fue expulsado en 1670, de ahí que describiese la pintura como si de un fuego divino se tratase. Un tema, el de la locura del coleccionista y del curioso que es constante y recurrente a lo largo de sus *Mémoires*¹¹⁶³: « *Le Peintre est comme un Feu qui s'entretient par la matière, qui s'enflamme par le mouvement & qui s'augmente à mesure qu'il brûle* »¹¹⁶⁴. Entre sus recuerdos destaca su obra la *Sainte Famille* de Rafael que tuvo que ceder a Louis XIV en 1663, convirtiéndose este acontecimiento en una constante obsesión de su escrito, sobre todo a propósito del tema de la autenticidad y la copia; ya que existía un cuadro semejante adquirido por el marqués de Fontenay-Mareuil, siguiendo los consejos de Cassiano dal Pozzo -según indica A. Félibien-, que había pertenecido al Cardenal Mazarino. La principal preocupación de Brienne era defender la autenticidad de la que fue su obra y que le lleva a analizar la pintura: el rostro, los trazos, etc., intentando de este modo definir el trazo del divino Rafael. Acepta, sin embargo, que un alumno hubiera podido terminar el fondo, pero el resto de las partes las describe como la obra de un artista genial, manifestado en cada trazo y parte del cuadro, mediante un lenguaje claramente tomado de los discursos religiosos. Más allá de la defensa de la autenticidad del cuadro de Rafael, que refleja una preocupación creciente en la época por las cuestiones prácticas y técnicas de la pintura, que sin duda determinarán el triunfo del color; su deseo de escribir un texto teórico sobre pintura le conduce a describir los rasgos que más había admirado en Poussin, a quien considera como superior a Rafael. Su colección de 1662 mostraba pues una variada y amplia representación de la pintura italiana, pero, también, de la pintura del norte de Europa, revelándose como un admirador de Van Dyck, que demuestra los cambios en el gusto acontecidos a finales de siglo. No obstante escribe un texto repetitivo y confuso, lleno de citas de Dufresnoy y de Félibien. En este texto, sin gran interés teóricos, pueden sin embargo observarse algunos de los cambios que venían produciéndose en la reflexión artística a finales del siglo XVII. Por un lado, un interés creciente por las cuestiones técnicas y materiales de la pintura, que permiten reconocer la valía de artistas hasta este momento marginados, lo que se refleja en los cambios en el gusto, emergiendo un creciente interés por la pintura del Norte. Por otro lado una reflexión teórica adscrita todavía a la tradición académica francesa, donde los referentes siguen

« Un amateur de curiosité sous Louis XIV. Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne d'après un manuscrit inédit I ». En *Gazette des beaux-arts*, nº 33, 1905, pp. 57-71.

¹¹⁶³ COUSINIÉ, Frédéric. « Mémoires et peinture au XVIIe siècle : écritures de soi, déréliction et autres désastres (la « folie » de Loménie de Brienne) ». En SERROY, Jean (Dir.). *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*. Actes du colloque organisé par le musée de Grenoble et l'Université Stendhal à l'Auditorium du musée de Grenoble les 12 et 13 mai 2000. Grenoble, 2003, pp. 95-106.

¹¹⁶⁴ BRIENNE, Louis-Henri Loménie, Comte de. *Discours sur les Ouvrages des plus excellents peintres anciens et nouveaux, avec un traité de la peinture*. Col. 152.

siendo los grandes pintores como Poussin¹¹⁶⁵; lo que demuestra lo señalado hasta aquí, la apenas presencia teórica de las ideas coloristas.

El 26 de abril de 1697, Noël Coypel, a propósito de la distribución de los premios en la Academia, como nuevo director de la misma tras la muerte de P. Mignard, ofrecerá una conferencia *Sur le rang que le dessein et le coloris doivent tenir entre les parties de la peinture*, que se leerá en tres sesiones de forma parcial: el 26, el 7 de junio de 1698 y el 12 de febrero de 1699. Esta última sesión se producirá en circunstancias difíciles para él tras haber sido sustituido en la dirección de la Academia por Charles de La Fosse y por Roger de Piles. El texto de Noël Coypel demuestra como a finales de siglo siguen predominando los grandes principios académicos señalados desde su fundación, como reflejaría otro texto que ve la luz en estos momentos de Pierre Mosnier *Histoire des Arts qui ont rapport au Dessein*, y que ha ido ofreciendo el académico a lo largo de numerosas conferencias en los últimos años. Ambas conferencias reflejaban una clara defensa de los principios del dibujo, en unos momentos donde los gustos del mercado, entre coleccionistas y amateurs, y la predominancia de artistas como Charles de la Fosse, entre la nobleza y burguesía parisina de finales del siglo XVII¹¹⁶⁶, parecían revelar el triunfo de las ideas coloristas. Lo que puede entenderse como un intento de la Academia de legitimarse precisamente contra aquellos grupos que venían a cuestionarla. Un fenómeno que descubría, a su vez, una progresiva escisión entre el discurso oficial defendido por la Academia y el gusto de la *société mondaine*. Una tensión que parece querer superarse con la irrupción de Roger de Piles dentro de la Academia y con el nombramiento de Ch. de La Fosse. No obstante, esta tensión entre discurso oficial y el gusto de la *société mondaine* continuará, determinando el desarrollo de la pintura a lo largo de las primeras décadas del siglo XVIII, como analizaremos en el último capítulo.

La conferencia de N. Coypel comienza de forma tradicional, defendiendo la nobleza de la pintura, adscribiendo las artes al *bien public* y no tanto al soberano (quien efectivamente encarnaba el *bien public*, como ha señalado H. Merlin-Kajman). Sin embargo, el empleo de este término descubría ya el desarrollo de las nuevas ideas políticas, siendo además un término central en la gubernamentalidad, como veremos en el capítulo siguiente, pues el discurso académico siempre había remarcado la adscripción de la pintura al Rey desde la *requête* de Charmois. Distinguirá a continuación entre las artes liberales y el resto de las artes, considerando que vuelven libres a los hombres que las practican, sirviendo a la gloria del Estado. Una relación entre artes liberales, hombres libres y gloria del Estado, que nuevamente parecían hacer alusión al concepto de *lo político* desarrollado por la *Gubernamentalidad*. De las tres partes en que divide su escrito, la

¹¹⁶⁵ TEYSSÈRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 400.

¹¹⁶⁶ GUSTIN-GOMEZ, Clémentine. *Charles de la Fosse 1636-1716*. Vol. 1, p. 82.

primera de ellas la dedicará a defender las ciencias y los conocimientos que deben conocer los pintores, tanto teóricos como prácticos, enfatizando así el carácter liberal de las artes frente a aquello que « *se forme ou vit de la pratique ne peut rien produire que de défectueux et de bas* »¹¹⁶⁷, en clara alusión al gremio. Es por ello que considera que aquellos amateurs que se acercan al estudio del arte deben hacerlo conociendo las partes en que se fundamenta la perfección de la pintura, produciendo la “*véritable curiosité*”¹¹⁶⁸; criticando asimismo la proliferación de *amateurs* que han surgido en los últimos tiempos. Su objetivo era dotar de unos principios a los estudiantes, así como a los amateurs, que permitan a los artistas comprender el amor por el estudio y al amateur la verdadera curiosidad. Esta perfección de la pintura nace para N. Coypel de la imitación selectiva de la naturaleza, « *d’où dérive la véritable idée de la perfection* »¹¹⁶⁹; uniendo lo verdadero a lo verosímil y todo ello sometido a la vista, finalidad primera de la pintura.

« *Puisque c’est elle qui produit le parfait de la beauté naturelle et unit le vrai au vraisemblable des choses soumises au sens de la vue, aspirant toujours à la perfection et au merveilleux, se rendant non seulement imitatrice, mais supérieure à la Nature, faisant voir ses ouvrages élégants et accomplis, par le choix qu’elle fait de plusieurs de ses perfections, pour en composer une dans chaque objet qu’elle représente, la Nature en particulière n’étant pas ordinairement parfaite en toute chose.* »¹¹⁷⁰

Pero si el principio de la pintura es la imitación, cada uno debe aportar su particularidad a la obra, evitando caer en la copia de las maneras de otros, que degenera siempre¹¹⁷¹. Si bien señala la simulación y la confusión de la vista como una de las finalidades de la pintura, sin embargo ataca a aquellos que, defendiendo también el sentido de la vista, se decantan por las falsas apariencias, dejando de lado la bella forma; lo que parece ser una clara alusión a las ideas de Roger de Piles. Es por ello que para N. Coypel esta representación pictórica deberá construirse mediante los trazos, los lineamientos, las sombras, la luz y el color. Hará asimismo un uso del término *bas*, en referencia al sentido de la vista y a las falsas apariencias, que recuerdan al empleo del mismo que había hecho A. Félibien para referirse a la pintura del norte de Europa, criticada también por su falta de idealidad, al quedarse igualmente en las falsas apariencias¹¹⁷². Un término *bas* que puede indicarnos que la crítica de N. Coypel se dirige también a la pintura del norte de Europa, cada vez más demandada en la *sociedad mundana* del momento.

« *Les génies d’un ordre commun, bas et stérile, défèrent tout au sens de la vue, à la fausse apparence, et au faux brillant, et non à la belle forme qu’ils n’entendent pas, s’élèvent contre*

¹¹⁶⁷ COYPEL Noël. « Conférence 26 avril 1697, Sur le rang que le dessein et le coloris doivent tenir entre les parties de la peinture ». En *Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. II, vol. 2, p. 593.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 593.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 593.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 593.

¹¹⁷¹ *Ibid.*, p. 594.

¹¹⁷² COJANNOT-LE BLANC, Marianne (Marianne Le Blanc). « Sous le signe d’Aristote : André Félibien et le discours sur la peinture de genre (1672-1688) ». MAËS, Gaëtane et Jan BLANC (Éd.). *Les échanges artistiques entre les anciens pays-bas et la France, 1482-1814*. Actes du colloque au Palais des Beaux-Arts de Lille du 28 au 30 mai 2008. Brepols, 2010, pp. 289-301.

*l'élégance de la correction, estiment la nouveauté, méprisent la raison, suivent leur opinion et s'éloignent de la vérité de l'art et de la nature, sur laquelle, comme sur sa propre base, est posée l'idée et la noblesse de la représentation »*¹¹⁷³

El poeta como el pintor debe con sus composiciones elevar el espíritu, desarrollando así una comprensión moral del arte y no sólo placentera; y, por tanto, el arte debe estar lleno de fértiles *invenciones*, diversas y agradable, aludiendo con claridad a esa máxima del educar divirtiéndose. A continuación también se referirá a la máxima de Simónides sobre la elocuencia muda de la pintura, haciendo, finalmente, una comparación entre el arte del orador y el del pintor.

*« Si nous faisons comparaison ensuite de la déclamation de l'orateur, ou de l'art oratoire, au peintre ou à la peinture, il me semble que l'orateur se doit faire un plan général de son sujet dont l'arrangement des parties doit être fait pour faire valoir la matière dont il s'agit et y concourir toutes, et dont l'opposition des figures de rhétorique et du discours servent à relever et à faire valoir le sujet auquel ont veut donner l'avantage ; et les périodes doivent être liées les unes aux autres agréablement pour ne composer qu'un tout qui impose et satisfasse l'esprit de l'auditeur ; la peinture, ou le peintre, doit avoir le même ordre dans ses compositions. Les figures dont se sert le peintre pour faire valoir son principal sujet, ce sont les contrastes ou variétés de figures et d'attitudes, leurs différents caractères, et les oppositions de lumière que l'habile peintre sait placer à propos pour faire valoir et donner du brillant à son héros et y attirer les yeux du spectateur. En peinture, ce que nous appelons groupe, je le compare aux périodes d'un discours, lesquelles, étant composées de plusieurs membres ou figures, doivent être bien traitées en particulier, concourant au sujet, et être de même si bien liées ensemble qu'elles ne composent qu'un tout qui impose au spectateur et lui développe le sujet avec facilité par le caractère de chaque objet qui entre dans cette composition. »*¹¹⁷⁴

Además de establecer la comparación del pintor con el orador y de la pintura con el lenguaje, tradicional en el arte humanista italiano y del arte francés, que constituye uno de los principios de la pintura de gran formato defendida por A. Félibien, N. Coypel compara también la pintura con la representación teatral, considerando que debe observar las reglas que rigen el espectáculo. Con ello aludía a otra de las principales fuentes de la reflexión pictórica francesa desde los años 60.

« Le peintre doit encore, dans ses compositions ou situations de sujet, observer les mêmes règles du spectacle, c'est-à-dire qu'un tableau doit être considéré comme une scène ou représentation de théâtre qui est bornée par sa bordure, comme l'ouverture du théâtre l'est pas les ornements qui la terminent.

*Comme la scène qui s'y passe doit toujours remplir le théâtre agréablement, le héros et les principales acteurs qui l'accompagnent doivent en occuper naturellement le milieu : ceux qui ne sont que de la suite, remplissant les côtés. »*¹¹⁷⁵

Entre los conocimientos que considera como fundamentales para el ejercicio de la pintura señala, como es tradicional en la Academia francesa, la anatomía, la fisionomía, la arquitectura, las matemáticas, para la geometría y la perspectiva, la astronomía o la música. Compara de nuevo la composición del cuadro con la música, como había desarrollado Poussin con sus modos y que había desarrollado también tanto A. Félibien y Le Brun a través de la idea de *tout ensemble* o de armonía. La composición para N. Coypel debía buscar por tanto en la degradación de las luces una armonía

¹¹⁷³ COYPEL Noël. « Conférence 26 avril 1697, Sur le rang que le dessein et le coloris doivent tenir entre les parties de la peinture ». P. 594.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 594-595.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 595.

semejante a la musical¹¹⁷⁶, lo que parecía aludir al *unione* de Vasari así como, claramente, a los teóricos italianos como Zaccolini, quien desarrolla unas ideas sobre la música cromática que pudieron influir en Poussin y en su teoría de los modos; quien las había desarrollado también a partir de las ideas de Gioseffo Zarlino¹¹⁷⁷. El pintor, para N. Coypel, también debe ser filósofo y conocer otros saberes que son difíciles de adquirir: como la corrección del dibujo, la composición, la expresión de las pasiones y la gracia de las cabezas, la belleza del pincel y el agrado de los colores. N. Coypel daba así una definición de la pintura bastante tradicional, recogiendo a modo de resumen y testamento final, lo que había sido el pensamiento académico desde 1667:

« La peinture donc est une imitation et une représentation visible des objets de la nature, laquelle se démontre sur une simple superficie par le moyen des traits, des linéaments, de l'ombre, de la lumière et de la couleur, dont le genre est commun avec la sculpture, l'histoire et la poésie, et convient aussi à plusieurs choses de différentes natures.

La différence essentielle est que ce qu'elle représente est visible par la forme qu'elle donne aux objets sur une superficie plate –et que nous appelons dessin-, en quoi elle diffère de la sculpture, de la poésie et de l'histoire, parce que la sculpture est de relief, et que la poésie et l'histoire ne nous donnent qu'une idée de ce qu'elles représentent, mais que la peinture fait paraître au sens de la vue les objets de la nature avec tant de perfection qu'il en est souvent surpris, et l'entendement satisfait à tel point qu'il semble n'avoir à désirer que l'âme dans la représentation des corps animés.

*Cette différence constitue son espèce et la sépare d'avec ce qui peut être représenté par la sculpture ou par écrit »*¹¹⁷⁸

En su conferencia, claramente distinguía la pintura de la escultura, como había hecho Roger de Piles, sin embargo, no construye esta diferencia sobre el color, sino a partir del dibujo, común a ambas. Señalaba así que la diferencia fundamental en la utilización del dibujo entre ambas artes consistía en que el dibujo de la pintura debe desarrollarse sobre una superficie plana y, de este modo, adscribe la particularidad de la pintura a la satisfacción de la vista y a la sorpresa agradable que produce cuando se representa algo con verdad a través del dibujo, que convierte las superficies planas de la pintura en relieves¹¹⁷⁹. Aunque considera el color también como una parte importante de la pintura, pero la define como accidental y no como la esencia de la pintura.

*« Et comme nous avons dit ci-dessus que sa différence essentielle d'avec les choses qui sont comprises sous le genre de la représentation, est la forme qu'elle donne aux objets qu'elle représente sur une simple superficie, il faut nécessairement que le coloris en soit la partie accidentelle, car n'étant pas d'égale étendue et ne prenant point de l'essence des autres parties de la représentation, comme de la forme des corps en particulier et en général, l'expression des passions et l'harmonie des sujets, qui sont toutes parties du dessin. »*¹¹⁸⁰

No parece considerar el color como una cualidad de los objetos artificiales o pictóricos « *Le coloris ne peut être qu'accidentel dans le tableau* » aludiendo a la distinción escolástica entre

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 596.

¹¹⁷⁷ KEMP, Martin J. *The Science of Art*. P. 298.

¹¹⁷⁸ COYPEL Noël. « Conférence 26 avril 1697, Sur le rang que le dessein et le coloris doivent tenir entre les parties de la peinture ». P. 597.

¹¹⁷⁹ « Ce qui est propre et particulier à la peinture est de satisfaire la vue et de la surprendre agréablement lorsqu'elle représente avec plus de vérité quelque objet de la nature, faisant paraître de relief ce qui n'en a que l'apparence. » *Ibid.*, p. 598.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 598.

objetos naturales y artificiales. Pero, a diferencia de ésta, tampoco considera el color como una cualidad de las cosas, como se refleja al señalar que todos los hombres pueden ser de diferentes colores « *parce que tous les hommes peuvent être de différents coloris* ». Con ello parece referirse a la anécdota de Alberti ya señalada sobre que los rostros de los hombres se tiñen de verde en la Naturaleza; lo que indica que N. Coypel piensa el color a partir de la luz, como había señalado una larga tradición desde Aristóteles, alejándose de las disquisiciones de Roger de Piles, las cuales parece conocer al distinguir como éste entre color y colorido. De este modo, el color era algo accidental, dependiente del gusto y no algo esencial de la pintura, como sí lo era el dibujo. Finalmente retoma ciertos principios de la conferencia de Le Brun de 1672 contra la conferencia de G. Blanchard.

*« Le coloris ne peut être qu'accidentel dans le tableau, non plus que la blancheur à l'homme, ou quelque autre couleur, parce que tous les hommes peuvent être de différents coloris, ainsi que tous les différents objets de la Nature, sans que cela ajoute ou diminue rien de ce qui leur est essentiel [...] Donc le coloris n'étant qu'accidentel dans les objets de la nature, il ne peut être autre chose à l'égard de la peinture. Il est néanmoins libre à chaque peintre de faire tel choix qui lui plaît des divers accidents que la nature lui présente, selon son goût, quant à la couleur ; mais il ne lui est pas permis de donner aux objets ou corps réguliers qu'il représente une autre forme que celle qu'ils doivent avoir, ni de rien faire contre la vérité de la nature ni les effets naturels de la lumière qui, étant parties du dessein, sont aussi parties essentielles de la peinture [...] l'on peut conclure que le coloris ou assemblage des couleurs qui se rencontre dans la représentation d'un sujet n'est qu'accidentel, puisque la couleur ou le coloris en peut être ôté sans que ce sujet cesse d'être dans toutes ses parties essentielles, comme sont la composition »*¹¹⁸¹

Observamos además cómo N. Coypel piensa las luces como parte del dibujo, y no como planteaba Roger de Piles como parte del color. Lo que suponía una clara oposición a las teorías de Ch.A. Dufresnoy. Sitúa así al dibujo como aquello que debe recibir el color, aludiendo a la idea de dibujo como contorno, argumentando sus ideas de la mano de Aristóteles, lo que venía a ratificar su defensa de que el pintor debía ser un filósofo.

*« car la conduite et l'opposition du clari et de l'obscur et la dégradation des lumières et des ombres n'appartiennent pas au coloris, étant la partie essentielle de la forme générale et particulière de la composition d'un sujet, que nous appelons dessin, par laquelle la couleur doit être conduite ; car le coloris n'est pas le sujet qui reçoit la forme, mais la forme est le sujet qui reçoit et doit conduire le coloris, et le peut recevoir en plusieurs manières sans lui apporter de changement essentiel, puisqu'elle peut subsister par elle-même, et que le coloris ne peut subsister sans la forme qui est le dessin. »*¹¹⁸²

La alusión crítica a Ch-A. Du Fresnoy y a Roger de Piles es muy clara al señalar que:

*« Je crois que par cette définition, l'on ne peut pas disconvenir que le coloris ou couleur ne soit la partie accidentelle de la peinture ; que c'est le rang qu'elle y doit tenir, et que si elle était la partie essentielle du peintre et de la peinture (ainsi que le prétendent d'aucunes peintres), il s'ensuivrait qu'il faudrait commencer l'étude de la peinture par le coloris, dont il arriverait infailliblement la ruine de ce bel art, parce que ses fondements n'auraient rien de solide ni d'assuré, ces principes étant fondés sur des accidents, de quoi je ne crois pas que l'on puisse ni ne doive convenir. »*¹¹⁸³

¹¹⁸¹ *Ibid.*, p. 598.

¹¹⁸² *Ibid.*, p. 599.

¹¹⁸³ *Ibid.*, pp. 599-600.

En la segunda parte de su escrito, N. Coypel defiende las reglas como fundamento de la pintura frente aquellos que defienden las licencias y que señalan que la pintura se encuentra por encima de las reglas y de los principios. En una clara alusión a Roger de Piles¹¹⁸⁴. Incorpora a su reflexión, como ya había hecho en su anterior conferencia, el peso de la *imaginación* como principio para el arte, frente a la razón y el entendimiento. Sin embargo previene frente a los excesos de esa imaginación, la cual debe someterse a las reglas y a los principios, denunciando al mismo tiempo los peligros del excesivo sometimiento a los sentidos, que hacen inclinarse la pintura hacia el libertinaje.

*« Il est assez ordinaire que les hommes méprisent ce qu'ils ne possèdent pas et qu'ils ne sauraient acquérir dans les sciences et les arts, et tâchent de faire recevoir leurs opinions pour principes, particulièrement ceux qui par un génie libertin ne peuvent souffrir des bornes et disent que la force ou l'élévation des beaux génies est au-dessus des règles et des principes, prétendant faire passer pour art des licences bien souvent ridicules et extravagantes ; et il semble qu'il devrait suffire pour détruire ces opinions de ce que nous avons dit ci-dessus [...] Mais je sais que ceux qui, par un défaut de génie ou libertinage d'esprit, ne veulent point de règles ni de sujétion, et dont les principales facultés de l'esprit résident dans l'imagination, ne manqueront pas de m'objecter et de dire que la peinture doit plaire à la vue, et que pour la rendre, s'il se peut, plus agréable, l'on peut prendre telles licences que l'on voudra, et que la forme ou correction des objets, que quelques-uns, mal à propos, traitent même de minuties et d'erreurs, est peut considérable, pourvu que le sujet représenté ait plus d'éclat et puisse frapper la vue à son premier abord. »*¹¹⁸⁵

En la tercer parte, y como continuación del tema anterior en el que defendía las reglas y los principios del arte, tratará sobre la particularidad de la manera de cada uno, intentando demostrar que a partir de las reglas, cada artista debía ser capaz de desarrollar su particularidad y genialidad.

*« sachant bien qu'à l'égard des savants ou artistes, chacun, selon son génie, s'élève plus ou moins à la perfection des sciences et des arts, par proportion aux facultés de son esprit, et que tous les hommes qui professent un même art ont chacun quelque talent qui leur est propre et particulier, qui ne se rencontre point dans les autres, bien que les uns s'écartent plus ou moins des principes ; même ceux dont l'ai prétendu parler qui en sont les plus dénués et dont le goût est dégénéré en une mauvaise pratique ont cependant leur mérite particulier. »*¹¹⁸⁶

Considera que todos los pintores tienen unas partes en la que destacan más que en otras, en función de su genio, señalando por ejemplo a propósito de Rafael que habiendo alcanzado la perfección en muchas de ellas, sin embargo en lo que respecta al color muestra ciertas durezas. N. Coypel, se situaba pues en la línea tradicional del discurso académico que consideraba que cada gran artista debía ser puesto a la luz del análisis, como sucedía con las conferencias, para descubrir a través de la discusión con los otros sus logros y fallos. Claramente buscaba huir de esa pretendida perfección que había establecido Roger de Piles a propósito de Rubens. Algo semejante dirá de Miguel Ángel, que siendo un gran dibujante, sin embargo es demasiado severo en su tratamiento

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 600.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 600.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 604.

anatómico; y, de este modo, continuará con su discurso sobre otros pintores como Correggio, Carracci, Domenichino, Guido, etc, pasando así por todas las escuelas: Roma, Boloña o Venecia, donde destaca a Giorgione, Tiziano, Veronés, Tintoretto. De entre los pintores actuales franceses cita a Poussin, Vouet, Le Brun, Le Seur, señalando de pasadas otros autores flamencos y alemanes, sin nunca referirse a Rubens, lo que es significativo.

La conferencia de N. Coypel cerraba el siglo XVII haciendo un recorrido por los principales principios académicos defendidos por la Academia desde sus comienzos, haciendo una especial defensa de los principios que fundamentan la pintura de gran formato desarrollada por A. Félibien y Le Brun en los años 60. Subraya así el carácter elocuente de la pintura y destaca los principios teatrales de ella. Unos principios que le conducen, a su vez, a defender el carácter expresivo y el carácter perceptivo de la pintura, pero siempre manteniendo las distancias con las ideas de Roger de Piles, poniendo por ello el acento sobre los principios racionales y educativos del arte; remarcando la función de la institución académica y de las reglas. Se puede concluir a partir de ello que ni puede hablarse de bando *colorista*, ni de bando *poussinista* o *rubensista*, a finales del siglo XVII. Por lo que, pese a los fuertes debates de los años 70, las reflexiones sobre el color de Roger de Piles no parecen haber encontrado acomodo dentro del discurso oficial de la institución, donde el dibujo sigue siendo valorado como la parte fundamental de la pintura. No obstante, es importante recordar el hecho de que su última conferencia la leerá -ya destituido- ante F. Hardouin-Mansart, quien viene de nombrar a Ch. de La Fosse y a Roger de Piles como los nuevos hombres fuertes de la institución. Unos autores que se caracterizan por sus principios coloristas, y que, como en el caso de Ch. de la Fosse, Jouvenet o A. Coypel, serán además los encargados de decorar las dos últimas grandes obras que quedan por finalizar: la cúpula de los inválidos y la capilla de Versalles. Si bien, ambos nombramientos no romperán la tradición discursiva académica representada por la conferencias de N. Coypel, ni los principios que la sustentan, tal y como analizaremos en el último capítulo a propósito de la obra de Roger de Piles *Cours*; sin embargo sí recibían un espaldarazo, dentro de la institución, los valores coloristas, especialmente de la pintura veneciana y de Rubens. El nombramiento de Ch. de La Fosse y de Roger de Piles, favorecerá así el reconocimiento oficial de una pintura veneciana y de un color que ya había ocupado un lugar fundamental en las colecciones de la monarquía y entre los coleccionistas de la *sociedad mundana*. Lo que suponía, al mismo tiempo, una apertura de la Academia a los gustos de la sociedad de su época, perdiendo con ello la Academia su carácter programático que había desarrollado el *préface* de A. Félibien de 1667 y del que la conferencia de N. Coypel era un claro ejemplo.

Es sobre todo en la *sociedad mundana*, entre los *amateurs*, los coleccionistas y los marchantes, donde parecen haberse transformado más profundamente los gustos a finales del siglo

XVII, acogiendo la pintura veneciana y del norte de Europa, así como las ideas de Roger de Piles. Esto demuestra cómo la formación de una nueva *representación gubernamental* que se desarrolla entre finales del siglo XVII y XVIII como analizaremos en el capítulo siguiente, se estaba trasladando también a los *discursos* de la sociedad francesa de finales del siglo XVII y a sus gustos sobre el arte. Esta separación entre el discurso oficial y el gusto de la sociedad se acentuará sobre todo en el siglo siguiente, cuando el debilitamiento de la Academia refuerza el desarrollo de nuevos centros de reflexión artística al margen de la institución, semejantes al que se desarrolló alrededor del duque de Richelieu en el siglo XVII. Las reuniones en torno al palacio del financiero Crozat serán un ejemplo de ese nuevo gusto desarrollado en la *sociedad mundana* por la pintura, el cual, sin romper con el discurso tradicional que define la Academia, donde predomina la pintura italiana, se inclina por la pintura veneciana y por la pintura del Norte, protegiendo a artistas como Charles de La Fosse o Watteau. Todo ello, como analizaremos en los dos últimos capítulos, refleja entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII más que una gran ruptura, crisis, revolución, etc., una *continuidad* donde emergen una serie de *discontinuidades* en el saber artístico, que hemos intentado poner de manifiesto, y que continuarán desarrollándose en las primeras décadas de siglo XVIII, y que reflejan, finalmente, las transformaciones en el poder, donde se desarrolla un *saber gubernamental*.

El inicio de las hostilidades contra Holanda involucrará a Roger de Piles en varias misiones. En octubre de 1692 viaja a Suiza, el 27 de enero de 1693 embarca en Dunkerque hacia Copenhague desde la cual alcanza Holanda, con el nombre falso de Robert du Plessis, para negociar una compra de cuadros para el rey de Polonia. Su misión, nuevamente, era identificar los favorables y opositores a Louis XIV¹¹⁸⁷. Durante este periodo pudo visitar las galerías de arte y descubrir nuevos artistas como Frans Halls, Vermeer, Ruysdael, así como a Rembrandt, que aparecerán posteriormente en su *Abregé*. No obstante la correspondencia de Louis XIV fue interceptada y Roger de Piles fue arrestado en La Haya, condenado el 31 de julio de 1693 a prisión, de la que no saldrá tras hasta la firma de la Paz de Rijswijk, el 20 de septiembre de 1697. Con esta paz parecía terminar una época dura económicamente, que había conducido a un alza de los precios y hambrunas constantes desde 1692, aumentando las tasas de mortalidad entre la población. Las finanzas se encontraban también en un estado deplorable, por lo que no es de extrañar que el *Mercure Galant* celebre con entusiasmo la firma de esta paz, llenándose de celebraciones una sociedad que parece querer olvidar los duros años vividos a través de un estilo jovial, galante y sensorial, como el que pronto volverá a defender Roger de Piles. La firma otorgó además nueva vida a la institución académica que recibe

¹¹⁸⁷ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 397.

nuevos pintores, y así, al año siguiente, el 7 de enero de 1699, Villacerf se ve obligado a dimitir a causa de la malversación de su *premier commis* Mesmyn, renunciando al puesto de *Surintendant* y abandonando la protección de la Academia¹¹⁸⁸, según señala Saint-Simon en sus *Mémoires*. Ésta reconoce el 23 de enero como nuevo *Surintendant* Jules Hardouin-Mansart, quien lo acepta en una audiencia del 7 de febrero. No obstante, los artistas, acostumbrados a tener libertad a la hora de desarrollar sus propios asuntos se encontraban con un artista -como ellos- que iba a intervenir profundamente y activamente en los asuntos de la institución, imponiendo por vez primera las ideas coloristas en la Academia, que favorecerá a través de las conferencias de Roger de Piles.

Conclusión.

En este capítulo hemos intentado profundizar sobre esa pintura de gran formato que definimos en el capítulo anterior y que desarrolla A. Félibien y Le Brun en la década de los 60. Una pintura construida sobre la elocuencia y la persuasión del espectador que, como hemos desarrollado en la presente introducción, nacía de la *elocuencia ciceroniana* así como de las reflexiones teológicas sobre la *elocuencia silenciosa*, que a partir de las máximas de Horacio y Simónides, comparan la pintura y la poesía, elogiando finalmente la superioridad del silencio de la imagen. La importancia de la *actio ciceroniana* y de la poética aristotélica, junto a los debates sobre la tragedia teatral, situaron el problema del cuerpo humano en acción, en el centro de las preocupaciones de esa pintura de gran formato de los años 60; a partir del cual se busca desarrollar una teoría y una práctica pictórica que permita construir un nuevo tipo de composición pictórica, alejada de los problemas de la mimesis platónica, entendida como reproducción fidedigna del mundo. Se desarrolla sí un nuevo tipo de composición pictórica que se fundamentará sobre los valores narrativos del cuerpo humano, de ahí la importancia adquirida por la expresión del rostro y de los gestos, favoreciendo finalmente una comprensión expresiva de la pintura, donde el lugar del espectador –y sus emociones- ocupa un lugar cada vez más relevante. Esta capacidad elocuente del cuerpo humano, ya había sido señalada por Aristóteles en su *Poética* y por Cicerón con su noción de *actio*, y recogida por la tradición humanística italiana como estudiamos a propósito de Alberti; convirtiéndose en un tema recurrente en la teoría pictórica francesa a partir de los años 60.

Todo ello generó un debate profundo sobre las diferentes formas narrativas y compositivas en pintura, heredado a su vez de los debates italianos del siglo XVII que asimismo tenían como precedente las discusiones teóricas que habían tenido lugar en el ámbito de las letras, como por ejemplo entre Tasso y Ariosto a propósito del poema trágico y la epopeya. Estos debates sobre las

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 458.

formas narrativas, desarrollados principalmente a partir de la *Poética* aristotélica, pronto se trasladaron a las reflexiones sobre la pintura, originalmente de la mano de Rafael en sus *stanze*. Pero más tarde las observaremos también en Domenichino y Guido Reni, en Domenichino y Lanfranco y, finalmente, en A. Sacchi y Cortona. Todos ellos partían del problema de cómo trasponer un texto a la pintura a partir de sus claras diferencias lingüísticas. Unas reflexiones teóricas que se desarrollaron principalmente adscritas a las necesidades simbólicas de las nuevas cortes papales y de sus palacios, como fue el caso de los Barberini, quienes buscaban desarrollar nuevas formas narrativas y compositivas en pintura que permitiesen manifestar la gloria de estas familias, al igual que había hecho la tragedia o la epopeya épica, pero ahora mediante la imagen y su capacidad elocuente y persuasiva. Son estas mismas preocupaciones las que se trasladaron a Francia en un contexto diferente, dominado por la monarquía de Louis XIV, quien buscaba igualmente desarrollar nuevas formas compositivas que fueran capaces de trasladar a la imagen su poder y gloria. Todas estas discusiones sobre el problema de la narración pictórica y la composición, así como sobre la relación entre texto e imagen, sin duda influyeron en Poussin, quien asiste en Roma a estos debates y donde trabaja sobre la obra de Tasso, importándolas a Francia a través de sus propias obras y de sus conocidos.

Un ejemplo claro de este traslado de las problemáticas italianas a Francia lo hemos estudiado a propósito de la conferencia sobre *La Manne* de 1667, realizada por Le Brun y A. Félibien. En ella, ambos autores –apoyándose sobre la autoridad de Poussin– defienden un tipo de composición que denominarán *unidad de acción*, que busca alejarse de la *unidad narrativa* y de la subordinación de la imagen al texto, que piensa la pintura como ilustración de una historia; afirmando por el contrario la elocuencia silenciosa de la imagen a partir del cuerpo humano en acción. El camino elegido por la reflexión artística francesa, como hemos señalado, favorecerá así una pintura de gran formato construida sobre los valores expresivos y elocuentes del cuerpo humano, donde las emociones en el espectador irán adquiriendo progresivamente mayor peso. Pero también favorecerá una pintura pensada desde los valores expresivos de la técnica y de las partes prácticas o materiales de la obra. De ahí que junto a la expresión del cuerpo, vayan adquiriendo cada vez más mayor relevancia el tratamiento del dibujo, del color, la luz, las sombras; etc., tal y como expreso el propio Le Brun a partir de su noción de *expresión general*. Todas las partes debían estar al servicio de un efecto total o *tout ensemble* destinado al espectador, quien a través del primer *coup d'oeil* debía ser *touché*. Con ello se favorecía una pintura pensada desde la percepción visual y del efecto causado en el espectador, que se alejaba de la lectura meditativa y contemplativa reivindicada por Poussin en sus cartas a propósito de sus cuadros. Estos principios expresivos determinarán la pintura francesa a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII y durante el siglo XVIII, ayudando a comprender el gran auge que tendrá, además del problema de la expresión del

cuerpo, el color, como camino para alcanzar esa *expresión general* del cuadro o *unidad de acción*. Todas estas cuestiones puestas de manifiesto en la conferencia de 1667 sobre *La Manne* de Poussin se irán afirmando lentamente a través de las conferencias y de las propias pinturas que se producen en el entorno académico, culminando en el ciclo de la Galería de los Espejos de Versalles, donde Le Brun parece resolver formalmente las búsquedas teóricas de los años 60; la cuales había iniciado en su cuadro *Les Reines de Perse...* que puede ser considerado como un manifiesto pictórico de la pintura francesa del siglo XVII.

Como es característico del *proyecto clásico*, que definimos en la tercer parte, la *querelle* constituye uno de los principios fundamentales de la reflexión poetológica en todos los ámbitos, tanto en las letras como en el ámbito de la imagen; y, de este modo, la Academia de pintura y escultura se caracterizará también por las constantes tensiones internas o *querelles*. En ellas se debatirá sobre muy diferentes problemáticas que tendrán su expresión más clara en las conferencias de pintura que hemos estudiado minuciosamente para ir captando las pequeñas transformaciones y *discontinuidades* que se producen en el discurso artístico a lo largo del siglo XVII. No obstante, dentro de la Academia, a grandes rasgos, nadie discute los principios de la pintura que más o menos han ido estableciéndose en Francia desde mediados de siglo, desde la fundación de la Academia, a través de los tratados de A. Bosse, Fréart de la Chambre o A. Félibien. Unos principios académicos que analizamos en el capítulo anterior. Una de las *querelles* más conocidas producidas en estos instantes se desarrollará en torno al color, que habitualmente suele interpretarse como un punto de inflexión en el arte francés, a través de la cual se rompe con las propuestas teóricas de A. Félibien y Le Brun. En primer lugar, habría que aclarar que realmente no puede hablarse de *querelle du coloris*, pues tras esta denominación general se esconden muy diversos debates dentro y fuera de la Academia, que si bien pueden tener como hilo argumental el color, esconden tras ellos muy diversas problemáticas, desarrollándose en diferentes fases que responden a problemas diferentes. En segundo lugar, si identificamos esta *querelle du coloris* con las reacciones producidas por las obras teóricas de Roger de Piles, hay que señalar que no existe en modo alguno una ruptura entre las ideas expuestas por A. Félibien y Le Brun y las desarrolladas por Roger de Piles. Frente a la imagen de una teoría artística francesa partida en dos, que tiende a oponer a A. Félibien y a Roger de Piles, como si existiesen dos concepciones distintas de comprender la pintura en el siglo XVII, tal y como ha planteado N. Bryson o Th. Puttfarken, el análisis de los textos de Roger de Piles y de A. Félibien demuestra que ambos autores defienden una forma semejante de comprender la pintura. Sin duda entre ambos existen diferencias y matices, debido en gran parte a las diferentes lecturas, al contexto en el que escriben, a sus estrategias personales y profesionales, etc.; y, sobre todo, al peso dado por uno y otro a la *Poética* de Aristóteles. Pero en líneas generales estas diferencias muestran una

continuidad en sus planteamientos, siendo precisamente desde el punto de vista de la *continuidad* que los hemos estudiado. Rechazamos, por tanto, que pueda analizarse la teoría artística francesa de la segunda mitad del siglo XVII de forma partida, en la que se enfrentarían, por un lado, una concepción narrativa de la pintura, identificada con A. Félibien y Le Brun, y, por otro lado, una concepción no narrativa, construida sobre la percepción y la expresión representada por Roger de Piles. Nuestro análisis de la conferencia de Le Brun sobre *La Manne* de Poussin, impide por tanto hacer esta distinción entre A. Félibien y Roger de Piles.

La obra de Roger de Piles no supuso ninguna ruptura con la tradición teórica italiana y francesa precedente. De hecho, desde sus relaciones tempranas con Ch.-A. Dufresnoy, Roger de Piles entró en contacto con las diversas tradiciones italianas, como la florentina, la romana y la veneciana; incorporando también a sus reflexiones las conferencias de la Academia, a las que según B. Teyssèdre asistió, y, finalmente, las obras teóricas de Fréart de Chambray o A. Félibien, que en repetidas ocasiones elogia y anima a leer. Si bien sus reflexiones se inscriben en las reflexiones teóricas del mundo francés de su época, sin embargo, su obra parecía prestar especial atención a la tradición veneciana, sobre todo a L. Dolce, quien le sirve para acentuar los valores receptivos y expresivos de la obra. Una concepción expresiva de la pintura que sin duda incorporó de Aristóteles, así como también de la tradición retórica de F. Junius y de su lectura de la obra de A. Félibien. Sus textos no se alejan por tanto de las reflexiones académicas, como se ha visto hasta aquí, aunque generaron un gran debate en el mundo artístico. Pero estas tensiones que han pasado a la historia como *querelles du coloris*, más que interpretarse como una causa directa de la radicalidad de sus ideas, deben verse como la consecuencia de la radicalidad de sus formas. Roger de Piles fomentó así con sus maneras unos debates que fueron poco a poco radicalizándose y que deben inscribirse dentro de una estrategia personal y comercial vinculada al duque de Richelieu; lo que, en parte, ayuda a comprender la reacción provocada por sus teorías. De hecho, buena parte de las críticas se dirigieron a su pretensión de elevar a Rubens como el gran artista y pintor perfecto, por encima de Rafael y Poussin, quienes hasta ese momento habían sido considerados -por casi todos- como las grandes cimas del arte. Su estrategia panfletaria, tomada de las *querelles littéraires*, de enfrentar Rubens a Poussin, y su intento por trastocar esa especie de “templo de la pintura” –al estilo de Lomazzo- que había establecido la Academia francesa, situando al dibujo y la invención por encima del color y las sensaciones, molestaron así a algunos académicos y a algunos miembros de la *société mondaine*. Sobre todo, a aquellos grupos afines a Poussin o a aquellos grupos que simplemente tenían importantes intereses comerciales y que querían que se mantuvieran los gustos predominantes hasta ahora. No obstante, estos intercambios de panfletos en la década de los 70, denominados como *querelles du coloris*, han revelado una estrategia clara de Roger de Piles y de Richelieu para influir en los gustos del momento, favoreciendo con ello la pintura de Rubens.

Ambos desplegaron una estrategia para cambiar los gustos, ajena al monopolio del gusto que hasta ahora ejercía la Academia, que debió causar inquietud en más de uno. La *querelle* nos descubre así, otra faceta importante del arte francés de finales del siglo XVII, como es el desarrollo de nuevos gustos en la *société mondaine* cada vez más distanciados de los gustos oficiales de la Academia. Unos nuevos gustos que se vieron acompañado por una teoría como la de Roger de Piles, construida sobre la experiencia del espectador y sobre la percepción que, si bien se construía sobre Aristóteles venía a legitimar esta nueva poética del gusto de la *société mondaine*, similar a la que estaba desarrollándose en las letras, pero ahora aplicada a la pintura. Un fenómeno que inquietó a la Academia.

Si bien la Academia había subrayado la importancia del dibujo y la invención, así como la superioridad de ambos sobre el color y las sensaciones, sin embargo, ello nunca se convirtió en un desprecio hacia éste o hacia las sensaciones. Esta preponderancia otorgada al dibujo en la Academia se explicaba por dos razones. Por un lado, por la fuerte herencia de la tradición italiana, especialmente de Vasari. Por otro lado, por un deseo de elaborar un modelo educativo capaz de llevar a la pintura francesa a su perfección, priorizando así la enseñanza del dibujo, ya que al no existir una teoría sobre el color se hacía difícil definir un modelo educativo sobre él. Razón por la cual el debate sobre el modelo educativo es constante y subyace a lo largo de todas las polémicas, incluso la del color. Pero esta defensa del dibujo nunca se tradujo en una crítica al color, más allá de ciertos argumentos utilizados por Ph. de Champaigne que según parece indignaron a G. Blanchard, dando lugar a una enérgica respuesta. A pesar de lo cual ni la defensa que hace Roger de Piles del color, ni la concepción expresiva de la pintura definida en torno a él, pueden por tanto explicar las conocidas como *querelles du coloris*; por la sencilla razón de que estos principios constituían la base de las reflexiones de A. Félibien y Le Brun. La razón de todas estas críticas, como siempre en las *querelles* de la *époque classique*, deben buscarse en los matices, sutilezas y ligeros desplazamientos teóricos, a lo que debemos añadir el tono desafiante y libelista de Roger de Piles. Los matices introducidos por Roger de Piles no eran tampoco nuevos, pues, como ha señalado M. Kemp no hay en él una pretensión de construir una teoría, ni puede hablarse de *teoría colorista*; sino que sus ideas eran en gran parte compartidas por muchos ya que venían de la tradición aristotélica, así como de las reflexiones sobre el color de Italia y Francia. Pero, sin duda sus ideas fueron vividas -aunque a nosotros desde la distancia histórica nos pueda parecer imperceptible- como un ataque al gusto imperante y como un desafío a las autoridades oficiales y a las estructuras institucionales de creación de valor, como representaba la Academia. Unos espacios oficiales a los que Roger de Piles contraponía un gusto nacido de la *société mondaine*, poniendo el acento sobre las emociones del espectador y sobre su gusto a la hora de enjuiciar una obra. Un discurso que no podía ser admitido por la Academia, tal y como reacciona N. Coypel con sus conferencias. Roger de Piles simplemente

se limitaba trastocar algunos de los principios académicos y redefinía algunas de sus jerarquías. No obstante, con sus teorías del color acentuaba determinados principios que estando en el saber pictórico de su época, quizás no habían sido explicitados tan claramente, y que ponían en el horizonte una teoría expresiva construida sobre el espectador y su gusto, que analizaremos a propósito de Du Bos en el siglo XVIII.

Si bien no existe una ruptura dentro de la teoría artística de la segunda mitad del siglo XVII, entre A. Félibien y Roger de Piles, ni entre el siglo XVII y el siglo XVIII, entre el llamado *clasicismo* y el *rococó*, debemos por tanto analizar las transformaciones en el arte de estos instantes a través de las *discontinuidades* en los discursos, dentro de un marco caracterizado por la *continuidad*. Son en estos pequeños desplazamientos y en estas *discontinuidades* acontecidas en los debates académicos y en los tratados teóricos de la época, donde hemos descubierto la lenta y casi imperceptible transformación del *saber artístico* francés a finales del siglo XVII. Unas transformaciones que se descubren, por ejemplo, en el desarrollo de un nuevo gusto en la *sociedad mundana*, en la crisis paulatina de algunos de los principios académicos y del peso ejercido hasta ahora por el discurso oficial de la Academia, así como en las ideas de Roger de Piles. Éste parece defender una pintura que sea enjuiciada, primeramente, a partir de un gusto nacido de la experiencia y de las emociones sentidas por el espectador ante la obra. La pintura es pensada de este modo a partir del espectador y del gusto, así como de las emociones reveladas por la relación entre este espectador y el cuadro. Todo ello nos descubre poco a poco a partir de Roger de Piles, el desarrollo de una nueva forma de pensar la pintura a través de un principio oculto que ordena la representación pictórica: el gusto y las emociones sentidas ante la obra. Una especie de principio vital que el arte comparte con la naturaleza y que Roger de Piles vinculará, a su vez, con la capacidad de la pintura para captar a través del color el impulso vital que mueve la vida. Un impulso que el artista es capaz de trasladar a la pintura mediante el color, animando así el lienzo, que parece cobrar vida. Es esta nueva forma de pensar la obra pictórica a partir de un principio oculto -que ya nada tiene que ver con el furor divino, ni con una verdad trascendente-, lo que vinculará las *discontinuidades* de su discurso, a su vez, con las *discontinuidades* que están produciéndose en otros saberes de la época, como la política, la medicina, la economía, la población, etc., y que hemos puesto en relación con una transformación del *poder-verdad*, que hemos definido como *Gubernamentalidad*. Ésta definía así una nueva representación de *lo político* que piensa el Estado ya no a partir del poder absoluto del Príncipe y de su capacidad para ejercitarlo y dominar, sino de las fuerzas ocultas que rigen esos principios donde se asienta el Estado y que el buen gobernante debe – precisamente- conocer y gobernar. Esta nueva forma de comprender la realidad como fuerzas ocultas, es precisamente lo que parece revelarse tras las ideas de Roger de Piles sobre la pintura.

La transformación más característica que podemos observar en la obra de Roger de Piles es la vinculación entre sus ideas sobre el color y el problema de la vida; repitiendo en numerosas ocasiones que el color debía ser capaz de transmitir ese impulso vital que anima las cosas de la naturaleza y que determina la capacidad emotiva de la pintura, permitiendo que funcione la representación. Si bien hemos destacado que estas mismas ideas se pueden encontrar en Aristóteles o en la tratadística italiana, como por ejemplo en L. Dolce; sin embargo, esta vida a la que constantemente alude Roger de Piles –y que identifica con el color- no era pensada en él desde la mimesis reproductiva, ni desde una especie de animismo neoplatónico vinculado al genio creador, sino desde una concepción del arte distinta, que manifestaba una preocupación clara en su época por el impulso que anima los cuerpos. La constante recurrencia en sus discursos al impulso vital y a la capacidad del color para transmitirlo a la pintura, generando un reconocimiento en el espectador que le conmocionaba –siguiendo las reflexiones aristotélicas sobre la catarsis- demostraban que Roger de Piles ordenaba su discurso sobre arte a partir de ese principio vital oculto que hace que la pintura *touche* al espectador y que permite, a su vez este, que éste se reconozca en ella. Para Roger de Piles la pintura se construía por tanto sobre la Naturaleza, entendida como un impulso vital que en la pintura vehiculizaba en el color, y que, como en el mito de Galatea, es capaz de animar la propia obra. Era ese principio vital, semejante a las reivindicaciones de la medicina animista de su época, la que hacía funcionar la maquinaria elocuente y representativa de la pintura, que continuaba construyéndose sobre la capacidad expresiva del cuerpo humano en acción. Su reflexión sobre el color nos remite sin duda a las preocupaciones médicas de la época, interesadas también por ese impulso vital que anima las cosas y que buscaba superar las leyes físicas e hidráulicas mediante las cuales el mecanicismo había explicado el movimiento en el hombre. Es este interés por el impulso vital que busca comprender la relación entre interior y exterior y que parece presidir lo animado, lo que había comenzado a preocupar a Descartes o a M. Cureau de La Chambre, pero, sobre todo a Cl. Perrault, principal representante del *animismo* en Francia. Pero lo que estamos planteando no es sólo que Roger de Piles haya incorporado saberes médicos de su época a la pintura, como hicieron también Le Brun en su conferencia sobre la expresión, sino que comienza a pensar el arte a partir de un principio oculto, un impulso expresivo, que relaciona espectador y obra, donde se encuentra la esencia de la pintura.

Las transformaciones que hemos mostrado en la pintura francesa de la segunda mitad del siglo XVII son por tanto el resultado de esas imperceptibles transformaciones o *discontinuidades* que poco a poco van irrumpiendo en los discursos, transformando el orden de los mismos; revelando con ello un nuevo *poder-verdad* que determina una nueva representación en gestación a finales del siglo XVII, la *Gubernamentalidad*. No existen por tanto en estos instantes ni grandes revoluciones, ni grandes ideas, ni grandes cesuras, ni giros copernicanos. Por lo que tampoco puede

hablarse del nacimiento de un nuevo estilo, llamado *rococó*, que defina el paso del siglo XVII al siglo XVIII. Algunos pueden concluir que las cosas, entonces, realmente no han cambiado pues no hay grandes novedades; o que Roger de Piles simplemente se limita a decir lo que dijo antes Alberti o L. Dolce. Sin embargo, los desplazamientos y los giros que encontramos en los discursos de Roger de Piles, y la forma de ordenar lo dicho anteriormente por otros, nos descubre, precisamente, lo contrario. Las lentas y en ocasiones imperceptibles transformaciones, que sólo los periodos largos de tiempos, vistos en perspectiva, permiten descubrir. De hecho, las novedades que surgen en el siglo XVIII, como los salones públicos, la crítica artística o la obra de Du Bos, no serían comprensibles sin estos desplazamientos previos desarrollados a finales del siglo XVII, que permiten establecer, paradójicamente, una *continuidad* entre ambos siglos. Observado desde esta perspectiva, para explicar esas aparentes novedades, no es necesario recurrir a conceptos en ocasiones vacíos como *opinión pública* o a influencias foráneas, sólo es necesario analizar temporalidades amplias y analizar sus *discontinuidades*. Lo que se descubre al estudiar la historia de esta manera es que las cosas suceden habitualmente lentamente, a través de pequeñas transformaciones, no siendo habitual los grandes cambios, los nuevos estilos o las rupturas; las cuales parecen provenir más bien de la mirada de un historiador condicionado por su propia disciplina: la Historia. Es por ello que esta mirada nueva sobre historia del arte que proponemos a través de la *arqueología del saber*, es una historia de matices, de pequeñas transformaciones, casi imperceptibles, y que emerge principalmente en los discursos, pues las formas parecen ir a su propio ritmo. Unas transformaciones que son más claramente visibles en grandes temporalidades, de ahí que hayamos elegido unos marcos temporales tan difuminados, priorizando los largos desarrollos; lo que nos han permitido detectar en paralelo, cambios en la política, en la medicina, en la economía, a finales del siglo XVII, además de en el arte. Unos saberes muy diferentes que sin embargo parecen reordenar sus discursos en estos instantes en un mismo sentido: el hombre y el impulso que lo anima.

PARTE IV:

LAS TRANSFORMACIONES DE LA PINTURA FRANCESA,

1680-1730

EL SIGLO XVIII

CAPÍTULO X. EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVIII, 1700-1730. ENTRE LA CONTINUIDAD Y LA DISCONTINUIDAD.

1. Introducción.

Jean Starobinski iniciaba su libro 1789, *Les emblemes de la raison* con la imagen de los duros inviernos que caracterizan los años 1788 y 1789, como si la propia naturaleza anunciará los acontecimientos políticos que vendrían de forma inmediata¹. Igualmente el final de los años 90 del siglo XVII y los inicios del siglo XVIII también se caracterizarán por duros inviernos seguidos de fuertes sequías que agudizarán la miseria de unos pueblos europeos, y especialmente el francés, azotados por la devastación de las guerras, primero la de la Liga de Augsburgo y más tarde la guerra de Sucesión española². En la primera mueren unos 680000 hombres y en la segunda 1251000³. Aunque, como ha señalado J. Cornette⁴, no debemos olvidar la crisis que en las provincias había supuesto la guerra de Holanda de 1672, que si bien constituirá el tema central de exaltación de la *gloire du Roi* en la gran galería de Versalles, sin embargo trastocó profundamente el comercio con las provincias del norte afectando profundamente a la producción agraria y comercial. Como señaló Voltaire en su *Siècle de Louis XIV*, la guerra de Holanda supuso la gran inflexión y el error de la política del gran Rey que se agudizará con las crisis climáticas de finales de siglo. El pesimismo causado por estos acontecimientos, manifestados a través de una crisis económica y social profunda, pondrá a prueba la solidez del poder político de la Soberanía que parecía definitivamente afirmada con Louis XIV, generando entre ciertos grupos de la sociedad fenómenos encontrados.

Asistimos en toda Europa, principalmente en Inglaterra, Holanda y Francia, a un resurgir del escepticismo, de la heterodoxia y del ateísmo⁵, como ya señaló P. Hazard en su clásico texto *La crisis de la conciencia europea*; repitiéndose el fenómeno que había ocurrido tras las guerras de religión con el desarrollo de los llamados *libertinos eruditos*⁶. Recordemos que las guerra de religión y la división de la cristiandad representan para el discurso de la *modernidad*, desde Hegel a Max Weber, los instantes en que comenzó ese discurso *secularizador* o *desencantador* -con sus

¹ STAROBINSKI, Jean. 1789, *Les emblemes de la raison*. Milan, Istituto Editoriale Italiano, 1973.

² LACHIVER, Marcel. *Les années de misère. La famine au temps du Grand Roi, 1680-1720*. Paris, Fayard, 1991.

³ Cifras propuestas por Charles Tilly; citado por CORNETTE, Joël. *Le roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*. Paris. Payot, 2000, pp. 290-291 (1ª edición 1993).

⁴ CORNETTE, Joël. « Figures politiques du Grand Siècle. Roi-État ou État-roi ? ». En CORNETTE, Joël (Éd.). *Histoire de la France Politique, 2. La Monarchie. Entre Renaissance et Révolution, 1515-1792*. Paris, Seuil, 2000, p. 319 y ss.

⁵ BERTI, Silvia, François CHARLES-DAUBERT, Richard H. POPKIN (Ed.). *Heterodoxy, Spinonzism and Free Thought in Early-Eighteenth-Century Europe. Studies on the Traité des Trois Imposteurs*. Dordrecht, Kluwer, 1996.

⁶ PINTARD, René. *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*. Genève, Slatkine, 2000 (1ª edición, Furne, 1943).

diferentes acepciones estudiadas por J.Cl. Monod⁷-, donde se pondrán las bases para el nacimiento de lo *moderno* caracterizado principalmente por el escepticismo, el ateísmo y el materialismo; y en el que Dios ocupará progresivamente un lugar secundario, que habría sido posible gracias a las transformaciones producidas por el protestantismo. Se perfilaba pues un camino de lo moderno que conducirá de Montaigne o Descartes a las filosofías de Spinoza o Pierre Bayle⁸, con quienes se pondrán las bases de esa *crisis de la conciencia Europea* y que culminaría en los acontecimientos revolucionarios de finales del siglo XVIII. En esta supuesta crisis de la función ocupada hasta ahora por la religión, desde finales del siglo XVII y el siglo XVIII, tendría un lugar destacado la *Revolución Gloriosa* inglesa, cuyos ecos son pronto recibidos en el continente. Si bien no estamos de acuerdo con este modelo explicativo, sin embargo se trata de un tema que excederá los límites de nuestro trabajo, razón por la cual nos limitaremos a señalar algunos estudios que permitan comprender la compleja función que continúa teniendo la religión en las transformaciones políticas, filosóficas y científicas, en Inglaterra. Frente a esta vía escéptica y atea, enfatizada por el discurso de la *modernidad*⁹, observaremos también a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII un fenómeno opuesto de fervor religioso como se refleja en la expulsión definitiva de los protestantes tras la anulación del Edicto de Nantes en 1685; en las alianzas de la monarquía francesa con Roma para la persecución de la heterodoxia religiosa, como la de Port-Royal (donde el recuerdo de lo acontecido en Inglaterra con la *Glorious Revolution* es fundamental); en las reacciones virulentas contra los excesos de la galantería, la mundanidad y las libertades del teatro¹⁰, en especial contra Molière y contra los cómicos italianos. Todas aquellas congregaciones y grupos religiosos nacidos en la década de los 60 encuentran en estos años finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, de crisis alimentarias, un ambiente propicio para sus predicaciones, favorecidos sin duda por un espíritu de *retrait*¹¹ que parece ir acompañado por una nueva visión sobre el hombre¹². Una nueva antropología, denominada por algunos como *moralismo*, que estará auspiciado por el resurgir de San Agustín¹³, esto es, por el discurso religioso, y no tanto por el desarrollo de una imagen *materialista* del hombre a la que algunos han querido reducir el siglo XVIII y situarlo como el

⁷ MONOD, Jean-Claude. *La querelle de la sécularisation, de Hegel a Blumenberg*. Paris, Vrin, 2012 (1ª edición, 2002).

⁸ LABROUSSE, Élisabeth. *Pierre Bayle: hétérodoxie et rigorisme*. Paris, Albin Michel, 1996 (1ª edición, La Haye, Martinus Nijhoff, 1964, 2 Vol. Tome I. *Du pays de foix a la cite d'Erasmus*; Tome II: *Heterodoxie et rigorisme*) ; BOUCHARDY, Jean-Jacques. *Pierre Bayle. La nature et la « nature des choses »*. Paris, Honoré Champion, 2001.

⁹ BARNETT, S.J. *The Enlightenment and Religion. The Myths of Modernity*. Manchester, Manchester University Press, 2003.

¹⁰ THIQUIN, Laurent. *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*. Paris, Honoré Champion, 2007 (1ª edición, 1997).

¹¹ BEUGNOT, Bernard. *Le discours de la retrait au XVII^e siècle. Loin du monde et du bruit*. Paris, PUF, 1996 ; NAUDIN, Pierre. *L'Expérience et le sentiment de la solitude dans la littérature française de l'aube des Lumières à la Révolution : un modèle de vie à l'épreuve de l'histoire*. Paris, Klincksieck, 1995.

¹² VAN DELFT, Louis. *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*. Paris, PUF, 1993.

¹³ SELLIER, Philippe. *Pascal et Saint Agustin*. Paris, Albin Michel, 1995 (1ª edición, Paris, Armand Colin, 1970).

antecedente de los acontecimientos sucedidos a mediados del siglo XVIII, cuando se produce la eclosión del *materialismo*. A comienzos del siglo XVIII asistimos por tanto al resurgir de Port-Royal, aunque con unas claves nuevas, en reacción a los acontecimientos causados por la *Bula Unigenitus*, estrechamente unidos al resurgir del *galicanismo* francés contra Roma. Este resurgir de Port-Royal, que la historiografía posterior definirá como *jansenismo*, si bien se siente heredero y reconstruye de forma idealizada Port-Royal, darán preferencia en sus reflexiones a las cuestiones político-nacionales, sobre las cuestiones teológicas predominantes en el Por-Royal del siglo XVII.

« Du réseau flou des derniers amis de Port-Royal émerge à Paris, dès octobre 1713, un « parti » clandestin pourvu d'une théologie de la résistance à l'intérieur de l'Église, d'une ecclésiologie laïcisante : le « témoignage de la vérité », et d'une philosophie de l'histoire : le « figurisme ». À l'intérieur de ce système théologique complet, l'emblème de Port-Royal est en quelque sorte la clé de voûte qui tient ensemble toutes les composantes. Les organisateurs du combat contre la bulle Unigenitus se considèrent en effet comme les héritiers de la cause des Messieurs et des religieuses de Port-Royal, eux-mêmes inscrits dans la longue chaîne des « défenseurs de la vérité » à l'intérieur de l'Église. »¹⁴

Entre 1713 y 1732 los *jansenistas* se centrarán en las cuestiones generadas por la bula *Unigenitus*, desarrollándose un grupo de jansenistas¹⁵ en torno a Duguet y al seminario de Saint-Magloire¹⁶, quienes se convierten en los principales dinamizadores del discurso teológico-político en Francia -sobre todo en París- a lo largo del siglo XVIII¹⁷, hasta la expulsión de los jesuitas en 1764. Observamos por tanto cómo el discurso teológico y político se encuentran en las primeras décadas del siglo XVIII estrechamente vinculados entre sí, no pudiéndose hablar de un siglo definido por el *ateísmo*, aunque estas corrientes sin duda existen¹⁸. Para autores como D.K. van Kley o M. Cottret, este discurso teológico-político se transformará a lo largo del siglo en un discurso propiamente político, *politizando* con ello la sociedad, explicando a través de la religión comprender las dinámicas históricas que conducirán a la Revolución. Para D.K. van Kley, progresivamente este discurso religioso creará una dinámica de *partidos* enfrentados: *devoto* y *jansenista*, que desde mediados de siglo se transformarán en partidos políticos, alejándose progresivamente de las cuestiones religiosas. El momento más virulento del *jansenismo* acontecerá a partir de 1732, con el fenómeno de los convulsionarios de Saint-Medard, produciéndose a partir de estos instantes la vinculación entre la corriente jansenista y la causa de los Parlamentos, a través del denominador común del *sentimiento nacional* movilizado por el *galicanismo francés*. Será un momento que coincidirá con la reconstrucción de la historia de la abadía de Port-Royal, viéndose en

¹⁴ MAIRE, Catherine. *De la cause de Dieu à la cause de la Nation. Le jansénisme au XVIII^e siècle*. Paris, Gallimard, 1998, p. 86.

¹⁵ CARREYRE, Jean. *Le Jansénisme durant la Régence*. Louvain, 1929-1933, 3 Vol.

¹⁶ MAIRE, Catherine. *De la cause de Dieu à la cause de la Nation*. P. 47.

¹⁷ VAN KLEY, Dale K. *The religious origins of the French Revolution: from Calvin to the civil constitution, 1560-1791*. Traducido por Carmen González del Yerro Valdés; Ediciones Encuentro, 2002. 1ª edición, Yale University Press, 1996; COTTRET, Monique. *Jansénisme et Lumières. Pour un autre XVIII^e siècle*. Paris, Albin Michel, 1998.

¹⁸ KORS, Alain. *Atheisme in France 1650-1729. Volume I. The Orthodox Sources of Disbelief*. Princeton, Princeton University Press, 1990.

ella la prefiguración de los tiempos presentes, observando en ella el abogado Louis-Adrien Le Paige, una prefiguración de los Parlamentos, erigiendo al Parlamento de Paris en un segundo Port-Royal. Éste considerará al Parlamento como depositario de las leyes fundamentales del reino, de igual modo que Port-Royal lo fue de la verdad católica¹⁹.

Como hemos señalado más arriba, una visión tradicional del siglo XVIII vincula el dieciocho a las *Luces* y, a su vez, éstas al impulso *secularizador*. Este modelo explicativo se desarrolla a partir de los debates de la segunda mitad del siglo entre *philosophes* y *anti-philosophes*, que han determinado asimismo la construcción de la idea de *Ilustración* y de la *Anti-Ilustración*. Ello ha conducido a explicar la Revolución como una consecuencia del proceso de laicización progresiva, siendo descrita por los opositores a los filósofos como un *complot* contra la religión, tal y como observamos a finales del siglo en un autor profundamente *anti-philosophe* y *anti-ilustrado* como Barruel. Unas tesis que lastran el debate historiográfico a lo largo del siglo XIX entre los favorables y opositores a la Revolución y entre aquellos que valoran el siglo como una conquista de la razón sobre la religión; situando uno y otros a la religión en un lugar privilegiado para comprender los acontecimientos del siglo, como se refleja en las obras del siglo XX desde P. Hazard a Peter Gay. Frente a un siglo *ateo*, observamos por el contrario cómo el siglo está estrechamente unido a los debates y temas tradicionales dentro de la religión cristiana, siendo precisamente estos debates de carácter religioso los que dinamizarán el siglo, al ser la religión el lugar tradicional desde el que se piensa el hombre; el vínculo social y las formas de comportamiento; la relación entre el alma y la razón; la libertad y el libre albedrío; la gracia y la predestinación; etc. De hecho, esta importancia de la religión afecta de lleno al discurso científico, tradicionalmente presentado como el bastión de la secularización y del materialismo, obligándonos así a replantear nuestra perspectiva sobre la ciencia dieciochesca²⁰; frente a la tradicional perspectiva que sitúa al mecanicismo y a la ruptura entre alma y cuerpo como el principio sobre el cual se va a desarrollar el debate científico en el XVIII, es decir, sobre un trasfondo secularizado²¹.

Igualmente, frente a la imagen del *optimismo* con el que para algunos se inicia el siglo XVIII, ante la emergencia de la razón y de las nuevas ideas vinculadas a la ciencia, que trastocan los pilares de la *conciencia europea* anterior, construyendo un camino de *progreso*; nos encontramos que las duras condiciones políticas, económicas y sociales, por las que pasan los últimos años del reinado de Louis XIV, perfilan un sentimiento de *pesimismo*, cada vez más predominante en la

¹⁹ MAIRE, Catherine. *De la cause de Dieu à la cause de la Nation*. P. 48.

²⁰ BROOKE, John Hedley. *Science and Religion. Some Historical Perspectives*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

²¹ HUNTER, Michael and David WOOTTON (Ed.). *Atheism from the Reformation to the Enlightenment*. Oxford, Clarendon Press, 1992.

corte versallesca, ante un Rey envejecido y progresivamente encerrado en la religión²², quien ha visto fallecer a los cuatro herederos en unos pocos años²³. A su hijo legítimo, el heredero Louis “Le Grand Dauphin” en 1711; a los hijos de éste, Louis “duc de Bourgogne”, en 1712, y Charles “duc de Berry” en 1714; y al hijo del “duc de Bourgogne”, Louis el “Dauphin”, en 1712. Estos hechos situaban al hijo del duc de Bourgogne: Louis –futuro Louis XV–, nacido en 1710, quien a la muerte de Louis XIV sólo tendría cinco años, como el heredero al trono de Francia, tras la renuncia de los borbones al trono de España, sellado en la Paz de Utrecht. Estas muertes situaban a la dinastía en un lugar precario, ante un sistema político como el de la Soberanía construido sobre la legitimidad dinástica, surgiendo de nuevo los ecos de las guerras de religión. Sin duda la complejidad de los acontecimientos nos ayudan a comprender esta imagen austera del Rey; por un lado, contagiado de este pesimismo ante un reinado glorioso que parece agotarse, y, por otro lado, que busca dar una imagen de comedimiento ante la crisis económica; lo que se traduce en la reducción drástica de los gastos en fiestas y en la maquinaria simbólica del poder. Unos lugares simbólicos en los que tradicionalmente el monarca había construido sus vínculos con los grupos de privilegiados, lo conduce a que las adhesiones al monarca se debiliten en estos instantes, resurgiendo de nuevo los imaginarios de las guerras de religión y de la Fronda²⁴. Un ejemplo significativo de estos instantes lo encontramos en uno de los escasos encargos artísticos, junto con la Chapelle de Versailles y la cúpula de los Inválidos, para el nuevo coro de Notre-Dame, donde la figura del monarca vencedor deja su lugar a un rey en posición orante²⁵.

La imagen de poder y de gloria construida en los años de Colbert, cimentada en las grandes obras y en las guerras, se atenúa en estos momentos finales del reinado, sobre todo por el agotamiento financiero y por el aumento de las tensiones sociales, que se han generado en diferentes puntos de Francia. Esta imagen de austeridad se traduce también en el surgimiento de una crítica al ideal cortesano, al boato aristocrático y a las formas mundanas de comportamiento, como se reflejaría en el desarrollo de textos como los de Jean-Baptiste de La Salle, *Les Règles de la bienséance et de la civilité chrétienne* (1703)²⁶. A propósito de la cual J. Ravel ha señalado, en *Les usages de la civilité*, una crisis y un desplazamiento a lo largo del siglo XVIII desde el ideal de *honnêteté*, fundamentado en la distinción y principio básico del ideal nobiliario nacido tras las

²² MARAL, Alexandre. *Le Roi-Soleil et Dieu*. Paris, Perrin, 2012.

²³ CHALINE, Olivier. *L'année des quatre dauphins*. Paris, Flammarion-Champs, 2010 (1ª edición, 2009).

²⁴ BERCHTOLD Jacques y Marie-Madeleine FRAGONARD (Dir.). *La mémoire des guerres de religion. La concurrence des genres historiques XVI^e-XVIII^e siècles*. Actes du Colloque international de Paris (15-16 nombre 2002), Genève, Droz, 2007-2009, 2. Vol.

²⁵ KAZEROUNI, Guillaume. Catálogo de la exposición en el Musée Carnavalet de Paris, del 4 de octubre al 24 de febrero de 2013: Les couleurs du ciel. Peintures des églises de Paris au XVII^e siècle. Paris, Musée, 2013, p. 331.

²⁶ REVEL, Jacques. “Les usages de la civilité”. En ARIÈS, Philippe y Georges DUBY (Dir.). *Histoire de la vie privée. 3. De la Renaissance aux Lumières*. Paris, Seuil, 1995 (1ª edición, 1985).

guerras de religión, hacia las nociones de *politesse* y *civilité*²⁷, centradas en las costumbres; lo que reflejaría, a su vez, una evolución de las formas de comportamiento hacia ciertas maneras *igualitarias*, sobre todo desde mediados de siglo, que cuestionarán el ideal de nobleza tradicional. Sin embargo, el texto de La Salle no puede ser comprendido como un ataque a la nobleza; inscribiéndose más bien, todavía, dentro de las tensiones existentes entre los términos *civilité* y *politesse* que determinan asimismo el nacimiento del *proyecto clásico*. M. Magendie²⁸ había señalado que la *civilité* había fundamentado el concepto de *honnête homme*, el cual se construyó en un primer momento contra la Corte, caracterizada por su brutalidad y la violencia de sus comportamientos, y, por tanto, se fundamentaba también sobre los valores de comportamiento cristianos frente a los mundanos. Una oposición entre el *honnête homme* y el *cortesano* que sería visible en el propio Montaigne. A lo largo del siglo XVII se intentará adecuar el ideal cortesano al *honnête homme*, buscando con ello el *cortesano perfecto*; proyecto en el que deberemos inscribir también el texto de La Salle, el cual retomaba las tensiones que atraviesan todo el siglo XVII, entre las deudas de las morales paganas, como las tradiciones provenientes de Castiglione o del neoestoicismo, y las deudas cristianas, que específicamente en materia de comportamiento había propuesto Erasmo. La Salle buscaba nuevamente cristianizar las formas de comportamiento, como él mismo señala: « *enseigner qu'il ne faut les mettre en pratique que par des motifs purement Chrétiens, et qui regardent la gloire de Dieu et le salut* »²⁹. Recuperaba por tanto la corriente educativa erasmista que observamos en obras como *Traité de civilité puérile*, mostrándose profundamente cristiano y muy próximo a la noción de *civilité*³⁰, que favorece la igualación en las costumbres, frente a los modelos de *honnêteté* y *galantería*³¹ que favorecen sin embargo la distinción del Príncipe y del cortesano sobre el resto; los cuales comienzan a ser cuestionados por grupos religiosos como el de los *jansenistas*. A pesar de lo cual, tanto para R. Chartier como para J. Ravel, el texto de La Salle determinará profundamente los tratados de comportamiento y *politesse* a lo largo del siglo XVIII, en los cuales se observaría una evolución desde esta remoralización

²⁷ Desde el texto de M. Magendie, se tiende a diferenciar entre *politesse* y *civilité*, que a menudo aparecen confundidos en la propia literatura de las costumbres. De este modo, mientras la *civilité* coloca el acento sobre la universalidad de los modos de comportamiento, pudiendo ser puestos en práctica por todos, la *politesse* privilegia la distinción. LOSFELD, Christophe. *Politesse, morale et construction sociale. Pour une histoire des traités de comportements (1670-1788)*. Paris, Honoré Champion, 2011, p. 22. De igual modo, A. Pons señala que la civilidad, entendida como urbanidad –en el sentido antiguo–, da paso hacia 1760 hacia la idea de *politesse*. PONS, Alain. « Civilité-Urbanité ». En MONTANDON, Alain (Dir.). *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre. Du Moyen Âge à nos jours*. Paris, Seuil. 1997, pp. 91-109.

²⁸ MAGENDIE, Maurice. *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*. Genève, Slatkine, 1993 (1^a edición, Paris, Alcan, 1925).

²⁹ LA SALLE, Jean-Baptiste de. *Les Regles de la bienséance et de la civilité chrétienne très utiles pour l'éducation des enfants et pour les personnes qui n'ont pas la politesse du monde ni de la langue française*. Paris, 1703.

³⁰ CHARTIER, Roger. « Chap. 2. Distinction et divulgation: la civilité et ses livres ». En *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*. Paris, Seuil, 1987, pp. 45-86.

³¹ HABIB, Claude. *Galanterie française*. Paris, Gallimard, 2006, p. 35.

cristiana hacia una paulatina crisis de los modelos de *honnêteté*, fundados en la *distinción*. Un cuestionamiento que se acentuará sobre todo a mediados de siglo, cuando se producen las grandes reflexiones sobre la educación; señalando E. Bury que en esos momentos el antiguo ideal de *honnête homme* irá dando lugar al *philosophe* y al *homme de bien*, cuestionándose así las formas del cortesano. Unos instantes en los que se producirá también una eclosión en los tratados de comportamiento donde el ideal de referencia ya no será la corte³². Aunque esta corte, en cambio, sí se mantendría como un modelo de comportamiento en las novelas de la época.

Hasta que la moral cristiana y la comprensión del hombre que la acompaña no sea cuestionada por otros modelos filosóficos, especialmente a mediados del siglo XVIII, como por ejemplo el derecho natural, el materialismo (en sus diversas corrientes³³), Rousseau, etc., que portan su propia antropología, observamos cómo en estas primeras décadas es la moral cristiana la que seguirá determinando el debate entre *civilité* y *politesse*, tal y como estudiaremos a propósito de los salones dieciochescos de la primera mitad del siglo determinados por el ideal de *hospitalidad*. No obstante, es importante señalar que la irrupción de una nueva imagen del hombre sensible, no será tanto la consecuencia de estas ideas filosóficas, sino de las complejas transformaciones en los *saberes* del momento, a nivel económico, médico, político, etc. El *hombre sensible* no es – insistimos – una consecuencia de las ideas, como propone la historia intelectual, sino una consecuencia de los *saberes* –entre ellos las ideas filosóficas– nacidos de la transformación del poder, esto es, de la *gubernamentalidad* y de los *saberes* y *dispositivos* que la definen. Por otro lado, si bien la evolución del siglo refleja una progresiva crítica hacia aquellos modelos de comportamiento determinados por la *politesse* y la *distinción*, sin embargo, a partir de mediados de siglo, como señala D. Gordon³⁴, la *politesse* se convierte, paradójicamente, en un lugar de emancipación de las formas de dominación propias de las formas de la *honnêteté* anteriores³⁵, revelándose para él uno de los rasgos característicos de la esfera pública, lo que claramente le sitúa en la línea de J. Habermas, y de las tensiones que la caracterizan: entre *individuo* y *colectividad*, entre *igualación* y *distinción*, entre *politesse* y *civilización*; debates propios de la segunda mitad del siglo XVIII. En la obra de La Salle no observamos tanto una crítica hacia los valores de la *honnêteté*, de la *politesse* o de la *galantería*, esto es, a los valores de distinción cortesana, sino un deseo por redefinirlos según la moral cristiana, buscando elaborar un ideal de *honnête homme*

³² MONTANDON, Alain (dir.). *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe*. Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1995. 2 Vol.

³³ LANGE, Friedrich Albert. *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*. Traducida por B. Pommerol, Alfred Costes, 1921, 2 Vol. (1ª edición 1866); BLOCH, Olivier. *Le Materialisme*. Paris, PUF, 1995; MOREAU, Pierre-François et Ann THOMSON. *Matérialisme et passions*. Paris-Lyon, ENS-LSH, 2004.

³⁴ GORDON, Daniel. *Citizens without Sovereignty. Equality and sociability in French thought, 1670-1789*. Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 94.

³⁵ BURY, Emmanuel. *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme 1580-1750*. Paris, PUF, 1996.

chrétienne. De ningún modo podemos plantearlo como una crítica directa hacia Versalles o hacia sus modelos de comportamiento, sino que reflejarían más bien una desafección hacia la corte y ciertos comportamientos excesivos de la nobleza y, por tanto, como un deseo de reintroducir la moral cristiana en ciertas formas de comportamiento que parecían haberse alejado de ésta. Como por otro lado parece mostrar el propio monarca con su deseo de llevar una vida más austera. Una desafección hacia los modelos cortesanos de comportamiento que sin duda la propia nobleza debió vivir como un ataque hacia lo que constituía uno de los pilares de su identidad nobiliaria, no sólo por parte de la monarquía sino –y sobre todo– por parte de la nobleza de robe. Recordemos al respecto que desde finales del siglo XVII la propia monarquía había favorecido la implantación de los modelos contrarreformistas en Francia; se había centrado en la persecución de Port-Royal; había definitivamente expulsado a los protestantes e intensificado los lazos con Roma; y, finalmente, en el propio monarca se había observado un giro hacia las formas morales del cristianismo. Esta crítica de ciertas corrientes cristianas hacia las formas de distinción de la *politesse* y la *galantería*, más que dirigirse al monarca se dirigen a la corte; reflejando en el propio monarca un deseo por transformar ciertas conductas, lo que sin duda pudo entenderse por parte de la nobleza como un cuestionamiento de sus formas de *distinción*.

Algunos historiadores han querido ver tras estas críticas al *ideal cortesano* como el reflejo de una tensión dentro de la propia corte, interpretándolas como una crítica política hacia la propia monarquía. Para cierta historiografía se revelaría tras ello un cuestionamiento de la monarquía de Louis XIV, que ya se habría gestado a lo largo del siglo XVII³⁶ y que se prolongarán a lo largo del siglo XVIII; lo que demostraría a sus ojos la existencia de una supuesta oposición a Louis XIV³⁷ entre la aristocracia y entre la nobleza de robe parlamentaria³⁸. Esta última defendería, asimismo, una moral nueva y opuesta a la aristocrática, definida por no ser ni heroica, ni construirse en torno al imaginario de la espada, mostrando sus afinidades con las nuevas corrientes cristianas que, frente a la *distinción* de la *politesse*, defienden las formas de la *civilité*. Una nueva moral, vinculada a una nueva clase emergente: la *robe*, que había sido propuesta por la clásica obra de P. Bénichou³⁹. Sin embargo, como estudiaremos más adelante, hablar de una oposición aristocrática a la monarquía se hace complicado en estos instantes, pues la monarquía y la corte se definen precisamente por la *idealización* de la nobleza. Es difícil pensar que ciertas críticas a los comportamiento mundanos

³⁶ MALETTKE, Klaus. « Complots et conspirations contre Louis XIV dans la deuxième moitié du XVII^e siècle ». En BERCÉ, Yves-Marie et Elena FASANO GUARINI (Dir.). *Complots et Conjurations dans l'Europe moderne*. Rome, École française de Rome, 1996, pp. 347-371.

³⁷ ROTHKRUG, Lionel. *Opposition to Louis XIV. The Political and Social Origins of the French Enlightenment*. Princeton, Princeton University Press, 1965.

³⁸ AUBERT, Gauthier et Olivier CHALINE (Dir.). *Les Parlements de Louis XIV. Oppositions, coopération, autonomisation?*. Rennes, PUR, 2010.

³⁹ BÉNICHOU, Paul. *Morales du Grand Siècle*. Paris, Gallimard, 1988 (1^a edición, 1948).

conllevaran un cuestionamiento del ideal cortesano que constituía uno de los pilares de la legitimidad tradicional tanto del monarca, como de la corte así como de la propia nobleza. A pesar de lo cual, sería más plausible plantear tras estas críticas al *ideal cortesano*, un enfrentamiento subterráneo -que se prolongará a lo largo del siglo XVIII- entre la nobleza de robe y de épée, como revelará la obra de H. de Boulainvilliers. Esta tradición historiográfica que habla de un progresivo enfrentamiento entre la monarquía y la aristocracia (que provendría de las tradiciones históricas que acusan y responsabilizan a la propia Aristocracia de los acontecimientos revolucionarios), subraya al mismo tiempo cómo esta aristocracia huiría paulatinamente de los modelos cortesanos en favor del consumo de la cultura popular, como ha señalado Th. Crow o J. Habermas. Tesis que rechazaremos.

Este deseo de aunar cristianismo y *politesse* parece finalizar tras la muerte de Louis XIV, desarrollándose a partir de la Regencia un claro impulso de reafirmación de los comportamientos basados en la *distinción* por parte de la nobleza; aunque se rechazará cualquier forma de libertinaje, como observamos en La Marquise de Lambert⁴⁰, que auspiciará la formación de los salones parisinos. Como acabamos de señalar esta defensa de la austeridad no puede interpretarse como un ataque al modelo versallesco, a la corte y al propio monarca, puesto que se trata de una imagen que también buscaba ofrecer el propio Rey de sí mismo ante la profunda crisis económica y el rechazo creciente hacia los fuertes dispendios y gastos de la corte. De hecho, como ha señalado Jean Nicolás, las *rebeliones* constantes que se producen entre 1661 y 1789 no estarán motivadas por las formas cortesanas de vida ni por los grandes dispendios económicos, sino que el autor señala muy diversos motivos, que tomarán formas de manifestación también muy diversas. En su estudio sobre más de 8500 casos de revueltas populares concluye el aumento de la inestabilidad entre 1690 y 1700, principalmente a causa de los problemas religiosos. Una escala ascendente entre 1701 y 1708, que alcanza su pico en 1709, sin duda como consecuencia de la guerra; seguido de un breve periodo de calma que se interrumpe durante la Regencia entre 1719 y 1720, volviendo a alcanzar un pico en 1724, manteniéndose tranquila durante la época de Fleury⁴¹. Si bien en cada momento predominarán unas causas sobre otras, en líneas generales la mayor parte de éstas rebeliones a lo largo del siglo XVIII son causadas por la presión fiscal, que en el sistema de Antiguo Régimen se aumenta principalmente por causa de la guerra. En segundo lugar predominarán las causas alimentarias, como consecuencia de las crisis de subsistencia por la falta de pan por las malas cosechas. En tercer lugar, la presión ejercida por el aparato judicial, administrativo y policial del Estado. Como señala Jean Nicolás, las grandes reformas del Estado en materia administrativa, fiscal

⁴⁰ MARCHAL, Roger. *Madame de Lambert et son milieu*. Oxford, Voltaire Foundation, 1991; LOSFELD, Christophe. *Politesse, morale et construction sociale*. P. 145.

⁴¹ NICOLAS, Jean. *La Rébellion française. Mouvements populaires et conscience sociales 1661-1789*. Paris, Seuil, 2002, p. 31.

o monetaria, como en el periodo de Law de 1720, o muy posterior de Maupeou, en 1771, más que producir rebeliones causarán grandes movimientos de *opinión*. Una *opinión* que cada vez más, desde principios de siglo, llama la atención del poder, que toma conciencia de los diferentes disturbios y reivindicaciones que surgen en la ciudad y que pueden servir para comprender las adhesiones o desafecciones del pueblo; reconociendo así que la gente emite un saber susceptible de ser aprehendido⁴².

En paralelo a este pesimismo, en ciertas ocasiones teñido de escepticismo y ateísmo. En paralelo a esta austeridad y comedimiento, y a este cuestionamiento de ciertos comportamientos de la sociedad mundana y a esta defensa de la vuelta a los valores cristianos; no hay que olvidar que a lo largo de las primeras décadas del siglo XVIII se sigue desarrollando en Versalles y en París toda una sociedad de la galantería, emblema del ideal de comportamiento cortesano. Un *ideal galante* que las *fêtes* de Versalles y los espacios de placer como Trianon y Marly habían desarrollado en el pasado⁴³, y que si bien ahora parecen ocupar un segundo plano en la vida del monarca, sin embargo, como reflejan las obras de acondicionamiento del Trianon estudiadas por A. Schnapper, continúan desarrollándose en estas fechas, en un claro tono galante y placentero, aunque sin el dispendio de épocas pasadas. Asimismo, las obras de decoración y reformas de los espacios interiores del palacio se sigue produciendo, tal y como se muestra en 1701, cuando el rey sitúa definitivamente su *chambre* en el centro mismo del Palacio⁴⁴, al lado la *cámara* del Consejo, culminando con ello el ritual simbólico de divinización y gloria del ceremonial luiscatorciano; mostrando asimismo cómo los ideales cortesanos siguen vigentes y articulando la vida en la corte. Todo ello demuestra que el *ideal galante* sigue conviviendo con la imagen de *austeridad* que también busca ofrecer el propio monarca, pues la *honnêteté*, entendida como un equilibrio entre la moral pagana y cristiana, sigue constituyendo la base y fundamento de la *representación clásica*.

Como ha señalado J. Cornette, en relación al *Roi-Janus*, éste distinguirá a propósito de la figura de Louis XIV entre una *historia rosa*, vinculado al idea de *roi de guerre* y *roi de gloire*, construída principalmente por Colbert y las academias creadas a tal efecto; y una *historia negra*, confeccionada por aquellos que critican su deriva absolutista⁴⁵. Una crítica construida principalmente en los países extranjeros, como consecuencia de la política de guerra con Holanda; destacando en todo ello la figura del pastor Pierre Jurieu⁴⁶ así como -tras la expulsión hugonote- la figura de Pierre Bayle. Esta aparente contradicción entre una imagen austera y galante, en este caso

⁴² FARGE, Arlette. *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIII^e siècle*. Paris, Seuil, 1992, p. 63.

⁴³ DE LORME, Eleanor. *Pavillons et Fêtes sous l'Ancien Régime*. Éditions Monelle Hayot, 1996.

⁴⁴ CORNETTE, Joël. « Figures politiques du Grand Siècle. Roi-État ou État-roi ? ». P. 268.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁶ VAN MALSEN, Pieter Johannes Wilhelmus. *Louis XIV d'après les pamphlets répandus en Hollande*. Paris-Amsterdam, Nizet, 1936 ; GILLOT, Hubert. *Le Règne de Louis XIV et l'Opinion publique en Allemagne*. Paris, Honoré Champion, 1914.

fomentadas desde el propio monarca en tanto que artífice de su propia imagen⁴⁷, respondería a dos visiones contemporáneas al propio monarca, que posteriormente han determinado la historiografía. Más allá del excesivo acento que unos y otros quieren poner en la *austeridad* del monarca o en su dimensión *galante* y *gloriosa*, esto es, en cada una de las caras que definen al *Roi-Janus*, durante la Regencia, este *ideal galante* resurgirá con fuerza, abandonándose el pesimismo de los últimos años del reinado de Louis XIV. Aunque éste pervivirá a lo largo del siglo en forma de *inquiétude*⁴⁸. Un abandono de la austeridad que se vio favorecido en gran parte por el cansancio de la nobleza ésta, la cual les había hecho regresar, poco a poco, al espacio ciudadano parisino, atraído por una vida más dinámica. A este cambio debemos unirle también el final de la inestabilidad social que tras la muerte de Louis XIV traen consigo las firmas de las paces de Utrech y Rastadt, y que transformará los espíritus del momento, regresando una nueva etapa de optimismo⁴⁹, analizada por Robert Mauzi⁵⁰. Una época de *bonheur* sin duda nacida al calor del optimismo científico; gracias también a la cierta recuperación económica; a la paz, que permite salir de las crisis alimentarias y demográficas; a las nuevas ideas provenientes de Inglaterra, como la masonería⁵¹, que para algunos explican a partir de los años 20 el desarrollo de un discurso igualitario entre determinadas capas sociales, que ayudará a desestabilizar el ordenamiento del Antiguo Régimen⁵².

Algunas tradiciones historiográficas han querido situar en Inglaterra el origen del cambio operado en Francia durante la Regencia, cuando la monarquía francesa y la inglesa viven una época de colaboración política sin precedentes, que incentiva el intercambio entre ambos países, y del que las memorias de Bolingbroke han dejado un interesante testimonio⁵³. De este modo sitúan el origen de la *Ilustración* francesa y de sus rasgos más significativos en Inglaterra⁵⁴, como pueden ser las visiones materialistas del hombre y los principios ateos del pensamiento, las ideas de libertad políticas o las grandes ideas científicas. Para estos historiadores es en Inglaterra así como en

⁴⁷ BURKE, Peter. *The Fabrication of Louis XIV*. Traducido por Paul Chemla; Seuil, 1995 (1ª edición, New Haven-London, Yale University Press, 1992).

⁴⁸ DEPRUN, Jean. *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIII^e siècle*. Paris, J. Vrin, 1979.

⁴⁹ LOTY, Laurent. *La Genèse de l'optimisme et du pessimisme (1685-1789)*. Thèse de doctorat, Université de Tours, 1995.

⁵⁰ MAUZI, Robert. *L'Idée du Bonheur au XVIII^e siècle*. Paris, Armand Colin, 1969 (1ª edición, 1960).

⁵¹ JACOB, Margaret C. *Living the Enlightenment. Freemasonry and Politics in Eighteenth-Century Europe*. Oxford, Oxford University Press, 1991; BEAUREPAIRE, Pierre-Yves. *L'Autre et le Frère. L'étranger et la franc-maçonnerie en France au XVIII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 1998; BEAUREPAIRE, Pierre-Yves. *L'espace des francs-maçons. Une sociabilité européenne au XVIII^e siècle*. Rennes, PUR, 2003; PORSET, Charles et Cecile REVAUGER. *Franc-maçonnerie et religion dans l'Europe des Lumières*. Paris, Honoré Champion, 2006.

⁵² HALÉVI, Ran. *Les Loges maçonniques dans la France d'Ancien Régime. Aux origines de la sociabilité démocratique*. Paris, Armand Colin, 1980.

⁵³ BOLINGBROKE, Maylord. *Mémoires secrets de Mylord Bolingbroke sur les affaires d'Angleterre depuis 1710, jusqu'en 1716 et plusieurs intrigues à la Cour de France*. Londres, 1754.

⁵⁴ GAY, Peter. *The Enlightenment : An Interpretation. 1. The Rise of Modern Paganism. 2. The Science of Freedom*. New York, Norton, 1977, 2 Vol.; HIMMELFARB, Gertrude. *The Roads to Modernity. The British, French, and American Enlightenments*. New York, Random House, 2004; ROBERTSON, John. *The Case for the Enlightenment : Scotland and Naples, 1680-1760*. New York, Cambridge University Press, 2005.

Holanda los lugares principales donde habrían tenido lugar el nacimiento de las ideas más radicales que determinarán el siglo francés y que se habrían extendido de forma clandestina⁵⁵ por el continente, a través de una extensa red de *république des lettres*⁵⁶, especialmente por Holanda y por Francia, influyendo así en el materialismo francés⁵⁷. Si bien no es posible negar las estrechas relaciones entre Inglaterra y Francia, éstas son siempre complejas de analizar⁵⁸, pues la recepción de las ideas en Francia no siempre se producirá de forma unívoca; interpretando las ideas en función de sus propios modelos de representación particulares, tal y como estudiaremos a propósito de Locke y su recepción en Francia. De este modo, si bien no es posible negar las redes de letras y libros que existen entre los diferentes países europeos, especialmente entre los hugonotes holandeses con Francia, tras la revocación del Edicto de Nantes⁵⁹, así como por otras zonas de Europa⁶⁰, como ha señalado Jonathan Israel; sin embargo la dependencia de Francia de las ideas provenientes de Inglaterra es menor de lo que cierta historiografía inglesa ha remarcado obviando los problemas de recepción.

A pesar de las innegables transformaciones acontecidas a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, el paso de un siglo a otro se caracterizará por la continuidad. Sin que puedan ser resaltadas grandes transformaciones que permitan hablar de una ruptura, podemos resaltar tres acontecimientos que sin tener un impacto trascendental en la sociedad del momento, constituyen unos hitos simbólicos destacables en 1700, como ha señalado E. Franzini⁶¹. En primer lugar, la muerte de Carlos II de España y el inicio de la guerra de sucesión en 1700 que finalizará con la Paz

⁵⁵ BENITEZ, Miguel. *La face cachée des Lumières. Recherches sur les manuscrits philosophiques clandestins de l'âge classique*. Oxford-Paris, Voltaire Fondation, 1994 ; CHARLES-DAUBERT, François. *Le « Traité de trois imposteurs » et « L'Esprit de Spinoza »*. Philosophie clandestine entre 1678 et 1768. Oxford, Voltaire Fondation, 1999.

⁵⁶ BLOCKLISS, Lawrence. *Calvet's Web: Enlightenment and the Republic of Lettres in Eighteenth-Century France*. Oxford, Oxford University Press, 2002; BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, Jens HÄSELER et Anthony McKENNA (Éd.). *La Réseaux de correspondance à l'Âge classique (XVI^e-XVIII^e siècle)*. Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

⁵⁷ JACOB, Margaret C. *The Radical Enlightenment. Pantheists, Freemasons and Republicans*. London, Allen & Unwin, 1981.

⁵⁸ ROCHE, Daniel. *La France des Lumières*. Paris, Fayard, 1993, pp. 11-12 ; CHARLE, Christophe, Julien VINCENT, Jay WINTER (Ed.). *Anglo-French Attitudes. Comparisons and Transfers between English and French Intellectuals since the Eighteenth Century*. Manchester University Press, 2007; ARTIGAS-MENANT, Geneviève, Laurent JAFFRO et Antony MCKENNA, Susana SEGUIN (Éd.). *Les relations franco-anglaises aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles : périodiques et manuscrits clandestins*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2007 ; THOMSON, Ann and Simon BURROWS (Ed.). *Cultural Transfers. France and Britain in the Long Eighteenth Century*. Oxford, Voltaire Fondation, 2010; STEDMAN, Gesa. *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England*. Farnham, Ashgate, 2013.

⁵⁹ THOMSON, Ann. *L'Âme des Lumières. L'Âme des Lumières. Le débat sur l'être humain entre religion et science: Angleterre-France (1690-1760)*. Seyssel, Champ-Vallon, 2013, p. 171 ; CERNY, Gerald. *Theology, Politics and Letters at the Crossroads of European Civilization : Jacques Basnage and the Baylean Huguenot Refugees in the Dutch Republic*. Dordrecht, Kluwer, 1987; HÄSELER, Jean et Anthony McKENNA (Éd.). *La vie intellectuelle aux refuges protestants*. Paris, Honoré Champion, 1999.

⁶⁰ BEAUREPAIRE, Pierre-Yves et Pierrick POURCHASSE (Dir.). *Les circulations internationales en Europe, années 1680-années 1780*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

⁶¹ FRANZINI, Elio. *L'estetica del Settecento*. Traducida por Francisco Campillo; Machado Libros, 2000, p. 18 y ss. (1ª edición, Società editrice il Mulino, Bologna, 1995).

de Utrecht de 1713; la cual redefine políticamente las fronteras de Europa, haciendo nacer una nueva idea de Europa⁶². En segundo lugar, el fin del conflicto -también en 1700- que oponía a Ch. Perrault y a N. Boileau, ante la amenaza que se vislumbra en el horizonte con las tesis de Fontenelle y la *république des sciences*, que situaban la tradicional discusión entre *les anciens et les modernes* en un plano distinto al desarrollado hasta ahora. En tercer lugar, la traducción al francés de la obra de J. Locke en 1700, que permite establecer el inicio de un diálogo entre Francia e Inglaterra, no siempre fácil de reconstruir con claridad.

La guerra de sucesión española simbolizará la última manifestación del ideal del *roi de guerre* así como de la búsqueda de la *gloria* personal del monarca, esto es, de la Soberanía, a favor de una comprensión gubernamental de la acción política. Se redefine así tras ella una relación diferente entre el Estado y el Rey, que paulatinamente irán diferenciándose a lo largo del siglo XVIII. Si bien el discurso de Flagellation realizado por Louis XV contra la actitud frondista de los parlamentos intentará afirmar la identificación entre Estado y Monarca, sin embargo, la deriva de los últimos años del reinado de Louis XIV, ya desde finales del siglo XVII, había venido a cuestionar ese hecho. Durante la firma del tratado de Utrecht en 1712, Louis XIV todavía se expresa en términos de *roi de guerre* al señalar al mariscal d'Huxelles que debía rechazar « *une paix qui ne conviendrait pas à ma gloire* »⁶³; pues, como ha señalado J. Bodin la guerra y la paz constituían uno de los fundamentos de la soberanía monárquica: « *Décerner la guerre ou traicter la paix, est l'un des plus grands points de la majesté* »⁶⁴. No obstante, y pese a la pervivencia del ideal de guerra anterior, la necesidad de firmar una Paz por todos querida romperá definitivamente con el ideal del *roi de guerre*, alumbrando una nueva comprensión de *lo político* donde se dará predominio a la Paz⁶⁵, construyéndose un ideal de la *paz perpetua*⁶⁶, donde la política se dirime a través de la *Diplomacia*, y donde se buscará el ideal del *equilibrio entre naciones*; emergiendo así tres *saberes* característicos de la *gubernamentalidad*: la Paz, la *Diplomacia* y el *Equilibrio entre naciones*.

« L'idée de paix a triomphé en 1713. Il est utile de voir quels en furent les supports intellectuels. Un effort de réflexion se gonfle autour de cette aspiration –Fénelon et Leibniz, l'abbé de Saint-Pierre et Swift écrivent sur la paix. Les hommes de pensée servent de directeurs de conscience aux hommes d'action. La diffusion de thèmes pacifistes –leur "vulgarisation" passe par la plume de polémistes, comme Joachim Legrand ou Jean Dumont. Enfin, cette paix ne ressemble pas aux autres, car elle est, par bien des aspects, la condition des "Lumières". Les droits de l'homme, le progrès et le bonheur s'étiolent en temps de guerre. À force d'espérer la paix, les contemporains se mettent à souhaiter un monde plus ouvert – socialement et géographiquement. Le cosmopolitisme, qui se moque des frontières, la célébration du commerce, comme garantie de la paix, l'éloge de la liberté à l'image anglaise

⁶² BÉLY, Lucien. *L'art de la paix en Europe. Naissance de la diplomatie moderne XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2007, p. 127.

⁶³ LE ROY LADURIE, Emmanuel. *L'Ancien Régime. L'Absolutisme en vraie grandeur (1610-1715)*. Paris, Hachette-Pluriel, 1991, 2 Vol., t. I, p. 402.

⁶⁴ BODIN, Jean. *Les Six Livres de la République*. Paris, 1576, livre I, chap. X. Citado por CORNETTE, Joël. *Le roi de guerre*. P. 119.

⁶⁵ ROCHE, Daniel. *La France des Lumières*. P. 269.

⁶⁶ BÉLY, Lucien. *L'art de la paix en Europe*. P. 128.

*et hollandaise constituent les lignes de force de cette nouvelle curiosité, de cette renaissance, de cette effervescence intellectuelle où la première génération des Lumières s'est forgé des armes. »*⁶⁷

La Paz de Wesfalia había establecido el inicio de la diplomacia en Europa creando una nueva noción europea como *equilibrio entre naciones*, reflejo de esa nueva racionalidad gubernamental interesada en comprender las *fuerzas* que definen el Estado. Una *discontinuidad* en la noción de guerra, característica de la *Soberanía*, a través de la cual podemos observar también la emergencia de una comprensión gubernamental del poder. El tratado de Utrecht, entre España e Inglaterra, reflejaba ya cómo se han asentado estas ideas de paz en Europa, en los inicios del siglo XVIII.

*« L'article II du traité entre l'Angleterre et l'Espagne introduit pour la première fois, semble-t-il, dans un traité de paix, l'idée d'un équilibre européen pour renforcer et stabiliser la paix et la tranquillité de la chrétienté par un juste équilibre de la puissance: "acem ac tranquillitatem christiani orbis, justo potentiae equilibrio" [...] La paix d'Utrecht ne débouche pas pourtant sur l'Union européenne, dessinée par l'abbé de Saint-Pierre. Il publie, en 1713, son Projet pour rendre la paix perpétuelle en Europe, nouvelle tentative pour imaginer des voies sûres vers une paix durable, et pourquoi pas perpétuelle. L'ouvrage occupe une place à part dans la littérature politique: cette utopie, longtemps et souvent regardée avec dérision, s'est pourtant révélée prophétique si l'on considère les institutions internationales créées au XXe siècle. »*⁶⁸

Saint-Pierre partía de una visión negativa de la realidad política de su tiempo, considerando : *« l'idée d'équilibre, alors présentée dans le monde politique comme une panacée, et il juge que rien n'est "plus inconstant et plus difficile à maintenir que cet équilibre" »*⁶⁹. El orden internacional se le revela como una garantía para mantener el orden interior de los Estados, construyendo así un sistema sobre la Paz justa en el momento en que Francia se encuentra muy debilitada y encuentra dificultades para obtener la paz de sus enemigos. Sus ideas permiten tomar conciencia de la importancia del equilibrio entre las naciones, de la paz y de la función central de la diplomacia en todo ello; encontrando su refrendo en el Tratado de Utrecht. La idea del equilibrio entre naciones se convierte así en el *"principe de la diplomatie européenne"*⁷⁰, mediante la cual Francia obtendrá un equilibrio financiero que le permitirá fortalecer su Estado, que las guerras de Louis XIV había debilitado hasta la extenuación. La paz se observa pues dentro de una red nueva de *saberes* que buscan el fortalecimiento de las fuerzas del Estado; y, de este modo, el periodo entre:

*« 1715-1740 révèle bien ce recours systématique à la discussion pour résoudre les crises: elle correspond en France à la Régence de Philippe d'Orléans: Dubois, ancien précepteur du Régent, sert d'abord comme négociateur secret et utilise ses liens d'amitié avec Stanhope, avant de diriger la politique étrangère de la France. Ensuite s'imposent en France la prudence du cardinal Fleury, et, en Angleterre, l'action tout aussi sage de Walpole: l'ancien précepteur de Louis XV utilise Horace Walpole en poste à Paris comme intermédiaire avec son frère Robert, qui dirige le cabinet britannique »*⁷¹

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 463-464.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 477-480.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 480.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 584.

⁷¹ *Ibid.*, p. 585.

Los desastres de la guerra imponen la necesidad de una transformación política de la monarquía-soberana, acuciada por las crisis económicas y sociales; observándose a partir de la firma de la paz el desarrollo de una nueva comprensión del poder determinado por criterios económicos (que estarán en la base de ese nuevo ideal de la *paz* y del *equilibrio entre naciones*), como son el ahorro de costes y de vidas. El poder pasa a interesarse progresivamente por las *necesidades*, los *deseos* y los *intereses* de la *población*, como estrategia para su control y disciplinamiento, siguiendo el ideal del *buen gobierno* construido desde el medievo⁷², y que sin duda reactualiza Fénelon en su *Examen de conscience sur les devoirs de la royauté. Mémoire pour le duc de Bourgogne* (1702). Todo ello impondrá una paulatina racionalización administrativa⁷³ así como una visión y preocupación poblacional que, como indica el abbé Saint-Pierre, está construida sobre el *saber geométrico*, que desde la ciencia es trasladado al arte de gobernar⁷⁴, tal y como se manifiesta primeramente en las *mémoires* redactadas por diversos autores como Vauban y Boisguilbert. Estos se habían mostrado muy críticos con las decisiones políticas del monarca de hacer la guerra, primero en Holanda y posteriormente interviniendo en la guerra de Sucesión española, consideradas como muy perjudiciales para el Estado francés. A lo largo del siglo XVIII observamos cómo se abandonan poco a poco aquellas tesis de los años 30 del siglo pasado que alababan la guerra y sus virtudes, por ejemplo en La Mothe Le Vayer, quien -utilizando un lenguaje médico- ve en la guerra una buena manera de drenar los malos humores a través de las guerras exteriores, en clara alusión al problema de las guerras civiles y las tensiones internas, valorando la guerra como algo regulador y purgador de las tensiones sociales: « *périlleuses maladies qui leur viennent du dedans, si on ne les exerce par les armes au dehors, et si la chaleur profitable d'une guerre étrangère ne consomme les mauvaises humeurs, d'où naissent ordinairement les émotions fiévreuses des guerres civiles.* »⁷⁵ La obra de La Mothe Le Vayer refleja cómo en las tradiciones políticas, al menos desde Maquiavelo⁷⁶, existe una estrecha relación entre el pensamiento médico y el político, que evolucionará en el siglo XVIII -determinadas por una visión poblacional y policial- hacia la preocupación por la *salud pública*.

También debemos señalar a propósito de esta nueva postura del monarca frente a la guerra y a favor de la paz, un intento de éste por redefinirse simbólicamente frente al *roi de guerre* y el *roi*

⁷² SENELLART, Michel. *Les arts de gouverner. Du régime médiéval au concept de gouvernement*. Paris, Seuil, 1995.

⁷³ Es importante señalar que esta racionalización administrativa del absolutismo constituirá la tesis principal de la obra de A. de Tocqueville para explicar cómo se produce el paso del A. Régimen a la Revolución, que influirá profundamente la historiografía posterior. TOCQUEVILLE, Alexis de. *L'Ancien Régime et la Révolution*. Paris, Gallimard, 1967 (1ª edición 1856).

⁷⁴ BRIAN, Éric. *La mesure de l'État. Administrateurs et géomètres au XVIII^e siècle*. Paris, Albin Michel, 1994.

⁷⁵ LA MOTHE LE VAYER, François de. *De l'instruction de Monseigneur le Dauphin. 1640*. En *Oeuvres*. Paris, 1662, t. I. Citado por CORNETTE, Joël. *Le roi de guerre*. P. 92.

⁷⁶ GAILLE-NIKODIMOV, Marie. *Conflit civil et liberté. La politique machiavélique entre histoire et médecine*. Paris, Honoré Champion, 2004.

*de gloire*⁷⁷ del pasado. Sobre todo ante las tensiones territoriales causadas por la guerra y ante el aumento de las desafecciones internas hacia su política. Todo ello se produce, no lo olvidemos, en un marco de recuperación de una ética cristiana de reconciliación y de paz que caracteriza los últimos años del monarca, y que se refleja también en las diferentes manifestaciones religiosas de la época, que muestran un deseo de reconciliación con Dios, con el hombre y con la Naturaleza, esto es, con la Creación; que ya había determinado el espíritu de los llamados *moralistas*, así como los espíritus augustinianos de Port-Royal, oratorianos, etc. Este cambio sobre la valoración de la guerra y sobre la naturaleza violenta del hombre, lo observamos ya a lo largo del siglo XVII⁷⁸, siendo un tema central en la obra de Grotius a principio de siglo, quien reflexionará sobre la *guerra justa*⁷⁹. Esta teoría de la *guerra justa* entroncaba con la tradición augustiniana y con el *justum bellum*⁸⁰ que tendrá un gran desarrollo durante la escolástica⁸¹, por ejemplo, en la escuela de Salamanca; adquiriendo gran relevancia durante el siglo XVII, cuando Richelieu busca la justificación para su política bélica, precisamente, en *el derecho de defensa* del padre Francisco Suarez. Una teoría de la *guerra justa* que no será cuestionada hasta los inicios del siglo XVIII. Con Grotius, ya desde el siglo XVII comienza a plantearse la tendencia natural del hombre a construir un intercambio entre ellos y a construir una sociedad, por lo que no es de extrañar que a partir de Grotius o Hobbes, horrorizados por la extrema violencia en sus países, se intente reflexionar sobre el problema de la violencia, la guerra y el Estado, interesándose progresivamente sobre la sociedad civil y el pacto social. Al calor de estas reflexiones se desarrollará toda una teoría nueva sobre el derecho natural, que transformará la imagen del hombre en su estado de inocencia original, que es abandonada a favor de la voluntad humana, ayudando al desarrollo de la idea de que sólo a través de un Estado fuerte y del derecho civil y del pacto, es posible la superación de la guerra original, auspiciando asimismo el desarrollo de las diferentes concepciones de soberanía que observamos a lo largo del siglo XVII y que culminará en los tratados de Locke, *Tratados sobre el gobierno civil* (1689). Tanto el *iusnaturalismo*, el *derecho natural*, el *contractualismo*, el *derecho civil*, etc., reflejan una profunda transformación del poder a finales del siglo XVII, que afectará de lleno a la *guerra* y a las estrategias de preservación del *dominio* del *Príncipe*, propia de las Soberanía, que se ven abandonadas a favor de otro tipo de estrategias que hemos denominado como *Gubernamentalidad*.

Esta nueva representación del poder gubernamental, así como este resurgir religioso, darán como consecuencia un ideal de la *Paz perpetua* que observaremos en el abbé Saint-Pierre: *Projet*

⁷⁷ LABATUT, Jean-Pierre. *Louis XIV, Roi de gloire (1638-1715)*. Paris, Imprimerie Nationale, 1984.

⁷⁸ LIVET, Georges (Éd.). *Guerre et paix de Machiavel à Hobbes*. Paris, Armand Colin, 1972.

⁷⁹ HAGGENMACHER, Peter. *Grotius et la doctrine de la guerre juste*. Paris, PUF, 1983.

⁸⁰ CORNETTE, Joël. *Le roi de guerre*. P.123 y ss.

⁸¹ VANDERPOL, Alfred. *La doctrine scolastique du droit de guerre*. Paris, A. Pedone, 1919.

pour rendre la paix perpétuelle en Europe (1713) publicada en el contexto de la firma de la paz de Utrecht.

« les grands maux que cause la guerre, les prodigieuses dépenses, les chagrins fâcheux des mauvais succès présents, les cruelles inquiétudes sur les événements futurs, la diminution des revenus, la désolation des frontières, la perte de quantité de bons sujets, le cri perçant et perpétuel des peuples qui demandent la fin de leurs malheurs. »⁸²

La guerra perderá así ese prestigio antiguo que la vinculaba con el Rey, y que en Francia había ayudado a elaborar la imagen del Rey *très chrétien*, que se vinculaba a su vez con la idea de *guerra justa*, pues el monarca, en tanto que estrechamente vinculado a la divinidad, era el único que podía ejercer la guerra. Sin duda la Paz, poseía profundas raíces en el cristianismo, pero la actual defensa de la Paz suponía un fuerte cuestionamiento de los atributos divinos con los que se investía al monarca desde el medievo. La Paz revelaba pues un proceso de desencantamiento tras el que parece emerger el optimismo del siglo en los avances científicos, que sustentará las nuevas utopías políticas de progreso. Una unión entre ciencia y religión que observaremos en las últimas teodiceas del siglo, como la de Leibniz, quien buscará poner en relación el pensamiento religioso y el espíritu geométrico de la época. Tras la dura crisis causada por la guerra de Sucesión española, acompañada de la consiguiente crisis política, económica y social, el envejecido Rey dirá su famosa frase: « *j'ai trop aimé la guerre* ». Mucho se ha escrito sobre estas palabras, pero en general puede decirse que reflejaban un cambio de actitud hacia la guerra, que se ve ratificada en su carta al Gran Delfín por su diecisiete cumpleaños, recomendándole huir de la guerra por el bien de sus súbditos:

« *Soulagez-les le plus tôt que vous pouvez de tous les impôts violents dont la nécessité d'une longue guerre les a surchargés et que leur fidélité leur a fait supporter avec soumission. Faites-les jouir d'une longue paix qui seule peut rétablir les affaires de votre royaume ; préférez toujours la paix aux événements douteux de la guerre et souvenez-vous, mon fils, que la plus éclatante victoire coûte toujours trop cher quand il faut payer du sang de ses sujets.* »⁸³

Asistimos por todo ello al nacimiento de un nuevo *Roi de paix*, lo que se reflejaría en la condena progresiva de la guerra que se vislumbraba ya entre los principales hombres del momento, estrechamente vinculados al propio Rey como Vauban o como Fénelon, quienes, quizás por hacer patente su descontento hacia la guerra se vieron apartados del poder en sus últimos años. El propio Fénelon había realizado una gran encuesta sobre la situación del reino junto a Beauvillier hacia 1697, dentro de un programa de educación del gran Delfín, en el que pondrá en acción una serie de *saberes* que superaban la visión mercantilista y fiscal de la época de Richelieu y Colbert a favor de un pensamiento propiamente económico⁸⁴, que marcará el desarrollo de las memorias posteriores durante el siglo XVIII. Pese a su exilio, Fénelon seguirá manteniendo una estrecha relación con el

⁸² SAINT-PIERRE, Abbé de. *Projet pour rendre la paix perpétuelle en Europe*. 1713. Citado por CORNETTE, Joël. *Le roi de guerre*. P. 324.

⁸³ Citado por LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles? La monarchie absolue entre deux capitales (1715-1723)*. Paris, CTHS, 2014, pp. 48-49.

⁸⁴ PERROT, Jean-Claude. *Une Histoire Intellectuelle de l'économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*. Paris, Éditions de l'EHESS, 1992, p. 24.

nuevo hombre de confianza de Louis XIV: Beauvilliers; lo que mostraba a su vez que Louis XIV, en sus últimos años, no se mantuvo imperturbable ante las críticas e inició importantes reformas, transformándose en una monarquía administrativa que promoverá el progreso humano a partir de la economía⁸⁵, integrando a las élites aristocráticas críticas en diversos lugares de poder⁸⁶. Una estrategia que será continuada durante la Regencia. La guerra es progresivamente valorada como injusta, no viéndose ya como una fuente de heroísmo, sino de destrucción, tal y como se reflejaba estéticamente en los principales pintores de batallas de la época Van der Meulen o J. Parrocel. En el primero la guerra aparecía como una maquinaria progresivamente engrasada, determinada por la razón y la medida. En el segundo, como ha señalado J. Delaplanche, aparecen por vez primera y en primer plano los desastres de la guerra: la muerte. Unos desastres de la guerra que ya había protagonizado la serie de grabados de Jacques Callot *Misère et malheures de la guerre* (1633). No obstante, J. Parrocel contraponía el desastre y el heroísmo, y, de este modo, en su obra la pérdida del valor simbólico de la guerra se manifiesta a través de un efecto paradójico o contradictorio de nostalgia del heroísmo y de la guerra misma.

A pesar del surgimiento de este nuevo ideal de paz, la guerra continua ocupando un lugar fundamental en la sociedad dieciochesca, como reflejará la historia política de Henri de Boulainvilliers; tal y como ha sido interpretada por M. Foucault, sin duda a partir de las lecturas de C. Schmitt. En Boulainvilliers la guerra continúa siendo vista como fuente de legitimidad política e histórica, pero con la diferencia de que ahora ya no sólo se valora como un atributo de los reyes y de su gloria, sino como todo lo contrario, es decir, como un camino de deslegitimación del poder monárquico y de aquella soberanía sustentada en el ordenamiento jurídico. Frente a la legitimidad jurídica, Boulainvilliers opondrá la legitimidad nacida de la guerra. Además de cuestionar lo jurídico, la guerra ocupa en Boulainvilliers un lugar de deslegitimación de la temporalidad histórica propuesta por la monarquía desde el medievo, especialmente la *genealogía*, a través de la cual el monarca se emparentaba con los grandes acontecimientos bélicos como la guerra de Troya, las campañas de César en las Galias, etc.; o con los grandes héroes conquistadores como Alejandro; o con las deidades de la guerra como Marte. Son los desastres provocados por las guerras así como por la climatología adversa los que van a producir este cambio de percepción de la guerra, favoreciendo con ello una mirada economicista y biológica que penetra en el ideal simbólico por excelencia de la legitimación del poder: su prestigio como casa reinante a través de la guerra, modificándolo. Este desplazamiento desde el ideal de *roi de guerre* al de *roi de paix*, redefinirá simbólicamente el lugar ocupado hasta ahora por la guerra, que ya no es fuente de legitimidad dinástica, sino de legitimidad histórica, convirtiéndose la guerra en una cuestión política y social,

⁸⁵ CORNETTE, Joël. « Figures politiques du Grand Siècle. Roi-État ou État-roi ? » P. 303.

⁸⁶ METTAM, Roger. *Power and Faction in Louis XIV's France*. New York, Blackwell, 1988, p. 202.

esto es, *biológica*, llevándose la guerra a la política, la cual se definirá como la *guerra hecha por otros medios*, tal y como ocurrirá en los años de la Revolución.

Surgen por tanto dos modelos de comprensión del poder diferentes a lo largo del siglo XVIII, por un lado, un *roi de guerre* y, por otro lado, una *monarquía administrativa*, adscrita al nuevo *roi de paix*. Ambos movilizan, a su vez, dos *representaciones* y concepciones del poder distintas: la *soberanía* y la *gubernamentalidad*, que conviven entre sí, mostrando las conexiones entre una y otra; pues no pueden interpretarse como *paradigmas políticos* donde un nuevo orden del discurso y de verdad viene a sustituir al anterior. Asimismo, estas dos concepciones del poder muestran dos temporalidades diferentes: la historia-pasado y la historia-presente. Un claro ejemplo de estos dos modelos lo encontramos escenificado nuevamente en la obra de H. de Boulainvilliers, quien influenciado por los pensamientos nuevos de su época, reivindica una *historia crítica* que analiza factores económicos, políticos, etc., en los cuales la guerra encuentra su explicación; y que le conducen finalmente a buscar en los *hechos* y en la *razón histórica* el porqué de las instituciones y de su legitimación. Aunque su empresa se encuentra al servicio de la reivindicación de la *tradición* y del pasado, razón por la cual siempre ha sido valorado como un simple reaccionario, su visión es plenamente contemporánea, permitiendo comprender las profundas transformaciones del siglo. De ahí que la *Historia*, entendida como el conjunto de saberes económicos, sociales, políticos, etc., ocupa en su obra –y en los saberes del siglo– un lugar fundamental como ordenador de los discurso. No obstante, se trata de una *Historia* todavía vinculada al *origen*, el cual sigue ordenando profundamente los modelos de comprensión históricos del momento, como ha señalado Ch. Grell⁸⁷ y como ocurre asimismo en H. de Boulainvilliers. Éste redefine su modelo político en función de las *asambleas* de la nobleza que tuvieron lugar en un pasado no muy claramente datable. Una clara reacción a la tendencia *administrativa* de su época, donde el poder del monarca queda diluido en la *maquinaria administrativa*, escenificándose en su obra, de nuevo, la tensión entre la nobleza de espada y la nobleza de toga o *robe*. Pero, al mismo tiempo, su *Historia* se presenta como *filosofía*, incorporando los modelos del *origen* a una especie de pasado difícilmente datable que parece abrir, sin embargo, la posibilidad para definir y pensar un modelo de *futuro*. Recordemos que progresivamente la distinción entre *origen* (propio de los modelos cíclicos y del “clasicismo”) y *futuro* (propio de los modelos progresistas) se va perdiendo, manteniéndose en tensión a lo largo de todo el siglo XVIII, sólo resolviéndose a partir del siglo XIX, cuando la utopía del progreso determina el pensamiento político. Esta predominancia del *parallèle* y del *origen* se muestra en cómo los discursos históricos sobre las guerras de religión son recuperados con fuerza en estos

⁸⁷ GRELL, Chantal et Christian MICHEL (Éd.) *Primitivisme et Mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1989.

instantes, escenificándose así la temporalidad del *origen* que sigue siendo prioritaria dentro de la representación clásica.

Otro de los hitos simbólicos que se producen en estos instantes, como había señalado E. Franzini, será la carta enviada por Boileau a Perrault en 1700. Muy probablemente -como señaló M. Fumaroli⁸⁸- porque ambos atisban ya una *querelle* de mayores y profundas dimensiones. La paz entre ambos simboliza la aparente clausura de la *querelle entre les anciens et les modernes*, más bien dentro de las letras, y anunciaba la irrupción en el horizonte de un nuevo conflicto que enfrentará a las letras y a las ciencias. No obstante, los ecos de estos debates propios de las letras seguirán manteniéndose a lo largo del siglo XVIII, determinando las discusiones poéticas, como se refleja en la *querelle* sobre Homero⁸⁹ o en los debates del salón de mediados del siglo XVIII a favor de la pintura de historia. En 1700 uno de los hombres más importantes defensores de los antiguos y miembro destacado de la poética francesa, como era N. Boileau, se reconcilia con Ch. Perrault, partidario de los *modernos*, simbolizando el cierre de filas de la *république des lettres* y el aparente fin de las tensiones o *querelles* que la definen desde finales del siglo XVI, para afrontar una nueva etapa de conflicto presidida ahora por la figura de Fontenelle⁹⁰. Pero si la polémica Perrault-Boileau representa todavía el eco de las *querelles littéraires* que atraviesan el siglo XVII, donde la *république des lettres* busca definir los límites entre poder y literatura, y por tanto versarán sobre la figura del Rey; la *querelle* con Fontenelle reabre el debate entre *ciencias* y *arte*, que R. Descartes ya había dejado entre-abierto. En estos instantes el debate se definirá por un lado en torno a la temporalidad histórica, cuestionándose el *parallèle*, así como por otro lado sobre la posibilidad de acceder a la verdad a través de las artes, lo que había constituido uno de los postulados básicos de la concepción del arte heredada del humanismo. Este debate entre la *république des lettres* con la *république des sciences* asestaba, por tanto, un duro golpe a la representación de la monarquía, sustentada en el *parallèle*, así como en la pretensión de la *république des lettres* de construir una *Verdad* en torno a al arte, tal y como es definido en el *proyecto clásico*. Fontenelle anuncia, por el contrario, el paso a la *république des sciences*, donde son las ciencias y no las letras, ni el gusto del monarca -como señala Ch. Perrault-, las que encarnan el espíritu de lo moderno. Acontecimiento que coincide con la reformulación de la Academia de Ciencias⁹¹ y con la construcción de su propia

⁸⁸ FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». En LECOQ, Anne-Marie (ed.). *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris, Gallimard, 2001.

⁸⁹ HEPP, Noémi. *Homère en France au XVII^e siècle*. Paris, Klincksieck, 1968.

⁹⁰ NIDERST, Alain (Éd.) *Fontenelle*. Actes du colloque tenu à Rouen du 6 au 10 octobre 1987. Paris, PUF, 1989.

⁹¹ HAHN, Roger. *The Anatomy of a Scientific Institution. The Paris Academy of Sciences, 1666-1803*. Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1971; SALOMON-BAYET, Claire. *L'institution de la science et l'expérience du vivant. Méthode et expérience à l'Académie royale des sciences 1666-1793*. Paris, Flammarion, 2008 (1ª edición, 1978).

historia por parte del propio Fontenelle⁹². A pesar de lo cual, como señala C. Salomon-Bayet⁹³, al final del siglo XVII las ciencias parecen tomar distancia respecto a la *république des lettres*, quedando como una *especie* dentro de un *género*; no siendo hasta el siglo XIX, especialmente a partir de la obra de Condorcet, cuando logra elaborarse un mundo de saberes y de relaciones autónomo que permitirá hablar de *république des sciences*. Establecer la existencia de una *république des sciences* como la definida por M. Fumaroli en el caso de las *lettres*, es todavía complicado en estos primeros instantes.

La *querelle entre les anciens et les modernes* de los años 80 del siglo XVII se inscribe todavía en los límites definidos por la *representación clásica* y por la *honnêteté*. Escenifica -dentro *république des lettres*- el enfrentamiento entre los *eruditos* (herederos de las tesis de la *république des lettres* humanistas, adscritos a los antiguos) y los *écrivains* (adscritos a los modernos y a la literatura). O como plantea B. Magné entre los defensores del humanismo y los de una visión nacional de las letras construida en torno al monarca⁹⁴. La defensa de los tiempos modernos en estos últimos se llevará a cabo a partir de la figura del monarca Luis XIV, pues es su *gusto* el que debe imperar en el presente (tal y como ya ocurre en la *sociedad mundana*, basada en un modelo de “consumo de prestigio” fundamentado en la figura del monarca). Defienden así el *gusto* por encima del valor de lo histórico. Se produce además en un momento en el que la monarquía está afrontando una redefinición simbólica de su imagen y en la que precisamente comenzará a alejarse de las *letras* a favor de la *imagen*. La *querelle* escenifica además una lucha entre dos concepciones sobre la monarquía y el poder, y, de este modo, mientras Ch. Perrault cuestionará aparentemente el pasado para engrandecer los tiempos modernos encarnados por el gusto de Louis XIV; Boileau, defenderá por contra los valores *antiguos*, porque es consciente de que es en ellos, en la tradición, donde se asienta el poder del monarca. No es de extrañar por tanto que el propio monarca le recompense y le encomiende la escritura de su propia *Historia*, participando en la redefinición de las inscripciones en la gran galería de Versalles. N. Boileau pretende, por tanto, avisar a la monarquía y defenderla del uso fraudulento de la historia llevada a cabo por los modernos. Les acusa de estar convirtiendo en una pantomima y en simples máscaras alegóricas los discursos históricos, vaciándolos de contenido y redefiniéndolos en función de un tiempo presente de forma fraudulenta; y, finalmente, de estar poniendo en peligro la propia institución monárquica. Para Boileau, el objetivo es hacer comprender al Rey que debe intentar aunar -para fortalecer su grandeza-, la antigüedad y lo moderno, y por tanto que sin el pasado no es posible la legitimación del presente. De este modo, N. Boileau representaría uno de los pilares esenciales de los teóricos de la monarquía que utilizan lo

⁹² MAZAUROIC, Simone. *Fontenelle et l'invention de l'histoire des sciences à l'aube des Lumières*. Paris, Fayard, 2007.

⁹³ SALOMON-BAYET, Claire. « Préface ». En *La République des sciences*. Revue Dix-huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. Nº 40, 2008. Paris, La Découverte, 2008.

⁹⁴ MAGNÉ, Bernard. *Crise de la littérature française sous Louis XIV : Humanisme et Nationalisme*. Lille, 1976.

antiguo para su legitimación. Asimismo N. Boileau, a través de su definición de lo “sublime”, apelará a un “público” futuro como juez de la historia, aludiendo al mismo tiempo al futuro y a la antigüedad, revelando las tensiones y contradicciones propias del *proyecto clásico*. Pero esta llamada al tiempo futuro no es el del *progreso* de los modernos, sino el de la providencia, inscribiéndose con claridad dentro de una concepción cíclica. Se escenifica tras la *querelle* entre Boileau y Perrault los conflictos habituales de las letras francesas entre antiguos y modernos, entre los eruditos de la *république des lettres* y los defensores de la *mundanidad*; entre los defensores de la fidelidad a los antiguos y aquellos que reivindican la facultad de los modernos para erigir sus propios modelos, y que sin duda se encuentra adscrito a la defensa de un ideal nacional.

Frente a este debate Boileau-Perrault, a partir de 1700 Fontenelle pondrá en cuestión no solo la modelidad de los antiguos, sino que comienza a poner en cuestión los modelos temporales utilizados tanto por los partidarios de los antiguos como por los partidarios de los modernos. Abandonará, por un lado, el régimen de historicidad construido sobre la noción de *parallèle* que sustentaba el *proyecto clásico*, y, por otro lado, se apartaba de la legitimidad de la tradición que sustentaba el poder soberano; dejando de este modo el Rey de ocupar el centro del debate, tal y como había sucedido en la *querelle* anterior. El modelo científico imponía así su propia temporalidad: el *progreso*; y con él la noción de Historia comenzaba a adquirir una nueva forma y relevancia. Pero, al igual que hemos señalado más arriba, frente al optimismo en el progreso que aporta la ciencia, se produce también un efecto contrario de reacción al optimismo en el progreso de hombres como Fontenelle o Saint-Pierre, especialmente desde las filas de la religión, resurgiendo las profecías, regresando la astrología, así como nuevos mitos sobre los orígenes religiosos o primitivos, que buscan aventurar el futuro y analizar el presente sobre la noción de repetición del pasado⁹⁵. Como ha señalado Ch. Grell la Historia sigue estando determinada en el siglo XVIII por un pensamiento teológico que seguirá determinando la interpretación histórica, sin embargo comienzan a surgir nuevas formas de comprensión de la historia, como la *Filosofía de la Historia* que representarán los figuristas jansenistas⁹⁶ y que muestran, como también señalaremos en H. de Boulainvilliers, una transformación profunda del pensamiento sobre la Historia.

Dentro de esta nueva fase de la *querelle* que caracteriza el paso de un siglo a otro, Fontenelle llega a afirmar que antes de Descartes se razonaba más cómodamente, pues a partir de él el pensamiento requiere dotarse de un *método*. Lo importante en Fontenelle ya no es la supremacía de los antiguos o de los modernos, sino la necesidad de un *método*, es decir, la incorporación del modelo cartesiano y geométrico al discurso y a la reflexión sobre los temas (como en cierto modo

⁹⁵ DRÉVILLON, Hervé. *Lire et écrire l'avenir. L'astrologie dans la France du Grand Siècle (1610-1715)*. Seyssel, Champ Vallon, 1996.

⁹⁶ MAIRE, Catherine. *De la cause de Dieu à la cause de la Nation*. P. 164.

está ocurriendo también en las formas de gobierno). Fontenelle es consciente de que el problema de las *querelle* hasta ahora venían determinado por los propios objetos que afrontan, como son la poesía o la elocuencia, que escapan a la “precisión y a la exactitud”, y que al no gozar de tales caracteres se convierten en el argumento de las principales disputas entre los antiguos y los modernos. Sin embargo, estas áreas del pensamiento, como la poesía o la elocuencia, no son para él “muy importantes”, zanjando de un plumazo la *querelle* al desechar el meollo de la discusión: la supremacía o no de los antiguos; concluyendo que no es posible establecer una respuesta verdadera a la pregunta, al escapar al *método*. Para él es necesario admitir que los antiguos “podrían” haber alcanzado la perfección desde un punto de vista artístico, esto es, del gusto, separando con ello de forma tajante aquél tipo de conocimiento marcado por el método y por las leyes científicas modernas, de un sector “antiguo” de escasa relevancia, marcado por la poesía y la elocuencia, enjuiciado desde el gusto. Esta escisión implícita ya en Descartes, wittgenstenianamente es solucionada por Fontenelle de manera radical, sin que ello implique un desprecio hacia las artes, pero separando de forma radical las ciencias y las artes, que deben ser afrontadas desde metodologías diferentes, adscribiendo la verdad a la ciencia y el gusto a las artes, y por tanto, excluyendo al arte del problema de la Verdad.

La introducción del “método” como modelo de aproximación tanto a las ciencias como a las artes que inaugura Fontenelle, rompe con el modelo retórico que seguía predominando en la *querelle* anterior y que era el fundamento del *proyecto clásico*. Afrontar el estudio del arte desde el *método* determinará que el arte comience a ser pensado o bien desde las facultades y efectos que produce, esto es, desde una especie de geometría de las pasiones y de las facultades, estableciendo con ello uno de los elementos claves del nacimiento de la estética; o bien desde el análisis metódico-técnico, apremiado por la necesidad de establecer escuela, autor y valor, dentro de un mercado artístico con cada vez mayor peso. El arte se abre cada vez más a las reflexiones sobre el gusto, los sentimientos, etc., pero, al mismo tiempo, esta entrada del arte dentro del “método” conllevará también la conciencia sobre la especificidad del arte frente a la ciencia, buscando sus propios lugares de verdad. De tal manera que además de establecer una escisión entre artes y ciencia, la irrupción del *método* en la *querelle* determina que el arte deba buscar su propia especificidad “metodológica” y de reflexión sobre sí misma, abocando así al nacimiento de las disciplinas como la historia del arte, la estética o la crítica de arte. Sin embargo, es importante remarcar que las ideas de Fontenelle ocuparán un marco reducido en el imaginario del siglo XVIII, que sigue estando prioritariamente construido en torno a los principios de los *clasicismos*, no siendo cuestionados hasta finales del siglo XVIII; y, de este modo, a pesar de la claridad con la que Fontenelle parece zanjar el problema, durante el siglo XVII y el siglo XVIII, no hubo conciencia alguna sobre la existencia de dos ámbitos diferenciados: el artístico y el científico.

En tercer lugar, otro de los hitos simbólicos que determinan el año 1700 es la publicación en Amsterdam de la traducción francesa del *Ensayo sobre el entendimiento humano* de Locke. Su influencia en Francia ya se detecta en los años 80 del siglo XVII, cuando la recuperación de las ideas cartesianas por parte de Port-Royal, entre otros, produce una *querelle* sobre el *innatismo*. La cual ya venía de las polémicas entre Descartes y Gassendi, cuyas discusiones permitieron la entrada de ciertas ideas de Locke en Francia, pero siempre dentro de este contexto y dentro de las claves de discusión propiamente francesas, como ha señalado. J. Schosler⁹⁷. De hecho, Francia seguirá estando bajo la sombra del cartesianismo en las primeras décadas del siglo XVIII, influyendo éste tanto en las posturas más ateas como en las que defienden una filosofía teológica, lo que ha permitido a A. Thomson señalar que es el cartesianismo el principal foco para el desarrollo del ateísmo en Francia, siguiendo a A. Kors: « *c'est ce paradoxe qu'il convient d'examiner brièvement, en indiquant comment les incroyants en France qui réagissaient contre la philosophie cartésienne pouvait en même temps l'utiliser pour appuyer leurs arguments* »⁹⁸. La postura de Locke contra las ideas *innatas* de Descartes parece estar influenciada por la obra de Gassendi y sus *Institutiones logicae*, que Locke poseía en su biblioteca y que conocía muy bien. Gassendi defendía el intelecto como una *tabular rasa* siguiendo el axioma escolástico *Nihil in intellectu est, quod prius non fuerit in sensu*; extendiendo sus ideas por Francia a través de Bernier, a través de su obra *Abrégé de la philosophie Gassendi*. Sin embargo, el sensualismo de Gassendi realmente no llevaba a cabo un cuestionamiento de las ideas *innatas* en Descartes, como el que sí podemos ver en Locke. Es por ello que, como señalara Paul Hazard, el libro de Locke se configura como el libro de cabecera del siglo XVIII contra la filosofía de Descartes, siendo utilizado como la fuente principal de refutación a las *ideas innatas*. Además de haber refutado las ideas *innatas*, Locke presenta el alma bajo la idea de la *tabula rasa*, la cual se alimenta de ideas que tendrán dos tipos de fuentes: los sentidos y las reflexiones. A partir de lo cual el espíritu tiene también la capacidad propia para unir las, compararlas, etc. Estas dos fuentes, determinarán las diferentes corrientes y posicionamientos en Francia entre el *sensualismo* y el *racionalismo* (tal y como veremos en los discursos artísticos), en los que debemos resaltar una clara influencia lockeana, pero en la que siguen perviviendo ciertas nociones *innatas*, pues Descartes y Malebranche siguen determinando el pensamiento en la primera mitad del siglo XVIII, considerando Geneviève Rodis-Lewis que Malebranche sirvió como muralla en Francia contra el empirismo y el sensualismo triunfante⁹⁹.

⁹⁷ SCHOSLER, Jorn. *John Locke et les philosophes français*. Oxford, Voltaire Foundation Oxford, 1997.

⁹⁸ THOMSON, Ann. *L'Âme des Lumières*. P. 201.

⁹⁹ RODIS-LEWIS, Geneviève. *Nicolas Malebranche*. Paris, PUF, 1963, p. 325.

La obra de Locke es recibida por tanto en Francia enmarcada en la crítica a las ideas *innatas* de Descartes, quien nunca llegó a definir la idea del *innatismo* como se le atribuye a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, mostrando con ello una mala interpretación de su filosofía en estos instantes. A propósito de ello J. Schosler señala que curiosamente las primeras críticas que recibe Descartes por parte de autores como Mersenne o Hobbes se referían a la teoría sobre las *ideas innatas* que Descartes no había defendido y que sin embargo constituirá uno de los malentendidos de su obra que marcará el pensamiento cartesiano posterior, determinando así la *querelle d'innatisme* a partir de la cual se producirá la recepción francesa de Locke. Esta recepción de Locke, en relación a las ideas *innatas* en Descartes, será difundida en lengua francesa por los traductores y periodistas tales como Le Clerc, Coste, Bosset, *La Bibliothèque universelle*, *Les Mémoires de Trévoux*, etc. Si bien muchos de los seguidores de Locke rechazan las ideas *innatas*, sin embargo no serán sensualistas puros, a excepción de P. Bayle, quien parece ser el único favorable a la idea de la *tabula rasa*. El resto de los pensadores franceses se moverán en una especie de racionalismo con fuertes connotaciones teológicas, al ver al hombre como una criatura de Dios. Para los protestantes, por ejemplo, los sentidos solamente son causa ocasional de las ideas, siendo la reflexión una fuente interior innata de otro tipo de ideas como propone Le Clerc; y, de este modo, o bien Dios nos ha dado la “facultad de conocer” mediante la razón, como plantea Barbeyraz, o bien nacemos con “disposiciones naturales” que nos permiten la adquisición sobre un “sentimiento del yo”, “el conocimiento de Dios “y las “nociones comunes” , como plantea Crousaz. A pesar esta lectura parcial e interesada de Locke de numerosos pensadores de principios de siglo, a lo largo del siglo XVIII Locke es visto sobre todo como el triunfador sobre las *ideas innatas* de Descartes así como sobre la “vision en Dieu” de Malebranche, quien durante el siglo XVIII es identificado con Descartes, aunque se opone también a las ideas *innatas* de éste. Si bien éste acepta la idea *innata* de Dios, señala que esta idea se debe a nuestra unión con la substancia divina, lo que explica el origen de todas nuestras ideas¹⁰⁰.

Yvon Belaval ha señalado que este cambio de paradigma provocado por el rechazo del *innatismo cartesiano* y que conduce a una psicologización de las ideas en Locke, hace perder a las *ideas* su dimensión *ontológica*, como ciertos racionalistas franceses pugnan todavía por mantener. De tal manera que esta controversia entre el *innatismo cartesiano* y el *empirismo* de Locke, implica un cuestionamiento de la relación, presupuesta hasta ahora, entre las *ideas* y una dimensión

¹⁰⁰ « Malebranche, dont la position n'est pas toujours distinguée de celle de Descartes au dix-huitième siècle, s'oppose en réalité aux idées innées de Descartes: les idées, dit-il dans *De la recherche de la vérité* (1674), ne peuvent pas être 'créées avec nous', car l'esprit pouvant varier et étendre une idée à l'infini aurait 'une infinité de nombres infinis d'idées'. Malebranche, il est vrai, accepte l'idée innée de Dieu comme preuve de son existence, mais corrigeant Descartes, il précise que nous avons l'idée de Dieu par notre union avec la substance divine: ceci explique pour lui l'origine de toutes nos idées car Dieu ayant en lui les idées de toutes choses l'esprit peut voir ce qu'il y a dans Dieu qui représente les êtres créés » SCHOSLER, *Jorn. John Locke et les philosophes français*. Pp. 7-8.

trascendente-divina; y, de este modo, la Razón no pertenece ya a un *logos trascendente* y, por tanto, la Verdad trascendente deja de ser accesible al hombre, pues la razón humana ya no pertenece a esa trascendencia, tal y como ocurría en la *Representación Clásica* a través de la *palabra*. Este modelo que constituía la base y el fundamento del modelo de *Representación Clásica*, comienza a ser cuestionado a través de la controversia sobre el *innatismo*, determinando la existencia de dos caminos a lo largo del siglo XVIII; por un lado, un “racionalismo escéptico”, y, por otro lado, un dogmatismo del sentimiento.

Las ideas de Locke comienzan a difundirse en el ámbito francés a partir de 1688 con la aparición de un resumen de sus *Essais* en Amsterdam, escrito por él mismo y traducido por su amigo Jean Le Clerc¹⁰¹, quien lo publica en su *Bibliothèque universelle*, presentándolo como un extracto de una obra mayor. Esta obra suscita varias reacciones, especialmente la tesis de la *tabula rasa* que aparece en las *Abrégé*, lo que obliga a Jean Le Clerc a resumir de forma más amplia las reflexiones sobre las *ideas innatas* de nuevo en su *Bibliothèque universelle* de 1690. Diez años después, en 1700, aparecería en Ámsterdam la primera traducción integral por Pierre Coste, pese a lo cual la polémica continuará centrándose en el aspecto de las *ideas innatas*. Unos meses más tarde las *Mémoires de Trévoux* introducen el empirismo de Locke sobre suelo francés haciendo una larga mención a los *Essais*. La segunda edición de la traducción de los *Ensayos* por Coste (Amsterdam 1729) centra de nuevo la argumentación sobre las ideas de Locke contra las *ideas innatas* aportadas por los lectores franceses. Observamos así como la obra de Locke es recibida en Francia a través de la *querelle* sobre las *ideas innatas* y, por tanto, en diálogo directo con Descartes. Además de Jean Le Clerc, amigo de Locke, quien en su *Opera philosophica* son constantes las referencias a la obras del inglés, otro de los autores que ha seguido de cerca esta polémica contra el *innatismo* será Pierre Bayle, quien en una carta a Coste de 1703, se adhiere explícitamente al sensualismo de Locke. Otro autor que parece presentar influencias de Locke a través de la polémica del *innatismo* será Jean-Pierre Crousaz, hugonote y profesor de teología en Laussanne, quien en 1712 publica en Amsterdam un *Système de réflexions* donde claramente interviene en la polémica del *innatismo*. Sin embargo, Crousaz no admite las ideas innatas tal y como son descritas por Locke en su ensayo, defendiendo por el contrario un *innatismo* virtual que recuerda a las teorías de la “*premières vérités*” del padre Buffier¹⁰². Otro de los lugares de oposición a Descartes y sus ideas innatas, con clara referencia al *Essai* de Locke, estará representado por los jesuitas como el mencionado Buffier así como por la publicación de las *Mémoires de Trévoux* (1701). Aunque, como se ha remarcado es

¹⁰¹ LE CLERC, Jean. *Lettres inédites de Le Clerc à Locke*. Edición a cargo de Gabriel BONNO. Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1959.

¹⁰² BECQ, Annie. *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice, 1680-1814*. Paris, Albin Michel, 1994 (1ª edición, Ospedaletto, Pacini Editore, 1984).

importante insistir en el hecho de que esta crítica a Descartes no tiene porqué ejercerse solamente a través de las ideas de Locke, pues en la propia tradición francesa existían claros antecedentes anticartesianos, tal y como hemos señalado a propósito de Gassendi o del *Abrégé* de Bernier. La influencia de Locke parece también reflejarse en la obra de Henri de Boulainvilliers, quien escribe un *Traité sur l'immortalité* (1704), donde se refiere explícitamente al *Ensayo* de Locke para destruir el dualismo cartesiano:

« 'Mr. Loock a fait voir non seulement la nature et les especes différentes de ces idées de réflexion, mais il a prouvé que nous acquérons par cette voie les connoissances les plus abstraites. Les idées de l'être parfait, de l'infini, de l'éternel, des qualités transcendentes, sont toutes bâties sur l'unique fondement des idées transmises par les sens, il seroit donc inutile de répéter ce qu'il en a dit, je travaille sur son plan et tâche d'en tirer de justes conclusions'. »¹⁰³

A medida que avanza el siglo la crítica *anti-innatista* se radicaliza en Francia, explorando posicionamientos materialistas¹⁰⁴ (a propósito de la tabula rasa) y mecanicistas (sobre la formación de las ideas), tal y como vemos en Maubec o en Huet; en el materialismo ateo de Meslier; o en los manuscritos clandestinos de Boulainvilliers¹⁰⁵. A partir de las doctrinas sensualistas de Locke se desarrollan dos grandes figuras. Por un lado, el jesuita Claude Buffier, quien si bien rechaza las ideas innatas, sin embargo defiende las “primeras verdades”. Por otro lado, el sensualismo del Abbé Du Bos, quien compara el juicio estético con una especie de sexto sentido localizado en el corazón, insistiendo sobre la capacidad innata y las disposiciones físicas. Un posicionamiento que como ha señalado A. Becq sitúa a Du Bos entre el sensualismo de Locke y el sentimentalismo de Malebranche. Aunque el discípulo más importante de Locke en Francia antes de Voltaire, es Claude Buffier, tal y como ha señalado Ross Hutchison¹⁰⁶.

Gabriel Bonno¹⁰⁷ señala en *La Culture et la civilisation britanniques* que una de las primeras obras donde se observa la recepción del *Ensayo* de Locke en Francia es la obra de Du Bos *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719). Du Bos propone una estética influenciada por Locke en la que rechaza la estética racionalista a favor de una estética del sentimiento que sitúa la apreciación de la obra de arte en un “sexto sentido”. Esta amistad entre Locke y Du Bos queda recogida en la serie de cartas de Du Bos que recoge Paul Denis en 1912 titulada *Lettres Autographes de la Collection de Troussures*. Será en el segundo tomo de las *Reflexiones* donde la apología sobre el sentimiento determinará para Bonno y Hutchison la clara influencia de Locke en su obra. No obstante, J. Schosler plantea algunas reservas respecto a esta clara influencia de Locke en la obra de Du Bos, ya que en sus escritos no aparece de forma explícita y clara una oposición al *innatismo*, como sí aparece en los sensualistas franceses de su época de clara influencia lockeana.

¹⁰³ BOULAINVILLIERS, Henri de. Citado por SCHOSLER, John. *John Locke et les philosophes français*. Pp. 24-25.

¹⁰⁴ YOLTON, John. *Locke and French Materialism*. Oxford, Clarendon, 1991.

¹⁰⁵ BROGI, Stefano. *Il cerchio dell'Universo. Libertinismo, spinozismo e filosofia della natura in Boulainvilliers*. Florence, Olschki, 1993.

¹⁰⁶ HUTCHISON, Ross. *Locke in France 1688-1734*. Oxford, Voltaire Foundation Oxford, 1991.

¹⁰⁷ BONNO, Gabriel. *Les relations intellectuelles de Locke avec la France*. Berkeley, University of California Press, 1955.

Por el contrario, lejos de posicionarse a favor de la tesis de la *tabula rasa* insiste sobre las actitudes con las cuales nacen los hombres. Prioriza así estas inclinaciones del nacimiento sobre la educación o la sociedad, como suele ser habitual entre los sensualistas franceses, y, de este modo, siguiendo a Lombard (como también recoge A. Becq quien establece claras influencias de Malebranche), concluye J. Schosler que si a partir del posicionamiento de Du Bos sobre los sentidos se podría establecer una cierta influencia de Locke, sin embargo ésta no queda suficientemente explicitada en su obra. Nunca habla de *ideas innatas*, además utiliza el término sentimiento y no el de sensación. Frente a la *tabula rasa* defiende una especie de *sexto sentido interior* que vincula al corazón y a una cierta sensibilidad natural que reacciona frente a determinadas impresiones, y que a través de los sentidos provienen de determinados objetos exteriores, insistiendo sobre ciertas aptitudes del nacimiento. Todo ello hace complicado establecer una relación directa entre Locke y Du Bos.

Finalmente, Voltaire ocupa un lugar prioritario en la polémica sobre las ideas innatas, siendo el principal divulgador en Francia de la polémica de Locke, y así, a lo largo de sus obras desde las *Lettres philosophiques* (1734), no deja de oponer el “método histórico” de Locke al “espíritu sistemático” de Descartes y de Malebranche; para lo cual Voltaire desfigura el pensamiento de ambos ridiculizándolo. No obstante, Voltaire no rechaza las ideas innatas en el ámbito de la moral, aunque bien es verdad que siguiendo a Locke señala la existencia de diferencias en las reglas morales de un país al otro. Entre estos sentimientos universales se encuentra la “bienveillance”. En este aspecto Voltaire también desconoce la obra de Locke, pues éste, en relación a la ley moral, plantea la existencia de leyes morales universales. Voltaire divulga por tanto la polémica de Locke contra las ideas innatas de Descartes y Malebranche de forma caricaturesca, sin embargo ayudará a la extensión del sensualismo, radicalizándolo progresivamente a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. Superadas las dudas de los años 30, las consecuencias devastadoras para la religión se muestran con claridad hacia 1740, explotando el escándalo en 1751 con el Abbé de Prades y la *Encyclopédie*. Sin embargo, y como hemos señalado, pese a denunciar las ideas *innatas*, Voltaire defiende en el ámbito de la moral una moral universal, virtualmente innata, esto es, una predisposición a la compasión que intenta vincular a las necesidades universales vinculadas a los cinco sentidos.

A mediados de siglo, André-François Boureau-Deslandes, a través de su escrito *Pigmalion* (1741), utiliza este mito para extraer consecuencias materialistas a partir del *Ensayo* de Locke, reflexionando sobre la idea de *tabula rasa* y de materia pensante. Antes que Condillac, Boureau-Deslandes considera la lengua y la educación como una condición necesaria del desarrollo del espíritu, en un momento en que los debates sobre la educación están en pleno auge. A partir de Boureau-Deslandes, tal y como también vemos en Condillac y Buffon, la metáfora de la escultura será esencial para reflexionar sobre los sentidos y la función que cumplen en el desarrollo del

entendimiento, así como en las polémicas contra el *innatismo*. Unas ideas que recogerá Diderot en sus reflexiones sobre los ciegos. Aunque, nuevamente como en Voltaire, si Diderot desarrolla una estética sensualista en su artículo *Beau*, sin embargo defiende la universalidad de las ideas estéticas fundándolas sobre las “necesidades” universales, tema característico de las reflexiones artísticas desde Du Bos a Batteux y que Voltaire había adoptado en el ámbito de las ideas morales. Por otro lado, y en relación al arte, estas polémicas sobre el *innatismo*, la *función de los sentidos* y de la *tabula rasa*, etc., caracterizarán la *querelle du paragone* durante el siglo XVIII, determinando el paulatino abandono del *color*, que se había impuesto desde principios del siglo XVIII con la obra de Roger du Piles, a favor de la *escultura*, tal y como se observará en la reformulación de la Academia a partir de finales de los años 40¹⁰⁸. La escultura recobra así su antigua predominancia, aunque ésta se cimentará ahora sobre unos nuevos principios atravesados por el *empirismo* y el *sensualismo*, así como por el nuevo *paradigma natural* que proponen¹⁰⁹.

Como hemos señalado Paul Hazard en su clásico libro *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*¹¹⁰, situaba en este periodo de tiempo el inicio de un cambio profundo que pondría las bases del mundo moderno, cuya *ruptura* definitiva se produce con la muerte de Louis XIV y la llegada de la Regencia que, como veremos a continuación, marca un punto de inflexión hacia la *razón* y las *Luces*. En este libro incidirá además sobre el aspecto *secularizador* del periodo, en el que se definirá un nuevo hombre -frente al “hombre crucificado” anterior- determinado por la sensibilidad y la racionalidad¹¹¹, en la que desempeñará un papel fundamental la obra de Locke. Intentaba demostrar así las profundas consecuencias que traerá consigo las importantes transformaciones acontecidas en Inglaterra tras la Revolución de 1688; que determinarán el esfuerzo del siglo XVIII por redefinir un nuevo hombre a partir de los nuevos saberes filosóficos, sociales y políticos, que marcarán también los años revolucionarios¹¹². Este profundo cambio se expresaría así bajo la noción de *crisis de la conciencia Europea*, en el que el tradicional lugar de Dios, con respecto al hombre y respecto a la Naturaleza¹¹³, se ve redefinido. Sin embargo, frente a un modelo centrado en la *conquista de la razón* y del paulatino sometimiento de la *Naturaleza*. Frente a la *emancipación del lugar de Dios* y de la *conquista de la libertad*. Frente a la redefinición

¹⁰⁸ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*. Paris, Gallimard, 2003.

¹⁰⁹ GUÉDRON, Martial. *De chair et de marbre. Imiter et exprimer le nu en France (1745-1815)*. Paris, Honoré Champion, 2003.

¹¹⁰ HAZARD, Paul. *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*. Paris, Fayard, 1961 (1ª edición, 1935).

¹¹¹ THOMSON, Ann. *Bodies of Thought. Science, Religion, and the Soul in the Early Enlightenment*. Oxford, Oxford University Press, 2008.

¹¹² OZOUF, Mona. *L'homme régénéré. Essais sur la Révolution française*. Paris, Gallimard, 1989.

¹¹³ EHRARD, Jean. *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*. Paris, Albin Michel, 1994 (1ª edición S.E.V.P.E.N., 1963).

de un hombre determinado por el dualismo *razón-sentimiento*, que algunos ven materializarse en el nacimiento del burgués y del individualismo. Finalmente, frente a la influencia foránea, tanto europea como la nacida del contacto con otras culturas por los viajes de exploración; hemos intentado no sólo cuestionar algunos de estos principios, sino poner de manifiesto cómo es en la propia tradición francesa, en sus tensiones, *continuidades* y *discontinuidades*, características del *proyecto clásico*, donde deberemos buscar la transformación en los saberes que P. Hazard había señalado entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. La atención que despierta el Hombre desde las década de los 60 del siglo XVII, que define una nueva antropología sobre las bases clásicas por parte de los llamados *moralistas*. El desarrollo de una retórica persuasiva centrada cada vez más en la recepción, las sensaciones y los placeres. La centralidad del placer y del gusto en la literatura; así como la emergencia de nuevos saberes económicos, médicos, poblacionales, policiales, de opinión, etc.; reflejan, en su conjunto, la paulatina transformación de la *Representación Clásica*, tal y como se había definido al final de las guerras de religión, pero siempre, insistimos, sobre los fundamentos del *proyecto clásico*. Como ha subrayado A. Becq, el siglo XVIII, al menos en su primera mitad, estará determinado todavía por las mismas problemáticas del siglo anterior, aunque indudablemente se están produciendo importantes desplazamiento o *discontinuidades* en los saberes; los cuales, sin embargo, no nos permiten hablar ni de *crisis*, ni de *ruptura*, ni de *Revolución*, sino de *continuidad*.

2. La Regencia y la continuidades con la política de Louis XIV.

Tal y como hemos señalado más arriba, entre 1692 y 1694 se producen sucesivas crisis de subsistencia, como consecuencia de importantes crisis climáticas, al llegar las temperaturas en París a -13 °C en 1693; aumentando las enfermedades y las epidemias, como las fiebres tifoideas, escorbuto, etc.; e incrementándose los niveles de delincuencia y de pillaje; generando, finalmente, una elevada inseguridad y pesimismo junto a una fuerte crisis alimentaria y demográfica, a la que acompañarán un aumento de las rebeliones sociales. Una crisis climática que no volverá a repetirse hasta 1709. Estos años coinciden para Christian Petitfils¹¹⁴ con el momento en que Louis XIV toma las riendas del poder de forma personalista; frente a aquellos que, como Y.-M. Bercé, sitúan este “nacimiento dramático del absolutismo” en los años 60¹¹⁵. La monarquía, ante esta crisis demográfica, parecía adquirir conciencia de los problemas del sistema, por lo que tomará importantes medidas destinadas a la racionalización administrativa y al control del Estado sobre las poblaciones; ya no desde las estrategias de control territorial y de seguridad propuestas por

¹¹⁴ PETITFILS, Jean-Christian. *Louis XIV*. Paris, Perrin, 1995, p. 515.

¹¹⁵ DESSERT, Daniel. *1661. Louis XIV prend le pouvoir. Naissance d'un mythe?*. Paris, Éditions Complexe, 1989.

Maquiavelo, para salvaguardar el *dominio* del *Príncipe*, sino a través de una comprensión gubernamental de los problemas, lo que determinará un cambio político profundo. Si en los inicios del siglo XVII nos encontramos con el *modelo ministerial*, reflejado en las figuras de Richelieu y de Manzarino, donde un solo ministro rendía cuenta directamente al Rey y donde éste reinaba pero no gobernaba; y si a partir del año 1661 introducía una variante del sistema, organizado ahora en la rivalidad de los dos ministros principales: Colbert y Louvois, que se sustentan sobre sus respectivas redes clientelares y de amistad; en el año 1691 Louis XIV se convierte en el auténtico jefe de gobierno, rodeado de consejeros y de ministros, que a su vez disponen de comisiones y funcionarios que les apoyan en la administración de sus ministerios. De este modo, los ministros ya no necesitan un intermediario como Richelieu, Manzarino, Colbert o Louvois, para imponer sus opiniones sobre los asuntos; lo que supone *de facto* un debilitamiento de los “clanes” y de la monarquía de “oficios” que habían paralizado las transformaciones del Antiguo Régimen. Ahora las redes clientelares pasan a ser directamente clientes del rey, favoreciendo así una economía sustentada en las redes, los organismos familiares, los clanes, etc., pero de carácter privado. A diferencia de Inglaterra, donde la economía es centralizada desde el Parlamento, lo que se traduce en una mayor eficacia, Francia mostraba un impulso descentralizador que contrasta con la imagen paradójica de un absolutismo francés que tiende a ser identificado con el control centralista¹¹⁶, y que a la larga demostrará su ineficacia. Se puede decir así que la *monarquía administrativa* nace propiamente en 1691, influenciando profundamente los sistemas políticos desarrollados a lo largo del siglo XVIII¹¹⁷.

Esta *monarquía administrativa* transformará por completo las relaciones entre el monarca y sus súbditos, así como la identidad de los mismos; la cual se construirá en estos instantes en el servicio administrativo al monarca, cuando antaño se consideraba la guerra como el fundamento de este servicio. Ello produce una transformación en el concepto de servicio al monarca y, como consecuencia de ello, en el concepto de nobleza, que producirá -como veremos más adelante- cierta intranquilidad entre algunos miembros de ésta, enfrentándose la nobleza de espada a la nobleza de toga. Las guerras de religión, a finales del siglo XVI, habían causado una crisis de la monarquía y de la nobleza¹¹⁸ que determinará la redefinición de ambas a través de los modelos de *honnêteté*; aunque las tensiones entre la nobleza cortesana y el monarca permanecerán a lo largo de la primera

¹¹⁶ ROOT, Hilton. *The Foundain of Privilege. Political Foundations of Markets in Old Regime France and England*. Traducido por Jacques Favè, *La construction de l'état moderne en Europe. La France et l'Angleterre*, PUF, 1994, p. 323 (1ª edición, Berkeley, University of California Press, 1994).

¹¹⁷ SARMANT, Thierry et Mathieu STOLL. *Régner et gouverner. Louis XIV et ses ministres*. Paris, Perrin, 2010.

¹¹⁸ SCHALK, Ellery. *From Valor to Pedigree: Ideas of Nobility in France in the Sixteenth and Seventeenth Century*. Traducido por Christiane Travers, *L'épée et le sang. Une histoire du concept de noblesse (vers 1500-vers 1650)*, Seyssel, Champ-Vallon, 1996. 1ª edición, Princeton University Press, 1986.

mitad del siglo XVII, como ha señalado A. Jounana en *Le devoir de révolte*¹¹⁹. Una actitud contestaría que si bien parece finalizar con el fracaso de la Fronda y el desarrollo de la *sociedad cortesana* versallesca, de forma larvada se prolongará a lo largo del siglo XVIII, como estudiaremos a propósito del duque de Saint-Simon, Henri de Boulainvilliers, etc¹²⁰. El *segundo orden* vivirá a lo largo del siglo XVII un deseo constante de redefinir su papel simbólico dentro de la monarquía soberana, pues el poder económico sigue estando en sus manos, como ha demostrado D. Dessert¹²¹. Esta situación obligará a Luis XIV a *remitificar* a la nobleza dentro del estado cortesano ideado en Versalles, como ha señalado Jay. M. Smith¹²². No obstante, el reinado de Luis XIV refleja varios cambios simbólicos en la *representación del poder* tanto en la figura del monarca (como hemos señalado a propósito de los estudios de L. Marin, J.-M. Apostolidès o G. Sabatier), como en la figura de la nobleza. Ambos comienzan a integrarse en una especie de maquinaria administrativa al servicio del monarca-Estado, donde la exactitud, el trabajo, la aplicación, el talento, etc., comienzan a tener mayor relevancia sobre el heroísmo de antaño, como ya apuntó la clásica obra de P. Bénichou *Morales du Grand Siècle*, y que más que entre la monarquía y la nobleza, que al fin y al cabo comparten un mismo ideario definido por la Corte, producirá un conflicto entre la monarquía y los parlamentos.

« Ainsi Louis XIV a-t-il tenté de forger une synthèse peut-être impossible entre, d'une part, la réussite personnelle restaurant la cohérence des relations traditionnelles instituées entre la noblesse et le roi et, d'autre part, l'émergence d'un « service public », dont la construction de l'État, un État froid et impersonnel, État de raison, est la mesure finale de l'utilité. Dans ce contexte, la personne physique du souverain –« l'œil du roi »- est condamnée à disparaître au profit de relations de service : le monarque tend à être remplacé par une image de pouvoir souverain. »¹²³

Si el paso del siglo XVII al XVIII no aporta grandes transformaciones, como estudiamos más arriba; de igual modo la muerte de Louis XIV en 1715, a diferencia de lo señalado por Pierre Goubert y Daniel Roche¹²⁴, tampoco supondrá grandes novedades. Pese a la muerte de un monarca tan carismático y pese a que la Regencia del Duque de Orleans nació con ciertas turbulencias, como consecuencia de los problemas sucesorios generados por el testamento del Rey, quien había designado como su sucesor en un primer momento a sus hijos bastardos: el duc de Maine y el comte de Toulouse, que había tenido con la marquesa de Montespan. Éstos habían sido nombrados como

¹¹⁹ JOUANNA, Arlette. *Le devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'État moderne, 1559-1661*. Paris, Fayard, 1989.

¹²⁰ SMITH, Jay M. *Nobility Reimagined. The Patriotic Nation in Eighteenth-Century France*. Ithaca, Cornell University Press, 2005.

¹²¹ DESSERT, Daniel. *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*. Paris, Fayard, 1984.

¹²² SMITH, Jay M. *The culture of Merit. Nobility, Royal Service, and the Making of Absolute Monarchy France, 1600-1789*. The Michigan University Press, 1996.

¹²³ CORNETTE, Joël. *Absolutisme et Lumières, 1652-1783*. Paris, Hachette, 2008, p. 145.

¹²⁴ GOUBERT, Pierre et Daniel ROCHE. *Les français et l'Ancien Régime. 2. Culture et société*. Paris, Armand Colin, 2005 (1ª edición, 1984) ; ROCHE, Daniel. *La France des Lumières*. Paris, Fayard, 1993, p. 10.

príncipes de sangre el 23 de mayo de 1715, para facilitar así su posible ascenso al trono. No obstante, el propio monarca en sus últimos meses, enfermo, ya sabía que sus disposiciones a favor de sus hijos bastardos no serían seguidas y que todo apuntaba al duque de Orleans como futuro regente del joven Louis. La Regencia estará definida pues por la continuidad, aunque como estudiaremos a propósito del sistema impuesto por el regente: la *polysynodie*¹²⁵ (nombre dado por l'abbé de Saint-Pierre en 1718 poco después de su supresión¹²⁶), el Duque de Orleans introducirá importantes cambios en el sistema político anterior, aunque en la línea ya abierta por los últimos años del reinado anterior. Como es lógico en un sistema de regencia, donde al no existir un monarca el regente más que reinar deberá gobernar administrando el legado de la monarquía, la Regencia se definirá por la continuidad; configurándose el regente como un *árbitro* entre las diferentes corrientes de oposición y grupos enfrentados, para así mantener el poder intacto para cuando el heredero al trono alcance la mayoría de edad. Razón que explicará -entre otras causas- el traslado de la corte a Paris, en detrimento de Versailles, pues a través de este cambio Philippe d'Orléans buscará mantener los equilibrios entre las élites parisinas -más afines a su persona- y la nobleza cortesana, siempre intrigando entre los muros del palacio. Ello suponía de facto la ruptura, más simbólica que real, con una forma de hacer política, como la de Louis XIV como *roi de gloire*, identificada con Versailles, pero que el regente ni el joven rey podían desarrollar. Este traslado a París suponía también superar las reticencias hacia una ciudad todavía bajo el recuerdo de la Fronda, mostrando, precisamente por ello, un deseo de controlar más de cerca los posibles levantamientos desde la propia ciudad, revelando una preocupación poblacional que será afrontada no desde las medidas de represión sino policiales y de información.

A pesar de que una historiografía profundamente influenciada por la ideología luiscatorciana, donde la ciudad es prácticamente silenciada a favor de la corte versallesca (que tiende a obviar también la constante movilidad de la corte por los diferentes dominios del Rey), ha generado un falso debate historiográfico sobre el enfrentamiento entre la Ciudad y la Corte¹²⁷, la verdad es que son muy estrechas las relaciones entre ambas¹²⁸, como reflejan los nuevos estudios sobre salones parisinos¹²⁹. Sin embargo, frente a la tradicional creencia de que la ciudad, alejada de la corte, era más proclive a facilitar el nacimiento de la opinión y de una conciencia política, como señala D. Gordon, así como de un arte nuevo que algunos han denominado como rococó y puesta en estrecha

¹²⁵ ESSLINGER, Albert. *Le Conseil particulier des Finances à l'époque de la Polysynodie (1715-1718)*. Paris, H. Jouve, 1908 ; BENOIT, Maurice. *La Polysynodie. Étude sur l'organisation des conseils sous la Régence*. Paris, Au commerce des idées, 1928 ; ANTOINE, Michel. *Le Conseil du Roi sous le règne de Louis XV*. Genève, Droz, 1970, p. 77 y ss. ; DUPILET, Alexandre. *La Régence absolue. Philippe d'Orléans et la polysynodie (1715-1718)*. Seyssel, Champs Vallon, 2011.

¹²⁶ SAINT-PIERRE, Abbé de. *Discours sur la polysynodie*. Amsterdam, Du Villard et Changuion, 1719.

¹²⁷ LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles?* P. 131.

¹²⁸ ROMAGNOLI, Daniela (Dir.) *La Ville et la Cour. Des bonnes et des mauvaises manières*. Paris, Fayard, 1995.

¹²⁹ LILTI, Antoine. *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*. Paris, Fayard, 2005.

relación con la vida ciudadana, tomando a Watteau como un emblema; la ciudad ha vivido siempre de los gustos y las formas que se ponían de moda en Versalles, para rápidamente imitarlas y trasladarlas a la ciudad. La corte se configuraba así como el modelo a imitar en la ciudad. De tal manera, durante la primera mitad del siglo XVIII sigue existiendo una estrecha relación, como en el siglo pasado, entre Versalles y París, no siendo hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando realmente se produzca el auge de París y el despoblamiento de Versalles. Se tratará de un momento en el que los príncipes de sangre estaban menos presentes en Versalles, alojándose en suntuosos palacios urbanos, pues en gran parte se habían visto privados de alojamiento ante el crecimiento de los herederos de Francia, no considerándolos, tanto Louis XV como Louis XVI, como miembros de la familia; y, también, ante sus acercamientos a la oposición parlamentaria. Razón por la cual abandonarán Versalles a partir de 1760, formando en sus residencias parisinas centros de sociabilidad mundana y de política, quedando Versalles poco a poco en un segundo lugar¹³⁰.

Habitualmente este traslado de Versalles a París, al inicio de la Regencia, ha sido explicado, desde el clásico estudio de Henri Leclercq, como la consecuencia de la atracción que ejercen los vicios de París sobre un degenerado Philippe d'Orléan¹³¹, progresivamente marginado en Versalles y, por tanto, enfrentado a lo que representaba; retomando ese falso enfrentamiento entre ciudad y corte. Una imagen del regente construida en gran parte a partir de los textos de Saint-Simon. Más allá de estos análisis de H. Leclercq sobre Philippe, lo cierto es que ya desde los últimos años del reinado de Louis XIV se observa una progresiva atracción de la aristocracia versallesca por la vida parisina¹³², quizás como consecuencia del ambiente más comedido que reina en Versalles. No obstante, la estrecha relación de la corte de Versalles tanto con París como con otros lugares donde se había instalado la gran nobleza, como los Condé en Chantilly¹³³, siempre se ha mantenido. Este traslado de Versalles a París supondrá de forma inmediata una transformación del mundo social parisino, al producirse, entre otros fenómenos, la dispersión obligatoria de la corte en diferentes puntos de la ciudad; creando así nuevos puntos de atracción y de poder que competirán entre sí por atraer a las personalidades más influyentes; siendo las Tuilleries –donde reside el joven Louis XV– un lugar más entre los otros. Todo demuestra que la Regencia supondrá un cambio respecto a la concepción cortesana versallesca, aunque la representación política seguirá siendo la misma, pero desplegada en la nueva topografía de la ciudad. Nacen así de la noche a la mañana nuevos cafés; nuevos salones; nuevos teatros; y se desarrolla asimismo una nueva clientela para los artistas. Ante el descenso de los encargos oficiales y la emergencia de nuevas fortunas industriales y financieras,

¹³⁰ *Ibid.*, p. 77.

¹³¹ LECLERCQ, Henri. *Histoire de la Régence pendant la Minorité de Louis XV*. Paris, Champion, 1922, 3 Vol.

¹³² LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles?* P. 147.

¹³³ BÉGUIN, Katia. *Les princes de Condé : rebelles, courtisans et mécènes dans la France du Grand Siècle*. Seyssel, Champ Vallon, 1999.

y como consecuencia de la rehabilitación o construcción de nuevos palacios por parte de la gran nobleza versallescas, que demandaban nuevas decoraciones o reacondicionamientos, favoreciendo con ello el desarrollo de nuevos gustos mobiliarios como la *rocaille*, que en modo alguno debe entender como un *estilo* que afecta *formalmente* a todas las manifestaciones de la época.

Todo esta nueva topografía social y política creada en París, inspira el desarrollo –o más bien creación- de una *opinión* en las calles, como ha señalado A. Farge, sobre todo, a partir de 1723; y que analizaremos como una consecuencia del proceso de *visualización* del poder, es decir, del *deseo de conocer* del poder y principalmente ejercido por la policía; y por efecto del altavoz que el malestar va encontrar en medios como el *Nouvelles ecclésiastiques*¹³⁴. Sin embargo esta *opinión* es difícil de asir y de establecer, pues no responde, como habitualmente se ha pensado, a la emisión racional y crítica de un pensamiento sobre un problema o acontecimiento concreto; sino que la *opinión* responde a lo *popular*, y como tal se manifiesta de forma tempestuosa, efímera, particular y en relación con un hecho concreto, que dura lo que tarda este fenómeno en desaparecer: un accidente, una pelea en una cola del pan, un conflicto laboral, etc. De ahí que para su estudio ocupan un lugar destaco las informaciones e informes realizados por la propia policía. Se trata por tanto de conflictos de los que surge un estado anímico que en ocasiones tomará como diana el poder, revelando de forma fortuita y por casualidad lo que se sienta, más que lo que se piensa, sobre el poder. Algo que el propio poder querrá saber. Lo que refleja que la *opinión* que intenta formalizar la *policía* en los primeros tiempos, nada tendrá que ver con la *opinión pública* de los umbrales revolucionarios:

« Les appréciations sur la chose publique se fondent sur un ensemble de circonstances qui leur donne à chaque fois un statut et une organisation différents. Greffés sur des situations aux modalités infinies, les jugements s'affirment, se réaffirment puis disparaissent pour s'attacher à d'autres incidents et se transformer en empruntant d'autres perspectives et modes d'énonciation. Il n'existe aucun instrument pour mesurer l'opinion, mais il est des moments où deviennent visibles des dispositifs de cristallisation d'un certain jugement public. Ces dispositifs ont une vie propre, avec des images, des écrits, des mots, parfois beaucoup de violence ; ils naissent et meurent vite, ou au contraire s'immobilisent pour se figer en des leitmotive sans fin. »¹³⁵

A diferencia de nuestra tesis, que ampliaremos en el capítulo cuarto, para L. Lemarchand, este desplazamiento de la Corte, de Versalles a la Ciudad de París, favorecerá -siguiendo a D. Gordon- la construcción de una *opinión pública* que nace de la repolitización de la vida ciudadana provocada por la Regencia al escenificarse en la ciudad, a los ojos de todos, la vida de la Corte. Una vida cortesana que se escenifica en los nuevos centros del poder, conformando las conversaciones de salones, clubs o cafés; lo que fomentará igualmente que las antiguas estrategias de vigilancia cortesana de Louis XIV ahora sean aplicadas a la nueva geopolítica de la ciudad, extendiéndose en intensidad y número.

¹³⁴ FARGE, Arlette. *Dire et mal dire*. P. 63 y ss.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 95.

La ciudad se llena de nuevos espacios de ocio y de fiesta donde la antigua corte versallesca despliega su vida cortesana de antaño, pero bajo nuevos aspectos, a la vista de la ciudad y de los periódicos y gacetillas, dando así la imagen festiva y libertina que ha tenido la regencia para una buena parte de la historiografía. L. Lamarchand señala que en los bailes de máscaras, como el de la Opera, se muestra una evolución novedosa como es que la entrada a estas fiestas se hace mediante un derecho previo de pago, obligándose además a desprenderse de los signos que marcan el rango social, para así diluirse en el anonimato. Esto permitió que otras capas de la sociedad anteriormente excluidas de estas fiestas cortesanas, y mediante el pago, pudiesen participar ahora directamente de la corte. Este derecho de pago era una consecuencia de la crisis económica por la que atravesaba la regencia, que sin embargo provocó la apertura de la corte a un amplio espectro de la población, convirtiéndose así en uno de los rasgos de la Regencia respecto al reinado anterior¹³⁶. Este acontecimiento cuestiona, a nuestro modo de ver, esa distinción establecida por parte de la historiografía entre *alta cultura* y *baja cultura*¹³⁷, mostrando los fuertes trasvases existentes entre todas las capas sociales, pues todos participan de las formas cortesanas, que se constituyen en referente principal de consumo en la sociedad; revelando con ello la dificultad de definir en el siglo XVIII tanto la noción de *pueblo* como de lo *popular*¹³⁸. Sería más bien la relación diferente con lo cotidiano y con la cultura material del día a día lo que determina finalmente las particularidades de cada una de las representaciones de cada persona¹³⁹, que no pueden ser reducidas a un factor social, económico o político. Este entrelazamiento de clases que favorece por ejemplo el baile de máscaras de la Opera no supone una revolución, ni una confusión social, sino que las jerarquías siguen estando fuertemente marcadas, no siendo este anonimato más que una ficción, tal y como cuenta J. Buvat en su *Journal de la Régence*, a propósito de la duchesse de Berry, cuando un enmascarado se le acercó para seducirla; lo que terminó con la detención del enmascarado por sus guardias y desvestido ante el público para su vergüenza¹⁴⁰.

La ciudad de París reforzaba su capitalidad con el regreso de la corte y del joven Rey, quien paseaba a menudo por los jardines de las Tuilleries a la vista de los ciudadanos, participando además, progresivamente, en los grandes fastos religiosos¹⁴¹. Como podemos observar, la vida

¹³⁶ LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles?* P. 207.

¹³⁷ MUCHEMBLED, Robert. *Culture populaire et culture des élites dans la France Moderne (XVe-XVIIIe siècle)*. Paris, Flammarion-Champs, 1978.

¹³⁸ RIOUX, Jean-Pierre et Jean-François SIRINELLI (Éd.). *Histoire Culturelle de la France*. Tome 3. BAECQUE, Antoine de et Françoise MÉLONIO. *Lumières et liberté. Les dix-huitième et dix-neuvième siècles*. Paris, Seuil, 2005, p. 89 y ss. (1ª edición, 1998).

¹³⁹ ROCHE, Daniel. « Introduction. Culture et civilisation matérielle ». En *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation XVII^e-XIX^e siècle*. Paris, Fayard, 1997, pp. 9-17.

¹⁴⁰ BUVAT, Jean. *Journal de la Régence (1715-1723)*. Édition Émile CAMPARDON. Paris, H. Plon, 1865, 2 Vol., t. I, p. 242.

¹⁴¹ FAVIER, Thierry. « Louis XV Parisien : un aspect de la musique religieuse sous la Régence ». En MORTIER, Roland et Hervé HASQUIN. *Études sur le XVIIIe siècle, n° XXVI. Topographie du plaisir sous la Régence*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1998, pp. 27-50.

parisina no supone una crisis del modelo cortesano versallesco, sino su continuación, y en el caso del ceremonial que antiguamente había vinculado al monarca a la ciudad mediante las entradas¹⁴² una reanudación y reafirmación, adaptándose así las antiguas ceremonias de información¹⁴³ a las nuevas circunstancias de la ciudad. Todo ello mostraba la estrecha relación de la Regencia con las formas tradicionales de la soberanía, pudiéndose concluir que no puede caracterizarse este periodo como un momento de ruptura sino de afirmación monárquica, tal y como también representa la *polysynodie* respecto al reinado de Louis XIV. La nueva geografía urbana creó nuevos centros de poder y, por tanto, una nueva geopolítica ciudadana¹⁴⁴, nacida como consecuencias de la descentralización de los órganos de gobierno versallescicos, al tenerse que reinstalar la administración en los antiguos palacios de París¹⁴⁵. No obstante, en París se habían mantenidos algunos edificios destinados al servicio administrativo durante el reinado de Louis XIV, lo que reafirma la tesis de que no había existido una ruptura entre Versailles y la Ciudad. Asimismo, este traslado también generó una nueva geopolítica a nivel social, creándose nuevos lugares de poder con los diversos salones que emergen en estos instantes, apareciendo diversos polos: entre las Tuilleries, donde reside el monarca; el Palais Royal, donde reside el Regente; y los palacios de la gran nobleza.

« La Cour n'est plus, comme au XVIIe siècle, une scène qui ne tire sens que de la présence du roi, mais un ensemble de scènes diversifiées et délocalisées se donnant en spectacle à un public varié et se continuant grâce à cette multiplicité. »¹⁴⁶

Como pondremos de manifiesto más adelante, las novedades aportadas por la Regencia no harán más que profundizar en las transformaciones ya acontecidas bajo el reinado de Louis XIV, adaptándolas a las nuevas circunstancias del momento, como es el desarrollo de una ciudad cada vez con mayor peso y relevancia, que la Regencia ayudará a fortalecer. Desde el reinado de Louis XIV la población parisina no ha hecho más que crecer, desde los 400000 habitantes de 1661 hasta los 530000 de 1700, en gran parte atraídos por la floreciente expansión económica, gracias a la creación de un mercado de lujo¹⁴⁷ así como de una industria de objetos necesarios para la guerra, que crea importantes zonas de trabajadores en los *faubourgs*¹⁴⁸. Esto permite el desarrollo de una

¹⁴² DESPLAT, Christian et Paul MIRONNEAU. *Les Entrées. Gloire et déclin d'un cérémonial*. Actes du colloque tenu au château de Pau les 10 et 11 mai 1996. Biarritz, J&D Éditions-Société Henri IV, 1997.

¹⁴³ FOGEL, Michèle. *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI^e au XVIII^e siècle*. Paris, Fayard, 1989.

¹⁴⁴ LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles?* P. 165 y ss.

¹⁴⁵ COQUERY, Natacha. *L'espace du pouvoir. De la demeure privée à l'édifice public. Paris 1700-1790*. Paris, Seli Arslam, 2000.

¹⁴⁶ FARGE, Arlette. *Dire et mal dire*. P. 30.

¹⁴⁷ COQUERY, Natacha. *L'Hôtel aristocratique. Le marché du luxe au XVIII^e siècle*. Paris, Publications de la Sorbonne, 1998; COQUERY, Natacha, *Tenir boutique à Paris au XVIII^e siècle. Luxe et demi-luxe*. Paris, CTHS, 2011.

¹⁴⁸ MARGAIRAZ, Dominique. *Foires et Marchés dans la France préindustrielle*. Paris, EHESS, 1988 ; THILLAY, Alain. *Le faubourg Saint-Antoine et ses "faux ouvriers". La liberté du travail à Paris au XVII^e et XVIII^e siècle*. Seyssel, Champ Vallon, 2013.

fuerte burguesía comercial¹⁴⁹, que para algunos comienza a adquirir unos fuertes lazos solidarios entre sí que posibilitan el hablar de una pre-conciencia de clase¹⁵⁰. Para otros, hablar de burguesía en un sentido de clase, en estos instantes, se trataría más bien de un *mito*¹⁵¹; lo que supondría negar la existencia de una clase comercial que mantiene entre sí fuertes vínculos y lazos, y que muestran estrechas solidaridades entre sí, habituales entre aquellos que poseen unos rasgos sociales comunes, como hemos podido analizar en relación a las familias de pintores, como Le Brun, que se benefician de la procedencia de sus familiares, mostrando las solidaridades entre ellos. Es por ello que más que hablar de *clase* en un sentido marxista, podamos hacerlo en un sentido weberiano, como conciencia sobre unos objetivos e intereses comunes que afectan a los marchantes de la lana, a los de paños, a los de los orfebres, etc., pero que defienden sus privilegios dentro de un sistema de Antiguo Régimen en el que están integrados y que no pondrán en cuestión. Por otro lado, las nuevas corrientes económicas de los fisiócratas, desde mediados de siglo, comienzan a dividir la sociedad en función de criterios económicos (frente a lo señalado por D. Roche, quien lo vincula a las memorias económicas realizadas a finales del siglo XVII por hombres como Vauban o Boisguilbert¹⁵²), utilizando la noción de clase -la cual provendría de las ciencias- para la descripción social¹⁵³. Sin un sentido como el que adquirirá posteriormente con Marx, en la Francia de mediados del siglo XVIII comenzarán a convivir diferentes nociones sociales: órdenes, clases, etc., que reflejan, a su vez, concepciones sociales progresivamente enfrentadas, pues mientras el orden remite a una noción jurídica, vinculada a la función realizada en la estructura monárquica y, por tanto, vinculada a la soberanía, la noción de clase utilizada por los fisiócratas remite a una noción económica y social, propia de la visión gubernamental. Pero se trata de modelos descriptivos, no pudiéndose hablar de ninguna conciencia de clase de tipo marxista.

« Trois modes de classification apparaissent comme les plus courants : la division en ordres, qui persiste et sur laquelle on ne revient que pour marquer l'essentiel, la distinction de la roture et de la noblesse ; la division par l'état et les ressources ; enfin, la division selon la place tenue dans le monde économique. »¹⁵⁴

Es sobre esta creciente población de trabajadores y de nuevas manufacturas, el lugar principal a partir del cual emergen nuevas fortunas urbanas, tanto empresariales como de financieros¹⁵⁵. Este último grupo son muy importantes pues de ellos depende la sostenibilidad

¹⁴⁹ GARRIOCH, David. *The Formation of the Parisian Bourgeoisie, 1690-1830*. Harvard University Press, 1997.

¹⁵⁰ LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles?* P. 74 ; MARRAUD, Mathieu. *De la Ville à l'État. La bourgeoisie parisienne (XVII^e-XVIII^e)*. Paris, Albin Michel, 2009, p. 267.

¹⁵¹ MAZA, Sarah. *The Myth of the French Bourgeoisie: An Essay on the Social Imaginary, 1750-1850*. Harvard University Press, 2003.

¹⁵² ROCHE, Daniel. *La France des Lumières*. P. 358.

¹⁵³ PIGUET, Marie-France. *Classe. Histoire du mot et genèse du concept des Physiocrates aux Historiens de la Restauration*. Lyon, Presses Universitaire de Lyon, 1996.

¹⁵⁴ ROCHE, Daniel. *La France des Lumières*. P. 357.

¹⁵⁵ CHAUSSINAND-NOGARET, Guy. *Gens de finances au XVIII^e siècle*. Bruxelles, Complexe, 1993 (1^a edición, Bordas, 1972).

económica de la Regencia y por tanto donde se encuentra el poder del que depende el Regente. No es de extrañar por tanto las estrechas relaciones entre el mundo financiero y la regencia, así como con la monarquía dieciochesca, tal y como refleja el ascenso de personajes como Pompadour, Necker, etc. Es en esta constante necesidad de financiación generada no sólo por la guerra sino por los altísimos costes que suponen los diferentes palacios, como el de Versalles, donde quizás debamos buscar también las causas del traslado de la corte a París. Por un lado, por el elevado coste de las residencias reales diseñadas para un rey que todavía es menor de edad, quien no puede participar en las grandes ceremonias versallescas. Por otro lado, por la estrecha relación que se produce entre los financieros de la ciudad y la Regencia. Recordemos, como ha señalado D. Dessert, que en estos años se produce la transformación del modelo financiero de Antiguo Régimen, sustentado en el pasado en los préstamos de la nobleza, por el préstamo bancario de los emergentes hombres de finanzas, lo que a ojo de D. Dessert situaba en una situación de debilidad económica y política el Antiguo Régimen, pues la participación de la nobleza en las finanzas del reino le hacía ocupar un lugar de poder fundamental, animando un sistema sustentado sobre las redes clientelares que los financieros venía a poner en riesgo.

La austeridad y el ahorro, frente a los gastos que suponen las residencias de Louis XIV, han podido intervenir en la decisión de trasladar la corte a Versalles, sobre todo en unos instantes donde el *lujo* se convierte en un tema constante de debate y de opinión¹⁵⁶, entre los defensores, vinculados a los nuevos saberes económicos, y sus detractores, vinculados a la moral aristotélica y cristiana que crítica lo superfluo. El lujo ya no se valora en exclusiva como antaño como una parte de la gloria del monarca, sino como un vicio y un dispendio, conforme a las nuevas ideas económicas y la moral cristiana. No es por tanto extraño que en estos momentos cierta imagen festiva vinculada a Versalles se abandone, tal y como representa el desmantelamiento de Marly. Ello no implica un abandono total de los lugares que antaño ocupara la monarquía fuera de París, como Versalles, que sigue siendo visitado y mantenido económicamente. Además, pese al traslado de la corte a París, Versalles mantendrá algunas de sus antiguas dependencias administrativas¹⁵⁷. En líneas generales observamos cómo con el traslado de la corte se busca ahorrar los tremendos costes que conllevaba la administración de Louis XIV, reinstalándose las instituciones en los antiguos edificios administrativos de la capital, lo que sin duda permite disminuir los costes¹⁵⁸. Como ha recalcado L. Lemarchand no puede concluirse que este traslado sea la manifestación del deseo de la nobleza por romper con la corte; debiendo cuestionarse la imagen de una aristocracia reaccionaria que rechaza

¹⁵⁶ ROCHE, Daniel. *La France des Lumières*. P. 510 y ss. ; PERROT, Philippe. *Le luxe. Une richesse entre faste et confort XVIII^e-XIX^e siècle*. Paris. Seuil, 1995; PROVOST, Audrey. *Le luxe, les Lumières et la Révolution*. Seyssel, Champ Vallon, 2014.

¹⁵⁷ LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles?* P. 171.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 185.

las formas cortesanas de vida, prefiriendo consumir las formas de vida ciudadana, tal y como ha señalado Th. Crow.

Sin duda la Regencia trajo consigo algunos cambios anhelados por la sociedad, como fue el levantamiento de la prohibición que pesaba sobre el teatro italiano desde finales de los años 90, despertando la esperanza de un cambio para varios colectivos. Entre ellos, la nobleza de espada que rodeaba al duque de Bourgone y que vieron en la regencia la oportunidad para que se cumpliesen sus expectativas y aspiraciones políticas, tanto personales como colectivas, con la implantación de un modelo de gobierno donde la nobleza recuperase un lugar de privilegio, junto al monarca, en las decisiones del reino, como había ocurrido en una supuesta e idealizada época feudal. Pero este optimismo y esperanza despertado por la Regencia, frente al pesimismo de los últimos años del reinado de Louis XIV, se construyó también sobre otros guiños, como fueron sus gestos, sobre todo de carácter simbólico, hacia los perseguidos religiosos, especialmente hacia los jansenistas, cesando durante la Regencia las persecuciones, liberando de la Bastilla a algunos de sus principales miembros como el arzobispo de Tours o de Châlons, y haciendo entrar algunos miembros filojansenistas en el Consejo de conciencia, que fue dirigido por el cardinal de Noailles. Un galicano declarado, mediante el cual el Regente parecía dar la espalda a los jesuitas y a los grupos más favorables a la bula *Unigenitus*. A pesar de lo cual la tolerancia religiosa está muy lejana, como bien ha analizado C. Maire. Más que a los jansenistas, el regente busca hacerse con el apoyo de los galicanos y de los afines al cardenal de Noailles¹⁵⁹; buscando así en materia religiosa un campo que sea aceptado por todas las partes, que le permitiese mantener la autoridad de la monarquía en materia religiosa y que no se produjese ninguna fisura. Esta actitud conciliadora, si bien logra hacer decaer los apoyos de los galicanos a la causa jansenista, sin embargo anima al grupo figurista de Saint-Magloire a adoptar una estrategia *publicitaria* de su causa más radical, en la que algunos han querido ver un germen del desarrollo de la *opinión pública*; lo que convierte a unos pocos miembros en una fuerza que dinamizará el debate religioso y político durante estos años¹⁶⁰, favorecido por una red de espacios de enseñanza disimulados tras las parroquias parisinas. Todo ello gracias en gran parte a la fuerza que les da la publicación semanal del *Nouvelles ecclésiastiques*, a partir de 1728, y los seminarios ofrecidos en el refugio holandés de Rijnwijk. Así como gracias al apoyo económico constante que reciben.

En general todos estos gestos del regente generaron un alto grado de expectativas, esperanzas y optimismo por el cambio tras la muerte de Louis XIV; que unido a una política de Paz y de equilibrio entre potencias, llevada a cabo por el regente, buscando la alianza con los antiguos

¹⁵⁹ MAIRE, Catherine. *De la cause de Dieu à la cause de la Nation*. P. 86.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 116 y 117.

enemigos como Inglaterra, permitió una bonanza económica, que pronto se trasladó a la población, generando esa preocupación por la felicidad estudiada por R. Mauzi. Una felicidad que aparece de forma constante en los escritos del momento y que se reflejarán en muy diversas manifestaciones artísticas, como en el teatro de Marivaux; en la novela; en la literatura libertina; así como en la pintura, con el interés por las mitologías amorosas, las pastorales y el tono bucólico, del que participa Watteau así como los Coypel, Lemoyne, Jean François de Troy, etc. Todo ello reflejaba un arte progresivamente centrado en el placer del espectador, tal y como había sido definido por Roger de Piles a finales del siglo XVII. Esta obsesión por el *bonheur* moviliza pues una nueva relación del hombre con la sensibilidad y los placeres, definiendo nueva imagen del hombre¹⁶¹, auspiciado por la filosofía sensualista y los nuevos saberes como el económico, que sitúan a los deseos, frente a las pasiones anteriores y sus morales pagano-cristianas, en el núcleo de sus intereses, perfilando progresivamente una visión *materialista* del hombre. Todo ello conducirá a valorar la regencia, entre algunos miembros de la propia época, como un momento de cambio y de ruptura. Pero esta idea de ruptura respecto a la monarquía de Louis XIV es más fruto de un anhelo y de un estado psicológico de ciertos ámbitos de la sociedad que una realidad histórica. No obstante, esta imagen de ruptura de la Regencia se perpetuará a lo largo del siglo XIX, con Michelet, determinado una parte de la historiografía del siglo XVIII hasta los inicios del siglo XX con la obra de P. Hazard. El deseo de cambio al que constantemente alude cierta prensa, ciertos hombres y ciertas obras¹⁶², más que reflejar un cambio real en la sociedad lo que nos trasmite son los deseos de una parte de la misma por romper con ciertas inercias –donde cada uno tendrá las suyas- respecto al reinado anterior. Es este *imaginario* del cambio lo que algunos autores han terminado por denominar como *rococó* o *rocaille*, tendiendo a dar prioridad a los cambios sobre las predominantes herencias y continuidades que como hemos remarcado son predominantes.

Bajo la sombra de la Fronda, la cual había determinado a su vez la última regencia de Ana de Austria, se inicia la regencia del Duque de Orleans y el traslado de la corte a la ciudad. Una ciudad siembre sospechosa a ojos de la historiografía louisatorciana, acusada de gestar levantamientos en tiempos de regencia. En los debates históricos del momento, como los que enfrentan al abbé Du Bos y a Henri Boulainvilliers, observamos cómo el imaginario *frondista* - nacido de las tensiones de las guerras de religión- continúan determinando gran parte de los imaginarios durante este periodo. Ello demuestra, nuevamente, la predominancia de un modelo temporal o *régimen de historicidad* determinado por la estructura *cíclica* y por el *parallèle*¹⁶³, así

¹⁶¹ ROCHE, Daniel. *La France des Lumières*. P. 359 y ss.

¹⁶² MOUREAU, François. *Le goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011.

¹⁶³ GRELL, Chantal. *L'histoire entre érudition et philosophie. Étude sur la connaissance historique à l'âge des lumières*. Paris, PUF, 1993.

como por la idea de *origen*, pese a la lenta penetración de un modelo temporal construido en torno a la idea de *progreso*¹⁶⁴. Es a causa de esta aparente contradicción entre los hechos históricos, los imaginarios y los anhelos de cambio, lo que ha conducido a parte de la historiografía tradicional a interpretar este periodo bajo dos aproximaciones principales. Por un lado, aquella que define *La Regencia* desde Michelet como un momento de ruptura y de grandes novedades que anuncia los tiempos de las “luces”, definiendo así Michelet la regencia como « *une révélation, une révolution, une création* »¹⁶⁵. Por otro lado, aquella otra que define la Regencia como la reacción de la aristocracia, que consigue asaltar el poder e imponer su depravación e innato libertinaje; el cual, lógicamente, no podían terminar de otro modo que con el fracaso del sistema de regencia y de la *polysynodie*. Una imagen que aparece ya en la propia época, entre diferentes textos y grabados, que ven en la nobleza una clase parasitaria, obsesionada con el placer, tal y como recoge el propio J. Buvat en su *Journal de la Régence* a propósito de un grabado que circuló por París en diciembre de 1718¹⁶⁶. Una campaña contra la aristocracia que se desarrolla sobre todo a partir del fracaso del sistema de *polysynodie* por parte de diferentes grupos como la nobleza de *robe*, que ven en ello la oportunidad de defender un tipo de nobleza de *oficio*, como servicio al Estado¹⁶⁷, frente a una aristocracia que, como contraponen H. de Boulainvilliers, se define en torno a la guerra y el servicio militar. Este anti-aristocratismo se desarrollará principalmente entre las élites ciudadanas ante los grandes fastos y dispendios de la alta nobleza regresada. Unas críticas que se acentuarán con la confusión generada por el sistema de Law¹⁶⁸, cuando el enriquecimiento rápido trastoca las jerarquías sociales urbanas. No obstante estas críticas a la nobleza provocará la contrarreacción de ciertos aristócratas, tal y como reflejarán los escritos de H. Boulainvilliers de los años 20. Para aquellos que vinculan la Regencia a la *reacción nobiliaria*, el sistema de *polysynodie* reflejaría todos los males del sistema absolutista, especialmente cuando es dirigido por una nobleza que durante años había permanecido al margen de los asuntos de estado, acortada en Versalles, incapaz de llevar a buen puerto los desafíos de los nuevos tiempos. Una imagen de la nobleza que ha sido cuestionado tanto por los estudios de Katia Bèguin como por Daniel Dessert. Determinada por esta visión, la *polysynodie* se convierte a ojos de Michel Antoine –y de una larga tradición historiográfica posterior- en un modelo que favorece a los nobles más reaccionarios, permitiéndoles gobernar en función de sus deseos: « *La Polysynodie ne servit que de voile pour masquer un*

¹⁶⁴ DELVAILLE, Jules. *Essai sur l'histoire de l'idée de progrès jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*. Paris, Félix Alcan, 1910 ; POZZO, Gianni M. *La storia e il progresso nell'illuminismo francese*. Padova, CEDAM, 1971; ROUVILLOIS, Frédéric. *L'invention du progrès, 1680-1730*. Paris, CNRS, 2010 (1^a edición, Kimé, 1996); TAGUIEFF, Pierre-André. *Le sens du progrès. Une approche historique et philosophique*. Paris, Flammarion, 2004.

¹⁶⁵ PETITFILS, Jean-Christian. *Le Régent*. Paris, Fayard, 1986, p. 296.

¹⁶⁶ BUVAT, Jean. *Journal de la Régence (1715-1723)*. T. I, p. 345.

¹⁶⁷ DESCIMON, Robert et Élie HADDAD (Éd.) *Épreuves de noblesse. Les expériences nobiliaires de la robe parisienne (XVI^e-XVIII^e siècle)*. Paris, Les Belles Lettres, 2010.

¹⁶⁸ LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles?* P. 293.

comportement foncièrement et totalement autoritaire »¹⁶⁹. Tanto Michel Antoine¹⁷⁰ como Roland Mousnier¹⁷¹ definen este periodo de regencia como de confusión y de incapacidad; lo mismo opinan Jean-Louis Harouel¹⁷² o Bernard Barbiche¹⁷³. Finalmente, dentro de aquellas corrientes historiográficas que desde la Revolución tienden a englobar y designar el modelo político comprendido entre Francisco I y la Revolución como Antiguo Régimen o Absolutismo¹⁷⁴, la Regencia ha sido interpretada como una breve anomalía dentro de un modelo más o menos constante; relegando el periodo de regencia a una especie de lugar secundario, como una especie de paréntesis accidental y sin trascendencia entre Louis XIV y Louis XV. La historiografía de la regencia se mueve pues entre la idea de ruptura y el inicio de las luces, de Michelet; la crítica foribunda o la crítica moderada, valorándola como un momento de reacción nobiliaria; y, finalmente, bajo el silencio o el desprecio, como una anomalía que no aporta gran cosa.

Junto a estas tradiciones historiográficas mencionadas y unido al escaso número de años que duró el sistema ideado por Philippe d'Orleans, de 1715 a 1718, que ha determinado que se considere que no es trascendente para conocer los acontecimientos posteriores, nos encontramos también la *leyenda negra* que rodea la figura del personaje de Philippe d'Orléans, presentándolo como un libertino depravado, como recoge Ernest Lavisse y que retoma la monumental obra de Henri Leclercq. Una leyenda que ha determinado también la poca atención a la Regencia y a su modelo político, favoreciendo más el interés por los modelos de vida del momento, emblema del saber vivir *rococó*. Esta imagen de *libertinaje*, ya construido en su propia época, se mantendrá de forma constante desde el clásico estudio monográfico sobre la figura del Regente de Jean-Baptiste Capefigue, escrito en 1838¹⁷⁵. Una visión libertina del regente y de la época, que la actual biografía realizada por Jean-Christian Petitfils desmiente, presentando a éste como un hombre de profundas tensiones internas religiosas. Así como un “espíritu fuerte”¹⁷⁶, interesado por las innovaciones científicas, las novedades filosóficas o literarias, y por los nuevos gustos y modas. No obstante, A. Dupilet lo presenta en cambio como un escéptico y ateo¹⁷⁷. Bajo la imagen del oportunista y el pragmatismo, considerándose que bajo su regencia se produjo una etapa en la que se certificó la separación entre religión y política, que permitirá hacer evolucionar la monarquía hacia un sistema puramente político e institucional, denominada por algunos como monarquía administrativa. Del

¹⁶⁹ ANTOINE, Michel. *Le Conseil du Roi sous le règne de Louis XV*. P. 100.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 99.

¹⁷¹ MOUSNIER, Roland. *Les institutions de la France sous la monarchie absolue, 1598-1789*. Paris, PUF, 1974-1980, 2 Vol., vol. II, p. 162.

¹⁷² HAROUEL, Jean-Louis. « La Polysynodie ». En GOYARD-FABRE, Simone (Éd.). *L'État moderne, 1715-1848*. Paris, Vrin, 1999, p. 46.

¹⁷³ BARBICHE, Bernard. *Les Institutions de la monarchie française à l'époque moderne*. Paris, PUF, 1999, P. 277.

¹⁷⁴ COSANDEY, Fanny y Robert DESCIMON. *L'absolutisme en France. Histoire et historiographie*. Paris, Seuil, 2002.

¹⁷⁵ CAPEFIGUE, Jean-Baptiste. *Philippe d'Orléans, Régent de France, 1718-1723*. Bruxelles, N.-J. Gregoire, tome I, 1841.

¹⁷⁶ PETITFILS, Jean-Christian. *Le Régent*. P. 99.

¹⁷⁷ DUPILET, Alexandre. *La Régence absolue*. P. 121.

libertino al ateo pasando por el religioso, la imagen del regente se encuentra también atravesada por las diferentes aproximaciones a la época y al siglo que ha determinado la historiografía desde el siglo XIX, que unas veces acentuará la incredulidad y las luces; en otras el materialismo y la búsqueda de los placeres y en otras ocasiones la continuidad y las fuertes dudas con los pensamientos del pasado a nivel político, religioso y social, etc. La Regencia que presenta el mencionado estudio de Capefigue estará determinada sobre todo por la monarquía de julio de 1830 y el interés que se despierta en el momento por la primera mitad del siglo XVIII y el *aristocratismo perdido*¹⁷⁸. Esta imagen distorsionada conduce a la imagen libertina del regente en su vida privada y a la idea de un absolutismo nobiliario en el ámbito político. Una imagen negativa que se acentúa por los problemas surgidos a raíz del testamento de Luis XIV a favor de sus hijos bastardos y que finalmente no es llevado a cabo. A consecuencia de su ascensión fulgurante en la corte y como consecuencia de ello a las cábalas que se producen tras la muerte del Gran Delfín, el duc de Bourgogne y a la desaparición progresiva de los siguientes sucesores, los tres delfines en menos de un año. Todo ello excitará las ambiciones de unos y de otros, avivándose los antagonismos, que terminarán por emponzoñar el ambiente de la corte, donde los rumores y las calumnias se extienden, como aquella que persigue al duc d'Orléans, acusado de brujería y haber envenenado a los tres delfines. Observamos pues cómo ya en la propia época comienza a gestarse la leyenda del joven regente y que nada tendrá que ver con la realidad de los hechos.

A grandes rasgos la Regencia se presentará más bien como una continuidad de las propias reformas y transformaciones que ya son visibles en los últimos años de reinado de Luis XIV, donde se observa con claridad un proceso de racionalización administrativa determinado por la dimensión guerrera que caracteriza al *roi de guerre*, que obligan a transformar las formas de gobierno. De este modo, el nuevo *savoir* administrativo que pondrá en marcha la regencia con su sistema de *polysynodie*, a través de los Consejos de Regencia, desarrollan modelos de gobierno ya puestos en marcha por Luis XIV desde la época de Louvois y por las *mémoires* realizadas por algunos de los principales hombres de la administración del Estado como Vauban, Boisguilbert, etc. Entre el sistema absoluto de Luis XIV y la Regencia del Duque de Orleans no se producirá ningún cambio profundo, sino que, por el contrario, éste estará caracterizado por la continuidad, frente a aquellos que la sitúan como una ruptura o un paréntesis respecto al reinado de Luis XV; lo que ha llevado a Emmanuel Le Roy Ladurie a definirla como de « *transition conservatrice de l'absolutisme* »¹⁷⁹. Esto no significa que el sistema ideado por el Regente no presente novedades, muy al contrario, la *polysynodie* se presenta como un renovado sistema administrativo y político de acuerdo a las

¹⁷⁸ THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. Paris, Honoré Champion, 2003.

¹⁷⁹ LE ROY LADURIE, Emmanuel. « Réflexions sur le Régence (1715-1723) ». En *French Studies*, nº 3, vol. XVIII, juillet, 1984, pp. 286-305.

circunstancias del momento, principalmente marcado por la ausencia de dinero. De ahí que el sistema se centrará y caracterizará por un gran rigor financiero que obligará a emprender importantes reformas en la estructura del Estado y, de este modo, J.-Ch. Petitfils señala que « *Avec la polysynodie le Régent a cru sincèrement apporter une amélioration au fonctionnement du pouvoir central* »¹⁸⁰. El sistema de *polysynodie* rompe con el modelo *ministerial* de Luis XIV, donde los principales colaboradores del rey eran sus ministros que detentaban el poder gubernamental junto a los secretarios de Estado y, por tanto, donde no existía una distinción neta entre el campo político y administrativo¹⁸¹. Este modelo *ministerial* se ve cuestionado con la *polysynodie* y, de este modo, los Consejos de Gobierno fueron reemplazados por un Consejo único de Regencia. En él, se permite, por un lado, la entrada en el gobierno a los consejos de nobleza, que durante el sistema de Luis XIV habían quedado relegados en un segundo plano; y, por otro lado, distinguen con mayor nitidez entre política y administración. Si una parte de los modelos implementados bajo la regencia sobrevuelan ya en el imaginario y los modelos de gobierno de Luis XIV, sin embargo la Regencia propone importantes novedades, quizás con el objetivo de prevenir algunas revueltas nobiliarias, de ahí que en los consejos se diese acceso a la alta nobleza.

Estas novedades aportadas por la *polysynodie* ha llevado a algunos autores a dividir la regencia en dos periodos¹⁸². En el primero de ellos se habla de una “regencia liberal” que coincidirá con el periodo en que se forma la *polysynodie*, cuando Philippe d’Orleans gobierna con la alta nobleza y el parlamento (1715-1718). En el segundo, una vez que este modelo ha caído, los autores hablan de “regencia autoritaria” (1718-1723), donde el regente toma de nuevo el poder y vuelve a los modelos de Luis XIV, nombrando un secretario de estado y relegando de nuevo al Parlamento a un papel secundario. Esta visión ha sido remarcada por E. Le Roy Ladurie, quien parece concebir la historia del Antiguo Régimen como la sucesión de periodos de apertura y de reacción en la ejercitación del poder. Un modelo interpretativo al que se han opuesto autores como Jean Meyer, quienes critican esta división de la Regencia¹⁸³. Surge entonces la pregunta sobre ¿Cómo debemos considerar entonces la *polysynodie*? Frente a aquellos que lo valoran como un debilitamiento del poder y como un gobierno transicional y de supervivencia del absolutismo, o incluso de afianzamiento del absolutismo, tal y como señala Emmanuel Le Roy Ladurie con su término « *transition conservatrice de l’absolutisme* », donde el Regente busca en todo momento la supervivencia del absolutismo; encontramos a aquellos otros que, por el contrario, ven en él un modelo de novedad que busca romper y modificar el absolutismo, haciéndolo así más eficiente. Esta tensión historiográfica determina el acercamiento a este modelo político de *polysynodie* en la mayor

¹⁸⁰ PETITFILS, Jean-Christian. *Le Régent*. P. 323.

¹⁸¹ DUPILET, Alexandre. *La Régence absolue*. P. 23.

¹⁸² LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Saint-Simon et le système de la cour*. Paris, Fayard, 1997.

¹⁸³ MEYER, Jean. *Le Régent*. Paris, Ramsay, 1985.

parte de los estudios, que encuentran en A. Dupilet un punto intermedio. Éste plantea la *polysynodie* como un sistema donde el Regente no busca transformar el modelo heredado, sino realizar pequeñas modificaciones para adaptarlo, con el fin de preservar las estructuras fundamentales. No busca moderar el absolutismo, ni se presenta como una vía “liberal” finalmente no recorrida, sino que se trataba de reformar, para reforzar el poder monárquico y asegurar la pervivencia de la institución.

2.1. El nacimiento de una visión poblacional. La policía

La crisis económica determinada por el gasto causado por la guerra de sucesión de la corona española deja el Estado francés, al final del reinado de Luis XIV, apenas sin recursos económicos, lo que explicaría quizás el desarrollo de la economía política de la Regencia, la cual es importada en parte desde Inglaterra, como representará el llamado *sistema de Law*. Esta preocupación económica por parte del gobierno del regente irá más allá de las simples medidas fiscales y de impuestos (propias del estado soberano y de guerra) reflejando con ello la emergencia de un nuevo *savoir économique*, característico de la *gubernamentalidad*, que se busca aplicar no sobre el estado de excepción de la guerra, sino sobre la *población* en época de Paz. Pero la Regencia no sólo aporta novedades en el plano económico o político, sino que junto a éstas se desarrolla toda una batería de nuevas medidas que afectan a la población en materia de salud pública y de control de las poblaciones, como por ejemplo medidas de identificación y control de la población. Estas serían la consecuencia de las crisis sanitarias y poblacionales que se producen en estos momentos, como resultado de las crisis agrarias, que han generado grandes masas de vagabundos que buscan ser ahora identificadas y controladas, así como por el fin de las guerras, que desmovilizan a una parte importante de la población antes dedicada a la guerra.

« Le XVIII^e siècle semble un moment important dans ce processus. C'est là qu'apparaissent ou se développent des instruments et des techniques traditionnellement associés à des époques plus tardives : formes de certification écrite comme le passeport, la carte ou le livret ; constitution de registres centralisés dévolus à l'identification des soldats (1716), des mendiants et des vagabonds (1724), ou des criminels et des individus suspect à Paris par exemple. »¹⁸⁴

A raíz del progresivo desarrollo administrativo del Estado durante la primera década del siglo XVIII pero sobre todo con la Regencia, se observa el surgimiento de un “deseo de saber” por parte del propio Estado que se traducirá en el desarrollo de nuevas técnicas de identificación, especialmente aplicadas sobre el cuerpo, que se convertirá en un espacio de *identidad* por excelencia para el Estado. Estas medidas de identificación muestran así, como había señalado M. Foucault, cómo la transformación en el poder (de los discursos y nuevos saberes) siempre se ejerce sobre un cuerpo, que adquiere su identidad corporal en esos discursos y saberes; y, de este modo,

¹⁸⁴ DENIS, Vincent. *Une histoire de l'identité. France, 1715-1815*. Seyssel, Champ Vallon, 2008, p. 12.

« ce sont les administrateurs de la Régence qui jettent les bases de techniques de pouvoir fondées sur le certificat nominalisé et l'enregistrement général, dans les domaines les plus divers de l'action administrative »¹⁸⁵. El desplazamiento de las técnicas de identificación en el siglo XVIII refleja, a ojos de V. Denis, el surgimiento de una nueva noción de *identidad* que muestra ese cambio en el poder que venimos intentando mostrar y que denominados como *gubernamentalidad*. El *pasaporte*¹⁸⁶, derivado de los salvoconductos medievales, se convierte en corriente con la afirmación de los estados territoriales en el siglo XVI, siendo continuando durante el siglo XVII. Con él se buscará controlar los diferentes colectivos como: los peregrinos, los reformista cristianos y nuevos convertidos, etc.; especialmente, durante las guerras de religión, cuando se produce un aumento del control del Estado así como durante la guerra de los Treinta Años, cuando se instaura el *pasaporte de guerra*. Durante los periodos de peste, las autoridades exigirán en ocasiones para poder circular un *billet de santé*, que aparece en Italia en el siglo XV¹⁸⁷. Así nos encontramos durante el siglo XVII diferentes y diversos documentos que la persona que viajaba debía portar consigo y que le identificaban por el nombre, la profesión y el origen, que constituían los datos básicos de toda pieza identificativa. La profesión se consideraba como identificativa de la identidad de la persona puesto que la elección de una profesión se consideraba que era significativa de las elecciones vitales. Más tarde durante el reinado de Louis XV se añadirán otros elementos fundamentales como las firmas¹⁸⁸. Para aquellos que carecían de estos elementos identificativos, como vagabundos o mendigos, entre 1718 y 1720 se desarrollan diferentes medidas legales, *Ordonnance royale du 10 mars 1718*, entre las cuales se establece la obligatoriedad de portar un documentos en el que comenzarán a aparecer rasgos físicos como la altura y aquellos signos que hagan reconocible a la persona como la edad, el color del pelo y de las cejas, de los ojos, etc., siguiendo los modelos puestos en acción en la armada, especialmente a partir de 1716¹⁸⁹, así como entre los criminales. Observamos pues como estas medidas identificativas se centran en unos rostros donde se sitúa el alma y donde la fisonomía y la tradición retórica establecen como el lugar principal de la identidad. El desarrollo de la identificación mediante signos tendrán su gran desarrollo sobre todo a partir de 1768¹⁹⁰, especificándose aún más en los años revolucionarios, donde se añadirá información tal como la forma del mentón, cicatrices, forma de la nariz, la boca y

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸⁶ TORPEY, John. *The Invention of Passport : Surveillance, Citizenship and the State*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

¹⁸⁷ CIPOLLA, Carlo M. *Contre un ennemi invisible: épidémies et structures sanitaires en Italie de la Renaissance au XVIII^e siècle*. Paris, Balland, 1992.

¹⁸⁸ FRAENKEL, Béatrice. *La signature : genèse d'un signe*. Paris, Gallimard, 1992.

¹⁸⁹ DENIS, Vincent. *Une histoire de l'identité*. P. 46.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 24.

del rostro en general. En gran parte influenciadas por las prácticas académicas artísticas¹⁹¹, buscando siempre una identificación lo más rápida posible, y que es una consecuencia, sin duda, de la huida de incognito del Rey Louis XVI en la famosa noche de Varennes donde el rey fue reconocido por su efigie en una moneda.

Esta identificación mediante los rasgos físicos, que se impondrá a lo largo del siglo XVIII, refleja un cambio significativo del poder hacia las poblaciones, que comienzan a valorarse como *gobernados*. No obstante, se trata de una medida de control nacida como consecuencia de las guerras, a partir de 1716, para el control de las tropas y los permisos ofrecidos a los soldados. Se busca controlar así las desertiones que se había convertido en preocupante durante las últimas campañas bélicas, pues la crisis económica había endurecido las condiciones de la guerra y de los soldados. El cuerpo se convierte en un espacio de normalización para el estado administrativo que se desarrolla con la Regencia.

« Ordonne pareillement Sa Majesté aux dits majors, aides-majors et officiers chargés du détail, de spécifier dans le corps desdits congés, le pays, l'âge, la taille, la couleur des cheveux ou de la perruque, et les autres signes qui pourront faire reconnaître les soldats pour lesquels ils seront expédiés, de manière qu'ils ne puissent servir pour d'autres que pour eux. »¹⁹²

Al igual que se hará en el ejército para el control de los soldados y evitar las desertiones, de igual manera se aplicará al control de la mendicidad¹⁹³. El cura de Saint-Sulpice, Languet de Gergy, en 1724, consultado para una declaración real, propone en su *mémoire* obligar a los mendigos de la capital a retornar a su patria, para lo cual propone medidas identificativas semejantes a las que ya se desarrollaban en la armada:

« Cet ordre sera conçu à peu près dans la forme du congé des soldats, imprimé ou gravé et rempli à la main avec l'enseignement et portrait dudit mendiant, son nom, sa patrie, la route et les villes par où il doit passer. Dont le double sera envoyé à l'intendant et ledit mendiant tenu de bien conserver cet ordre ou congé jusques à son arrivée en sa patrie, et de le montrer au juge ou procureur fiscal du lieu de sa naissance et d'en faire certifier l'intendant suivant les termes de l'ordonnance. En cas que le pauvre récidive à la mendicité, ce qui sera reconnu par l'enseignement, signalement et porté sur la copie dont il sera tenu registre pour y avoir recours, il sera mis encore en la plus prochaine prison. »¹⁹⁴

El duro invierno de 1709 y 1710 que arruinará la mayor parte de las cosechas, agudizará aún más si cabe la crisis financiera, pero, sobre todo, la crisis social, con el aumento de los vagabundos que, unido a la peste¹⁹⁵ de Marsella¹⁹⁶ y la desmovilización de tropas tras el fin de la guerra,

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁹² Déclaration du 2 juillet 1716, article XII. Citado por DENIS, Vincent. *Une histoire de l'identité*. P. 69.

¹⁹³ PAULTRE, Christian. *De la répression de la mendicité et du vagabondage en France sous l'Ancien Régime*. Gèneve, Slatkine-Megariotis, 1975 (1ª edición 1906) ; GUTTON, Jean-Pierre. *L'état et la mendicité dans la première moitié du XVIII^e siècle : Auvergne, Beaujolais, Florez, Lyonnais*. Paris, Centre D'Etudes Foreziennes, 1973; SCHWARTZ, Robert. *Policing the Poor in Eighteenth-Century France*. London, University of North Carolina Press, 1988 ; DANCOINE, Pierre. *Mendiants, vagabonds et prostituées dans le Nord au XVIII^e siècle*. Steenvoorde, Foyer culturel de l'Houtland, 1996 ; ROCHE, Daniel. *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*. Paris, Fayard, 2003.

¹⁹⁴ LANGUET DE GERGY. *Mémoire pour apporter un remède prompt et efficace et sans dépenses à la mendicité présente*. Citado por DENIS, Vincent. *Une histoire de l'identité*. P. 69.

¹⁹⁵ HILDESHEIMER, Françoise. *La terreur et la pitié : L'Ancien Régime à l'épreuve de la peste*. Paris, Publisud, 1990.

generará una importante población flotante en Francia, que era necesario atajar y controlar, perfilándose las medidas de control social arriba señaladas, gracias a hombres como Claude Le Blanc¹⁹⁷. La peste de Marsella generará en agosto de 1720 la creación de un *Conseil de Santé* compuesto por los consejeros de estado, el *Contrôleur général*, los *Secrétaires d'État* y de médicos¹⁹⁸. A partir de ello podemos observar cómo el saber médico y el poder político se daban la mano para construir medidas policiales y de salud pública destinadas al control de las enfermedades y de las poblaciones, especialmente, a través de una *policé de santé*. Aparece así una policía sanitaria que creará un cordón sanitario, al modo los creados en las guerras, que impedirá la llegada de la enfermedad a París. Asimismo, se acude al desarrollo de registros que permitan certificar y autenticar las piezas identificativas que deben portarse para poder traspasar dicha barrera, lo que afectará también a la renovación de los registros hospitalarios, poniendo las bases para la irrupción de un nuevo saber clínico en ellos¹⁹⁹. El control sanitario ponía en marcha diferentes tipos de medidas que no sólo ayudarán a la creación de una mirada *poblacional* sino a la definición de una nueva comprensión del espacio: el territorio. Asimismo, estos registros al definir un mar de papeles y documentos, favorecerán una mirada burocrática, desarrollándose los registros provinciales, parroquiales, etc. A estos saberes, debemos añadir la aplicación de los saberes geométricos a los problemas sanitarios y poblacionales, ocupando la estadística un lugar cada vez más destacado. Todo ello no sólo se ponía al servicio del control sobre la *circulación* de personas, sino también sobre la circulación de mercancías y enfermedades. Aspectos de los que se ocupará el nuevo tipo de policía que surge en estos instantes, que no sólo tiene una dimensión represiva sino informativa y de conocimiento social. El conjunto de estas medidas que llega a movilizar un fenómeno como el de la peste de Marsella permite comprender los fenómenos sociales, a lo largo del siglo XVIII, de una manera mucho más compleja que antes, revelándose los aspectos médicos, territoriales, administrativos, económicos, policiales; favoreciendo el afinamiento de nuevas herramientas de análisis y comprensión de los problemas políticos del reino, fortaleciendo una visión *gubernamental* que culminará en los años de la Revolución.

Surge así una nueva forma de comprender el espacio, ya no como una propiedad jurídica o como parte del *dominio* del Príncipe, como es característico en la Soberanía, sino como un lugar atravesados por múltiples saberes: políticos, económicos, sociales, médicos, etc. Se crea así una noción nueva de *territorio* que se encuentra vinculado al pensamiento económico naciente, como reflejaría la centralidad del término circuito económico desde el siglo XVII que claramente

¹⁹⁶ CARRIÈRE, Charles, Marcel COURDURIÉ, Ferréol REBUFFAT (Éd.). *Marseille ville morte. La peste de 1720*. Marseille, Maurice Garçon, 1968 ; DENIS, Vincent. *Une histoire de l'identité*. P. 73 y ss.

¹⁹⁷ DENIS, Vincent. *Une histoire de l'identité*. P. 85 y ss.

¹⁹⁸ ANTOINE, Michel. *Le Conseil du Roi sous le règne de Louis XV*. P. 107.

¹⁹⁹ KEEL, Othmar. *L'avènement de la médecine clinique moderne en Europe: 1750-1815*. Montréal, Georg/Les Presses de l'Université de Montréal, 2002.

demuestra esta definición de una nueva espacialidad²⁰⁰ y como se reflejará en la práctica en la modificación y creación de nuevas carreteras, puertos marítimos, mercados, en la modificación del urbanismo de la ciudad, analizados por A. Picon, que tienden a favorecer la circulación²⁰¹, tanto de mercancías como de personas. Por otro lado es interesante señalar que este impulso de identificación que parece desarrollarse desde los inicios del siglo XVIII no sólo se ejercerá sobre los cuerpos vivos: soldados, vagabundos, trabajadores, extranjeros, etc., sino, también, sobre los muertos²⁰², desarrollándose también en este campo diversas técnicas de identificación en las morgues, que se aplicarán finalmente a las formas de identificación de los vivos. Estas medidas serán auspiciadas por la justicia y tendrán por objetivo principal la identificación de unos muertos anónimos frecuentes en la ciudad y en los caminos, ya sea por causas naturales como por causas violentas. Se buscará así poder identificar el muerto para el registro parroquial, intentando eliminar cualquier duda sobre la atribución del cuerpo.

Durante las primeras décadas del siglo XVIII, entre 1699 y 1701 se acometerán diferentes medidas de represión de esas masas de vagabundos que parecen convertirse en un serio problema para el poder político, a través de dos medidas fundamentales, enrolándolos en la armada o bien encerrándolos. Medidas que se repetirán en los inicios de la Regencia²⁰³, especialmente a partir de la gran reforma de 1716, ante el miedo al surgimiento de revueltas urbanas, como en la época de la Fronda. Ante el fracaso de las medidas tradicionales represivas, ahora se tomarán medidas innovadoras de tipo legal y policial, que acompañan a reformas como las de Law, especialmente a partir de 1718 y 1720, mostrando así el estrecho vínculo entre la visión económica y poblacional, con medidas tales como el traslado de estas poblaciones sobrantes a aquellos lugares donde hacen falta o enviándolas a los territorios de ultramar. Medidas policiales que generaron importantes problemas sociales, pero que sin duda muestran una forma nueva de afrontar los problemas de la sociedad, favoreciendo medidas de información, vigilancia y control, frente a las medidas exclusivamente de represión y violencia anteriores. No obstante, debemos matizar la imagen violenta que acompaña al sistema *absolutista*, pues los propios informes administrativos reflejan las dificultades del Estado para llegar a amplias partes del territorio, con competencia y de forma eficaz. A pesar de las reformas llevadas a cabo en la justicia por Louis XIV, entre 1660 y 1680: *Code Louis*, 1667; *Ordonnance des eaux et forêts*, 1669; *Ordonnance sur la procédure criminelle*, 1670; *Ordonnance sur le commerce*, 1673; *Ordonnance de la marine*, 1681, *Code Noir*, 1685; etc. Por un lado, se muestra la imposibilidad de atribuir al sistema de Antiguo Régimen una forma de gobierno basado en la violencia y la represión porque carecía de medios eficaces para alcanzar todo

²⁰⁰ DOCKÈS, Pierre. *L'espace dans la pensée économique : du XVI^e au XVIII^e siècle*. Paris, Flammarion, 1969.

²⁰¹ ROCHE, Daniel. *La France des Lumières*. P. 40 y ss.

²⁰² DENIS, Vincent. *Une histoire de l'identité*. P. 333 y ss.

²⁰³ LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles?* Pp. 77-78.

el territorio (obsesión de los años revolucionarios); y, por otro lado, estas reformas de la justicia mostraban además un deseo de gobernar mediante la justicia o mediante la supervisión de la administración²⁰⁴ y no tanto por medio de la violencia. Una violencia que se nos presenta más bien como un “mito” de la historia negra del absolutismo de Louis XIV²⁰⁵.

El debilitamiento de la gran armada francesa, que había conseguido reunir en esos años hasta 650000 efectivos, entrañaba la imposibilidad de sacar rentabilidad a las conquistas, lo que además suponía el riesgo de una posible invasión del territorio nacional; lo que obligará al poder a tomar medidas de forma inmediata, no sólo de tipo económicas sino –y como se ha visto– poblacionales, destinadas principalmente al control e identificación de los soldados, que estarán en la base del nuevo saber poblacional. La crisis económica que Desmaretz reconoce alcanza en 1715 2,5 *milliards*²⁰⁶, y que nunca había alcanzado una situación tan dramática²⁰⁷, junto a la crisis social, había determinado la necesidad de tomar medidas de *gubernamentalidad*, destinadas no tanto hacia la *guerra* sino a la *paz*, siguiendo principios de *eficacia* y *medida*, centradas en la *población*, que se había revelado como un factor fundamental, pues si algo había revelado la crisis económica era el aumento de la desobediencia hacia las decisiones políticas tomadas desde Versalles²⁰⁸. Lo que se tradujo en revueltas en importantes zonas del territorio, analizados por Jean Nicolás, en gran parte como consecuencia de esas decisiones tomadas para la guerra. En revueltas que afectan al propio ejército donde los impagos generan deserciones masivas. Finalmente, en revueltas que también tendrán lugar en el interior de la propia corte, entre las distintas facciones²⁰⁹, que el Rey Louis XIV había intentado atajar integrándolas en los diferentes lugares de poder (lo que demuestra que ya en época de Louis XIV se produce una integración de las élites aristocráticas en el Estado, no siendo por tanto un rasgo definitorio de la Regencia). Asimismo estas revueltas, de las que parece salvarse la capital, habían seguramente intervenido en el traslado de la corte de Versalles a París durante la Regencia.

Todo este clima de revueltas, ya presentes en la época de Louis XIV, no sólo había determinado una serie de reformas en un sentido administrativo, sino que habían revelado, tras las *mémoires* económicas, el surgimiento de un nuevo saber y preocupación poblacional, que centrará el foco por vez primera en las personas y sus necesidades. Es por ello que durante el reinado de

²⁰⁴ MINARD, Philippe. *La fortune du colbertisme. État et industrie dans la France des Lumières*. Paris, Fayard, 1998.

²⁰⁵ CORNETTE, Joël. « Figures politiques du Grand Siècle. Roi-État ou État-roi ? ». Pp. 296-297.

²⁰⁶ LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles?* P. 30.

²⁰⁷ GUÉRY, Alain. « Les finances de la monarchie française sous l’Ancien Régime ». En *Annales. Économie, société, civilisations*. Nº 2, vol. XXXIII, 1978, pp. 216-239.

²⁰⁸ LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles?* P. 31.

²⁰⁹ LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Saint-Simon et le système de la cour*. P. 181 y ss.

Louis XIV, Colbert había creado la policía, en 1666²¹⁰, para controlar y sobre todo prever las posibles revueltas. Pero se trataba todavía de una policía adscrita a la retórica de la información, enfocada a las sediciones y a las luchas por el poder en el seno de la Soberanía. No será hasta los primeros años del siglo XVIII, cuando surge un auténtico best-seller sobre la policía, escrito por Nicolás Delamare *Traité de la police* (1705)²¹¹, cuando emerge un nuevo tipo de la policía, alejada de la definición que el término tenía en el pasado, como en la edad media, como sinónimo de política²¹², con la que compartía su etimología. El texto de N. Delamare ofrecía una visión más compleja del término, estrechamente vinculado a la *población* y al término *gouvernement* que constantemente aparece repetido en su texto, atribuyendo a la policía diferentes saberes y aspectos de los que se suponía debía tratar, presentándola no tanto con una función represiva, sino social, enfocada a la realidad y con el objetivo de revelar algo que se oculta y que la racionalidad gubernamental quiere descubrir para ejercer su *gouvernement*. No es de extrañar que a partir de estos instantes la policía aparezca vinculada a muy diversos aspectos²¹³: control de las poblaciones y medidas de identificación de los vagabundos, delincuentes, prostitutas; medidas de vigilancia e información sobre el malestar en las calles; medidas de control de las costumbres; medidas de control de las mercancías, como el pan, y de su circulación; medidas de control sobre el trabajo; medidas de control sobre la circulación de los libros y la publicación de textos; y, finalmente, formas nuevas de control territorial. La policía aparece pues vinculada a múltiples debates y problemáticas que no sólo se reducen a la jurisprudencia y a la aplicación de las leyes, sino que afectan a los problemas de la represión de la mendicidad, a la reforma de la asistencia, al debate sobre el control del grano, a la organización del mercado laboral, a la censura de la imprenta, el control de las normas de construcción en la ciudad, el control y difusión de las normas sanitarias, etc., de ahí que a finales de siglo el texto utópico de Louis Sébastien Mercier *L'an 2440* colocaba a la policía en un lugar prioritario en el funcionamiento de los asuntos urbanos. La policía se revela así como uno de los saberes e instrumentos principales del poder gubernamental, que va mucho más

²¹⁰ CLEMENT, Pierre. *La Police sous Louis XIV*. Paris, Didier et C^{ia}, 1866.

²¹¹ DELAMARE, Nicolas [o LA MARE, Nicolas de]. *Traité de la police, où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prérogatives de ses magistrats (...), on y a joint une description historique et topographique de Paris avec un recueil de tous les statuts et règlement des six corps des marchands et toutes les communautés des arts et métiers*. Paris, M. Brunet, Hérisant, 1705-1719-1722-1738, 4 Vol. (t. IV por Anne Leclerc du Brillet).

²¹² NAPOLI, Paolo. *Naissance de la police moderne. Pouvoir, normes, société*. Paris, La Découverte, 2003, p. 20.

²¹³ WILLIAM, Alain. *The police of Paris 1718-1789*. Bâton-Rouge-London, Louisiana State University Press, 1979 ; BENABOU, Erica-Marie. *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*. Paris, Perrin, 1987 ; GUIGNET, Philippe. *Le Pouvoir dans la ville au XVIII^e siècle. Pratiques politiques, notabilité et éthique sociale de part et d'autre de la frontière franco-belge*. Paris, EHESS, 1990 ; EL GHOU, Fayçal. *La police parisienne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*. Tunis, Faculté des Sciences humaines et sociales. 1995, 2 Vol. ; DENYS, Catherine. *Police et sécurité au XVIII^e siècle dans les villes de la frontière franco-belge*. Paris, L'Harmattan, 2002 ; MILLIOT, Vincent. *Un policier des Lumières. Suivi de Mémoires de J.C.P. Lenoir, ancien lieutenant général de police de Paris, écrits en pays étrangers dans les années 1790 et suivantes*. Seyssel, Champ Vallon, 2011.

allá de la simple represión, como reflejan las constantes *memorias* policiales²¹⁴ en las que se definen sus objetivos y finalidades. No obstante muchas de sus prácticas no se fijan nunca pese a la constante aparición de nuevas disposiciones y que constantemente cambian su génesis²¹⁵. La policía contaba además de con los magistrados, comisarios o soldados, con numerosos auxiliares entre la propia población, que les facilitaban su labor, como *jurés* y *maîtres des corps de métiers*, vendedores de todo tipo, arrendatarios y todos aquellos que alquilan lugares para dormir, matronas, *maîtres de relais de postes*, mesoneros²¹⁶; así como los curas provinciales. La policía se descubre pues no como una fuerza represiva, sino como un conjunto de fuerzas y poderes subordinado al *lieutenant général*, estrechamente vinculado a los cuerpos que componen lo político, como la magistratura, el parlamento, el ayuntamiento, etc. Al mismo tiempo parece definirse como un fenómeno característico de París, lo que ha generado sin duda debates sin cerrar y una amplia bibliografía²¹⁷. A pesar de lo cual en todas las provincias francesas se observa un desarrollo de la policía, con sus particularidades propias²¹⁸. Como ha señalado V. Milliot, los tratados sobre policía culminarán a finales del siglo XVIII en las *mémoires* de J.C.P. Lenoir, quien realiza un esfuerzo complejo de análisis sobre la policía, alejándose de las obras predominantemente jurídicas que definen todavía tratados como el de N. Delamare. Lenoir no busca proponer una síntesis jurídico-política alrededor de la noción de *police*, ni se preocupa por definir la soberanía monárquica, sino que le interesa sobre todo plantear una reflexión profunda sobre la maquinaria policial, definiendo métodos, objetivos, relación con la población, etc. El complejo lienzo que pinta sobre la policía reafirma el hecho de que la policía en modo alguno puede describirse como represiva, tal y como los panfletos y libelos revolucionarios la han definido y perpetuado para la posteridad, pues, como señala Lenoir, la *justicia* es la finalidad principal de la policía, acentuando con ello sus valores transformadores positivos, caracterizados por el compromiso social y político. Otra de las características de las reformas emprendidas por la Regencia será el control territorial del Estado, donde la policía cumple un rol cada vez más predominante, mostrando a partir de la Regencia un fortalecimiento del Estado y de su control sobre las poblaciones ante la debilidad surgida en los últimos años del reinado de Louis XIV. Todo ello refleja una penetración del Estado-administrativo en amplias espacios de la sociedad donde antes estaba ausente, fortaleciendo así el poder del Estado, quien crea nuevas formas de autoridad.

²¹⁴ MILLIOT, Vincent (Dir.). *Les Mémoires policiers, 1750-1850. Écritures et pratiques policières du Siècle des Lumières au Second Empire*. Rennes, PUR, 2006.

²¹⁵ CICCHINI, Marco. *La police de la République. L'ordre public à Genève au XVIII^e siècle*. Rennes, PUR, 2012.

²¹⁶ ROCHE, Daniel (Dir.). *La ville promise. Mobilité et accueil à Paris (fin XVII^e - début XIX^e siècle)*. Paris, Fayard, 2000.

²¹⁷ LE CLÈRE, Marcel. *Bibliographie critique de la police*. Paris, Yzer, 2000 (1^a edición, 1980).

²¹⁸ MILLIOT, Vincent. *Un policier des Lumières*. P. 19.

2.2. Continuidades y discontinuidades de la Regencia: el sistema de polysynodie.

Todo este clima de revueltas que se acentúan en las primeras décadas del siglo XVIII, nos lleva a señalar que el nacimiento de la *gubernamentalidad* estaría estrechamente vinculado a la necesidad de afrontar estas diversas crisis de una forma racional, entremezclando mediadas políticas, económicas, sociales, poblacionales y policiales, higiénicas, de control e identificación, etc. Con ello se revelaban como insuficientes las medidas de antaño, definidas por la dominación y por la represión, por lo jurídico y por la guerra, como forma de control del *dominio* del *Príncipe*. La nueva visión gubernamental sitúa a la medida como base para la comprensión de las *necesidades* de las *poblaciones*, permitiendo ejercer de la forma más *eficaz* posible las acciones de gobierno. Este cambio de actitud hacia la sociedad y la población, ya se refleja en la nueva actitud e interés despertado por la pobreza; que si bien debe inscribirse dentro de la valoración de la vida humana característica del cristianismo, sin embargo, revelaba también una nueva preocupación social por parte de las élites ciudadanas, entre el paso del siglo XVII al XVIII, como muestra K. Norberg a propósito de las élites de Grenoble²¹⁹; especialmente ante el fracaso de las medidas represoras y de las medidas punitivas, que habían sido la forma habitual de represión de este tipo de fenómenos²²⁰. Este cambio en la forma de comprender los problemas políticos y las realidades sociales se comienza también a percibir en las élites parisinas, por ejemplo en el Salón de Mme. de Lambert o en el entorno del príncipe de Sceaux, donde se discute sobre las finalidades del Estado o sobre el gobierno de la razón, diferenciándose entre la gloria del Príncipe y la felicidad de los pueblos²²¹.

Todo ello hace que desde principios de siglo se desarrollen diversas corrientes críticas con el poder entendido como Soberanía; especialmente desde el saber económico, desde el cual se contestan las decisiones de la monarquía, sobre todo en relación a la guerra de Sucesión con España, tal y como observamos en las *mémoires* de hombres como Vauban, Boisguilbert, Bélesbat, etc²²². Sin embargo, no podemos deducir a partir de ello el desarrollo de una temprana *opinión pública*, como plantea L. Rothkrug, así como tampoco una oposición “liberalizante”. Creer que estas críticas recogidas en las *mémoires* de Vauban o en los comentarios de la llamada nobleza reaccionara, determinará la acción política de la futura regencia, sería quizás excesivo; tal y como han señalado algunos a propósito de la *cábala* reunida en torno al duque de Bourgogne, con Saint-Simon, Fénelon, Boulainvilliers, etc., como más tarde analizaremos, y que M. Virol ha analizado a

²¹⁹ NORBERG, Kathryn. *Rich and Poor in Grenoble (1608-1814)*. Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1985, p. 86.

²²⁰ ZYSBERG, André. *Les Galériens. Vies et destins de 60000 forçats sur les galères de France (1680-1748)*. Paris, Seuil, 1987.

²²¹ MARCHAL, Roger. *Madame de Lambert et son milieu*. Oxford, The Voltaire Foundation, 1991.

²²² *Idées d'opposants au temps des Mémoires. Cahiers Saint-Simon*, nº 27, 1999.

propósito de su estudio sobre Vauban²²³. Estas críticas hacia determinadas acciones de la monarquía incrementaron el control sobre las publicaciones²²⁴ y el desarrollo de los espías policiales, fundamento de la aparición paulatina de una opinión, pero, y a pesar de su férreo control, Louis XIV no fue ajeno a ellas, realizando importantes reformas administrativas, sin poder establecerse una relación de causa-efecto. Entre otras cosas porque muchas de estas reflexiones económicas y políticas cuestionan el sistema de la *guerra* y de los *impuestos*, proponiendo modelos propiamente económicos, que iban en contra de los fundamentos mismos de la soberanía monárquica donde se afirmaba el poder de Louis XIV y de sus sucesores. A pesar de lo cual esta nueva visión gubernamental se irá imponiendo a lo largo del siglo, especialmente con la Enciclopedia; instantes en los que se produce la entrada de los principios de la *economía política* de los fisiócratas en la monarquía de Luis XV, con hombres como Turgot.

El clima de oposición hacia la política de Louis XIV, quien se ve cada vez más aislado, favorecerá sin duda la rápida transición hacia la regencia de Philippe d'Orléans, donde muchos quieren ver una Regencia *liberal* y *anti-absolutista*, aunque de liberal y anti-absolutista no tendrá nada. La imagen de *ruptura* con la que es definida por algunos la Regencia nace, en cierto modo, de la aplicación de estas medidas financieras, políticas, militares, estudiadas, tan novedosas en algunos casos, y que buscan afrontar la dura crisis política, económica y social, en un corto periodo de tiempo. El gran número de medidas en un corto periodo de tiempo han conducido a algunos hombres de la época -deseosos de un cambio- a ver en la Regencia un abandono de las formas de gobierno de Luis XIV. Una imagen de cambio que no sólo nace del propio deseo de la época, sino de una estrategia de publicidad del propio regente que buscará con ella atraerse el favor de determinados grupos como los *grandes pares* de Francia así como del Parlamento de París, muchos de ellos críticos con el sistema anterior. El regente intentará también apaciguar mediante las reformas las revueltas provinciales que, como ha señalado Jean Nicolás, eran encabezadas en muchas ocasiones por nobles que buscan jugar sus cartas ante la situación de inestabilidad creada²²⁵. Aunque en ocasiones simplemente las revueltas populares se adherían a las ideas políticas que flotaban en el ambiente, mostrando, contra lo que habitualmente se plantea, una politización del pueblo o, al menos, su participación en ideas de origen político²²⁶. En los últimos años del reinado de Louis XIV parece perfilarse un clima de oposición a Louis XIV que, sin embargo, es difícil de

²²³ VIROL, Michèle. *Vauban*. Pp. 371-372.

²²⁴ NEGRONI, Barbara de. *Lectures interdites. Le travail des censeurs au XVIII^e siècle, 1723-1774*. Paris, Albin Michel, 1995 ; BIRN, Raymond. *La Censure royale des livres dans la France des Lumières*. Paris. Odile Jacob, 2007.

²²⁵ PETITFILS, Jean-Christian. *Louis XIV*. P. 632.

²²⁶ BEIK, William. *Urban Protest in Seventeenth-Century France. The Culture of Retribution*. Cambridge. Cambridge University Press, 1997.

establecer y definir²²⁷ en la realidad. Ante lo cual el monarca no permanecerá inmóvil; desde el punto de vista de las medidas políticas, proponiendo reformas que encontrarán su continuidad en la época de la Regencia; y desde el punto de vista de las tensiones internas, integrando a los opositores y críticos. Es a partir de la muerte de Monseigneur, en 1711, y sobre todo del Gran Delfín, en 1712, el momento en que desaparece el principal grupo de oposición a la política de Louis XIV, finalizando la denominada como *cábala* de Meudon. No obstante, y frente a la importancia concedida por algunos estudiosos a esta *cábala*, como si revelase un ejemplo claro de oposición a Louis XIV, E. Le Roy Ladurie ha señalado -frente a la visión de Rothkrug- que las *cábalas*, *oposiciones* o *partidos*²²⁸, compartían una serie de idearios y principios políticos que impiden realmente hablar de una oposición a Louis XIV. Aunque sí revelaban un cierto malestar, por otro lado característico dentro de las redes clientelares y de amistad; así como una clara conciencia sobre la crisis que afectaba al reino²²⁹. No obstante, y frente a estas *cábalas*, ya desde los últimos años del reinado de Louis XIV se produce una progresiva integración de las diferentes corrientes críticas dentro del Estado, así como de los diferentes grupos entre sí, lo que dificulta aún más la distinción de los matices que separan a unos y a otros, en sus diferentes posturas²³⁰; así como la imposibilidad real de hablar de *oposición*. Finalmente, según ha señalado L. Lemarchand, todo este clima de descontento revelaba un proceso subterráneo de repolitización de la sociedad a comienzos del siglo XVIII. Momento en el que comienza a valorarse la política como un lugar para hacer la guerra por otros medios. De este modo, las facciones críticas que anteriormente se rebelaban, como en la Fronda, ejercen ahora su presión en el interior del campo político; considerando S. Meyssonier que las ideas economicistas de principios del siglo XVIII permiten el desarrollo de una visión diferente de *lo político* que destaca la voluntad nacional como una fuerza capaz de superar la crisis²³¹, en detrimento del monarca soberano. Asimismo destaca en estos instantes el desarrollo de una visión de Estado nacional (como ya apuntan la crítica jansenista y parlamentaria), donde parece disociarse entre Estado nacional y Rey (que será característica de la nueva representación gubernamental desarrollada a lo largo del siglo XVIII). De este modo, ya desde las *enquêtes* de la situación de Francia, de 1697, realizada por los *intendants* Fénelon y Beauvilliers, se dota al Estado de un rol nuevo, aquél de la gestión de reino y no ya del tesoro del príncipe²³², y, de este modo, el Estado

²²⁷ LARRÈRE, Catherine. « L'opposition à Louis XIV : les données d'un problème ». En *Idées d'opposants au temps des Mémoires. Cahiers Saint-Simon*, nº 27, 1999, pp. 5-15.

²²⁸ WAQUET, Jean-Claude. *La conjuration des dictionnaires. Vérité des mots et vérités de la politique dans la France moderne*. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000. Este estudio se centra en el sentido y evolución de cuatro vocablos políticos de la época: cabale, complot, conjuration et conspiration, junto a términos como parti.

²²⁹ LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles?* P. 47.

²³⁰ *Ibid.*, p. 54.

²³¹ MEYSSONNIER, Simone. *La Balance et l'Horloge. La genèse de la pensée libérale en France au XVIII^e siècle*. Montreuil, Éditions de la Passion, 1989, p. 21.

²³² LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles?* P. 55.

comienza a convertirse en una solución a la crisis, frente al monarca, fomentándose así las medidas de gobierno y de racionalidad administrativa.

La Regencia se caracterizará por recoger a aquellos descontentos con la política de Louis XIV. Por un lado, los nobles, porque consideraban que el sistema ministerial y de secretarios de Estado absolutista dejaba en un segundo lugar a la alta nobleza (como recoge el ideario de los hombres reunidos en torno al duque de Bourgogne, como Fénelon o Saint-Simon). Por otro lado, los Parlamentos, porque la forma de *lit de justice*²³³ con el que Luis XIV había gobernado les dejaba también en un lugar secundario²³⁴. A partir de este descontento el Regente buscará con el sistema de *polysynodie* ir atrayendo hacia sí a los diferentes grupos, intentando evitar otra Fronda, contentando a unos y a otros, como si se tratase de un modelo nuevo que rompía con lo anterior. Sin embargo, la *polysynodie* era un sistema político que ya se apunta durante los últimos años del reinado de Luis XIV, entre 1690 y 1710, donde se vislumbra una nueva manera de *comprensión administrativa* de los problemas, aunque principalmente determinada por los problemas derivados de la guerra.

El ascenso del duque de Orleans al poder estará determinado por una política de consenso y de equilibrio entre los diferentes grupos que constituyen el estado soberano, donde el regente busca afianzarse erigiéndose en *árbitro* ante la sombra de la Fronda. De hecho, la *polysynodie* puede considerarse como la estrategia mediante la cual el Regente consigue hacerse con el poder y controlarlo a la muerte del *carismático* Luis XIV, buscando un cierto equilibrio entre la *noblesse de robe* y de *épée*. Pero esta política de equilibrio conllevará también una serie de concesiones a los parlamentos, como es la “sages de remontrances”²³⁵, que se convertirá no sólo en uno de los principales elementos perturbadores de la Regencia sino de todo el siglo XVIII²³⁶. El *chancelier* d’Aguesseau definía en su *Fragments sur l’origine et l’usage des remontrances* (1720) esta concesión a los parlamentos, mostrando las concepciones políticas en pugna durante el siglo XVIII, que enfrentaban a la monarquía, que defendía su poder Soberano, con el Parlamento, que defendía

²³³ HANLEY, Sarah. *The lit de justice of the Kings of France. Constitutional ideology il Legend, Ritual and Discours*. Traducido por André Charpentier; Aubier, 1991. 1ª edición, Princeton University Press, 1983.

²³⁴ HURT, John J. *Louis XIV and the Parlements. The Assertion of Royal Authority*. Manchester, Manchester University Press, 2002.

²³⁵ CORNETTE, Joël. « Préface ». En DUPILET, Alexandre. *La Régence absolue. Philippe d’Orléans et la polysynodie (1715-1718)*. Seyssel, Champs Vallon, 2011, p. 12.

²³⁶ OLIVIER-MARTIN, François. *Les Parlements contre l’absolutisme traditionnel au XVIII^e siècle*. Cours photocopié de doctorat, Paris, 1949-1950. Reimpresión, Paris, Loysel, 1988 ; EGRET, Jean. *Louis XV et l’opposition parlementaire, 1715-1774*. Paris, Armand Colin, 1970; STONE, Bailey. *The French Parlements and the Crisis of the Old Regime*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1986; SWANN, Julian. *Politics and the Parlements of Paris under Louis XV, 1754-1774*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995 ; ROGISTER, John. *Louis XV and the Parlements and the Crisis of the Old Regime*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995; CHALINE, Olivier (Dir.). *Les parlements et les Lumières*. Maison des sciences de l’homme d’Aquitaine, 2012.

la soberanía de las leyes, y que el derecho de *remontrance* pondrá de manifiesto, legitimando su histórica reivindicación:

« L'un, que le gouvernement est purement monarchique et que les rois y exercent une domination absolue qui réside dans leur personne et dont ils ne rendent qu'à Dieu seul ; l'autre que cette puissance suprême y est tempérée uniquement par les lois qu'ils se dictent à eux-mêmes comme à leurs peuples. »²³⁷

Prácticamente silenciados después del fracaso de la Fronda, la oposición parlamentaria retoma de este modo los cauces legales para expresar de forma continuada su oposición a todo aquello que no consideraban conforme a la ley, negándose a validar ciertos acuerdos del consejo de Regencia, haciendo finalmente inoperante el Consejo de Regencia. En el artículo de la Enciclopedia “Enregistrement”, Diderot expresará con claridad lo que este derecho significaba:

« L'enregistrement des nouvelles ordonnances n'est pas un simple cérémonial et en insérant la loi dans les registres, l'objet n'est pas seulement d'en donner connoissance aux magistras et aux peuples, mais de lui donner le caractère de loi, qu'elle n'auroi point sans la vérification et l'enregistrement, lesquels se font en vertu de l'autorité que le roi lui-même a confié à son Parlement ».

El modelo de *polysynodie* se deja entrever ya en la declaración que hace Philippe d'Orleans ante el Parlamento el 2 de Septiembre de 1715, en la que toma posesión del poder como regente, como ha analizado A. Dupilet²³⁸. Parece de este modo como si en vez de un modelo meditado durante largo tiempo, ideado como una estrategia para alcanzar el poder apoyándose en la nobleza, como han planteado algunos, fuera más bien fruto de las circunstancias y de los acontecimientos²³⁹, una vez es nombrado como regente, tal y como se refleja en la propia institución de los consejos el 15 de septiembre. No obstante, es indudable que Philippe d'Orléans conoce bien este sistema con anterioridad, seguramente al haber frecuentado el grupo del Duque de Bourgogne; al conocer las *Tables de Chaulnes (1711)* de Fénelon; y al mantener una estrecha relación con su amigo Saint-Simon, quien escribe un *Project de gouvernement du duc de Bourgogne*²⁴⁰. Asimismo, el gobierno mediante consejos había sido un lugar común de las reflexiones en los últimos años del reinado de Louis XIV, por ejemplo en Beauvillier y en Chevreuse. A pesar de ello, todo parece indicar que el duque de Orleans parece conceder un papel importante a la *polysynodie* a medida que los acontecimientos se desencadenan al ser nombrado como Regente, viendo en la *polysynodie* la mejor estrategia para lograr apoyos, ante el movimiento de los *bastardos*.

Si bien el testamento de Luis XIV es modificado a favor de sus hijos bastardos: Duc du Maine y el comte de Toulouse, para evitar que el rey de España Felipe V se postule al reino francés,

²³⁷ Citado en DRÉVILLON, Hervé. « La monarchie des Lumières : réforme ou utopie ?, 1715-1774 ». En CORNETTE, Joël (Éd.). *Histoire de la France Politique, 2. La Monarchie. Entre Renaissance et Révolution, 1515-1792*. Paris, Seuil, 2000, p. 341.

²³⁸ DUPILET, Alexandre. *La Régence absolue*. P. 29.

²³⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 32.

de ahí que fueran progresivamente introducidos en la línea sucesoria siendo nombrados como grandes pares de Francia para favorecer con ello la sucesión²⁴¹; sin embargo, antes de la muerte y durante su enfermedad, el propio monarca ya parece haber asumido que la marcha de los acontecimientos apuntaban a Philippe d'Orléán como el hombre destinado a esta función²⁴². El viejo Rey parece asumir que su testamento no sería seguido en algunas disposiciones, como en lo concerniente a su designación del sucesor y Regente, tal y como señala el propio Philippe, quien recuerda las palabras pronunciadas por Louis XIV en su lecho de muerte: « *J'ai fait les dispositions que j'ai cru les plus sages ; mais comme on ne saurait tout prévoir, s'il y a quelque chose qui ne soit pas bien, on le changera* »²⁴³. De ahí que antes de su muerte y en presencia de todos, designa a Philippe d'Orléans como futuro Regente.

*« Le comportement du souverain était donc en totale contradiction avec son testament mais cette attitude, si elle laisse la porte ouverte aux interprétations sur l'ambiguïté de Louis XIV, n'est pas inexplicable. Le roi était vraisemblablement convaincu que son testament n'avait que peu de chance d'être appliqué dans son intégralité et que certaines dispositions seraient cassées. »*²⁴⁴

Durante la lectura del testamento el primer presidente Mesmes, afín a los intereses del duc de Maine, afirmará que el “testamento es nuestra ley”, a lo que el abogado general, Joly de Fleury, afín a la causa de Orleans, responderá de forma opuesta, sugiriendo vincularse *plutôt à l'esprit qu'à la lettre*. Finalmente, Philippe no encontrará oposición en el Parlamento, que había obtenido algunos derechos del futuro regente.

La designación de Philippe como sucesor por parte de Louis XIV, ha llamado la atención de una parte de la historiografía, pues la relación entre ambos parecía haberse enfriado en los últimos años, sobre todo a partir de las falsas acusaciones vertidas sobre Philippe de haber intentado envenenar al heredero a la corona de España para quedarse con su trono, y de maniobrar con los ingleses para ello. Desde el mencionado escándalo, Louis XIV le había postergado a un segundo lugar, rompiendo la estrecha estima que le tenía, especialmente por sus triunfos militares tras la batalla de Nerwinden, en el sitio de Turin. No obstante, su designación como regente por parte del propio monarca vendría a confirmar, frente a lo que en ocasiones se ha señalado, que la *polysynodie* no era la estrategia empleada por Philippe d'Orléans para hacerse con el poder, ante su debilidad y necesidad de negociar, pues antes de la muerte del viejo rey, ya tenía su nombramiento asegurado²⁴⁵. Además, gozaba desde hacía tiempo del apoyo de una importante parte de los grandes pares de Francia, con lo que posiblemente habría discutido sobre las formas de gobierno; pero sin que fuera él el que propusiera la *polysynodie* para acceder al poder. De hecho, antes de su nombramiento,

²⁴¹ *Ibid.*, p. 81-82.

²⁴² *Ibid.*, p. 83.

²⁴³ Citado por ZYSBERG, André. *La monarchie des Lumières, 1715-1786*. En *Nouvelle histoire de la France moderne*, t. 5. Paris, Seuil, 2002, p. 16.

²⁴⁴ DUPILET, Alexandre. *La Régence absolue*. P. 85.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 87.

durante el mes de agosto, donde todavía era un candidato a la Regencia, posiblemente dedicó bastante tiempo, más allá de sus entrevistas con Saint-Simon, a informarse sobre los diferentes modelos políticos con los que afrontar la regencia. No puede comprenderse entonces el sistema de *polysynodie* como una estrategia de Philippe d'Orléans para contentar a los grupos que aspiran al poder tras la muerte de Luis XIV, pues, como relata el propio Saint-Simon, gran número de importantes hombres ya ven claramente a Philippe como regente, antes de ser designado por el monarca, e intentan acercarse a él para conseguir sus favores. Además, la figura de Orléans está lo suficientemente asentada en la corte como para no poder comprender el sistema de *polysynodie* como una concesión exclusiva a los grupos de poder y a la nobleza, para recabar apoyos, porque, igualmente, muchos de ellos ya habían obtenido grandes puestos y los consejos de gobierno no representaban un salto cualitativo en sus ambiciones. De este modo, no es posible que lo utilizara como moneda de cambio para lograr sus adhesiones en la corte. Otra cosa será entre los miembros del Parlamento, quienes quizás podían verlo como un relajamiento de las formas que habían presidido la política de Luis XIV, sobre todo a raíz del agravamiento de la situación con la promulgación de la bula *Unigenitus*²⁴⁶. De hecho, en estos primeros meses, todos los descontentos y aquellos que habían sido apartados durante el reinado anterior ven en Philippe d'Orléans una figura que rompería con los excesos pasados, permitiendo proyectar sobre sí las esperanzas de diversos grupos²⁴⁷. En conclusión, la *polysynodie* parece presentarse más bien como una posibilidad una vez es nombrado regente; convirtiéndose por un lado en una estrategia de control del poder por parte de Philippe d'Orléans para recabar el apoyo de los pares, descontentos con el gobierno de Luis XIV; y, por otro lado, para recabar el apoyo del Parlamento.

2.3. Antecedentes históricos del sistema de polysynodie.

Una reforma en el sentido de gobierno mediante consejos se vislumbra ya entre algunas *memorias* realizadas en los últimos años del reinado de Louis XIV, como se observa en la realizada en el entorno del Duque de Bourgogne, por parte de Fénelon o Saint-Simon. Aunque éstas provenían ya de los últimos años del siglo XVII, como podemos leer en las *memorias* de Vauban²⁴⁸ o como podemos ver en Charles-Paul Hurault de L'Hospital, seigneur de Belesbat²⁴⁹, quien escribe una *memoire* al rey en 1699 titulada *Estat des conseils particuliers*. Esta obra constituye uno de los primeros proyectos donde se habla con claridad de sistema de gobierno mediante consejos, y que ha sido puesto en relación con el pensamiento “económico” de Vauban, Boisguilbert, Boulainvilliers,

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 91.

²⁴⁷ MEYER, Jean. *Le Régent*. Pp. 121-122.

²⁴⁸ VIROL, Michèle (Éd.). *Les Oisivetés de Monsieur de Vauban*. Seyssel, Champ Vallon, 2007.

²⁴⁹ DUPILET, Alexandre. *La Régence absolue*. P. 49.

etc. A finales de su reinado, podemos destacar también la *Mémoire au Roi sur l'organisation* (1712) del parlamentario Harlay²⁵⁰, que reclamaban una profunda reforma, la cual coincidirá con los momentos álgidos de la guerra de Sucesión de Española y, por tanto, de mayor dureza de la crisis económica y social, entre 1709 y 1710. A su muerte, Louis XIV conocía también las *memorias* de Pontchartrain²⁵¹ que centraba sus reformas en el modelo de Consejos, demostrando así que el viejo rey, ante su posible muerte, mostraba un claro deseo por conocer los modelos políticos que se están proponiendo en su época. Hecho que contrasta con la imagen autoritaria e inflexible, con la que le presentan algunos historiadores, incapaz de asumir las novedades y producir cambios. El sistema de gobierno mediante consejos se revela pues como un modelo fuertemente asentado y pensado desde principios de siglo que incluso es valorado por el propio monarca, lo que nos lleva a concluir que el sistema de *polysynodie* más que producir una ruptura con el régimen anterior, se inscribía por el contrario en las prácticas gubernamentales y en los usos del reinado de Louis XIV. El impulso de reformas con el que es puesto en relación la Regencia provenía por tanto del pasado²⁵² y, de este modo, la Regencia no puede presentarse como una *novedad* pues la *polysynodie* responde, por un lado, a un ideal que recorre el pensamiento político desde las guerras de religión, especialmente entre ciertos grupos defensores de una monarquía mixta; y, por otro lado, nace de una serie de prácticas cuyo origen no puede ser buscado exclusivamente en el ámbito de las *ideas* sino dentro de unas prácticas administrativas y de unas instituciones que van adaptándose ante la muy posible regencia, ya durante el reinado de Louis XIV.

En la configuración del sistema de *polysynodie* ocuparon un lugar destacado los nombres de Fénelon, Beauvilliers, Chevreuse y Saint-Simon; quienes constituirán el grupo principal en torno a la figura del Delfín *Le duc de Bourgogne*. Éstos defenderán un modelo de gobierno mediante consejos que pese a las diferencias que presentan, muestran un denominador común: su malestar con las libertades que se tomaban los ministros respecto al protocolo; así como su malestar hacia la influencia excesiva que ejercen éstos sobre el rey. Una posición de privilegio que les llevaba a desafiar incluso a los grandes duques y pares de Francia, quienes deseaban volver a otorgar a la nobleza de espada un papel principal en detrimento de los ministros y la *noblesse de robe*. No obstante, este proyecto común, donde se perfila el gobierno mediante consejos y donde cada uno de los nombres mencionados define sus ideas, parece interrumpirse tras la muerte del Delfín en 1711. A pesar de lo cual en sus documentos se alude a la bula *Unigenitus*, promulgada en 1713, lo que ofrece una fecha de su elaboración en torno a 1714. Todo apunta a que es Saint-Simon quien

²⁵⁰ LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles?*. P. 23 y ss.

²⁵¹ FROSTIN, Charles. *Les Ponchartrain, ministres de Louis XIV. Alliances et réseau d'influence sous l'Ancien Régime*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

²⁵² CORNETTE, Joël. *Absolutisme et Lumières, 1652-1783*. P. 20.

termina y perfila el trabajo, pero como reconoce A. Dupilet²⁵³ es difícil saber bajo qué circunstancias y qué grado de influencia habría ejercido sobre Philippe d'Orleans, antes de la Regencia. Estos documentos recogían pues una serie de memorias elaboradas con anterioridad, entre las que destaca la *mémoires* elaborada en 1697 por el duque de Beauvillier, con el objetivo de confeccionar una visión de conjunto del reino a partir de la cual poder educar al heredero, pues consideraba que un príncipe debía conocer a la perfección el país donde aspiraba a reinar²⁵⁴. Con el consentimiento de Luis XIV, envía un cuestionario a los intendentes sobre el estado de su territorio, en aspectos relacionados con la *vida*, con la población, la agricultura, el comercio, la marina, etc. Las respuestas obtenidas permitirían construir una *memoria* que sería mostrada al duque de Bourgogne para a su vez mostrarle la situación del reino y prepararle para el futuro desempeño de su cargo.

El duque de Bourgogne conocía de primera mano este tipo de *memorias*, confeccionadas por sus preceptores afines a la gran nobleza; pero había leído también las realizadas por Boisguilbert y Vauban, quienes ponían en juego un pensamiento y una visión administrativa-económica del reino, que cuestionaba al ideal del *roi de guerre* sustituyéndolo por un *regente administrativo*. Observamos así cómo el duque de Bourgogne no vivía influenciado exclusivamente por el grupo de Fénelon, su preceptor, y de Saint-Simon; sino que además conocía de primera mano las *memorias* de Beauvillier, Boisguilbert o Vauban, quienes pertenecían también a esa diversa y compleja amalgama de malestar cortesano no fácilmente discernibles. El duque de Bourgogne además de relacionarse con este reducido grupo de nobles que vivían fuera de la realidad y que proponían una especie de pensamiento utópico sobre la reforma del estado en el que debería participar la antigua nobleza -como propone Saint-Simon-, desde 1699, poseía un conocimiento práctico de los problemas, pues el propio Louis XIV le había hecho participar directamente en los asuntos de gobierno. De este modo, su participación y conocimiento de la política era muy superior al que en ocasiones se ha señalado, presentándolo como un personaje que vivía al dictado de la reacción nobiliaria²⁵⁵. Por otro lado, según ha planteado M. Foucault la *memoria* sobre el estado del reino para el duque de Bourgogne, encargada por el duque de Beauvillier, en 1697, y que constaría de miles de páginas será presentado al Delfín en forma de resumen por Henri de Boulainvilliers. En este resumen de Boulainvilliers habría reformulado la *memoria* en el sentido y dirección que le interesaba tanto a él como al grupo de Saint-Simon, Fénelon, Beauvilliers o Chevreuse, con los que compartía objetivos; situando por tanto a la *robe* y a la administración como los grandes

²⁵³ DUPILET, Alexandre. *La Régence absolue*. P. 35.

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 36-37.

²⁵⁵ LAHAYE, Mathieu. *Le fils de Louis XIV. Monseigneur le Grand Dauphin, 1661-1711*. Seyssel, Champ Vallon, 2013.

responsable de la situación del reino al haber dejado de lado a la nobleza. El resumen reflejaba con claridad el pensamiento político de H. de Boulainvilliers, que más tarde analizaremos.

El sistema de Consejos propuestos por Fénelon y por Saint-Simon es muy semejante al que luego desarrollará la *polysynodie*, encontrándose en ambos autores algunas definiciones que aparecerán más tarde en el sistema propuesto durante la regencia. En ambos se recogen ya algunos de los nuevos saberes que se están elaborando en la época, respecto al deseo de la paz, al fomento del comercio y de un consejo de policía que facilite la circulación; mostrando la influencia de las *mémoires* de Vauban o Boisguilbert. En general, las reformas planteadas por ambos muestran una racionalización administrativa dirigida por principios de eficacia, competencia, mérito e idoneidad de sus representantes; alejándose aparentemente de los posicionamientos más radicales, como las de H. de Boulainvilliers. Muchas de estas reformas han llevado a algunos historiadores a hablar de un Saint-Simon « liberal », que preanunciaría algunas de las ideas de la Ilustración (como luego se señalará también para Boulainvilliers), sin embargo, nada más lejos de la realidad. Las reformas propuestas por Saint-Simon en sus *Projets* nacen de su conflicto con los secretarios de Estado y con el controlador general de finanzas, quienes son para él los que realmente gobiernan el Estado a su antojo, haciendo un resumen de los asuntos importantes al rey y reservándose el tratamiento de los mismos. De ahí que con su modelo de consejos Saint-Simon busque, sobre todo, limitar el poder de estos *funcionarios* que han introducido en el Estado una visión *administrativa*, conduciendo a la monarquía a la situación actual. Aparece en sus *Projets* una queja hacia la situación creada, en la que hombres como él han quedado relegados en un segundo plano, como otros tantos pares de Francia, en beneficio de los funcionarios salidos de la *robe*; mostrando con ello las estrechas relaciones con el pensamiento de Henri de Boulainvilliers. De este modo, y para ciertos consejos, Saint-Simon defiende la presencia de los nobles y de los grandes pares de Francia, mostrando una crítica hacia la *noblesse de robe*, descrita como usurpadora de las funciones originales de la nobleza de *épée*²⁵⁶. Saint-Simon propone un diagnóstico y un modelo que será discrepante respecto a las ideas de Louis XIV así como de los objetivos buscados por la *polysynodie* que pondrá en marcha Philippe d'Orléans, quien buscará por el contrario el equilibrio entre *épée* y *robe*, a pesar de que, efectivamente, el Regente otorgará un peso importante a la nobleza de espada. Los *Projets* de Saint-Simón no puede reducirse y valorarse como un simple instrumento de venganza contra la *robe*, sino que lo que le interesa es el fortalecimiento del absolutismo y del monarca, y no tanto de la nobleza. Un objetivo que sí será compartido por el regente. Aunque para Saint-Simón esta finalidad pasa por la recuperación de los consejos de nobles, especialmente en determinados consejos como el de la guerra y el de asuntos extranjeros, que deben ser dirigidos por la alta nobleza. Será precisamente en

²⁵⁶ DUPILET, Alexandre. *La Régence absolue*. P. 44.

estos consejos en los que la presencia de la *noblesse de race o d'épée* será superior a la *noblesse de robe* durante la Regencia. A pesar de lo cual Saint-Simón consideró que su sistema había sido traicionado por el Regente, quien había establecido una organización donde determinados asuntos no debían pasar por el Consejo de Regencia. Un hecho que a ojos del *memoralista* suponía incurrir en el mismo error de la administración de Louis XIV, razón por la cual había ideado el sistema de consejos, precisamente para que los secretarios de estado no gobernasen con el desconocimiento del monarca. Pese a las acusaciones de Saint-Simón de haber vuelto al sistema ministerial de Louis XIV, la *polysynodie* se encontraba alejada de estos principios ideológicos: del origen mítico del gobierno de los nobles y del conflicto entre la nobleza de espada y de toga; respondiendo más bien a la visión pragmática del regente, quien no podía afrontar los miles de despachos y problemas, sabiendo delegar en los consejos aquellos problemas de lo cotidiano y de importancia menor, mientras controlaba estrechamente su actividad. Si entre Fénelon y Saint-Simón encontramos importantes puntos en común, como es la crítica a los secretarios de Estado, al mismo tiempo nos encontramos importantes diferencias. Saint-Simón busca la “limitación” del poder del príncipe a través de una estructural, institucional y social de los consejos de la nobleza, como ha señalado F. Gallouédec-Génuys. Mientras para Saint-Simón el rey no debe controlar los consejos, sino que éstos deben tener una cierta autonomía; para Fénelon la decisión proviene del monarca que siempre debe estar presente en la toma de éstas. Pretender ver en la postura de Saint-Simón una oposición a Louis XIV, a la monarquía o la defensa de una *limitación* del poder del monarca, es algo inverosímil. Tanto el objetivo de Fénelon como el de Saint-Simón es el de reforzar el poder del monarca a través de los consejos, que le tendrán más profundamente informado en los asuntos realmente importantes. Ambos buscan el reforzamiento del monarca a través de los consejos pues mediante éstos se considera que el Rey estará directamente informado sobre los problemas del reino y no como hasta el momento donde terminaban siendo los altos funcionarios los que gobernaban el reino.

Si bien es claro que existe una comunidad de ideas desde finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII sobre las reformas necesarias del gobierno y la administración francesa, que toman en su centro la idea del gobierno mediante consejos, es más difícil establecer los contactos directos que se producen entre los diversos protagonistas. De este modo, no es posible atribuir la *polysynodie* a la influencia directa de Saint-Simón y del grupo que rodea al duque de Bourgogne, frecuentado por el futuro Regente; sino que se trataría más bien de un modelo de pensamiento que está en el ambiente en muy diferentes ámbitos y grupos, que penetra hasta el mismo corazón del reino de Louis XIV. Todo ello ratifica la idea planteada por A. Dupilet de que la *polysynodie* ya habría comenzado a gestarse en el propio reinado de Louis XIV y que ésta incorpora modelos de

gobierno presentes en la propia monarquía luiscatorciana, donde pueden encontrarse trazas del gobierno por colegialidad²⁵⁷.

« Bien loin d'être des novateurs, les théoriciens de la polysynodie rétablissent et revalorisent des pratiques toujours en cours, qui subsistent dans les strates administratives secondaires de la monarchie. Leur principal mérite est de les mettre au premier plan, au coeur du gouvernement [...] On serait tenté d'affirmer le contraire au sujet des théoriciens de la polysynodie : croyant introduire des innovations, ils ne sont que répéter des usages anciens, à peine troublés par Louis XIV [...] Loin d'être une simple provocation, il apparaît comme une évolution naturelle de la monarchie. Son aspect traditionnel, sous un voile de nouveauté, explique qu'il ait pu séduire Fénelon et Vauban, Saint-Simon et Pontchartrain. Le projet polysynodique flatte la pensée, car il se conçoit comme une volonté de changement, mais un changement qui se contente de promouvoir des pratiques déjà bien connues. »²⁵⁸

De este modo, el sistema de *polysynodie* no puede ser entendido como una oposición y un cuestionamiento del modelo anterior simplemente porque se base y ponga en cuestión el concepto ministerial y de secretario de Estado, un elemento efectivamente esencial, pero que ya el propio monarca suprime en 1691 al asumir el gobierno sin ministro, como ha señalado Th. Sarmant y M. Stoll.

2.4. La Polysynodie.

Ante la sesión del 2 de septiembre de 1715 el duque d'Orléans se encuentra con la disyuntiva de si abrir el testamento a través de la forma del *lit de justice* o bien esperar al día siguiente, a la sesión del Parlamento y a continuación pronunciar un *lit de justice*. El plan de Saint-Simon consistirá en intentar dejar al margen al Parlamento²⁵⁹, sin embargo al haber depositado Louis XIV su testamento en él, el Parlamento se convertía en insoslayable. A Philippe se le presentan por tanto diferentes modalidades para su nombramiento como regente, generándole dudas y provocando las consultas con los diferentes grupos de intereses, como los miembros del Parlamento, especialmente d'Aguesseau y Joly de Fleury²⁶⁰. Es muy probable que fuera a raíz de estas reuniones el momento en que decidirá la estrategia mejor para su nombramiento, que le permitirá presentarse con mayor fuerza y legitimidad, buscando el apoyo del Parlamento; a quienes finalmente conseguirá atraer gracias a su propuesta de reemplazar a los secretarios de Estado por los consejos²⁶¹, perfilándose así la propuesta de la *polysynodie*. A pesar de lo cual, señala A. Dupilet que ésta propuesta habría provenido del propio Joly de Fleury: « *L'initiative de faire du gouvernement par conseils une monnaie d'échange ne vint pas de Philippe d'Orléans lui-même*

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 70-71.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 77.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 97 y ss.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 100.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 102.

mais de Joly de Fleury »²⁶². Fleury siendo consciente de que las corrientes de la época iban en esa dirección, y que el regente se decantaría con probabilidad por un sistema así, quería adelantarse e introducir una serie de modificaciones en el sistema de consejos que beneficiase los intereses del Parlamento, como finalmente así fue, logrando le *droit de remontrances*²⁶³.

El sistema de *polysynodie* va adquiriendo un lugar central en las acciones del Regente a medida que se va encontrando con las dificultades, que debe resolver con rapidez, como fue el apoyo del Parlamento. De ocupar un lugar secundario en la estrategia del regente en los primeros momentos, la *polysynodie* se convierte en una estrategia predominante en el momento de su nombramiento. Se revela así como tanto como una claudicación a los intereses de la nobleza reaccionaria, como en ocasiones se ha planteado, sino más bien como el reflejo de su pragmática política para alcanzar los fines políticos²⁶⁴: asegurar la regencia para el futuro Rey. La *polysynodie* no es el peaje que debe pagar el duque de Orleans a los nobles, sino el resultado de un juego a varias bandas que busca asegurarse el apoyo del parlamento, cierto apoyo de algunos miembros de la corte y, finalmente, lograr el descabezamiento de algunos miembros de la nobleza que apoyan a los *bastardos*, principalmente al duque de Main, y que se escudan en el testamento de Louis XIV para deslegitimar a Philippe d'Orléans. Sin embargo este apoyo parlamentario tendrá una serie de contrapartidas políticas que devolverán a los parlamentos cierta fuerza, convirtiendo a la larga el reino en ingobernable. Puede concluirse así que si el sistema de *polysynodie* constituye una forma política bien conocida y querida por Philippe d'Orleans desde antaño, se convierte a partir del 2 de septiembre en un modelo de control y gobierno en los diferentes flancos abiertos; que le permite seguir concentrando bajo su figura el poder, aunque decidiese gobernar mediante un sistema de consejos y delegar los asuntos menos importantes en los técnicos de la administración del Estado. No olvidemos, que el regente tenía el poder de nombrar y revocar a los miembros del consejo de Regencia y de los consejos particulares; pero no podía actuar según su criterio pues se encontraba con la obligación de respetar ciertos acuerdos. Todos los miembros de este consejo reflejaban un deseo del regente de encontrar el equilibrio entre por un lado opositores, a quienes neutralizaba mediante el nuevo sistema de gobierno²⁶⁵, y por otro lado aliados y próximos del Duque de Orleans; y aunque el peso de la *sangre* podían ser criterio a ser considerados por el regente, la lista de los miembros²⁶⁶ refleja que no era lo predominante:

« l'autorité de Philippe d'Orléans est pleine et entière. Il concentre un grand nombre de prérogatives essentielles [...] Ce n'est pas de lui que tout procède, mais il est le coeur, la clef de voûte du système administratif. Il délègue aux conseils les tâches purement administratives, n'hésite pas à écarter le Conseil de Régence de certaines décisions sur la pratique de la liasse

²⁶² *Ibid.*, p. 103.

²⁶³ *Ibid.*, p. 111.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 115.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 127.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 125-126.

[...] *Le Régent concentrant entre ses mains l'essentiel du pouvoir en 1715 et ne s'en cachait pas.* »²⁶⁷

En relación a la reacción nobiliaria que buscaba la vuelta a los consejos de la nobleza del pasado (postura representada por Boulainvilliers, Noailles, l'abbé de Saint-Pierre, Nicolás Fréret, etc.), una demanda que conocía bien el regente, no parece que le inquietase mucho, pues, los escritos críticos –manuscritos– de Henri Boulainvilliers apenas tenían difusión pública todavía en estos momentos. Se trataba de personas que frecuentaban al propio Regente y que seguramente vieron en la *polysynodie* lo que estaban esperando desde hace tiempo, pero cuyo modelo ideal poco tenía que ver con las estrategias reales del Regente. La *polysynodie* se revela pues como un modelo político para controlar mediante su inclusión en los consejos de gobierno a los enemigos y fuerzas disidentes; siendo la principal causa por la cual una vez el sistema se pone en marcha encuentre el rechazo de aquellos grupos de la nobleza que lo apoyaron en sus inicios. De este modo, los diferentes consejos que constituirán el sistema de *polysynodie* serán cuestionados por la *noblesse d'épée*, mayormente opuestos a la política del Regente en lo que se refiere a las medidas financieras, como la experiencia de Law, así como en materia de asuntos extranjeros, con la paz con Inglaterra y Holanda, que hería especialmente al “partido español”, profundamente católico y opuesto a los protestantes. Estas tensiones demostrarían que en absoluto puede considerarse la *polysynodie* como el ascenso de la alta nobleza al poder en detrimento de los otros cuerpos de la nación, como si se hubiera tratado de un *golpe de estado* del Regente a favor del *absolutismo*. Frente a la idea de una regencia nobiliaria, el Regente refleja, por el contrario, un deseo de equilibrio entre los diferentes cuerpos que constituyen la monarquía absoluta, favoreciendo la *colegialidad* y la eficacia administrativa, como reflejarán las críticas de Henri de Boulainvilliers, quien parecen anhelar una época feudal, que parece ahora construirse por los escritos históricos de la época²⁶⁸. Por otro lado, y frente a la idea de un gobierno ineficaz de la nobleza, cabe remarcar que la mayor parte de las reformas fueron encomendadas a especialistas, otorgando un gran peso en el sistema a la gestión administrativa, lo que le permitió hacer una transición sin excesivos sobresaltos; alejando con ello la imagen de una Regencia dirigida por ignorantes, incompetentes y depravados, como postulan algunos historiadores.

« On voit bien aussi que la noblesse d'épée n'a nullement accaparé tous les postes du pouvoir : les responsabilités les plus techniques, en définitive stratégiques pour la préparation des réformes, furent réservées à des spécialistes, des maîtres des requêtes et à des conseillers d'État, qui possédaient une solide expérience de gestion administrative. Ce qui devrait renvoyer aux oubliettes de l'histoire l'idée que la polysynodie fut gouvernement d'ignares et d'incompétents. C'est en fait tout le contraire. »²⁶⁹

²⁶⁷ DUPILET, Alexandre. *La Régence absolue*. P.

²⁶⁸ MACKRELL, J.Q.C. *The Attack of "Feudalism" in Eighteenth-Century France*. London-Toronto, Routledge-University of Toronto Press, 1973.

²⁶⁹ CORNETTE, Joël. « Préface ». En DUPILET, Alexandre. *La Régence absolue*. P. 12.

Los consejos de la regencia han quedado marcados por una historiografía que los ha valorado como el reflejo del triunfo de la nobleza de espada que accede definitivamente al poder, determinando así el fracaso de la política de la regencia, la cual, presidida por el amiguismo, prima valores ajenos a lo político y a la razón administrativa. Siguiendo el cuadro presentado por Dupilet y viendo el peso real que la *robe* tuvo en ellos, se observa que estas críticas no son verdaderas. Los consejos de regencia siguen diversos criterios: integrar a los enemigos para tenerlos mejor controlados; otro era el de recompensar a los fieles que le habían apoyado; también nos encontramos criterios de rango o de circunstancias. En el caso de la gran *robe* los criterios fueron la competencia en función de su familiaridad con los asuntos administrativos, buscando como uno de los criterios fundamentales la eficacia²⁷⁰.

Quizás para algunos la regencia de un hombre joven, 42 años, como Philippe, no educado en los pasillos de Versalles, pudo representar la novedad y el cambio; sin embargo, los consejeros elegidos así como el modelo de gobierno propuesto eran claros herederos del pasado y del gran Siglo, apoyándose sobre la administración louisatorciana. Hablar de novedad política se hace por tanto complicado, aunque es innegable que en la época están cambiando múltiples cosas y la Regencia las incorporará, no tanto por romper con el pasado sino más bien por las circunstancias. De este modo, gran parte de los consejos se construyeron sobre una administración preexistente, lo que facilitó el tránsito de un modelo al otro. La *polysynodie* se presentó como la ocasión para profundizar en la racionalización administrativa de los últimos años de Luis XIV y frente a lo señalado habitualmente los consejos trabajaron fuertemente para despachar los asuntos, resolviendo problemas complejos de carácter técnico que requerían profundos conocimientos así como contactos con otros consejos y organismos. Un trabajo que se opone a la imagen frecuente de diletantismo.

« Des multiples procédures que nous venons de décrire, émerge sans peine le rôle joué par le Régent au sein de la polysynodie. Philippe d'Orléans était au coeur, le coeur de ces institutions, Il contrôlait étroitement l'activité des conseils grâce à la pratique de la liasse. Comme nous l'avons vu, ce circuit était privilégié par rapport au passage devant le Conseil de Régence, ce qui lui permettait d'être le seul à embrasser l'activité de l'ensemble des conseils, examinant chaque semaine avec les présidents plusieurs dizaines de rapports. Cela ne doit pas faire oublier qu'il était informé des décisions prises par les conseils de manière autonome par le président ou par des conseillers fidèles, qui y furent ses yeux et ses oreilles. Comme le suggèrent les pratiques du Conseil de finances ou du Conseil de marine, toute affaire présentée devant le Conseil de Régence lui était préalablement soumise. L'activité du Conseil suprême était donc parfaitement contrôlée par le Régent [...] Il savait aussi déléguer, laisser les conseils traiter quantité d'affaires de routine, dépouiller chaque semaine une masse de courriers gigantesque expédiés par les agents de la monarchie et les sujets du royaume. Cette manière de gouverner, qui combinait implication dans les dossiers mais aussi délégation, lui évita de se noyer dans le détail des affaires quotidiennes et de garder la hauteur de vue nécessaire à la mise en place de réformes profondes, qualité qui fit en partie défaut à Louis

²⁷⁰ DUPILET, Alexandre. *La Régence absolue*. P. 137 y ss.

XIV, ce que Fénelon fustigeait dans sa Lettre à Louis XIV. Au fil du temps, le Régent devint un administrateur avisé qui ne perdit jamais de vue les axes essentiels de sa politique.»²⁷¹

A partir del 24 de septiembre de 1718, cuando es suspendido el sistema de gobierno mediante consejos por el propio Regente, la *polysynodie* era ya valorada por muchos como un sistema fracasado, reflejo de un regente maquiavélico que a través del sistema de consejos utilizó el Estado a su servicio para controlar a la nobleza y, una vez conseguido esto, prescindir de la *polysynodie* para volver a las prácticas absolutas de su predecesor. Esta visión que ofrecen algunas *memorias* de la época, como una estrategia para lograr un poder absoluto, no pueden ser más impresionistas²⁷². Es cierto que el duque de Orleans aprovechará la excusa de la dimisión del cardenal de Noailles de la presidencia del Consejo, el 16 de septiembre, para terminar con la aventura de los consejos y volver al sistema imperante con Louis XIV, gobernando a través de los secretarios de estado. Instantes en los que se producirá el acceso del abbé Dubois, para los asuntos exteriores, de Claude Le Blanc para el ministerio de la guerra; y de Jean Frédéric de Maurepas, el marqués Louis de La Vrillière y Joseph Fleuriau d'Armenonville, quienes se encargarán de los asuntos internos distribuidos entre tres secretarios de Estado. Sin embargo la decisión del Regente no venía determinada por su deseo de obtener un poder absoluto, sino que era la consecuencia de la progresiva hostilidad reinante entre algunos grupos y, como consecuencia de ello, entre algunos consejos de Regencia: finanzas, guerra, etc. Unas tensiones motivadas en gran parte por el nombramiento de algunos consejeros como John Law, así como por la política de alianzas con potencias tradicionalmente enemigas de Francia y además protestantes como Inglaterra. Tuvo también un peso fundamental en todas estas tensiones la exigencia de Clemente XI de obediencia total a la bula *Unigenitus*, bajo pena de excomunión. Esta situación había conducido a su vez a la progresiva desvinculación del regente de los Parlamentos, exacerbando además a los grupos galicanos, quienes se habían moderado a partir de 1715 y que ahora acusaban al Regente de plegarse a las exigencias de Roma. A pesar de estos acontecimientos específicos, ya desde hacía algún tiempo el sistema de *polysynodie* era cuestionado por amplios sectores de la sociedad que no veían cumplidas sus expectativas de cambio iniciales, tal y como refleja la publicación del *Discours sur la polysynodie* de l'abbé de Saint-Pierre, en abril 1718, donde se hace una defensa ambigua del sistema de gobierno por consejos, siendo su texto más bien una tentativa de prevenir sobre el retorno del sistema ministerial que una verdadera defensa de la *polysynodie*²⁷³. Asimismo, la convocatoria del *lit de justice* del 26 de agosto de 1718, en el que se llama al orden al parlamento, cada vez con una actitud más frondista, va a precipitar también la decisión del duque de Orleans en

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 285-286.

²⁷² *Ibid.*, p. 290.

²⁷³ *Ibid.*, p. 289.

septiembre. Se puede concluir por tanto que la razón de la desaparición del sistema de *polysynodie* no puede achacarse al mal funcionamiento del sistema y el retraso en la expedición de los asuntos, como alega el propio Philippe d'Orléans al mariscal de Villars en una carta del 24 de septiembre de 1718²⁷⁴ o por las críticas y reacción nobiliaria, como señalan algunos historiadores, sino por que existían múltiples factores de oposición y tensión social que provocaron que el regente aprovechara la dimisión de Noailles como excusa para eliminar el sistema de *polysynodie*. A pesar de lo cual muchas de las novedades aportadas por el sistema continuarán funcionando en los años siguientes. Algunas de las principales críticas de la época exageran los problemas, y, de este modo, las críticas realizadas desde el Parlamento irán en la dirección de su excesivo coste y del caos administrativo que supone, al no despacharse los asuntos con rapidez. Sin embargo, estas críticas más que reflejar un análisis certero del funcionamiento del sistema revelan más bien una desilusión hacia la *polysynodie* porque no había roto, como algunos esperaban y como el propio Saint-Pierre remarca, con el sistema de Louis XIV. A. Dupilet parece mostrar además que Philippe d'Orléans era una persona que actuaba en función de las circunstancias y de las corrientes dominantes de opinión, a las que otorgaba una gran atención²⁷⁵ (lo que hemos visto en el caso del nacimiento de la *polysynodie* en los días previos a su nombramiento como regente), en unos instantes en los que como ha señalado A. Farge la *opinión pública* comienza a traer la atención del poder. Así que las fuertes críticas recibidas hacia el sistema probablemente influenciaron en su toma de decisión porque consideró que los nuevos tiempos imponían un cambio.

Más que a la baja actividad de los consejos, que no era imputable a su mal funcionamiento, el progresivo deterioro del sistema es imputable sobre todo a causas externas, esto es, a las decisiones tomadas por el Regente en temas de nombramientos que generaron enfrentamientos entre sus propios miembros, principalmente en el consejo de finanzas y en el de asunto extranjeros y de guerra. Enfrentamientos entre clanes, que terminaron por afectar a los consejos, en los que él no hizo todo lo que estaba en su mano para evitarlo, presidiendo y controlando los diferentes consejos en persona, tal y como se había comprometido con el Consejo de la Guerra. Así, el nombramientos de algunas personalidades como Law (quien no aplicará su sistema hasta el final de la *polysynodie*), ayudaron a su debilitamiento, al estar progresivamente enfrentado con el consejero de finanzas Noailles²⁷⁶. La paz con Inglaterra y las Provincias Unidas, negociada por Dubois en La Haya con George I en el verano de 1616, también levantará serias críticas entre la aristocracia, especialmente entre el mariscal d'Huxelles, jefe del consejo de asuntos extranjeros²⁷⁷. Otros consejos, en cambio, no se resistieron a las decisiones del regente y siguieron funcionando sin problemas y con gran

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 291.

²⁷⁵ ERLANGER, Philippe. *Le Régent*. Paris, Gallimard, 1985, p. 128.

²⁷⁶ DUPILET, Alexandre. *La Régence absolue*. P. 310 y ss.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 313 y ss.

eficacia, como el Consejo de Interior. Sin embargo el propio sistema de *polysynodie* hacía que los problemas en algunos de estos consejos repercutieran en el conjunto del sistema, lo que determinó que entre algunos, como Dubois, se demandase el regreso al sistema anterior. Frente a aquellos historiógrafos que identifican la *polysynodie* con el deseo del regente de gobernar de forma “absoluta”, los hechos muestran que nunca como ahora su poder se ha visto tan cuestionado. El principal obstáculo proviene de los consejos y de algunos de sus presidentes, principalmente de finanzas y de guerra, que no están de acuerdo con la política emprendida por el regente. Oposición que se extiende a otros consejos en forma de ralentización en la marcha de los asuntos, determinando el mal funcionamiento del sistema y su colapso²⁷⁸. Pero éste no viene determinado por el sistema en sí, sino por la resistencia pasiva de algunos de sus miembros. A ello habría que unir la resistencia del “parti espagnol” formado por el maréchal de Villeroy, le duc du Maine, le comte de Toulouse, le maréchal de Villars y le maréchal d’Huxelles. Este último encargado de las negociaciones de paz con Inglaterra y con las que no está de acuerdo, entorpeciendo la firma del tratado. Asimismo, la progresiva contestación por parte del Parlamento, fortalecido tras el nombramiento de la Regencia y el apoyo a Philippe d’Orléans, a cambio de una serie de privilegios, convierten asuntos como la reforma económica de Law en una auténtica batalla, derivada de las tensiones nacidas a propósito de la bula *Unigenitus*. Si a ello le unimos el miedo al desarrollo de una nueva Fronda ante los rumores no demostrados de una alianza -o al menos de una sintonía- entre el Parlamento y el partido español, especialmente con los príncipes bastardos (los cuales encuentran cada vez más un rechazo entre los pares de sangre y reivindican el testamento de Luis XIV), todo hacía presagiar el fin de la *polysynodie*.

Como sucedió en septiembre de 1715 con su nombramiento como regente, de nuevo en 1718 Philippe d’Orléans actuará rápido y por sorpresa, sopesando con sus allegados: Saint-Simón, Dubois, Fagon y el duque de La Force, las acciones para conseguir los apoyos necesarios a la hora de parar la desafección que se está produciendo. Como ha señalado la historiografía el evento más importante acontece en el verano de 1718, que ha sido denominado como “golpe de Estado” del 26 de agosto de 1718. La supresión de los consejos fue así la consecuencia lógica y esperada del *lit de justice*. Los consejos convertidos en amenaza son suprimidos sin muchas consecuencias pues entre julio y septiembre de 1718, cuando se suprimen oficialmente los consejos, el Regente había tomado una serie de decisiones que mostraban su autoridad y su poder. En primer lugar, con la firma del tratado de la cuádruple alianza en Julio de 1718. El segundo lugar, y decisivo, el *lit de justice* del 26 de agosto de 1718, ante la radicalización progresiva del Parlamento y el constante recordatorio por

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 307.

parte del Regente de su obligación de registrar las leyes, y que se agudizará con el ataque frontal a la política económica de Law y sus medidas de devaluación, que el Parlamento no desea ratificar²⁷⁹.

A todo ello habría que unir el fracaso de la guerra entre España y Sicilia y la intervención de Inglaterra, lo que obligaba a la regencia a tomar como única solución la alianza con Inglaterra. Hecho que como se ha señalado suponía un duro golpe al “partido español” y, especialmente, al duque de Maine y sus opositores. El Duc du Maine será sustituido por ello como *surintendant de l'éducation* del rey por el duc de Bourbon. Sin embargo, el “partido español” buscará el apoyo de España, que es ensalzada como una libertadora de la tiranía del Regente, para reivindicar los derechos al trono de los *bastardos*, anulados por el Parlamento y el Regente en 1715. Los opositores y los españoles aprovecharán también el malestar de las provincias de Bretagne, que reivindican su independencia, creando un movimiento que toma el nombre de *Unión bretona*, formando una armada secreta, en lo que se ha denominado como la conspiración de Cellamare (nombre del embajador de España en Francia). La revuelta bretona no será disuelta hasta septiembre y diciembre de 1719, que la intervención de España en estos asuntos conduce a la declaración de guerra contra España, en febrero de 1719, la cual llegará a su fin en febrero de 1720. Año en el que se produce también el estallido del sistema de Law que sume las finanzas del Estado en una dura situación. La situación en 1718 era lo suficiente tensa como para que Philippe d'Orleans optase por eliminar el sistema de consejos y buscarse concentrar de nuevo el poder en su persona, pues como los acontecimientos posteriores demostraron, tales conflictos llegaron a producir una guerra entre España y Francia.

Como balance general la *polysynodie* no fue tan desastrosa como algunos historiadores han señalado, siendo muy eficaz en la reordenación de las finanzas; la racionalización administrativa; el control de las tropas y de los ejércitos; y de las poblaciones. Emerge con ella un *rey administrativo* que sustituye al *roi de guerre* anterior, que no busca tanto transformar el Antiguo Régimen sino mejorar y adaptarlo a las circunstancias mediante pequeñas transformaciones, que no alterarán, a grandes rasgos, el sistema de Antiguo Régimen. En ningún caso la *polysynodie* puede ser considerada como una tentativa de *moderación del poder absoluto*, ni como la expresión de una voluntad liberal. Muy al contrario, se tratará de un sistema que tendrá por principal objetivo el refuerzo del poder del monarca y asegurar la perennidad de la monarquía. Su caída determinará sin embargo la política de las décadas siguientes, donde sin embargo se observa una continuidad con determinados hallazgos de la *polysynodie*. Pero al mismo tiempo el fracaso del sistema supondrá también el apartamiento definitivo de la nobleza de espada, que a partir de estos instantes ocupará un lugar secundario respecto al poder. Lo que determinará su actitud desestabilizadora hasta los

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 321.

umbrales de la revolución. Pese al regreso a las formas de gobierno de Luis XIV, el abandono de la *polysynodie* no se hace de golpe sino que durante un tiempo ciertos consejos siguen funcionando como tal. Junto a los nuevos secretarios de Estado: Dubois y Le Blanc, la regencia adquiere así las formas administrativas ideadas por el último gobierno de Louis XIV: las “direcciones”, mediante las cuales se limitaba el poder de las secretarías de estado. Si Maurice Benoit y Michel Antoine establecen un balance negativo de la *polysynodie*, la verdad es que ésta trae además de esperanza un rigor a las cuentas del estado y a su organización interna, la reorganización de los ejércitos, etc., que vienen determinadas por una clara política de paz. De hecho, el duc de Noailles había triunfado parcialmente en la reducción del gasto y casi consiguió restablecer el balance entre ingresos y gastos²⁸⁰, ya que en 1715 el déficit era de 7 millones frente a los 180 millones de 1714²⁸¹. Medidas económicas que se continuarán con las reformas económicas de Law. El consejo de finanzas crea una tasa proporcional a la riqueza, inspirada de las ideas de Vauban, con el que se buscaba un impuesto más justo y mejor repartido. Aunque estas reformas, en general, buscaban no trastocar el sistema de Antiguo Régimen, excluyendo a los privilegios de la aristocracia. Se buscará también la reforma administrativa en términos de racionalización, destinadas a vigilar a los encargados de recoger los impuestos y a vigilar los movimientos de los fondos, evitando maniobras fraudulentas, que llevarán a cabo los *frères Pâris*. Se afrontarán asimismo reformas en el ámbito de los bosques, de canales y puertos, que se materializarán en la reforma de los ingenieros, la cual refleja la entrada de un pensamiento nuevo en la dirección del Estado. Las reformas económicas centrarán gran parte de las actuaciones de la Regencia, principalmente destinadas a evitar, como ya había ocurrido en los siglos precedentes, a los especuladores. Pero también haciendo importantes recortes en consejos y funcionarios, logrando la desmovilización de una parte importante del ejército, gracias a la política de Paz.

Existe un debate en la historiografía sobre si puede hablarse ya desde 1680, como hace Michel Antoine, de la construcción de un sistema que pasa de las redes clientelares hacia una relación burocrática. Posibilidad que ha sido contestada por Douglas Clark Baxter²⁸². Sin embargo, más allá de estos debates, lo que parece claro es que desde finales del reinado de Louis XIV se inicia una transformación administrativa que afectará a los intendentes, a partir de la década de los 80²⁸³. Para A. Dupilet la diferencia entre la evolución administrativa de la monarquía de Louis XIV y la posterior estriba en que mientras en la primera esta evolución es la consecuencia de las necesidades derivadas de las conquistas y de una política de guerra; en cambio, durante la Regencia,

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 334.

²⁸¹ RICHARDT, Aimé. *La Régence (1715-1723)*. Paris, Tallandier, 2003, p. 65.

²⁸² BAXTER, Douglas Clark. “Premier commis in the war department in the latter part of the reign of Louis XIV”. En *Proceeding of the 8th annual Meeting of the Western Society for French History, Eugene 1980*, pp. 81-89.

²⁸³ SMEDLEY-WEILL, Anette. *Les Intendants de Louis XIV*. Paris, Fayard, 1995.

se trataría de un modelo derivado de la paz, que toma conciencia sobre la función administrativa a la hora de racionalizar el Estado. Desde finales del siglo XVII, pero especialmente con el desarrollo de la *polysynodie*, la administración va configurándose como una estructura fija, que no cambia cuando se caen los ministros, sino que existiría una estructura administrativa que se mantiene, fortaleciendo al Estado frente a las redes clientelares²⁸⁴, que favorecerá, además, la distinción entre monarquía, Estado y Nación, presentando algunos puntos de convergencia con el *tipo ideal* de burocracia definido por Max Weber²⁸⁵. Podemos concluir que si la Regencia continuó con ciertas medidas del reinado de Luis XIV, asimismo aportó novedades que en ningún momento tienen la pretensión de transformar el modelo político monárquico de Luis XIV, sino afrontar los desafíos del momento, que permitirá a Louis XV heredar un país lo más estable posible. La pretensión del regente no es pues ni la transformación ni la revolución, sino la continuidad y el mejoramiento de la situación fiscal, para lo que era necesario continuar con ciertas reformas ya iniciadas al final del reinado anterior en temas tales como la racionalización administrativa, la reforma del ejército, etc.

3. La reacción nobiliaria.

Una buena parte de la historiografía ha situado la Regencia bajo la imagen de la reacción nobiliaria y de una nobleza que consigue finalmente alcanzar el poder gracias a uno de los suyos: Philippe d'Orléans. Un momento en el que para Guy Chaussinand-Nogaret se produce una *révolution copernicienne*, al desarrollarse una nobleza urbana parisina, donde residen entre 15000 y 20000 nobles, que estará alejada simbólicamente de los modelos cortesanos. Una nobleza que vive en pequeños apartamentos, en casas de alquiler, de manera burguesa y que se concentra en los mejores barrios de la ciudad intentando llevar una vida de apariencias, perfilándose dos fenómenos y dos tipos de nobleza. Por un lado, la gran nobleza que posee una importante red de apoyos y amistades que conectan la corte con la ciudad, así como con las provincias, que posee grandes palacios determinado por el consumo de prestigio y la imitación de las formas cortesanas. Por otro lado, el noble venido a menos que llega del campo a la ciudad en busca del poder y de esas redes clientelares que devuelvan a su título el brillo de antaño. En este segundo ámbito deberemos situar a Henri de Boulainvilliers, quien beneficiario de una renta vive en París reivindicando sus orígenes nobiliarios, al verse estos cuestionados, añorando los tiempos en que la nobleza luchaba codo a codo con el monarca, construyendo conjuntamente el prestigio del reino; dedicándose principalmente a la escritura. Estos perfiles o niveles diferentes que encontramos en la nobleza parisina del siglo XVIII, muestran la imposibilidad de hablar de un imaginario común o de *clase*;

²⁸⁴ DUPILET, Alexandre. *La Régence absolue*. P. 359.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 361.

sin embargo de un modo u otro la nobleza, ya sea alta o venida a menos, comparte una forma semejante de mirar el mundo conformada por el *proyecto clásico* desde las guerra de religión, como se refleja en los puntos comunes que unen a un gran noble como Saint-Simón y a un noble venido a menos como Henri de Boulainvilliers. Es por ello que rechazamos la tesis de G. Chaussinand-Nogaret de ver tras esta variada y compleja concentración nobiliaria en París el reflejo del nacimiento de un tipo nuevo de nobleza, moderna, determinada por su paulatina fusión con las otras élites de la ciudad y que « *a la symbolique du village dominé par son château et son seigneur, ses rites et ses canons de domination, elle a substitué l'anonymat plus o moins explicite du noble citadin* ». Para él se trataría de una élite urbana que ya no « *exerce aucune autorité immédiate sur le peuple qui l'entoure* »²⁸⁶. G. Chaussinand-Nogaret ofrece pues la imagen algo distorsionada de una nobleza urbana, progresivamente imbuida del igualitarismo burgués ciudadano, que comienza a consumir la cultura de ésta y que se aleja del imaginario feudal nobiliario cortesano de antaño, abandonando sus funciones de Estado, sustituidas por el consumo del lujo parisino, presentando un fenómeno de aburguesamiento nobiliario como el que acontecerá en el siglo XIX. Tal y como hemos visto a propósito del sistema de *polysynodie*, la visión que ofrece G. Chaussinand-Nogaret se encuentra completamente alejada de la realidad dieciochesca, pues durante este periodo la nobleza participa activamente en los problemas políticos. De ningún modo puede hablarse de una disolución en el anonimato urbano, como si el traslado de la corte, de Versalles a París, hubiera supuesto una crisis del modelo cortesano ideado por Louis XIV. De hecho, como señaló L. Lemarchand, no hay una ruptura en el modelo cortesano durante la Regencia, aunque sí una lógica transformación. Asimismo, como estudiaremos también a propósito del sistema cortesano puesto en práctica por Louis XV, estudiado por B. Hours, en la corte la nobleza sigue desempeñando un papel fundamental tanto a nivel simbólico, como reafirmación del propio monarca, como político, participando en el gobierno del reino. Estos ceremoniales de actuación en la corte reflejan cómo son las formas cortesanas las que siguen determinando las maneras de actuación de la nobleza, manteniendo la corte versallesca un lugar destacado no sólo a nivel político sino también a nivel cultural, determinando la sociedad mundana parisina, en casi todos sus aspectos. De hecho, el consumo de prestigio señalado por G. Chaussinand-Nogaret de la nobleza venida a menos, muestra cómo son los imaginarios cortesanos los que siguen determinando el horizonte del noble. Por todo ello, no podemos considerar tampoco el modelo aristocrático como una especie de mito nostálgico sin ningún tipo de operatividad en la sociedad, cuando observamos que continúa determinando tanto los imaginarios como las formas de actuación y las prácticas políticas y sociales. De ahí la importancia que sigue teniendo la nobleza para Louis XV, que en todo momento la reafirma en su

²⁸⁶ CHAUSSINAND-NOGARET, Guy. « Préface ». En MARRAUD, Mathieu. *La Noblesse de Paris au XVIII^e siècle*. Paris, Seuil, 2000, p. 10.

dimensión simbólica, aunque es innegable que la progresiva funcionarización del Estado pone en cuestión determinados lugares simbólicos importantes de la identidad nobiliaria y del sistema cortesano, transformando con ello la idea del *servicio* al monarca.

G. Chaussinand-Nogaret señala también que « *La noblesse moderne, neuve et urbaine, n'a plus rien à voir, ni dans ses gènes ni dans ses comportements, avec l'ancienne chevalerie.* » Tal y como analizaremos más adelante a propósito de las transformaciones en el modelo de *sociedad mundana*, observaremos cómo la nobleza seguirá estando marcada por los imaginarios y por las prácticas de la *politesse* y la *distinción*, que redefine a la nobleza desde las guerras de religión; determinando las prácticas sociales de la sociedad dieciochesca. Frente a la tesis de G. Chaussinand-Nogaret, que busca incidir sobre los aspectos burgueses del comportamiento de los nobles, entendiéndolos como una consecuencia de las formas de vida urbana, se demuestra, por el contrario, cómo la sociedad mundana parisina seguirá estando determinada por las prácticas aristocráticas y cortesanas. Aunque, sin duda se producirán importantes tensiones y transformaciones en la sociedad mundana y del modelo de *politesse* que la constituye, como ha destacado A. Bury a mediados de siglo. Instantes en los que comienzan a surgir ciertas críticas a los modelos de comportamiento contruidos sobre la *distinción* y por tanto donde comienzan a producirse las primeras críticas hacia la nobleza hereditaria.

« *Elle est née sur les cendres de l'ancienne aristocratie, portée par l'essor économique, la centralisation étatique, le déterminisme de l'argent roi et de l'absolutisme niveleur, et plus encore par la fécondité révolutionnaire d'une réflexion critique qui renversa d'antiques superstitions et substitua aux valeurs traditionnelles les concepts dynamiques de la modernité.* »²⁸⁷

También habría que poner en cuestión la imagen de una nobleza revolucionaria, paulatinamente afín a las nuevas ideas de las Luces y contestataria con el poder monárquico, como apunta G. Chaussinand-Nogaret así como Mathieu Marraud, intentando convertir a la nobleza en protagonista del proceso de desafección de la monarquía, protagonista de las dinámicas del siglo que conducirán a la Revolución. A pesar de lo cual no puede negarse que la nobleza, en tanto que centro de la sociedad mundana, participó en los salones de la época, donde tuvieron lugar la difusión de ciertas ideas filosóficas nuevas; financió ciertas publicaciones que se constituirán en un emblema, a posteriori, de la llamada Ilustración; y se significó durante los primeros tiempos de la revolución en acciones que iban en contra del sistema de Antiguo Régimen conforme a su *devoir de révolte*. Como estudiaremos más adelante el lugar de intranquilidad constante de la nobleza, más que remitir a un nuevo imaginario ciudadano o revolucionario, reflejará por el contrario las herencias de los imaginarios tradicionales forjados desde las guerras de religión, a lo largo del siglo XVII.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 10.

Para G. Chaussinand-Nogaret el ideal biológico o racial de la nobleza entra en crisis en estos instantes, mostrando a la nobleza como un grupo que intenta participar del poder administrativo del Estado, copando los puestos mejores de la administración y copando los lugares más lucrativos « *dans cette noblesse où l'hérédité n'est plus qu'une fiction symbolique, l'ambition est de conquérir toutes les fonctions de pouvoir et de profit* »²⁸⁸. Estos beneficios consideramos que son más bien la consecuencia del sistema de privilegios en el que está basado el sistema cortesano, constituyendo el reflejo de las prebendas y gratificaciones obtenidas por la gracia del monarca. A pesar de lo cual G. Chaussinand-Nogaret quiere ver en ello el reflejo de la introyección en la nobleza de los valores burgueses ciudadanos, de ahí que « *la noblesse parisienne, née de la promotion des élites urbaines et de la professionnalisation des noblesse lignagères, est devenue un club ouvert tant à la généalogie qu'à l'impatience et à l'ardeur de l'ambition* »²⁸⁹. La nobleza entraría así a participar en un juego de competición y de ambición en la que sin embargo jugaría con desventaja entre las élites urbanas. Sin duda durante el siglo XVIII se producirá una nueva crisis identitaria de la nobleza, como la ocurrida durante las guerras de religión, sin embargo ahora estará determinada por la evolución gubernamental del poder, que fomentará la dimensión administrativa y la crisis del ideal de Guerra, viéndose cuestionada en sus tradicionales lugares identitarios; que, por otro lado, el sistema cortesano y de redes clientelares reafirma de forma constante. No es de extrañar que esta crisis de la nobleza que había dado lugar en el pasado al ideal del *devoir de révolte* se prolonga durante el siglo XVIII, y que durante la Regencia -ante la muerte de Louis XIV- revivan los imaginarios de las guerras de religión y de la Fronda. Pero a pesar de sus temores, en gran parte infundados, la sociedad mundana seguirá estando construida sobre los valores aristocráticos, debiendo valorarse su malestar como una referencia al imaginario del *devoir de révolte*, analizado por A. Jouanna, y no como la consecuencia de un ataque directo a la nobleza; el cual no se producirá hasta la segunda mitad del siglo. Su malestar forma parte de la construcción de su identidad a lo largo del siglo XVII, no siendo una consecuencia de su cuestionamiento, ni por parte de la monarquía ni de la sociedad urbana, donde los valores aristocráticos son los que priman y siguen determinando las formas de comportamiento. Aunque con ello no negamos el trasvase y transformación constante del idea de nobleza a lo largo del siglo XVIII²⁹⁰, del mismo modo que se transforman los comportamiento cortesanos.

Una parte de la historiografía ha definido este malestar nobiliario del siglo XVIII como de *racista*; lo que se reflejaría en su constante reivindicación de la sangre y su deseo de participar en el

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 12.

²⁹⁰ MARRAUD, Mathieu. *La Noblesse de Paris au XVIII^e siècle*. P. 18.

sistema político de la Regencia, desplazando a otros grupos. De este modo, André Devyver considera en su estudio *Le sang épuré. Les préjugés de race chez les gentilshommes français de l'Ancien Régime (1560-1720)*²⁹¹, que es una constante del discurso nobiliario la alusión al tema de la *sangre*, principalmente en los tratados de nobleza desde el siglo XVI, a través de la cual la nobleza parece construir un discurso identitario propio. Un imaginario de la *sangre* y de la *raza* que irá transformándose a lo largo del siglo XVII y que culminará en la segunda década del siglo XVIII, en la obra de Henri de Boulainvilliers, con quien se construiría propiamente un discurso *racista*. A partir de las tesis de A. Devyver y de la figura de H. de Boulainvilliers, M. Foucault ha intentado definir uno de los rasgos de la nueva *política* de la *gubernamentalidad*, siguiendo la famosa cita de Clausewitz de que la política es la guerra hecha por otros medios, y que le lleva a comprender la *política* como una guerra en el seno de la sociedad por la conquista del poder. Para lo cual el Otro, se transforma en un enemigo que es necesario destruir y que, por tanto, es analizado en términos de *raza inferior* o *enferma*. M. Foucault explica este cambio en la *política* a través de un cambio en lo *político* que estará representado por el paso de la Soberanía a la Gubernamentalidad. Si la Soberanía se define como sometimiento al poder del monarca y por la lucha de los privilegios y prebendas que éste ofrece; por contra, la *Gubernamentalidad* se definirá por una comprensión de la política como *guerra* entre facciones o razas; siendo fundamental en tal cambio la obra de H. de Boulainvilliers, quien incorpora las claves de la *historia política* y de la *guerra* a una comprensión *social* de la *política*, inscribiendo la guerra en el seno mismo de la lucha social por el poder.

La *gubernamentalidad* comprende esta guerra política en el seno de la sociedad como un proceso de depuración de aquellas razas consideradas como impuras, tal y como representará la aristocracia respecto al *Tercier État* en la obra de Seyes. M. Foucault buscaba así analizar cómo el *racismo* del siglo XIX, encuentra su antecedente genealógico en una comprensión *biológica* de la *política* (que denominaba como *biopolítica*), acontecida en el siglo XVIII y visible con claridad en los tribunales de salud pública de la Revolución; pero que, a su vez, poseían una genealogía anterior, que le conduciría a los inicios del siglo. A comienzos de siglo, por un lado, la medicina pasa ya a convertirse en uno de los *saberes* principales de la acción política, tal y como sucede en la *gubernamentalidad*; y, por otro lado, gracias a H. de Boulainvilliers, la política comienza a comprenderse como una lucha entre razas, la nobleza de espada contra la nobleza de robe. Siguiendo a A. Devyver, M. Foucault plantea la emergencia de un pensamiento *racista* en la política francesa del siglo XVIII, definiéndose como uno de los rasgos característicos de la *gubernamentalidad*, que se encontraría estrechamente unido a la reformulación realizada por H. de

²⁹¹ DEVYVER, André. *Le sang épuré. Les préjugés de race chez les gentilshommes français de l'Ancien Régime (1560-1720)*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1973.

Boulainvilliers del tradicional pensamiento simbólico de la *raza* y la *sangre*²⁹². Un cambio que se habría operado gracias a la irrupción de nuevos *saberes*, principalmente dos. En primer lugar, la *historia política*, esto es, la comprensión de la política como la consecuencia de una historia determinada por la guerra y por la conquista –contra Hobbes, quien se opone a la guerra política²⁹³–, y definida por una dialéctica de vencedores y vencidos, que una vez introducida en la acción política determinará que la política se comprenda como la lucha entre *amigo-enemigo*, y por tanto cuya finalidad será la exterminación de la “raza impura” (lectura deudora sin duda de las tesis de C. Schmitt). En segundo lugar, el saber *biológico*, que ya estudiamos con anterioridad.

Hablar de un pensamiento racista antes del desarrollo y extensión de la biología en el siglo XIX, siempre es complicado y aventurado²⁹⁴. No obstante, y como hemos puesto de manifiesto en nuestros estudios sobre la medicina, desde finales del siglo XVII asistimos ya al desarrollo de un *saber biológico*²⁹⁵. No siendo, sin embargo, hasta finales del siglo XVIII cuando Foucault observa (como refleja su concepto de *biopolítica*) el desarrollo de una teoría racista en el seno de los discursos políticos de los revolucionarios. Pero antes de alcanzar los umbrales revolucionarios habría que analizar qué se entendía por raza en el Antiguo Régimen y qué sentido podía tener en los discursos de la llamada reacción nobiliaria como el de Henri de Boulainvilliers. Como ha analizado A. Jouanna en su *Histoire et dictionnaire des guerres de religion*, durante el siglo XVI el término *race* alude generalmente al linaje, esto es, al conjunto de los parientes y no a una dimensión *biológica*. Su entrada en Francia parece datarse hacia 1480 proveniente del latín *ratio* (*categoría, especie*), por intermediación del italiano *rassa*, extendiéndose su uso alrededor de 1530. El término se encuentra, por tanto, estrechamente vinculado a la memoria e identidad del linaje, y de este modo la conciencia de la raza se encuentra relacionada con la grandeza del *nombre*, que se traduce en un cuidado por mantener y engrandecer el esplendor de la *casa o linaje*; especialmente mediante la consolidación de un patrimonio de tierras y bienes, que debe intentarse transmitir de forma intacta a los descendientes. La legislación y el derecho de tradición romana consolidarán este sentido y así se desarrollará el *derecho de primogenitura* que permite conservar el patrimonio del linaje a favor de la raza y de la conservación del nombre. Una opinión extendida durante el siglo XVI y XVII ve en

²⁹² JOUANNA, Arlette. *L'idée de race en France au XVI^e et au début du XVII^e*. Montpellier, Presses de l'Université Paul-Valéry, 1981, 2 Vol. (1^a edición, Lille, 1976, 3 Vol.)

²⁹³ “En una palabra, lo que Hobbes quiere eliminar es la conquista e, incluso, la utilización, en el discurso histórico y en la práctica política, de ese problema que es el de la conquista. El invisible adversario del Leviatán es la conquista [...] El enemigo –o, mejor, el discurso enemigo al que se dirige Hobbes– es el que se escuchaba en las luchas civiles que, por entonces, desgarraban el Estado inglés”. FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. Pp. 86-87.

²⁹⁴ MOUSSA, Sarga (Éd.). *L'idée de "race" dans les sciences humaines et la littérature : XVIII^e-XIX^e siècles*. Actes du colloque international de Lyon, 16-18 novembre 2000. Paris, L'Harmattan, 2003.

²⁹⁵ GRMEK, Mirko D. *La première révolution biologique. Réflexions sur la physiologie et la médecine du XVII^e siècle*. Paris, Payot, 1990.

la continuidad y estabilidad de las razas en la obra de la Naturaleza, así la “virtud noble” comienza a considerarse como algo que se transmite a través de los linajes mediante la *sangre*, lo que define el ideal de la *razas nobiliaria* como algo natural, frente a los campesinos y el tercer estado que se transmiten mediante la *herencia*.

« Aux Rois, Princes et grands Seigneurs [...] il y a une semence naturelle, qui les rend dignes de gouverner; laquelle par succession descend aux enfants, et les fait héritiers de ceste mesme excellence, qui est appelée noblesse. (Louis Le Caron, *Question diverses*, 1579). »²⁹⁶

Parecen así enfrentarse en el siglo XVI ya dos concepciones de nobleza, una vinculada a la idea de *naturaleza*, propio de la raza, y otra a la de *herencia*, de carácter legal y que aludiría a la virtud. A partir de aquí es comprensible que cuando la idea de Naturaleza y de corrupción²⁹⁷, o incluso de degeneración, se vayan desarrollando a lo largo del siglo XVIII pueda llegarse a hablar de *raza degenerada*, con la que habitualmente se irá identificando a la nobleza durante la revolución.

Estas ideas sobre la pureza de la nobleza, combatida por el humanismo renacentista, se consolida con fuerza hacia 1550, encontrando en Francia numerosas alusiones en los poetas de la Pléiade, por ejemplo en Ronsard o en Du Bellay, como puede leerse en *Ample Discours au Roy sur le faict des quatre Etats du royaume de France*. Se establece así una analogía entre las razas humanas y las razas animales o vegetales, entre el orden humano y el orden natural, con lo que la jerarquía social que sitúa a la raza noble en la cúspide quedaría así fundamentada en la naturaleza y por tanto ratificada por Dios mismo; y no en la historia y sus avatares, siendo imposible por tanto de cambiar. La nobleza aparece así como una semilla original de virtud que no puede degenerar y que, por el contrario, vivifica la sociedad. Así un *gentilhomme* es aquél individuo que deriva de una buena *raza*, de un buen linaje, un “bien nacido”, tal y como señala el *Traité de la Noblesse* de Gilles-André de La Roque (1678) para quien un *noble* se dice de “buena raza” cuando tiene « *déjà atteint trois degrés de noblesse au dessus de lui* ». Sin embargo, para que una *raza* sea considerada como realmente buena, lo mejor es que el origen de ésta se pierda en el tiempo o que al menos date de una persona que haya participado en las cruzadas o que provenga de la época de Carlomagno, como establece H. de Boulainvilliers a propósito de su genealogía familiar. Comprobamos así cómo el modelo de *origen* no sólo determina el modelo temporal cíclico, sino que muestra también cómo el modelo natural-humano es pensado en términos de *origen*, siendo éste el que dota de sentido al presente. No es de extrañar, por tanto, que las ideas de *race* aparezcan asociadas tanto a los tratados que intentan ensalzar los valores nobiliarios, como también a aquellos otros que se acercan a la Historia, como representa el texto de Boulainvilliers, que pretende mostrar una historia de la nobleza. No obstante, su discurso no puede ser asociado todavía a un pensamiento biológico, lo que

²⁹⁶ JOUANNA, Arlette, Jacqueline BOUCHER, Dominique BILOGHI, Guy LE THIEC. *Histoire et Dictionnaire des Guerres de Religion*. Paris, Robert Laffont, 1998, p. 1231.

²⁹⁷ CHALMIN, Ronan. *Lumières et Corruption*. Paris, Honoré Champion, 2010.

impediría hablar de un *racismo* en su obra. Si algunos autores como Devyver, Poliakov, etc., hablan de un “racismo” en Boulainvilliers, hay que insistir en el hecho de que no existe un pensamiento biológico detrás de su concepción de *race*, aludiendo más bien con él a un término frecuente desde el medievo que se refiere a la genealogía y a la trasmisión de valores, pues son la *tradición* y la *memoria*, encarnada en su definición de Historia, los que se encuentran en la base de su pensamiento filosófico sobre la historia. Por otro lado, desde 1670 a 1745, es la herencia definida por el pensamiento médico de tradición aristotélica el que prevalece tras las definiciones de la época sobre la idea hereditaria de nobleza. Por lo que tras la idea de herencia debemos ver aquellas teorías vinculadas a la preexistencia de las especies. Un concepto impuesto desde 1668, aunque bien es verdad que la teoría comienza a ser cuestionada durante el siglo XVIII.

« De 1670 à 1745, la conception de l'hérédité qui prévaut est celle de la préexistence de l'espèce [...] Selon cette conception, héritée de l'hyléomorphisme aristotélicien et fondant l'un des postulats de départ du fixisme, de l'innéisme et du pré-formationnisme biologiques, une nécessité métaphysique originale expliquerait qu'une espèce engendre toujours le même type d'être »²⁹⁸

Estas ideas de corte aristotélico son las que parecen ser las predominantes en Boulainvilliers cuando explica que el género humano: « titre ses formes d'une semence qui contient véritablement l'idée de l'espèce, et c'est ensuite nourrie, augmentée et multipliée par un aliment qui se transforme premièrement en cette semence [...] puis en véritable chair (H. de Boulainvilliers, *Idée d'un système général...*) »²⁹⁹. Se sitúa pues dentro de la tradición del hilozoísmo biológico, no pudiéndose ver en él ideas referidas a la jerarquía de las especies, al pensar todavía dentro de los marcos del monogenismo, que será predominante hasta la obra de Cuvier. H. de Boulainvilliers se enmarca todavía en el pensamiento médico de su época: el fijismo aristotélico, el pre-formationismo y el monogenismo. Además, a nivel histórico, al admitir la idea de Hotman de la fusión entre los dos pueblos galo y franco, Boulainvilliers acepta la imposibilidad de establecer una pureza racial franca de la nobleza francesa, teniendo que admitir con ello el origen complejo de Francia. Esto le llevará a establecer que el origen de las familias nobles proviene del carácter guerrero en la época de la conquista, sin otorgar predominancia a un principio racial. Con ello podemos concluir que en modo alguno debemos considerar a Henri de Boulainvilliers como el inicio de un pensamiento *racista* como ha planteado A. Devyver. Más que la idea de *raza* es para él la *virtud militar* lo que determina la existencia de la dinastía nobiliaria, de acuerdo con un modelo de definición de la nobleza que se desarrolla desde finales del medievo, permitiéndole además la incorporación del *mito germánico* a sus tesis establece un origen en guerra para definir la virtud. Un

²⁹⁸ THOLOZAN, Olivier. *Henri de Boulainvilliers. L'anti-absolutisme aristocratique légitimé par l'histoire*. Marseille, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 1999, p. 106.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 106.

ideal heroico-guerrero a partir del cual establecerá el origen de la nobleza como *virtud* guerrera y no como *herencia*, y completamente alejada de la noción de raza.

3.1. La transformación de la nobleza. De la virtud guerrera a la herencia.

Como analizamos a propósito de la obra de Ellery Schalk, *L'épée et le sang. Une histoire du concept de noblesse (vers 1500-vers 1650)*³⁰⁰, éste plantea que entre los años 1570 y 1620, esto es, entre el final de las guerras de religión y la consolidación de la monarquía « absoluta », se produce una mutación del concepto de nobleza. Para el autor americano la idea familiar que tenemos de nobleza, vinculada a la *sangre* y al nacimiento, y por tanto como algo hereditario, es sin embargo una construcción tardía en Francia, de finales de las guerras de religión. Momento a partir del cual la nobleza quedará identificada con la sangre y el nacimiento, abandonándose la concepción tradicional, desde el medievo, construida en torno a la *virtud*; es decir, en torno al honor de la espada y el servicio al rey, puesta en práctica, especialmente, en la guerra. Así, para E. Schalk, la nobleza en la Edad Media era entendida en términos de “profesión”, como aquél dedicado a las armas y, por ello, en términos de “virtud”.

« Tout d'abord, le Dialogue d'entre le Maheystre et la Menant. Le mot noblesse n'y est pas utilisé pour désigner un groupe social, du moins pas au sens où celui-ci jourait d'un statut précis. Cette appellation s'applique à une profession spécifique, celle des armes, à la façon dont on dit la Justice pour désigner la magistrature. Le Manant parle de noblesse là où nous parlerions actuellement de troupes. »³⁰¹

Es precisamente esta dimensión guerrera de la nobleza lo que el *proyecto clásico* intentará transformar, mediante un profundo cambio del imaginario nobiliario que se dará en paralelo a la consolidación de la monarquía soberana, quien ostentará el monopolio de la violencia, entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII; transformándose con ello el ideal nobiliario de la guerra y la *virtud*, hacia un ideal cortesano, de índole estético-educativo³⁰², representado por la honnêteté y la politesse, así como por el ideal de la sangre o la herencia.

Frente al modelo de “virtud” de origen medieval que prioriza los “actos virtuosos”, como lo definitorio de la nobleza, en la Italia del humanismo se desarrolla ya otra noción de nobleza vinculada no tanto a la idea de virtud sino a la “herencia”, que retomaba ciertos posicionamientos de Aristóteles y del pensamiento clásico. Así, durante el Renacimiento, se tiende a desvincular en

³⁰⁰ SCHALK, Ellery. *From Valor to Pedigree: Ideas of Nobility in France in the Sixteenth and Seventeenth Century*. Traducido por Christiane Travers, *L'épée et le sang. Une histoire du concept de noblesse (vers 1500-vers 1650)*, Seyssel, Champ-Vallon, 1996. 1ª edición, Princeton University Press, 1986.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 14.

³⁰² STANTON, Domna C. *The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth-and Nineteenth-Century French Literature*. New York, Columbia University Press, 1980 ; DEWALD, Jonathan. *Aristocratic Experience and the Origins of Moderns Culture. France, 1570-1715*. University of California Press, 1993.

algunos ámbitos entre “virtud” y “nobleza”, esto es, entre virtud y nacimiento (en el sentido de *genealogía o linaje*), para replantear la nobleza como algo heredado, propio del nacimiento; siguiendo la distinción de Aristóteles entre *virtud* y *nacimiento* como dos elementos que no podían darse de forma conjunta. A partir de lo cual se deducía que la nobleza nada tenía que ver con la virtud. Una idea que penetrará en Francia en el momento en que se está produciendo la construcción del *proyecto clásico*, donde las ideas aristotélicas cada vez tendrán mayor peso, en gran parte provenientes de los círculos afines a la Soberanía.

«Aristote dissocie donc vertu et naissance, et plus précisément vertu et noblesse, ce que les Français n'ont pour la plupart fait de façon systématique qu'à partir de la première moitié du XVII^e siècle. On trouve chez lui un sens des réalités et une acceptation du monde tel qu'il existe qui ne prévaudront en France qu'à dater du XVII^e siècle. Mais on trouve peu de trace chez Aristote d'un quelconque débat sur les rapports entre vertu et naissance, ce qui donne à penser que cette question ne présentait guère d'intérêt à son époque. »³⁰³

Esta separación entre *virtud* y *nobleza*, vinculando ésta última a la *herencia*, no se impondrá en Francia hasta los inicios del siglo XVII, permaneciendo hasta ese momento la visión medieval de la “función militar” y de la “virtud” como lo definitorio del noble, sobre todo a lo largo de los dos primeros tercios del siglo XVI. Las razones de esta tardía penetración de las nuevas concepciones renacentistas sobre la nobleza se deberá a que durante las guerras de religión predominará las ideas del *galicanismo*, fuertemente anti-italiano³⁰⁴, que no permite la llegada de las ideas italianas y de los debates aristotélicos que tiene lugar en Italia, tal y como también ocurre en el ámbito de las letras. Asimismo, estos dos conceptos unidos en Italia: *nobleza* y *virtud* (uniendo “virtud” y “nobleza” y *herencia*), sin embargo eran definidos de forma separada para un francés del siglo XVI; lo que explicará la lenta irrupción de las ideas italianas. Para éste la virtud no tenía tanto que ver con el nacimiento y con la herencia, sino con la nobleza, a la cual no se accedía por nacimiento, sino por aquellas funciones que la sociedad reservaba a los Nobles y mediante las cuales la nobleza se definía como tal, esto es, a través de los hechos nobles. Un noble era alguien que cumplía una serie de requisitos que la propia sociedad consideraba como propios de un noble, no aquél que tuviera un padre o madre noble y que lo hubiera heredado. La nobleza no era algo que se heredase, sino un rasgo definitorio de la acción noble y de este modo noble era lo que la sociedad identificaba como tal; y, de este modo, en 1540, para Guillaume de La Perrière, la nobleza se define como una “secreción natural” de la sociedad que les hace estar por encima de la misma. Sin todavía una definición jurídica clara, la nobleza se define de forma ambigua por ciertas “formas” de la tradición, como la guerra, la posesión de armas, el reconocimiento del pueblo, las redes clientelares y de amistad donde se apoyan, etc. Una definición jurídica clara de la nobleza no acontecerá hasta el paulatino desarrollo de la monarquía administrativa y de la soberanía, sustentada en la legitimidad

³⁰³ SCHALK, Ellery. *From Valor to Pedigree*. P. 39.

³⁰⁴ HELLER, Henry. *Anti-Italianism in Sixteenth-Century France*. Toronto, Toronto University Press, 2003.

jurídica. Momento en que se revelará un deseo claro por definir jurídicamente la nobleza. No será por tanto hasta el siglo XVII, en el marco de ciertas revueltas campesinas, cuando comienza a aparecer por vez primera la idea de una nobleza que vive de su nacimiento, sin nada más que la constituya. Hasta este momento, seguirá predominando la idea tradicional-medieval de nobleza como virtud. Un ejemplo de esta progresiva distinción en Francia entre virtud y nobleza lo encontramos en el texto de Pierre Charron *De la sagesse* (1601), donde claramente se distingue las dos nociones de nobleza: como virtud y como herencia.

« Pierre Charron, dans son traité De la sagesse, paru en 1601, sépare, lui aussi, naissance et vertu, mais il le fait en philosophe et donc de façon plus consciente. Pour lui, il y a deux noblesse. L'une est fondée sur l'hérédité et, en admettant l'existence de ce type de noblesse, Charron se fait l'écho du "réalisme" nouveau que nous avons discerné à l'époque. L'autre est fondée sur la vertu: "La vertu et qualité seule, sans considération aucune de race et des ancêtres" Charron qualifie la première de « naturelle », l'autre de « personnelle et acquise ». Aucune de ces deux noblesse n'est parfaite en soi, mais la seconde est préférable »³⁰⁵

El deseo de establecer una definición jurídica de nobleza, vinculándola con la herencia, así como una definición biológica, vinculándola con la sangre, no aparece hasta el siglo XVII, en el contexto de formación del estado soberano, momento de afianzamiento de la monarquía tras la debilidad en la que se había sumido con las guerras de religión. Se puede establecer así que esta transformación de la noción de nobleza en el siglo XVII no será tanto el resultado de la influencia italiana y del pensamiento clásico, sino más bien el resultado de una evolución interna de la propia sociedad francesa inmersa en los problemas de las guerras de religión y formación del Estado Soberano. Será una consecuencia directa de la afirmación de la soberanía monárquica y de la nueva dinastía borbónica, interesada en desactivar el ideal de virtud y guerrero de la nobleza, para arrogarse el monopolio de la violencia, fomentando para ello el ideal sanguíneo, que además venía a fortalecer las propias estrategias de la nueva dinastía de los borbones.

Durante las guerras de religión la sociedad llegaría a tal grado de complejidad que las herramientas conceptuales tradicionales, derivadas del sistema feudal, no servirán para resolver los nuevos desafíos planteados, imponiéndose así la necesidad de un cambio que permita afrontar los nuevos caminos abiertos, alumbrando una nueva *representación*. En este sentido, y bajo el problema religioso, se darán cita toda una serie de problemas heredados y otros nuevos que pondrán las bases del pensamiento moderno. Ante el desafío abierto por las guerras de religión, la sociedad francesa deberá afrontar y elegir ante los nuevos caminos que se le plantean. Por un lado, un poder fuerte y único, definido como soberanía por J. Bodin, quien apoya la existencia de un Rey fuerte que acapara los poderes del Estado naciente. Por otro lado, un poder compartido entre los cuerpos tradicionales en los que estaba dividida la sociedad feudal y en los que además del clero y la

³⁰⁵ SCHALK, Ellery. *From Valor to Pedigree*. Pp. 98-99.

nobleza irrumpen en estos instantes los Parlamentos. Finalmente se impondrá el concepto de Soberanía que traerá consigo la transformación del ideal de nobleza³⁰⁶. Ante la adscripción tradicional de la nobleza a la virtud y a la violencia, ahora es la Soberanía la que aspiraba a monopolizarla, sobre todo, ante una nobleza que defiende una monarquía temperada o mixta, sustentada sobre el consejo de la nobleza. Es en reacción a esta soberanía monárquica que la nobleza construirá en estos instantes una teoría histórica y política sobre Francia y sobre la propia nobleza, sustentada sobre el *devoir de révolte*, en el marco de las tensiones de las guerras de religión, frente a las reivindicaciones de un poder soberano fuerte.

Como se ha señalado, la vinculación de la *nobleza* a la guerra y a la *virtud* trataría de una alianza antigua, determinada en gran parte por las formas de hacer la guerra en el medievo, donde eran los nobles y sus hombres los que ayudaban al monarca en sus luchas por el poder. El modelo de armada moderna, gestada en paralelo al nacimiento del Estado moderno, definida por un grupo profesionalizado dependiente del Estado, cuestionará uno de lugares tradicionales de identificación de la nobleza: el servicio de las armas. Las grandes transformaciones en el ejército tendrán lugar precisamente en el siglo XVII, momento en que se modificará la forma de hacer la guerra y por tanto la función de la nobleza, que deberá redefinirse simbólicamente. La salida de la costosa guerra con España e Inglaterra, ratificada por el tratado de Cateau-Cambrésis, obliga a una serie de duras medidas para salir de la crisis: licenciamiento de tropas; retrasar el pago a los soldados; suprimir las pensiones; revocar la alienación gratuita de los dominios reales, etc. Esta estrategia de saneamiento financiero, que conllevó asimismo diversas reformas del ejército, determinaron el surgimiento de un malestar entre la nobleza, surgiendo las acusaciones de que tras estas medidas se escondía una política partisana destinada a empobrecer a unos para enriquecer a otros, sintiéndose una parte de la nobleza excluida. Para todos aquellos que se sentían perseguidos se trataba de reflexionar sobre la legitimidad de la monarquía y de sus partidarios para llevar a cabo las reformas; y sobre si tenían los excluidos el derecho y el *deber* de demandar un cambio a los que habían usurpado el poder.

Todo ello conducirá a la nobleza a su redefinición simbólica, la cual parece producirse, sobre todo, a partir de las guerras de religión, originándose a su vez dos fenómenos en la propia noción de nobleza. En primer lugar, una progresiva vinculación de la nobleza a los valores hereditarios, fomentándose un aristocratismo de corte que fomenta las buenas maneras y el saber gobernar las pasiones, característicos de la *honnêteté*. Se trata de una redefinición simbólica de la nobleza desde el poder soberano, mediante el cual se busca controlar no sólo las pasiones guerreras de la nobleza sino definir un nuevo tipo de nobleza jurídica. Esta nueva definición jurídica busca controlar férreamente los procesos de ennoblecimiento, que debían pasar previamente por el monarca, como se refleja a partir de 1594, en lo que se conoce como “solution Henri IV” o “la

³⁰⁶ *Ibid.*, pp. 60-61.

société de blocage”; la cual producirá un malestar en el seno de la nobleza que se siente controlada por el monarca. En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, se producirá una redefinición simbólica de la nobleza como un cuerpo contestatario y opuesto al tirano (identificado con el poder excesivo del soberano), que se manifestará a través de su *devoir de révolte* estudiado por A. Jouanna. A través de éste, la nobleza se define como la encargada de preservar la tradición y la memoria del reino, frente a aquellos impulsos absolutistas del monarca, mal aconsejado por la *robe*, que le llevan a arrinconar a la nobleza. Este será el ideario principalmente subyacente que movilizará la obra de H. de Boulainvilliers.

Como ha señalado Arlette Jouanna, en 1574, tras doce años de guerras de religión, los nobles católicos y protestantes se reagrupan, durante la quinta guerra civil³⁰⁷, en torno a Henri de Montmorency-Damville, François d’Alençon y los jefes hugonotes Henri de Navarre y Henri de Condé; reclamando el *devoir de révolte*, como miembros de la “nation française”. Ante un modelo político en pleno cambio donde la monarquía busca imponer su *tiranía* en contra del *bien público* y de la *nobleza* (quien se erige en garante de la tradición y de la historia), ésta, por vez primera unida, accede a una *ambigua* conciencia como *orden* a través de una especie de *deber* de defender a la “nation française”, frente a las ambiciones tiránicas de la monarquía. Los textos, entre 1560 y 1576, no hablan de *nation*, utilizando habitualmente las expresiones “état du roi”, “état du royaume” o simplemente “état”, para expresar la idea de “nación francesa”, que era entendida en el sentido de *cuerpo político del monarca*. Un *cuerpo político* compuesto por los tres modelos políticos señalados por Aristóteles en su *Política* y que configuraban el modelo de *gobierno mixto*: monarquía, aristocracia y democracia; que en este momento se identificará con los cuerpos políticos: la monarquía, la nobleza y el pueblo, tal y como expresa François Hotman en *Franco-Galia* (1576). Otros miembros de estas revueltas, y que en principio se unieron a los *malcontents*, como los *monarchomaques*, plantean frente al ideal de *gobierno mixto* el modelo de *Estados Generales*, donde el rey debía gobernar con el consejo de éstos, en tanto que órgano representativo del reino. Con la fórmula de los *Estados Generales* se busca eliminar al clero de la toma de decisiones, en un momento de plena reforma eclesiástica; estando esta fórmula adscrita principalmente a las posturas de los protestantes, pues los *Estados Generales* estarían formados por el Monarca, la nobleza y el Tercer Estado. Una de las causas de que la nobleza *malcontents* no siguiera las ideas de los *monarchomaques* se debió, en primer lugar, a la ruptura que establecían éstos entre el rey y el sujeto, es decir, a la relación de fidelidad directa entre el rey y su vasallo, elemento fundamental del ideario nobiliario. En segundo lugar, al concepto de ley que planteaban, interpretada en base a fundamentos racionales y abstractos en vez de a la costumbre o a la tradición histórica (tal y como definía el

³⁰⁷ JOUANNA, Arlette. *Le devoir de révolte*. Pp. 166-167.

devoir de révolte enarbolado por la nobleza), lo que determinará el alejamiento definitivo de los *malcontents* de este tipo de argumentaciones de los *Estados Generales*, característicos de los *monarchomaques*.

Es a lo largo de las guerras de los *Malcontents* y de los primeros *États de Blois*, así como de los conflictos que les han seguido entre 1574 y 1577, cuando se desarrolla de forma coherente los ideales gestados en las revueltas nobiliarias de Amboise de 1560, buscándose establecer en Francia una *monarquía mixta*, principio del *devoir de révolte*. A partir de los *États d'Orléans*, de 1661, se desarrolla la teoría de preservar las antiguas costumbres y defender las prerrogativas de los *états de France*. Frente a este ideal de la *monarquía mixta*, Jean Bodin, quien también participará en estas deliberaciones, llegará a Blois con la aureola del prestigio de su última publicación *Six Livres de la République*, describiendo como una quimera el ideal nobiliario de una *monarquía mixta*, provocando un triunfo pírrico de las ideas de los *malcontents*. A pesar de lo cual, a medida que continúan las guerras, la violencia y los enfrentamientos, las tesis de J. Bodin sobre la *soberanía*, como algo indivisible, terminará por imponerse, tal y como puede observarse en la evolución de las tesis de la *Liga católica*, a partir de los años 80, pasando de unos posicionamientos próximos a los *malcontents* al de los de la *soberanía*.

A lo largo de estas guerras civiles, la nobleza *malcontents* se instituye en defensora de una *legalidad* anclada en una *tradición antigua*, sobre la cual erige su *devoir de révolte* y que, sin embargo, está siendo creada en este momento. Mediante ésta buscará deslegitimar la tendencia hacia el monopolio de la monarquía soberana. A pesar de lo cual, *el deber de revuelta* no es contra el rey, en tanto que cuerpo político, ni por tanto contra el reino, sino contra el cuerpo físico del monarca, irrumpiendo así la teoría de los dos cuerpos del rey³⁰⁸. Un cuerpo físico que cae en las manipulaciones y en los malos consejos.

« Les nobles ont été ordonnés de Dieu pour la fidélité et obéissance à leur roi, et la défense de leurs sujets [...] Et nous semble voir le corps humain où il n'y a que deux parties principales, la tête qui nous représente le roi, et le cœur qui est la partie noble, desquels si l'un ou l'autre est blessé, il n'est pas possible que l'homme puisse vivre ou être à son aise. Pareillement au ciel le soleil et la lune nous représentent le roi et la noblesse, tellement que quand advient l'éclipse entre eux, toute la terre demeure obscure. Si le roi ne s'accorde avec ses nobles, ce ne sont que troubles et séditions ; et quand il les maintient, ils le défendent, conservent, et sont toujours les premiers à son service »³⁰⁹

Esta idea de la *resistencia legítima* fue teorizada por John Knox, John Ponet o Christopher Goodman, incorporándose al ámbito francés en el momento en el que se elabora el *devoir de révolte*³¹⁰; de ahí las constantes alusiones a que la revuelta es contra el rey en su propia defensa. A pesar de lo cual, progresivamente, la monarquía tenderá a hacer inseparables la doble corporeidad

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 285-286.

³⁰⁹ *Harengue pour la Noblesse, faite par le sieur de Rochefort aux États d'Orléans, le 1^{er} janvier 1561*. Citado por JOUANNA, Arlette. *Le devoir de révolte*. P. 13.

³¹⁰ JOUANNA, Arlette. *Le devoir de révolte*. Pp. 296-297.

del monarca y a desactivar mediante la *soberanía* esta *doble corporeidad*³¹¹. Unas tesis de la *doble corporeidad* que se vincularán en este momento al ideal de la *res-publica* y del *bien público*³¹².

Esta actitud de constantes revueltas en el seno de la nobleza se mantendrá hasta 1661, con el final de las guerras de la Fronda. Las causas de estas revueltas nobiliarias son numerosas, pero puede señalarse la defensa del linaje, el cuidado del honor, la lucha por conquistar el favor real, los deseos de proteger los derechos del *segundo orden*, etc. Un lema será común y constantemente repetido a lo largo de todas ellas, dicen combatir por el *bien público* y por la *salvación del Reino*. Dicen levantarse no contra el rey sino por él. Consideran que la progresiva imposición de la *soberanía* atenta contra la *tradición jurídica de Francia*, esto es, contra aquellas tradiciones construidas en las costumbres y en algunos textos que denominan como “*lois du Royaume*”. Una invención de los discursos del momento. Consideran que violar estas leyes va en contra de la historia y del “sentimiento nacional”. En relación a estas *lois du Royaume*, señala A. Jouanna la aparición por vez primera en 1591 de la palabra “constitución” vinculada al concepto de Estado³¹³, en el texto *De la vraie et légitime Constitution de l'État*. Sin embargo, por constitución se refiere al concepto *orgánico de los cuerpos*, esto es, a la *constitución del reino* que está *constituido* por diversos cuerpos, con sus costumbres. Es por ello que para los *malcontents* atacar a la nobleza suponía desfigurar el cuerpo político. Suponía violar las leyes del reino. Era introducir innovaciones malas, describiendo así el desarrollo tecnocrático y administrativo del Estado³¹⁴. Consideraban además que las ideas subyacentes a la *Soberanía* provenían de pensadores extranjeros. En particular de italianos sin escrúpulos, quienes armados del derecho romano, de sus doctrinas maquiavélicas (recordar que Francia propondrá una idea de gobierno anti-maquiavélica y contra la Razón de Estado), y de sus técnicas financieras sospechosas, venía a intentar legitimar la *tiranía del Príncipe*.

« La solidarité nobiliaire devait parler plus fort que les différends religieux: solidarité d'intérêts, solidarité d'ordre, mais aussi solidarité politique de responsables de la “liberté française”. Un appel fut lancé à leur conscience nationale, car la “nation Française” avait été “souillée” par des “étrangers”. Ces usurpateurs, manipulant le roi, s'efforçaient d'anéantir les anciennes lois qui avaient de tout temps régi le royaume, et donc de défigurer la France. Ils enseignaient au souverain une pratique absolutist: ils cherchaient à le persuader qu'il était « par dessus de la loi » et qu'il lui était loisible de faire ce qui lui plaisait... »³¹⁵

Es por todo ello que nacía el *deber* de actuar de la nobleza, esto es, el *deber de revuelta*; por la defensa del *bien público* y del patrimonio colectivo transmitido por la historia. Lo que establece un fuerte punto de unión entre la teoría histórica, como tradición y memoria, y los nobles, que se escenificará de nuevo con claridad en la obra de H. de Boulainvilliers, en el siglo XVIII.

³¹¹ BOUREAU, Alain. *Le simple corps du roi. L'impossible sacralité des souverains français XV^e-XVIII^e siècle*. Paris, Les Éditions de Paris, 1988.

³¹² MERLIN-KAJMAN, Hélène. *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*. Paris, Honoré Champion, 2000.

³¹³ JOUANNA, Arlette. *Le devoir de révolte*. P. 317.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 394.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 165.

Junto a este *devoir de révolte*, elaborado por la nobleza, el *proyecto clásico* de la monarquía-soberana también construirá un nuevo ideal de nobleza a partir de la influencia italiana del cortesano, que culminará con el modelo de *honnêteté*. La nobleza, anteriormente vinculada a la virtud guerrera, comienza a ponerse en relación, por un lado, con la educación y, por otro lado, con un elemento innato y hereditario. El ideal de nobleza ya no se define a partir de la virtud entendida como acción guerrera, vinculada a la lucha, sino en estrecha relación con valores educativos, así como con un ambiguo innatismo y con la idea de servicio al Rey. De ahí que se incluyan cada vez más a los nobles en los cargos oficiales del Estado. Esta progresiva “civilización” de la violencia, ya analizada por N. Elias en su *sociedad cortesana*, y que caracteriza el proyecto moderno, se muestra con claridad en la evolución del concepto de nobleza en estos años finales del siglo XVI y principios del siglo XVII; dando lugar a una nobleza cuyo poder se define en función de sus amistades, redes clientelares y proximidad al monarca. Un monarca que a su vez les gratifica con cargos y todo tipo de privilegios. Sin duda, el nuevo sistema fiscal y administrativo que nace con el Estado-Soberanía sigue favoreciendo al sistema de redes clientelares y de amistad, donde la nobleza construye su poder y desde el cual mantendrá amplias cotas de poder frente al monarca; aunque simbólicamente ya no sea como antaño, un poder compartido. La acumulación monetaria derivada de una *economía de guerra* y la posibilidad de administrar los cargos oficiales (con el consentimiento del monarca), siguen otorgando a la nobleza un papel esencial dentro de la Soberanía. A pesar de lo cual continuará existiendo un imaginario noble de descontento, construido desde las guerras de religión, que constantemente reaparecerá, aunque progresivamente despolitizado; especialmente a medida que la racionalización del Estado y su funcionarización pongan en cuestión esas redes clientelares y de amistad. Por otro lado, el proceso de judicialización de la monarquía, quien deja de ser un noble más para convertirse en *soberano de justicia*, determinará que con su poder para hacer las leyes controle desde él los recursos simbólicos y reales que fundamentan la *imagen* de la nobleza. Lo que se convertirá en otro de los temas recurrentes del *malestar* de la nobleza, atacando la adscripción jurídica de la Soberanía como fuente de legitimidad, tal y como refleja nuevamente la obra de H. de Boulainvilliers, quien contrapondrá a la justicia la guerra como fuente de legitimidad. Con la soberanía se produce una progresiva redefinición de la nobleza a través del derecho, en un momento donde éste se ha convertido en uno de los principales ordenadores del discurso del Estado como forma de *legitimación*, tal y como ha estudiado Donald R. Kelley³¹⁶. La autoridad que otorga la ley, determina que sea el monarca quien detenta la capacidad para decidir la validez o no de un *ennoblecimiento*, tal y como observamos con Colbert. Momento

³¹⁶ KELLEY, Donald R. *History, Law and the Humain Sciences. Medieval and Renaissance Perspectives*. London, Variorum Reprints, 1984.

en que se produce la revisión más profunda de la nobleza francesa, en la que la familia de Boulainvilliers se verá afectada, revisándose su supuesto origen nobiliario, que determinará la actitud de éste.

Ante este proceso de racionalización del Estado, la nobleza parece sentirse cada vez más amenazada, de ahí su actitud durante las guerras de religión. Pero su reacción no sólo se deberá a estas medidas de control, mediante la definición jurídica del noble y mediante el control de los procesos de ennoblecimiento, sino, a causa de la proliferación, ya a finales del siglo XVI, de diversos panfletos y libelos contra ella y contra la identificación entre virtud y guerra. Unos escritos provenientes en gran medida de las élites jurídicas, así como de los partidarios de la soberanía. Unas críticas que además de generar inquietud entre algunos nobles les permitirá ir tomando *conciencia* sobre algunos procesos de control estatal que culminarán en los posicionamientos *malcontents*.

« Dès la seconde moitié du XVI^e siècle, un homme comme François de la Noue dénonçait le caractère archaïque et périmé de cet idéal, lorsqu'il était interprété d'une manière trop étroite ; il rappelait que la vertu pouvait se manifester ailleurs que sur les champs de bataille, et que la pulsion qui précipitait chaque printemps plusieurs centaines de jeunes gentilshommes hors des domaines paternels et parfois hors de France pour chercher une guerre honorable était néfaste. Il n'en reste pas moins qu'un tel idéal (« parvenir par les armes », selon l'expression de Monluc) continua à hanter les consciences nobiliaires encore au XVII^e siècle. »³¹⁷

Este tipo de críticas hacia un ideal de nobleza identificado exclusivamente con la violencia y con la guerra, serán frecuentes en un siglo XVII donde se quiere abandonar la *violencia* como camino para dirimir los conflictos y en el que parece imponerse un modelo de nobleza como *honnêteté*. Sin duda influenciado por la influencia de la *république des lettres*, que –como estudiamos– ha ayudado a construir el *proyecto clásico* donde se asienta la *representación* de la nueva monarquía. Finalmente la presión social cansada de la violencia, las reformas de la monarquía soberana y las críticas hacia la nobleza, van haciendo emerger un descontento en la nobleza que se considera empobrecida y desprovista de las funciones y de los honores de antaño, los cuales han sido ofrecidos a personas indignas, que nunca han pisado un campo de batalla. Aunque este empobrecimiento de la nobleza, que forma parte constante de su imaginario, no es real o al menos fue muy limitado³¹⁸. Las guerras de religión ven la emergencia de una opinión contraria a la nobleza guerrera, identificándola con aquella violencia que amenaza a la población, en unos instantes caracterizados por la precariedad, donde cada vez más se demanda la necesidad de *limitar* la violencia. Los nobles son considerados por algunos como los responsables de esta inquietud y de la devastación que están generando las guerras de religión. De hecho, cuando retorna la paz civil hacia 1594, se constata la desaparición casi total de toda animosidad hacia la persona del noble, aunque persista la hostilidad hacia el sistema señorial y al sistema de impuestos, así como hacia los funcionarios de la monarquía. La reacción anti-nobiliaria de parte de la población es la

³¹⁷ JOUANNA, Arlette. *Le devoir de révolte*. Pp. 60-61.

³¹⁸ *Ibid.*, pp. 101-102.

consecuencia directa de la inseguridad y la violencia del momento, donde la nobleza es identificada con la “función” militar. No es de extrañar por tanto que la modificación simbólica de la nobleza se centre en este aspecto y que en la propia época se desarrolle una nueva *representación* en la que la nobleza cambiará su definición.

Durante el siglo XIV y XV la contratación de mercenarios por parte de los monarcas había ya transformado el concepto de servicio al Estado y la propia “función” de la nobleza, modificando también el concepto de “virtud”. Hecho que se prolongará a lo largo del siglo XVI y XVII, cuando los nuevos estados profesionalizan los ejércitos. A partir de este momento, la tradicional definición de la nobleza asociada al servicio de la armada del rey, comienza a desdibujarse y tanto la guerra como la virtud dejaban de ser un *monopolio* exclusivo de determinados linajes, transformando la noción de nobleza. Sin embargo, el importante peso que sigue teniendo la caballería en el arte de la guerra continuará otorgando a la nobleza un peso fundamental a lo largo del siglo XVII. Reflejo de esta función será la proliferación de múltiples códigos de caballería, donde la dimensión simbólica y la función guerrera continúan uniéndose: « *Durant les deux premiers tiers du XVIe siècle, les nobles ont donc persisté à affirmer que la vertu et le mérite constituaient le fondement de la noblesse et des motifs de promotion sociale* »³¹⁹ A pesar de lo cual, la modificación del ejército transformarán a su vez las nociones de *función* y de *virtud* propias de la nobleza, generando una confusión no sólo terminológica sino también social en la que pugnarán dos nociones de nobleza. Por un lado, aquella adscrita a la herencia y formas de actuación. Por otro lado, aquella adscrita a los actos y a la virtud de los mismos. A estas dos concepciones clásicas, habría que unir los cambios políticos ocurridos durante el siglo XVI que fomentarán una u otra acepción en función de los intereses particulares de cada grupo. De este modo, la *herencia*, por ejemplo, interesará a una monarquía que busca el monopolio de la violencia y que busca desvincular a la nobleza de su tradicional imaginario guerrero, reduciéndola a ser un lugar de símbolo del poder monárquico y de la soberanía. De ahí que E. Schalk observe a partir del desarrollo de la soberanía monárquica un posicionamiento claro a favor de la *sangre*. Una importancia de la *herencia* y de la *sangre* que ésta determinando también en estos instantes los rituales de mistificación de la propia monarquía, la cual también se transforma en estos momentos. Esta modificación del ritual monárquico se explica por los problemas de sucesión que acontecen durante las guerras de religión, especialmente tras la muerte de Enrique III y Enrique IV. No es de extrañar por ello que la *Soberanía* vea en la *herencia* una forma de afianzar su legitimidad, para lo cual debe lograr también redefinir la nobleza en función de estos mismos principios. La nobleza se ve así paulatinamente reducida a un simbolismo de la *sangre* y la *herencia*, fomentado desde la nueva dinastía monárquica; y, de este modo,

³¹⁹ SCHALK, Ellery. *From Valor to Pedigree*. P. 32.

comenzamos a observar cómo cierta nobleza dice descender de un linaje antiguo. Reivindica para sí los actos guerreros y la virtud transmitida por la genealogía de sus antepasados, pero sin identificarla todavía con la noción de herencia, para no tener que supeditarse al Soberano; lo que ayudará a la elaboración de un auténtico mito del segundo orden³²⁰. La *herencia* se impone lentamente, aunque de forma confusa, siendo en los primeros instantes al mismo tiempo un modelo de subordinación a la monarquía así como de afirmación frente a ésta, tal y como observamos en las galerías de retratos de la nobleza en los años de la Fronda.

Frente a lo señalado por M. Bloch, y siguiendo a Descimon y Consandey, los nuevos estudios han demostrado la estrecha vinculación existente entre la progresiva importancia de la *sangre y la herencia* con los procesos de *remistificación de la monarquía* a finales del siglo XVI. El objetivo de enfatizar el carácter hereditario y la importancia de la sangre estaría vinculado, por un lado, al deseo de la Soberanía de contrarrestar los discursos de la *Liga* y de determinados grupos opuestos a la *soberanía*, que defienden una *monarquía mixta* sustentada en las *leyes fundamentales*; y, por otro lado, al deseo de legitimar a la nueva casa reinante. Frente al discurso de la legitimidad de la legalidad y de las leyes fundamentales del reino, esgrimida tanto por *monarchomaques* como por *malcontents*, la propia *soberanía* va a desarrollar una variante construida sobre la *loi salique*, que nace en estos instantes estrechamente vinculada al *lit de justice*³²¹; y que defenderá como la principal *ley fundamental*, de las que derivan las otras leyes. Con la ley sálica se busca establecer otro tipo de legitimidad legal fuera del monopolio de la legalidad que pretende esgrimir los Parlamentos frente al soberano. A partir de ella se establecía por los partidarios de una monarquía fuerte una legalidad fundamentada en lo natural y en lo divino. Frente a los *juristas* y a los parlamentos, defienden una legitimidad jurídica que se sustenta sobre la *legitimidad sanguínea* y de la *herencia*, y, de este modo, los partidarios de la *Soberanía* consideraban a la *sangre* y a la *loi salique*, como una de las *leyes fundamentales* de la nación. Se definía a partir de ella el principal fundamento donde se construirá la ideología de la *herencia* como una *ley fundamental* existente en

³²⁰ GRELL, Chantal et Arnaud RAMIERE DE FORTANIER (Éd.). *Le second ordre : l'idéal nobiliaire. Hommage à Ellery Schalk*. Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1999.

³²¹ « Pendant près de deux siècles, le Lit de Justice fonctionna comme un prisme culturel qui unissait légende, rite et discours et reflétait la constitution de la France qui ne fut jamais couchée par écrit. Ce prisme nous renvoie deux images dominantes de l'idéologie constitutionnelle française: pour la plus grande partie du XVI^e siècle, le rituel du Lit de Justice articula l'idéologie de la royauté légale-héréditaire, centrée sur la dignité immortelle conférée par le droit public à un successeur et héritier; au contraire, au XVII^e siècle, la forme développée de ce rituel exprima l'idéologie de la royauté dynastique, centrée sur son représentant physique, descendant par le sang de la lignée de Bourbons. [...] Le Lit de Justice reflète ainsi ce changement de cours de l'idéologie constitutionnelle entre le XVI^e et le XVII^e siècle: attachée d'abord à la notion d'office royal, elle est submergée. Dans la deuxième période, par le droit du sang, et le centre se déplace de la dignité immortelle de la royauté à celle de son détenteur. » HANLEY, Sarah. « L'idéologie constitutionnelle en France: le lit de justice ». *Annales ESC*, 37/1, 1982, pp. 51-52.

el reino desde antiguo³²² que pasará a definir la legitimidad del rey y de los nobles (en tanto que subordinados al Rey).

En paralelo a esta afirmación de la *herencia* y de la *sangre* se desarrolla toda una nueva teoría en contra de aquellos que cuestionaban la vinculación entre nobleza y nacimiento, considerándose como un mal noble a aquél que despreciase su nacimiento y su herencia. Para Pelletier, así como también se recogerá en *l'Astrée* de Honoré d'Urfé, el *nacimiento* aparece como un honor a partir del cual el noble debe mostrarse digno. Se considera que el noble recibe esta especie de suerte en bruto, siendo su obligación pulirla y devenir un perfecto *gentilhomme*: Ello favorecerá el surgimiento por toda Francia de *academias de caballero*³²³, con la función de educar a la nobleza en estos principios que le permitan ser reconocidos y definidos como tales nobles, tal y como representa la creada por David de Flurance-Rivaulr en 1594. Este define la nobleza ya como diferente de la virtud y además como un deber de someterse al monarca, siendo para él el fundamento de la nobleza la honestidad³²⁴. Se impone el nacimiento como el principal atributo de la nobleza. Con la obra de *L'Honneste Homme ou l'art de plaire à la cour* de Nicolás Faret, publicado en 1630, culmina la disociación entre virtud, por un parte, y nobleza, en tanto que nacimiento, por otra. La identificación entre nobleza, nacimiento, herencia y sangre; se convertirá en una constante que se mantendrá a lo largo del siglo XVII y del siglo XVIII. Los tradicionales rasgos por los cuales durante el medievo eran identificados los nobles: la posesión de tierras feudales, la caza, la vestimenta, el uso de la espada, etc., pierden su especificidad. Como elementos sustitutorios de estos rasgos, surgen nuevos comportamiento que van proliferando vinculados al *consumo de prestigio* (como las definía Norbert Elias a propósito del proceso de civilización), definitorias de la *honnêteté* y del cortesano. Unas formas de comportamiento donde deben imitarse las formas impuestas por el monarca en la corte. De ahí que entre otros fenómenos proliferen las *genealogías* entre la nobleza, a imagen y semejanza del propio monarca, emparentados con los grandes héroes de troya o con los grandes emperadores romanos. Recordemos que el propio H. de Boulainvilliers realiza varios estudios sobre sus orígenes. Las *genealogías* se constituyen ahora en uno de los modelos temporales y de legitimación histórica principales de la monarquía, que determinan sus estrategias de legitimación a través de los rituales y ceremoniales cortesano hasta bien avanzado el siglo XVII, tal y como se manifiesta con claridad en los programas iconográficos del Louvre o de Versailles³²⁵. En ellos se establece un *parallèle* del monarca con los héroes de Troya, con los

³²² GIESEY, Ralph E. *Le rôle méconnu de la loi salique. La succession royale, XIV^e-XVI^e siècles*. Traducido por Franz Regnot, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

³²³ DRUON, Henri. *Histoire de l'éducation des princes dans la maison des Bourbons de France*. Paris, Lethielleux, 1897, 2 Vol. ; BÉLY, Lucien. *La société des princes : XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris, Fayard, 1999.

³²⁴ SCHALK, Ellery. *From Valor to Pedigree*. Pp. 107-108.

³²⁵ MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles. Lectures des Grands décors monarchiques*. Paris, Les Belles Lettres, 2005.

grandes conquistadores de la antigüedad, como Alejandro o César, o con los grandes héroes de la mitología, como Hércules, así como con los grandes Dioses como Apolo. Estas genealogías constituyen por tanto un ejemplo claro de este proceso de *remistificación* del que participarán, a finales del siglo XVI, tanto la nobleza como la monarquía, a través del concepto de *herencia*, demostrando el estrecho vínculo que desde el medievo une a la monarquía y la nobleza.

Frente a la conciencia política del siglo XVI, durante el siglo XVII y el siglo XVIII observamos que es el sentimiento de sentirse favorecido o desfavorecido lo que causa la mayor parte de las revueltas nobiliarias, tanto durante la Fronda, como durante los años de Regencia. Pasamos de la lucha por la libertad del siglo XVI, a una lucha por la defensa de los privilegios adquiridos y otorgados por el monarca, durante el siglo XVII y XVIII. A través del malestar de la nobleza lo que emerge no será tanto un *devoir de révolte*, sino más bien los lazos de dependencia de la nobleza respecto de la monarquía; es decir, que el malestar surge porque consideran que el monarca ha favorecido a unos en detrimento de otros, sin entrar a cuestionar el modelo político en su profundidad.

*« Les tendances croissantes des grands, au XVIIe siècle, à trahir la cause du Bien public ont laissé la noblesse moyenne à découvert et comme orpheline. L'idéal ancien de la "liberté" restait pourtant vivace chez elle; il resurgit notamment au moment de la Fronde. Mais, sans l'appui de ses chefs naturels, pouvait-elle réussir à le défendre efficacement? Le système des réseaux de clientèle et de fidélité était devenu si fort, si cohérent, qu'il était désormais difficile de faire fortune en dehors de la protection d'un de ces grands redistributeurs de la faveur royale [...] Alors, pendant la Fronde et surtout en 1658-1659, la noblesse moyenne et petite, celle des comtes, des marquis, des barons, des simples gentilshommes, tenta de s'organiser toute seule; mais, si on les compare à celui d'Amboise, ces mouvements restèrent relativement timides; les revendications les plus pugnaces s'attachèrent surtout à un objectif limité: la défense des libertés, c'est-à-dire des privilèges particuliers de leur ordre et de leur province. Combat aux ambitions rétrécies, qui n'a plus tout à fait la grandeur de celui de leurs précécesseurs. »*³²⁶

La progresiva dependencia de la nobleza de las prebendas y privilegios provenientes de la corte parisina y del monarca convirtió a las redes clientelares y de amistad en fundamentales para que de estos privilegios se beneficiaran también los nobles provinciales. Sin embargo, la progresiva concentración parisina de los beneficios determinó que la nobleza de provincias quedara cada vez más aislada de estas prebendas del monarca, siendo la causa principal del malestar en los diferentes territorios, así como de las revueltas de la Fronda, donde participa una nobleza media y pequeña; o, también, de la contestación bretona en época de la Regencia³²⁷. Si bien los argumentos del siglo XVI sobre la defensa del *bien público* contra las tendencia *absolu* del monarca, reaparecerán a lo largo del siglo XVII y XVIII, sin embargo el discurso durante el siglo XVII se ha transformado sustancialmente, como vemos en los tres manifiestos más importantes de principios del siglo XVII:

³²⁶ JOUANNA, Arlette. *Le devoir de révolte*. P. 245.

³²⁷ *Ibid.*, p. 252.

el de María de Medicis en 1620; el de Gastón de Orleans de 1631; y el de Soissons en 1641. En muchos de estos manifiestos el tema de la “soulagement du peuple” (alivio del pueblo) sustituirá al *bien público*. El malestar adquiere un sentido social y no político. Las reivindicaciones tomarán como diana principal a los financieros y “fermiers des gabelles”; a las subidas de impuestos; y, en general, a todos aquellos elementos que no sólo representan el poder administrativo del estado, sino que causan el descontento y el levantamiento del pueblo, con las inseguridades que ello provoca entre la nobleza de provincias. Son estos mismos argumentos los empleados por el “partido devoto” contra la política de Richelieu, a quien se acusa de recurrir de forma deliberada a la guerra para mantener las condiciones “extraordinarias”. El lenguaje habitual para lograr la adhesión a estas revueltas nobiliarias del siglo XVII, como la Fronda, y conseguir la adhesión de los nobles provinciales, fue la alusión a la defensa de los privilegios; defendiendo con ello su estatuto de cuerpo del Estado y no de *orden*, haciendo alusión al linaje, a la herencia y a la sangre, a los descendientes, etc. Mostraban así que su descontento y su *deber de revuelta* no era tanto una responsabilidad moral y política, frente a un poder soberano en defensa del *bien público*, sino respecto a sus antepasados. Con ello observamos que el ideal nobiliario de la herencia y de los privilegios que conllevaba, había triunfado de forma completa.

El paulatino proceso de racionalización del estado, especialmente a partir de 1680, y el peso relevante que los grupos de la administración van a tener en estos cambios, van a producir de nuevo otra crisis en la identidad nobiliaria. La cual se manifestará en las primeras décadas del siglo XVIII, en la obra de H. de Boulainvilliers, descubriéndose en su obra el conflicto entre dos modelos de comprensión y legitimación del poder: por un lado la guerra y por otro lado el derecho; enfrentando asimismo la *noblesse d'épée o de race* a la *noblesse de robe*. Boulainvilliers reinscribirá este enfrentamiento en una larga historia que se remonta a la conquista romana y franca, donde ya se escenificaría el conflicto entre dos concepciones del poder: una administrativa, de donde nace la nobleza de toga, y otra guerrera, de donde surge la nobleza de espada. No es de extrañar por tanto que cuando la nobleza reivindique su lugar, considerado como usurpado, lo haga de nuevo a través de la *guerra*. Aunque esta guerra en H. de Boulainvilliers ocupa un lugar simbólico diferente a la comprensión de la misma durante el siglo XVI. La guerra se convierte ahora en un modelo epistemológico de comprensión histórica, a través del cual Boulainvilliers buscará cimentar la legitimidad de la nobleza y cuestionar el saber administrativo-jurídico de la Soberanía. Por otro lado, será también a través de esta *historia política* sustentada en la *guerra* que Boulainvilliers propondrá un nuevo modelo temporal: la *Historia*, frente al *genealógico*, sobre el cual se asienta la soberanía.

3.2. Henri de Boulainvilliers y el principio de la Historia y de la Guerra.

La virtud guerrera, lugar tradicional de identidad de la nobleza, va a determinar todavía en el siglo XVIII que sea a través de la guerra el camino mediante el cual Boulainvilliers va a comprender la realidad y explicar la Historia, de la nobleza y de Francia. De este modo se comprende que el posicionamiento beligerante de una parte de la nobleza no se debe tanto a su mentalidad despiadada o su actitud natural reaccionaria, sino más bien a que la guerra seguía siendo, a sus ojos, una parte fundamental de su identidad y la única manera de cambiar las cosas, así como fuente principal de legitimidad del poder, como en cierto modo encarnaba también el *roi de guerre*. No obstante, sobre este principio legitimador de la guerra, reivindicado por Boulainvilliers, la tradición soberana habría intentado ocultarlo mediante un discurso jurídico, en beneficio de la monarquía. Es por ello que en la obra de H. de Boulainvilliers la guerra se situará en el lugar principal como principio fundamental del cambio y de comprensión de la realidad histórica y de sus dinámicas. A pesar de lo cual el *saber* de la guerra reivindicado por Boulainvilliers en el siglo XVIII, se alejará de la mentalidad del *roi de guerre*, que la soberanía-jurídica, había adscrito a la idea de *guerra justa* y a las formas de dominación y sometimiento del Príncipe, en tanto que lugar de la *gloire du Roi*. Frente a ello, Boulainvilliers convertirá a la guerra en una herramienta fundamental de comprensión histórica. Una historia que con él se define como una *Historia-política*, frente a la *Historia genealógica* que había desarrollado la monarquía como estructura de legitimación de sí mediante la *tradición*.

Desde el final del medievo la Historia se había convertido en un elemento central de legitimación del poder monárquico³²⁸, no siendo hasta el siglo XVI cuando la Historia desplegará toda su capacidad de legitimación en el marco de las guerras de religión; a través de la cual otros grupos buscarán legitimar sus reivindicaciones. Se trata de unos instantes donde el debate jurídico, político e institucional, se ve cuestionado por la destrucción de legitimidades jurídicas que trae consigo la propia guerra. Frente a la legitimidad jurídica, ya construida por los juristas tardomedievales para fortalecer a la monarquía, en estos instantes de guerras religiosas la Historia se transforma en un instrumento de construcción de legitimidades mediante la guerra y la conquista, frente a la genealogía y frente al derecho. No obstante, se trata todavía de una Historia que tiene por objetivo final la edificación de un discurso jurídico e institucional, como observamos en el *mito germano* que desarrolla François Hotman, buscando en la Historia el origen institucional y la justificación a formas jurídicas de gobierno mixto del poder. Pero, al mismo tiempo, es la conquista y los cambios que produce la guerra las que descubren un tipo nuevo de legitimidad, que se acentuará a partir de la obra de Boulainvilliers, quien irá más allá del mito germánico. En este

³²⁸ BEAUNE, Colette. *Naissance de la nation France*. Paris, Gallimard, 1985.

nuevo marco, la guerra ya no tendrá por función construir legitimidades jurídicas, sino, al contrario, cuestionar la legalidad para erigir un nuevo tipo de legitimidad nacida de la propia guerra, de la conquista y de la fuerza de los vencedores. Frente a la historia erudita y jurídica del humanismo, que definía una legitimidad mediante el ordenamiento jurídico, y frente a la historia genealógica, que definía un tipo de legitimidad mediante la tradición, aparece en el siglo XVI y XVII una *Historia-Política*, para imponer otra clase de legitimidad: la de los vencedores. Si bien, todavía durante las guerras de religión esta historia-política está al servicio de la construcción de otras legalidades, reivindicadas por los otros cuerpos del reino: los Parlamentos, los nobles, etc., principalmente a través del *mito de la conquista* germana. No será hasta el siglo XVIII, con Henri de Boulainvilliers, cuando este *mito germano*, que buscaba la deslegitimación de la monarquía, salga del discurso jurídico y se ponga al servicio de la comprensión de la historia como discurso de legitimación no jurídica del poder, entendiéndose así como relación de fuerzas: como guerra. La fuerza como constructora de legitimidad no jurídicas.

“Lo que Boulainvilliers descubrirá era que la historia no debía ser la historia del poder, sino la de esa pareja monstruosa, o extraña, en todo caso, cuyo enigma no podía reducir o analizar exactamente ninguna ficción jurídica, es decir, la pareja formada por las fuerzas originarias del pueblo y la fuerza finalmente constituida de algo que no tiene fuerza pero que es, no obstante, el poder [...] definía el principio de lo que podríamos llamar el carácter relacional del poder: éste no es una propiedad, no es una potencia; el poder nunca es otra cosa que una relación que solo puede y debe estudiarse en función de los términos entre los cuales actúa [...] al definir el carácter relacional del poder y analizarlo en la historia, Boulainvilliers recusaba –y ahí está, me parece, el otro aspecto de su operación- el modelo jurídico de la soberanía, que había sido hasta entonces la única manera posible de pensar la relación entre el pueblo y el monarca, o bien entre el pueblo y quienes gobernaban. Boulainvilliers no describió este fenómeno del poder en términos jurídicos de soberanía, sino en términos históricos de dominación y de juego entre las relaciones de fuerza.”³²⁹

Para M. Foucault la obra de Boulainvilliers intenta analizar por vez primera la Historia a través de la Guerra, intentando comprender su función legitimadora, en tanto que principio relacional de los acontecimientos en un momento dado. Del momento de la guerra no sólo nacen nuevas legitimidades, sino las relaciones de fuerzas –y por tanto las causalidades históricas- que explican los acontecimientos. La guerra posibilita así explicar tanto las continuidades propias de la historia, como las rupturas. La historia, como continuidad y ruptura, define en Boulainvilliers una concepción *cíclica*, muy particular, que será característica de su obra. Es en la ruptura, entendida como momento de anulación de las legitimidades anteriores, donde se revela el acontecimiento histórico al constituirse en ella y a partir de ella las nuevas relaciones de poder. La Historia es comprendida por tanto como una relación de fuerzas y no de legalidades, y por ello es el poder, entendido como fuerza desencadenadas en la guerra, lo que define la historia y la constructora de legitimidades. Si para Maquiavelo la Historia era descrita en términos de *estrategia*, sin embargo

³²⁹ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France, 1976-1977*. Traducido por Horacio Pons ; Akal, 2003, p. 146. (1ª edición, Paris, Seuil/Gallimard, 1997).

para Boulainvilliers la historia era una *relación de fuerzas*. Analizarla y comprenderla supone entender estas relaciones de fuerzas, para lo cual la *conquista* y la *guerra* se convierten en los factores esenciales de comprensión. Ya no es la legalidad y los supuestos pactos los que permiten comprender la historia (como propondrá el contractualismo nacido de Grotius o de Hobbes que funda la sociedad a partir del pacto o contrato social) sino la guerra. Boulainvilliers intuirá que lo que se esconde tras el discurso histórico no es más que un intento de legitimación mediante el elemento principal y constituyente: el poder de la conquista. Se revela así la política, como ya había analizado Maquiavelo, como lucha por el poder; esto es, como la guerra hecha por otros medios en el seno de la sociedad misma, tal y como se pondrá de manifiesto durante la Revolución Francesa. La Historia descubre en la guerra la fuente real del poder y de la legitimidad; y, por tanto, es a través de la guerra, como tradicionalmente ha planteado la nobleza a lo largo de su historia, mediante la cual la nobleza puede volver al lugar que le corresponde en la Historia.

*“Boulainvilliers tomaba por objeto del saber histórico lo mismo que había analizado Maquiavelo, pero en términos prescriptivos de estrategia, de una estrategia vista únicamente por el lado del poder y del Príncipe [...] En cambio, para Boulainvilliers (creo que ahí está lo importante), la relación de fuerzas y el juego del poder son la sustancia misma de la historia [...] Creo, por último, que Boulainvilliers constituyó un continuum histórico-político en la medida en que, cuando relata, tiene un proyecto preciso y particular: pretende realmente volver a dar a la nobleza, a la vez, una memoria que ha perdido y un saber que siempre descuidó. Al devolverle memoria y saber, lo que quiere hacer es volver a darle fuerza, reconstituir la nobleza como fuerza dentro de las fuerzas del campo social [...] La historia no es simplemente un analizador o descifrador de fuerzas, es un modificador. Por consiguiente, el control, el hecho de tener razón en el orden del saber histórico, en síntesis, decir la verdad de la historia, significa, por eso mismo, ocupar una posición estratégica decisiva [...] La historia nos aportó la idea de que estamos en guerra, y nos hacemos la guerra a través de la historia.”*³³⁰

La Historia, como ha señalado M. Foucault en *Las palabras y las cosas*, sustituye a la gramática y a la *representación clásica* a lo largo del siglo XVIII, especialmente desde 1775, erigiéndose así en elemento organizador de los discursos, ofreciendo un nuevo *sentido del orden* que determina el paso del *clasicismo* o de la *representación clásica* al *antropocentrismo* o *representación moderna*. La Historia definirá, por tanto, una nueva relación de poder que frente a la *soberanía* anterior hemos denominado como *gubernamentalidad*. La Historia, y con ella el Hombre, se convierte en el *sentido del orden* a lo largo del siglo XVIII y especialmente del siglo XIX. Se hace por tanto necesario distinguir antes de nada entre la concepción histórica que se desarrolla a partir del siglo XVIII, con el que se inaugura una nueva *representación*, y la *historia* anterior desarrollada en la *época clásica*.

Tal y como ha señalado Chantal Grell -y estudiaremos más adelante-, la diferencia principal se encuentra en la distinta temporalidad planteada por una y otra. Mientras la Historia que se

³³⁰ *Ibid.*, pp. 147-149.

desarrolla hasta bien avanzado el siglo XVIII está determinada por el modelo de los *orígenes*, buscando una legitimidad genealógica en la antigüedad, ya sea clásica o cristiana; la historia que se desarrolla posteriormente, preferentemente en el siglo XIX tras la Revolución Francesa, es una historia determinada por la idea de *progreso*, donde se ha producido una ruptura entre *pasado* y *presente* y donde el modelo *crítico* aplicado deriva de la ciencia. No obstante, y como hemos señalado más arriba, esta temporalidad histórica del progreso ya se apunta a lo largo del siglo XVIII, produciéndose desde época temprana, como observamos en H. de Boulainvilliers, una fuerte tensión dentro del *modelo cíclico* de la historia. Estas tensiones determinarán la paulatina transformación en el discurso de la Historia que comienza a operarse a finales del siglo XVII, en el contexto de la *querelle des anciens et des modernes*. Momento en el que los nuevos principios forjados por el ámbito científico comienzan a producir una ruptura en los modelos temporales y en los discursos históricos alumbrados por las letras, tal y como vimos a propósito de Fontenelle. Sin embargo, la Historia desarrollada a lo largo del siglo XVIII seguirá estando determinada por unos discursos que continúan los modelos anteriores del *origen*. Ello se debe a la ausencia de una disciplina histórica en Francia que pudiera alejarse de los usos representativos de la monarquía, quien monopoliza el discurso histórico, tal y como se refleja en la ausencia de una Academia de la historia. Lo que se explica también por la función ocupada por la historia dentro de la *representación clásica*, que la supedita a la modelidad de los *antiguos*. Se desarrolla por tanto a lo largo del siglo XVIII, y como es descrita por Ch. Grell, una Historia que se mueve entre *erudición* y *filosofía*³³¹, que busca forjar nuevos instrumentos científicos pero que sigue determinada por el *origen* y su estrecha vinculación tanto con el monarca como con la religión cristiana. Pero, al mismo tiempo, esta *historia filosófica* que se desarrolla en el siglo XVIII, operará importantes cambios en los modelos interpretativos del pasado. Si el *origen* era identificado o bien con la Biblia o bien con una *antigüedad idealizada*, sin embargo en estos momentos asistimos a un discurso que piensa también sobre principios de *racionalidad histórica* diferentes, como es la política, la sociedad, la economía, etc. Es este tipo nuevo de historia filosófica en la que inscribiremos la obra de Henri de Boulainvilliers, quien busca articular un nuevo principio de racionalidad histórica ajena a la legalidad y al contractualismo; a la modelidad de los antiguos y a la historia cristiana; que le permita comprender en qué momento la nobleza ocupó un lugar predominante, cuándo dejó de ocuparlo y las razones, políticas, sociales y económicas, etc., que lo produjeron. Boulainvilliers no acepta la voluntad contractual como fundamento de lo político, ni un principio moral como explicación de la Historia, sino que lo político nace a partir de un acto de sometimiento, es decir, de las relaciones de fuerza que revela la guerra y la conquista. No es ni la voluntad divina, ni lo jurídico lo que define lo político sino las relaciones de fuerza que se definieron en un momento

³³¹ GRELL, Chantal. *L'histoire entre érudition et philosophie*. Pp. 20-22.

dado; y, de este modo, rechaza el principio aristotélico de la sociabilidad natural, invocando la observación histórica. Este posicionamiento proviene para O. Tholozan de una concepción pesimista de la aparición del Estado, al cual considera una institución perversa, pues, como es frecuente dentro del anti-maquíavelismo francés, considera el arte del gobierno como una instrumentalización de la política convertida en un arte, alejándolo de su naturaleza principal que es la tradición y las costumbres.

Frente a la legitimidad nacida del derecho divino, como plantea la soberanía monárquica - precisamente de derecho divino-, opone una legitimidad nacida de la tradición y de las costumbres como fuente, precisamente, del derecho; siendo por tanto la Historia y la guerra las que fundamentan esta tradición y esta costumbre, que serían el fundamento de la Historia. Boulainvilliers busca comprender el elemento *constitutivo* de las cosas en la Historia, situando a la guerra ya no como un elemento de ruptura de la legalidad y de irracionalidad, tal y como planteaba el *contractualismo* desde Hobbes y la *Soberanía* de Bodin; sino, por el contrario, como un elemento de racionalidad histórica y de continuidad histórica, revelándose a través de ella los acontecimientos. La guerra ya no oculta la historia ni la rompe, sino que la revela en su continuidad constitutiva. No obstante, todavía en H. de Boulainvilliers se mantendrá ese carácter *rupturista* de la guerra, en tanto que creadora de nuevas relaciones de poder y de nuevas legitimidades. De este modo, su obra aunará el carácter *constitutivo* y *revolucionario* de la guerra, esto es, la noción de ruptura, con el de *continuidad* y con la idea de ciclo; dotando a la historia de una *continuidad constitutiva* que se presenta bajo la continuidad de la guerra, y, al mismo tiempo de una ruptura cíclica, ofreciendo finalmente una especie de *continuidad revolucionaria*. Con él la Revolución, entendida como ruptura histórica, hace pensable esta ruptura y la convierte en un instrumento de racionalidad histórica y de continuidad, a través de la noción de ciclo. Por lo que se opone al contractualismo de Hobbes que entiende la guerra como falta de sentido. Con H. de Boulainvilliers aparece una nueva noción de *historia cíclica* a partir de la continuidad de las relaciones de fuerza y de la discontinuidad-continuidad de la revolución. Ello producirá la mutación de la noción astrológica de *revolución* hacia una nueva concepción histórica, política y social, como la que se desarrollará en los momentos revolucionarios.

“Lo que resultó posible a partir de Boulainvilliers –y creo que este aspecto es fundamental– fue el acoplamiento de esas dos nociones, la de constitución y la de revolución [...] A partir del momento en que, al contrario, la constitución ya no es una armazón jurídica, un conjunto de leyes, sino una relación de fuerza, se entiende que ésta no puede restablecerse desde la nada; sólo es posible hacerlo porque existe algo así como un movimiento cíclico de la historia, porque existe, en todo caso, algo que permite que la historia gire sobre sí misma y vuelva a su punto de partida. Por consiguiente, como podrán ver, con esta idea de una constitución que es médico-militar, es decir, relación de fuerza, se reintroduce algo así como una filosofía de la historia cíclica o la idea, en todo caso, de que la historia se desarrolla en círculos [...] el viejo tema milenarista del retorno de las cosas se acopla con un saber histórico articulado. Esta filosofía de la historia como filosofía del tiempo cíclico empieza a ser posible a partir del siglo XVIII, desde el momento en que se ponen en juego las nociones de constitución y relación de

fuerza. En efecto, en Boulainvilliers, vemos aparecer dentro de un discurso histórico articulado, creo que por primera vez, la idea de una historia cíclica [...] De modo que tenemos ese par, ese nexo de tres temas, constitución, revolución, historia cíclica: éste es, si me permiten decirlo, uno de los aspectos del instrumento táctico que Boulainvilliers había puesto a punto [...] al buscar el punto constituyente [...] Lo que no quiere hacer es buscarlo en la ley, desde luego, pero tampoco en la naturaleza: antijuridicismo [...] pero también antinaturalismo”³³²

La figura de Henri de Boulainvilliers ha sido tratada desde muy diferentes puntos de vista. H. Carré en su estudio *Le règne de Louis XV (1715-1774)*, dentro de la obra de E. Lavis *Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution (1911)*, situaba a Boulainvilliers dentro de los clubs de filósofos. Sin embargo, es la imagen de un aristócrata vinculado al pasado reaccionario el que va a predominar entre los historiógrafos posteriores y de este modo R. Mousnier le situará entre los retrógrados del siglo XVIII. Soboul le coloca dentro de la “réaction féodale”. P. Goubert le considera un defensor de la nobleza de sangre que intenta defenderse ante el cambio de los tiempos. Más matizado se muestra en cambio D. Roche quien sitúa a Boulainvilliers del lado del “liberalismo nobiliario”, pues sus ideas serán retomadas posteriormente por los parlamentarios, frente al “liberalismo absolutista” de la historia romana de Dubos. J-L. Harouel le sitúa como uno de los principales responsables de la crítica absolutista en los umbrales revolucionarios y J. de Vuguerie presenta un Boulainvilliers “pre-liberal” favorable a las instituciones representativas que limitan el poder del rey. Esta misma ambivalencia se observa en las distintas aportaciones hechas por la historiografía de las instituciones. Como veremos a continuación, esta disparidad de criterios nace de la ambigüedad de su pensamiento que, por un lado, recoge la tradición anti-absolutista de la nobleza, tanto de espada como de robe, de la época de las guerras de religión; y, por otro lado, piensa esta tradición a la luz de las nuevas ideas sociales, económicas e históricas de su época, demandando una *racionalidad histórica*. A esto debemos añadirle la dificultad de los historiógrafos a la hora de adscribirle a un grupo concreto o a unas ideas específicas, pues encontramos sus reflexiones en muy diversos ámbitos de pensamiento, entre los parlamentarios como Le Paige, en Montesquieu o en pensadores pre-revolucionarios como Mably. Asimismo, sus ideas serán recogidas por ciertos pensadores liberales del siglo XIX, que ven en su posicionamiento anti-absolutista un claro reflejo de las ideas de “constitucionalismo”, “representatividad”, limitación del poder monárquico, etc., ya en el Antiguo Régimen. Todo ello ha generado una dificultad a la hora de poder adscribir y definir las ideas de H. de Boulainvilliers.

Henri de Boulainvillier nace en Normandía el 21 de octubre de 1658. Era primogénito del conde François de Boulainvilliers, dedicando una buena parte de su vida al estudio de su propia

³³² FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. Pp. 165-167.

genealogía familiar, como por otro lado era frecuente en la nobleza. En sus estudios sobre los orígenes familiares llegó a establecer que su línea genealógica se perdía en una vieja familia sajona deportada por Carlomagno en el siglo VIII. Su objetivo era demostrar la antigüedad de su nobleza y legitimar ante las reformas de Colbert sobre el ennoblecimiento sus derechos. Esta relación con Carlomagno era muy importante porque constituía el momento original a través del cual se definía el nacimiento de Francia como nación³³³. Un momento en el que se habría establecido la alianza entre el monarca y la nobleza. Poderse remontar a la época de Carlomagno, momento en que se instituye la feudalidad, constituía uno de los rasgos más importantes que definen la “virtud” de un linaje o *race*. Boulainvilliers decía descender además de los señores de Croÿ, vinculados a los reyes Buda y Etienne de Hongrie, con lo que buscaba remarcar su ascendencia real. Observamos así en sus primeros escritos una preocupación por la genealogía que constituía uno de los rasgos característicos del discurso nobiliario de mediados siglo XVII, ya que de ello dependía los derechos y privilegios otorgados por la monarquía. Sin embargo sus análisis son rebatidos por los estudios de ennoblecimiento emprendidos en la época de Colbert, en 1668, presentando su título de ennoblecimiento como algo reciente, aproximadamente de 1658. Ello determinó para la familia la pérdida de determinados privilegios, causándoles un empobrecimiento que determinará el tono de sus análisis siguientes, preocupándose por los orígenes de la nobleza. A partir de estos instantes aparecerán en su obra, algunos de los imaginarios clásicos de la nobleza, como es la virtud y la guerra, como principio definitorio de la nobleza; el *devoir de révolte* gestado durante las guerras de religión; la pérdida de relevancia del noble frente a la administración; el empobrecimiento a la que se ve sometido por causa de la monarquía. Todo ello muestra un desplazamiento en su obra desde las *genealógicas* y las reflexiones sobre la *herencia*, hacia la *Historia*.

Henri de Boulainvilliers recibió su educación en Juilly, colegio adscrito a los oratorianos y opuesto a las ideas de los jesuitas. En estos años de formación será alumno de Richard Simón quien está analizando desde una visión histórica la Biblia, planteando que el Pentateuco no podía haber sido escrito por Moisés. Estas enseñanzas le hicieron interesarse por el estudio histórico, siguiendo en su último curso en Juilly la asignatura de Historia de Francia, que era muy rara en la época. Boulainvilliers se forma, por tanto, en un discurso educativo alejado del jesuitismo y además complaciente con las ideas jansenistas y galicanas. De este modo, este tipo de pensamiento crítico con la monarquía absoluta y con su vinculación a Roma, determinarán algunos de sus posicionamientos posteriores. En primer lugar, contra la monarquía de tipo absoluto y, en segundo lugar, contra el pensamiento romano de la historia que, como ha señalado M. Foucault, legitimaría

³³³ MORRISSEY, Robert. *L'Empereur à la barbe fleuri. Charlemagne dans la mythologie et l'Histoire de France*. Paris, Gallimard, 1997.

la monarquía absoluta a través de su vinculación con los césares. A la salida del colegio, Henri de Boulainvilliers orientará su vida hacia las armas. Función idealizada por la aristocracia desde el medievo. Durante este periodo de tiempo, entre 1679 y 1688, viajará a Alemania y a Inglaterra, aunque debe interrumpir su carrera militar por la falta de dinero. Hecho que determinará seguramente su adscripción a las tesis sobre el “empobrecimiento de la nobleza”, que ya había aparecido en diferentes panfletos durante las guerras de religión. Una obsesión por el empobrecimiento de la nobleza que se agudizará a partir del enfrentamiento con su padre por una cuestión de herencia. A partir de esos momentos Boulainvilliers llevará una vida monótona entre sus tierras de Normandía y su apartamento de París, lo que determina una vida marcada por el *ennui*, dedicándose a reflexionar sobre los males que aquejan a la nobleza francesa.

Las tesis anti-absolutistas ocuparán una plaza central en sus escritos, como por ejemplo en las *memorias* enviadas al Duque de Orleans, así como en la versión corregida sobre la investigación llevada a cabo por los intendentes del reino y que debía ser entregada al duque de Bourgogne. Sin embargo sus obras, que tendrán una larga y amplia difusión a lo largo del siglo XVII, sólo verán la luz tras su muerte, acontecida el 23 de enero de 1722. Algunos autores como A. Devyver hablan de que su obra estará marcada por la pobreza, pero estudios recientes han mostrado que recibía al año unos ingresos de 9000 libras. Aunque esto no significa que su percepción sobre su fortuna pudiera ser diferente, pues se queja constantemente en sus escritos de una falta de reconocimiento social: « *la fortune n'a tellement éloigné des emplois convenables à ma naissance qu'on aurait peine à ne pas m'en attribuer la faute* »³³⁴. Si bien sus obras transmiten un malestar claro hacia la monarquía, sin embargo sus reflexiones no pueden ser situadas del lado de ninguna postura partisana o grupo de nobles específicos. Situación que parece confirmar el hecho de que recibiese en 1716 una ayuda económica del Estado, haciendo poco probable que hubiera participado en ninguna asamblea de nobles contra el Regente, tal y como sostiene H. Ellis³³⁵. Durante los años de Regencia se encontraba integrado en el entorno del duque de Noailles, donde recalán diferentes grupos galicanos, con el cual mantiene una relación clientelar, manteniéndose también próximo al Regente Philippe d'Orléans.

Boulainvilliers no buscaban solamente la simple defensa de una vieja nobleza de espada en vías de desaparición, pues su obra intenta construir un pensamiento político coherente en el que se concitan los diferentes saberes de su época como Malebranche o Locke, tal y como ha señalado Jean Deprun. Algunos autores como D. Venturino³³⁶ señalan que la novedad que pudiera presentar

³³⁴ THOLOZAN, Olivier. *Henri de Boulainvilliers*. P. 24.

³³⁵ ELLIS, Harold A. *Boulainvilliers and the French Monarchy: Aristocratic Politics in Early 18th Century France*. Cornell University Press, 1988.

³³⁶ VENTURINO, Diego. *La Ragioni della tradizione. Nobiltà e mondo moderno in Boulainvilliers (1658-1722)*. Torino, Casa Editrice Le Lettere, 1993.

la obra política de Boulainvilliers se debe más bien a la utilización de un vocabulario nuevo, propio de su época, que sin embargo era puesto al servicio de una teoría reaccionaria. Una tesis que no parece convencer a O. Tholozan, pues la inmensidad de autores posteriores que leyeron sus escritos reforzaría la idea de que Boulainvilliers reformuló y ofreció nuevos instrumentos de análisis. Además, tal y como vimos a propósito de las guerras de religión, la obra de Boulainvilliers aportará grandes novedades al derecho público de su momento y a las ideas políticas, poniendo las bases de un cambio, quizás a su pesar. Para O. Tholozan sus análisis históricos y políticos recogían las principales tradiciones francesas, acentuando el carácter constitucional del poder monárquico; aportando importantes novedades en el conocimiento de los fundamentos políticos del absolutismo; y enriqueciendo la historiografía de la monarquía. De este modo, cuando Boulainvilliers piensa sobre los problemas políticos de su época recurrirá al estudio del pasado, planteando sus reformas a través del estudio histórico. La historia se convierte en él no tanto en una narración sino en un instrumento de comprensión de la legitimidad, del derecho, de las instituciones, etc., situando la historia en el centro de sus reflexiones políticas. Para M. Foucault, en cambio, Boulainvilliers rompería precisamente con la historia jurídica de la soberanía, para establecer un nuevo fundamento de lo político como relaciones de poder a partir de la guerra.

Como ha señalado O. Tholozan la obra de Boulainvilliers afronta muy diferentes temas de estudios. Refleja influencias de las principales obras de su época, algunas de las cuales, como el caso de Locke, son muy desconocidas en el ámbito francés. A partir de 1683 escribirá la *Idée d'un système général de la nature*, tema habitual de su época, donde reflexionará sobre los principios del conocimiento humano, es decir, de qué manera el hombre accede a la *verdad*; rechazando que sea la *razón* el camino principal de acceso a la misma y situando al *entendimiento* y a la *intuición* como las vías principales de tal acceso. Para Tholozan, Boulainvilliers parece haber tomado su idea de conocimiento a su vez de la teoría del *conocimiento espontáneo* o *intuitivo* de Van Helmont, un médico y químico belga. Acepta así que la *razón* sea la vía principal de acceso a la verdad de Dios y de la Ciencia, pero en el resto, como en la historia, sitúa al *azar* como factor determinante, lo que reflejaría una influencia escéptica y empirista. Para él, la razón es una facultad puramente corporal, pues las ideas provienen en última instancia de la percepción de los sentidos, lo que determina el relativismo de sus planteamientos, al tratarse de un conocimiento adquirido por los sentidos. Sin duda se encuentra influenciado por Locke y por Spinoza, como ha sido remarcada por René Simón³³⁷ y por Jorn Schosler³³⁸. Este posicionamiento le conducirá a reivindicar el papel de la

³³⁷ SIMON, Renée. *Henry de Boulainvilliers, Historien, Politique, Philosophe et Astrologue, 1658-1722*. Thèse Lettres. París, Boivin, 1941.

³³⁸ SCHOSLER, Jorn. *John Locke et les philosophes français*. Oxford, Voltaire Foundation Oxford, 1997.

memoria en el funcionamiento de la razón, considerando a la *memoria* como la encargada de relacionar esos elementos preexistentes captados por la experiencia, siendo el *hábito* el que nos permitirán reflexionar. Se oponía con ello de forma clara al *innatismo cartesiano*, polémica a través de la cual penetra Locke en Francia a finales del siglo XVII. La Razón convive así entre “*l’habitud des choses*” y la imaginación, siendo la *memoria* el elemento central de su sistema de conocimiento.

En sus reflexiones posteriores la *memoria* irá adquiriendo un lugar cada vez más central y destacado, tal y como vemos en su *Considération abrégée des opérations de l’entendement humain sur les idées...*; donde rechaza la existencia de verdades absolutas. Esta teoría relativista del conocimiento determinará en definitiva su recurso al pasado, pues como señala el propio autor: « “aux idées des faits ou des substances”, il faut s’appuyer “sur les rapports, les témoignages, l’autorité, etc..., comme par exemple la certitude que l’on peut avoir qu’il y a eu un César, un Alexandre, une ville de Rome »³³⁹. La *memoria* se convierte en el centro del sistema racional que le conduce a situar a la Historia como una actividad de la condición razonante; y, de este modo, con Boulainvillier la Historia se convertirá en una actividad racional susceptible de generar un conocimiento. Si para Boulainvilliers la *memoria* ocupa un lugar destacado del razonamiento y por tanto del conocimiento, de ahí que el *olvido* lleve al desconocimiento, no es de extrañar que su obra se convierta en un impulso de “hacer memoria” sobre el pasado. Lo que determinará su relación con la Historia y explicará la centralidad que ésta adquiere en su *sistema de conocimiento*.

Ya desde sus primeras obras se estaría gestándose su posterior relación con la Historia. En ella desempeña un papel central la *tradición*, que el denomina como *hábito*, y que -como había señalado en relación a la razón en su teoría del conocimiento- se constituye en la fuerza impulsora de sus reflexiones sobre la Historia. Una tradición que por otro lado es constantemente reivindicada en todos los ámbitos de la representación clásica, como analizamos a propósito del principio de *costume*, estrechamente unido al *hábito*. Boulainvilliers más que ser un defensor de la nobleza o de la aristocracia, sería un defensor de ese “hábito”, esto es, de una tradición y de una memoria, que para él habría determinado la grandiosidad de Francia en el pasado; y que, además, posibilitaba el conocimiento y construcción de una identidad personal y colectiva, que se reflejaría en su interés por la nobleza. Un pasado, siempre idealizado en su obra, que la monarquía (entendida de forma absoluta), habría venido a poner en crisis. Para él es la tradición o *hábito* lo que determina la validez de la norma y no una supuesta naturalidad (entendida como legalidad divina). Frente a la legalidad de la Naturaleza (fundamento del *clasicismo*, de la monarquía y del contractualismo de Hobbes), Boulainvilliers opondrá la tradición, la memoria, el *hábito* y la Historia. Aquí encontramos por tanto una de las ideas centrales en Boulainvilliers como es que en esa *memoria* y en ese pasado se

³³⁹ THOLOZAN, Olivier. *Henri de Boulainvilliers*. P. 39.

encuentra la evidencia moral sobre los acontecimientos. Una evidencia moral que determina la legitimidad o *auctoritas*. Para él, al no existir una verdad moral (como consecuencia de rechazar convertir a la naturaleza en principio moral y como consecuencia de dudar de la capacidad de la razón para alcanzar la verdad moral), sólo la historia, en tanto que una construcción del hábito de los hombres en su historia, nos permitiría *intuir* esa *verdad moral* a través de la tradición. Observamos con ello una clara posición anti iusnaturalista en su obra. Para él la historia tendrá una dimensión moral fundamental construida en el hábito y en la tradición, no en una supuesta verdad natural; lo que le lleva a ser un crítico no sólo del iusnaturalismo sino también del contractualismo y de la legitimidad jurídica. Todas ellas sustituidas por la verdad histórica de la tradición.

No es tanto el objetivo de su obra la *racionalización* de la tradición, para establecer la *verdad* de lo histórico y encontrar así su fundamento o legalidad constitutiva; sino la de situar a la historia como principio de la actividad razonante, como consecuencia del peso ejercido por la memoria y la tradición en esta disciplina. Es a partir de esta centralidad ocupada por la memoria en su teoría del conocimiento, que la Historia se sitúa como el principio fundamental de comprensión de la realidad. De la que quedarían excluidas la ciencia y Dios. Para Boulainvilliers el conocimiento pasa a través de la *Historia*, puesto que entiende la Historia como *memoria*, es decir, como hechos relacionados por la *intuición* y *los sentidos*. La Historia aparece así como un proceso asociativo y no como una indagación en la verdad de lo político o lo jurídico. Ambas, tanto lo político como lo jurídico están sometidos a la historia, y no al contrario, como sucedía en la Soberanía. La Historia ya no tiene por fundamento la *legalidad* sino poner de manifiesto otro tipo de relaciones, si se puede decir así, memorísticas (en el ámbito de su teoría del conocimiento). O como había señalado M. Foucault de fuerzas, en el ámbito de sus reflexiones políticas. Por todo ello más que situar a Boulainvilliers como un ideólogo de un grupo, Tholozan quiere remarcar su carácter de teórico del conocimiento en la que la sociedad, el derecho, etc., quedan explicadas mediante la Historia, en tanto que tradición y memoria.

« la tradition n'est pas seulement une théorie savante, elle est aussi une "structure mentale" ou plutôt "une vision du monde", dotée d'une logique propre, qui a profondément imprégné la société contemporaine de Boulainvilliers. La tradition constitue le mode par lequel la société d'ancien régime prend conscience d'elle-même. Elle repose sur un recours à l'histoire, à la mémoire et par là au respect de l'autorité des anciens [...] Mieux encore, il considère que la seule source légitime du droit est la coutume, attitude typique de l'homme des sociétés dominées par la tradition. »³⁴⁰

Frente a un deseo de cientificidad histórica como el defendido por Mabillon, Boulainvilliers, siguiendo el pensamiento de La Popelinière, inscribe su estudio histórico dentro de un objetivo que responde a una idea y a una motivación moral determinado por un claro tono anti-absolutista y no tanto pro-aristocrático, pues, tal conciencia grupal no existiría. Buscaría la legitimación de la

³⁴⁰ *Ibid.*, pp. 40-41.

sociedad de antiguo régimen a través de la tradición y la historia, buscando *racionalizar la tradición*³⁴¹ (en el sentido de razón arriba referido). Boulainvilliers intentará ofrecer esta *racionalización histórica* en función de criterios científicos sacados de esa *tradición* y de la documentación, estableciendo a partir de todo ello un *principio de la historia*. Pero, sin utilizar la Historia para legitimar un discurso ajeno a ella, ya sea de carácter jurídico o político. Se descubre así en su obra una tensión entre *razón y tradición* que ya existiría en el siglo XVI, como vemos en los humanistas historiadores como Pasquier, Bodin, La Popelinière; quienes ya insisten sobre el carácter científico de la historia. Aunque en éstos la historia parece estar al servicio del derecho, en tanto que juristas. Pueda que exista una pretensión científica pero su concepción de la ciencia está muy alejada de la desarrollada en el siglo XVIII. Como la obra de Pasquier, para Boulainvilliers la historia es ante todo política, aunque su historia rechaza el convertirse en una *historiografía del absolutismo*, donde la historia es puesta al servicio exclusivo del Príncipe. Para Boulainvilliers como para Montesquieu, Voltaire o Jacob Nicolás Moureau, la historia y los eventos políticos sólo pueden ser comprendidos a la luz del *contexto social*, lo que introduce en su *ciencia histórica* un factor propio del ordenamiento de los discursos de su época como el saber *social o poblacional*. La historia es para Boulainvilliers el estudio de la *tradición*, reflejada en sus instituciones, pero no la historia del absolutismo, sino que para él las instituciones están íntimamente determinadas por la sociedad del momento (dirá más adelante por el clima y los astros). De ahí que el Estado -y el estado absolutista es una modalidad entre otras- carezca de ningún fundamento en la tradición. Rechaza pues el *Estado* y el *Derecho* como fundamentos de lo político y sitúa a la Historia como el elemento constituyente de lo político. Una Historia que se explica por múltiples factores como la guerra, la tradición, la sociedad, la economía, etc. Para él es en los textos, de acuerdo a la tradición filológica del siglo XVI, donde se encuentran las pruebas históricas; de ahí que en su *Historia de Francia* ofrezca muestra de una gran erudición, acudiendo a diversas fuentes archivísticas; sin embargo, al mismo tiempo, todas ellas muestran como apenas recurre a las fuentes de carácter jurídico, pues considera que éstas se encuentran al servicio del poder monárquico. Paradójicamente, y quizás por esta misma razón, Boulainvilliers utilizará poco los historiadores del siglo XVI, quienes, como vimos a propósito de Myriam Yardeni, buscaban la construcción de la historia autónoma de Francia a través del mito de la historia romana o griega. Tampoco recurre a los historiadores protestantes del siglo XVI opuestos a esta tradición clásica. Recurrirá principalmente a los historiadores del siglo XVII, aunque las ideas de todos los anteriores son recogidas por éstos y de forma indirecta serán conocidos por él. Si bien, tampoco éstos se librarán de sus críticas, señalando en ocasiones la debilidad de su erudición, obsesionados por glorificar a la monarquía dejando al margen la *verdad histórica*. Para Boulainvilliers la historia estará al servicio de la

³⁴¹ *Ibid.*, p. 41.

política y de la ciencia del gobierno, otorgándole así una función “utilitaria” como *bien público*. La historia de Boulainvilliers ya no está al servicio de la *soberanía*, esto es, del derecho y de príncipe, sino de la *gubernamentalidad*, esto es, de la utilidad pública y del arte de gobernar.

Bucea en los orígenes políticos para proponer soluciones a los desafíos políticos de su época; y, de este modo, busca en el pasado medieval la supuesta existencia de una Asamblea de la nación, garante de las libertades, como por ejemplo en las asambleas germánicas, merovingias o carolingias; en las asambleas feudales; en las reuniones de los Estados Generales; o en las Asambleas de nobles, etc. A partir de ellas intenta establecer el fundamento u origen de la propia sociedad del siglo XVII, que para él parece estar siendo cuestionada en su época. A través de su estudio recuperará el concepto de “nobleza” como base de una *sociedad trifuncional*, que remonta a antes del siglo XIII, momento en que para él emerge Francia. Un análisis que pondrá las bases de la comprensión del feudalismo que vemos en autores como Georges Duby con sus *Tres órdenes*. En la línea de las ideas de los historiadores del siglo XVI, intenta establecer el origen de los francos, señalando un origen anterior a la entrada de la monarquía, fundando con ello el concepto de autonomía de la sociedad, especialmente de la *nación noble*, respecto al rey y su tradición jurídica, que sería posterior. Interpreta la historia como el resultado del conflicto entre diferentes *naciones* que estarían en conflicto entre sí. A partir de conseguir demostrar la autenticidad de la exención fiscal de la que se beneficiaban los francos, bajo los primeros merovingios, y exagerando la ordenanza Gregoire de Tours del 3 de marzo de 1357, la cual organizaba una monarquía temperada y una especie de asamblea representativa mítica, sitúa esta asamblea temperada como el principio fundamental sobre el cual se asienta la verdadera monarquía de Francia y cuya pérdida determinará la historia posterior. Sin embargo la empresa de Boulainvilliers, frente a lo señalado por H. Ellis o el propio Montesquieu, no es una especie de “panfleto” partisano a favor de la nobleza contra el tercer estado, sino una defensa de un mundo a punto de periclitar. A través de sus obras busca dar una explicación de la sociedad francesa y del sistema político de su época a través del pasado y de la Historia, como están realizando también los figuristas jansenistas, pues busca establecer las *razones históricas* que determinan la deriva de la historia francesa, aunque deforme los hechos y recurra a las tergiversaciones. Frente a un *providencialismo* y a una concepción *teológica* o *naturalista* del hecho nobiliario, para Boulainvilliers el restablecimiento de la nobleza constituye una necesidad histórica y moral, derivada del orden social que desde los orígenes fundamenta a Francia. Un hecho que permitiría a la monarquía de Louis XIV y de la Regencia recobrar su estabilidad. La nobleza no existe por un derecho natural o por un derecho divino, sino porque se trata de un hecho histórico, una tradición, que ha mostrado sus ventajas dentro de un proceso histórico marcado por el conflicto. Fiel al espíritu del derecho de costumbre de la antigua Francia, Boulainvillier establece que la legitimidad de una institución reside no en el derecho (de ahí su oposición a los juristas que han

ayudado a legitimar la monarquía absolu) sino en la antigüedad y en su racionalidad natural, que en él se refiere a la Historia.

En su análisis sobre el fundamento de la monarquía y de su evolución histórica, Boulainvilliers cuestionará el carácter divino de la monarquía francesa, criticando los hechos históricos principales del imaginario monárquico francés, sobre todo, aquellos acontecimientos que legitimarían a la monarquía para comportarse de forma absoluta. En primer lugar, atacará la teoría del derecho divino, cristalizada en los Estados Generales de 1614, así como el reinado de Clovis, como fundador de la dinastía francesa, y el mito de la ley sálica.

« Tout d'abord, il refuse d'admettre que l'accession à la couronne du premier Capétien fût consentie. Il soutient à cet effet que les assemblées réunies par Hugues Capet en 987 et 988, afin de légitimer son pouvoir ou celui de son fils Robert, n'étaient pas représentatives de la "nation française". Cette critique anachronique du fondement su pouvoir des monarques, amène Boulainvilliers à conclure que l'histoire est loin de légitimer l'accession au trône des Capétiens. Mais sa critique va cependant plus loin.

Selon lui, la légitimité de la monarchie capétienne repose sur le bon fonctionnement du contrat entre gouvernant et gouvernés. Mais, il ne veut pas utiliser la conception de la monarchie contractuelle de la même manière que les historiens pensionnés par le roi, comme Mézeray et Daniel. Pour l'auteur reconnaître que l'accession au trône d'Hugues Capet est le fruit d'un contrat entre le roi et la nation reviendrait, en fait, à légitimer la pratique absolutiste consécutive à 987 [...] De fait, cette obéissance ne va pas sans contrepartie: elle est fruit, entre le roi et ses gouvernés, d' "une liaison réciproque qui doit faire le bonheur de la société" [...] Boulainvilliers ne manque d'ailleurs pas de rappeler que l'équilibre posé ce contrat déroge profondément à l'idéologie absolutiste. »³⁴²

Más que rechazar la legitimidad de la dinastía capeta lo que busca es establecer que la legitimidad de ésta se fundamenta en un pacto sobre el cual posteriormente se va a establecer una ley de sucesión. En relación a este tema, uno de los elementos que cuestionará en su propia época será el proceso de legitimación de los *bastardos* de Luis XIV, que para él reflejará la actitud clara de la monarquía *absolu*. En sus escritos también encontraremos la tradicional crítica hacia la arbitrariedad de los *intendants* y *officiers* del estado, retomando los ecos de Fénelon y Saint-Simón contra la centralización administrativa llevada a cabo por la monarquía. Especialmente critica el sistema de impuestos dirigido por la monarquía a través del cual ésta fortalece su posición frente a los otros órdenes del Estado.

« Boulainvilliers garde au moins le mérite d'avoir porté sa critique sur l'ensemble des techniques juridiques utilisées par la roi pour mieux contrôler la société, puisqu'il ne se borne pas à vilipender l'anoblissement, étape finale de l'émancipation des roturiers. L'auteur s'attaque également à la création de nouvelles dignités, voire d'un ordre totalement étranger à sa conception de l'ordre naturel de la société française »³⁴³

Su crítica histórica al absolutismo se construirá en torno a dos ejes principales: la teoría germánica y la feudalidad. El primero le sirve para establecer un origen de la sociedad francesa

³⁴² *Ibid.*, pp. 136-137.

³⁴³ *Ibid.*, p. 198.

antes del desarrollo de las monarquías absolutas. El segundo le sirve para establecer un modelo político de naturaleza diferente al absolutismo entre gobernantes y gobernados.

« Il serait d'ailleurs erroné de taxer Boulainvilliers de nostalgique de la féodalité. Cette dernière lui sert d'argument historique pour battre en brèche l'absolutisme monarchique et lui permettre de démontrer la permanence de l'esprit du gouvernement franc à travers l'histoire. Ce dernier se trouve incarné dans la persistance d'une imaginaire assemblée souveraine de la nation. D'ailleurs, la féodalité n'est qu'un concept qui conforte cette idée. Elle permet à Boulainvilliers d'assurer la continuité entre deux formes historiques d'une assemblée qui partage, selon l'historien, le pouvoir avec le roi: les assemblées du champ de Mars et les assemblées d'États du XIVe siècle. »³⁴⁴

El *mito germano* remite a un discurso mítico-jurídico-político, que plantea que Francia fue fundada en el siglo V a través de la conquista franca de los galos. Se trata de un mito histórico, sin fundamento, construido a partir de unos hechos y de unos personajes que sí tuvieron una realidad histórica. La presencia del *mito germánico* en su obra se debe a que éste le permite construir la existencia de una nación noble y explicar la historia mediante la conquista, como principal motivo de explicación histórica. Como ha señalado C. Beaune, el pueblo franco es percibido por los “historiadores”, entre el siglo VII y mediados del siglo XV, como descendientes de los troyanos. Este *mito troyano*, que sólo será cuestionado hacia mediados del siglo XV, permite construir una legitimidad política de los príncipes franceses frente al Emperador y al Papa. Ella servía para fortalecer, además, a los príncipes capetos, inscribiéndoles dentro de una continuidad dinástica que los unía a los primeros príncipes del reino franco. Así los primeros historiadores medievales utilizaban el origen Franco para sostener el poder de la monarquía, situando a ésta en relación directa con el Imperio Romano cristiano.

El *mito germano* sólo aparece al inicio de la época moderna y los historiadores que lo desarrollan buscan a través de las conquistas bárbaras establecer que Francia no tiene un origen previo en una civilización superior y anterior, sino que ésta se constituye a partir de las conquistas bárbaras. Se trataría de un mito que busca trascender el ámbito exclusivo de la monarquía –propio del mito troyano– para analizar los acontecimientos de forma más global, desde una perspectiva política, social y cultural. Su desarrollo tiene lugar propiamente en el siglo XVI, momento en el que comienza a gestarse lo que hemos denominado como *proyecto clásico*. Instantes en los que Myriam Yardeni sitúa la formación de la conciencia nacional. Las crisis políticas y religiosas de este siglo, y la crisis de la unidad, hacen que estos temas retomen su centralidad, principalmente entre los nuevos parlamentos y entre los juristas asociados, que intentan limitar el poder del monarca. De este modo, los juristas de l'École de Bourges, como Le Douaren (1509-1559), Baudoin (1520-1573), Hotman (1524-1589), Doneau (1527-1591) et Cujas (1522-1590) reflexionarán también sobre el *mos gallicus*, planteando sus argumentos en relación a dos hechos. En primer lugar, la recuperación del derecho romano en su pureza original rechazando las interpretaciones hechas desde la Edad

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 128.

Media. En segundo lugar, y a partir de lo anterior, consideran que las leyes romanas son incompatibles con el derecho francés en tanto que ajenas a la sociedad del siglo XVI (pues el derecho continental más que derivar de roma lo hace del derecho justiniano); siendo el ejemplo más claro de ello el *Antitribonien* de Hotman, donde plantea de forma clara la autonomía del derecho francés en relación al derecho romano. Esta postura busca oponerse a las pretensiones imperiales mediante la teoría germanista.

Será a partir de Pasquier, en 1560, cuando el *mito de troyano* sufre su mayor contestación. Todos parecen reconocer que el elemento galo es el fundamental para la formación de la nación francesa pero la invasión franca parece convertirse ahora en decisiva. En 1574 François Hotman y Théodore de Bèze retoman la teoría germanista modificándola. Frente a la idea de que la conquista franca había sometido a los galos por parte de los Francos (donde se enraizaría el origen de los nobles), ahora se plantea en vez de una sumisión una integración de los galos al pueblo invasor franco. Esta revisión busca reflejar los acuerdos e intereses comunes entre la robe (tradicionalmente adscritos a los galos) y la nobleza (tradicionalmente adscritos a los francos). Unos acuerdos que tanto los *monarchomaques* como los *malcontents* firman en la década de los años 70 del siglo XVI, en torno a la quinta guerra de religión. A partir de esta fecha la teoría germanista es constantemente retomada por historiadores y juristas. El mito germano, en un momento histórico convulso, permitía pensar la nación francesa distinguiendo entre la nación, el Estado y la raza, definida por sus costumbres, sus leyes y su cultura, separando así la nación y el monarca. Aunque no tenía por función una actitud anti-monárquica, tal y como analizamos a propósito de los estudios de A. Jouanna sobre el pensamiento de los *Malcontents* durante las guerras de religión. No obstante, en algunos autores como Hotman o Bèze, es claro que el mito germano se plantea contra la tendencia absoluta de la monarquía; así que, en líneas generales, el mito germano responde a las demandas de una monarquía moderada y limitada que es demandada por los principales grupos: *malcontents* y *monarchomaques*. Pasquier utiliza la teoría germanista para consagrar la importancia de su grupo social (el tercer estado) en la formación del Estado, utilizándola además para criticar a la nobleza. Buscaba cuestionar el modelo social de su época, jerárquico y justificado como algo natural y divino, en el que la nobleza de espada ocupaba un lugar prioritario. Sin embargo, el mito germano también será utilizado por los juristas favorables al absolutismo para legitimar la nobleza a favor de la paz social, como vemos en Guy Conquille. En líneas generales, y como se ha señalado más arriba, el mito germano, como ha señalado C. Beaune, permite pensar la existencia de una nación fuera del cuerpo del rey, anterior al mismo. De este modo, a partir de la primera mitad del siglo XVII el mito germano deviene un arma teórica fundamental para atacar a la monarquía, por lo que durante la Fronda los panfletarios utilizarán el tema de las antiguas asambleas francas soberanas para legitimar tanto el poder de la nobleza de espada como el de los parlamentos.

« Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, le généalogiste Jean le Laboureur, chargé de défendre les intérêts de la pairie, recourt également au mythe germaniste pour exalter la supériorité de la pairie de France et pour battre en brèche le pouvoir absolu du monarque. Ce dernier représente justement la source la plus directe à laquelle Henri de Boulainvilliers ait puisé pour élaborer son germanisme. Mais l'aristocrate normand dépasse amplement les idées de son inspirateur »³⁴⁵

En manos de Boulainvilliers el germanismo sirve para comprender las causas del declive de las asambleas y para apoyar el sistema electivo del monarca, frente a la sucesión hereditaria actual; fundamentando la legitimidad de la monarquía sobre el consentimiento popular. Retomaba así la idea de F. Hotman y de los *monarchomaques* para quienes la legitimidad y soberanía estaban en el pueblo. Suponía también una laicización de la función real, contraria al rey taumaturgo, que le lleva a diferencia entre la *famille* y el *Estado*, tomado del derecho romano y contrario al concepto de soberanía en Bodin. Frente a la soberanía de designio divino, defiende el linaje familiar como un ámbito de legalidad, en tanto que basado en la tradición, siendo por tanto anterior al Estado. El mito germano cumplirá también una función social, intentando a través de él legitimar la función guerrera de la nobleza y justificar su superioridad social, puesto que los nobles francos abrían conquistado la Galia, utilizando posteriormente a su servicio a los galos. Boulainvilliers plantea que la monarquía habría subvertido el sistema de órdenes en el que la nobleza estaba en la cúspide para asentar su poder *absolu*. A partir de las teorías de la invasión franca intenta trazar un modelo de explicación histórico (mediante la conquista y la guerra), social (sobre la función militar de la nobleza) y económico (a través de la estructura de la sociedad en feudos y dividida en funciones productivas), para explicar finalmente por qué la monarquía acelera la degradación de la nobleza guerrera favoreciendo al *tercer estado*. Un tercer estado que en un segundo momento será ennoblecido, a medida que también se va favoreciendo un modelo de Estado basado en el impuesto. Como es tradicional, vincula nobleza y función guerrera, planteando un principio de jerarquía social a partir de la conquista y, por tanto, fundamentado sobre la tradición y la historia y no en la providencia. Asimismo, su análisis social plantea una estructura dialéctica, y no tripartita como en Platón, principalmente entre dos grupos enfrentados: los productores y los guerreros. Para él, el orden eclesiástico no es significativo en tanto que es una creación *ex nihilo* de la monarquía, como los financieros y cargos derivados de la administración de la monarquía. Realmente la estructura de la sociedad se plantea en función de dos grupos con funciones diferenciadas; vinculando la tripartición a los intereses de la monarquía posterior, que buscaban justificar la distinción teológicamente para evitar conflictos entre los órdenes³⁴⁶.

« Il est certain que dans le droit commun tous les hommes sont égaux. La violence a introduit les distinctions de la liberté et de l'esclavage, de la noblesse et de la roture; mais quoique cette origine soit vicieuse, il y a si longtemps que l'usage en est établi dans le monde,

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 99.

³⁴⁶ *Ibid.*, pp. 217-218.

qu'elle a acquis la force d'une loi naturelle. (H. de Boulainvilliers, Essais sur la noblesse de France ».

Il "institutionnalise" ainsi le fondement conflictuel de la société, caractérisant ainsi ce qui pourrait être qualifié de "lutte des ordres". Il admet, en effet, la légitimité de l'opposition des groupes sociaux, identifiant même sur ce point l'un des moteurs de l'histoire. L'idée existait dès la seconde moitié du XVIIe siècle et n'était pas l'apanage des seuls anti-absolutistes. »³⁴⁷

Al rechazar la idea de los tres órdenes institucionaliza la lucha social, como una de las dinámicas principales de la historia que permite comprender las dinámicas históricas. Establece una sociedad como esencialmente desigual, legitimando tal desigualdad por la lucha social, que el Estado y la política, elementos según él exteriores a las fuerzas sociales, modificaron, invirtiendo la organización social que se había desarrollado en los orígenes de la nación francesa. Por otro lado, es interesante destacar, como plantea M. Foucault, que Boulainvilliers al oponerse al igualitarismo subyacente al sistema trifuncional, en el cual la jerarquía social está determinada por un orden teológico-natural donde no es posible el conflicto, defendiendo la sociedad desigual, sitúa a la libertad como principio que rige la historia-política que propone, como lucha entre diferentes grupos. La libertad nace pues de la conquista y de la lucha.

"La libertad consiste en poder tomar, poder apropiarse, aprovechar, imponer, obtener la obediencia. El primer criterio de la libertad es poder privar a los otros de libertad [...] La libertad, para Boulainvilliers es, por lo tanto, exactamente lo contrario de la igualdad. Es lo que va a ejercerse por medio de la diferencia, de la dominación, de la guerra, de todo un sistema de relaciones de fuerza. »³⁴⁸

A pesar de todo ello, su obra no puede tildarse de explicación sociológica, pues las conclusiones que propone sólo sirven para el caso concreto que él ha estudiado y en ningún momento se propone deducir de él reglas o axiomas que puedan explicar la dinámica de cualquier sociedad, bajo otras circunstancias. No obstante, sitúa en la sociedad la guerra que permite comprender la historia, la cual aparece como la consecuencia de esa guerra de la política entre grupos enfrentados por los privilegios, haciendo estallar la comprensión teológica de lo social imperante en su época.

« Au mépris de la réalité historique, la théorie du droit divin et le statut de droit public du roi sont présentés comme les chimères des thuriféraires de l'absolutisme. En ce sens, Boulainvilliers va bien plus loin que Fénelon, Saint-Simon ou même Montesquieu qui ne remettra jamais en cause les lois fondamentales reconnues par la monarchie française. »³⁴⁹

Puede concluirse que el pensamiento de Boulainvilliers y su crítica a la monarquía absoluta, así como la deslegitimación de ésta, constituirán uno de los primeros peldaños hacia la crítica posterior del sistema de antiguo régimen, pese a ser sus escritos, precisamente, la defensa de un pasado. Es por ello que sus ideas reaparecerán en la crítica parlamentaria de Le Paige o en los pre-revolucionarios como Mably. Su obra está al servicio de comprender el declive de la nobleza,

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 219.

³⁴⁸ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. Pp. 137-138.

³⁴⁹ THOLOZAN, Olivier. *Henri de Boulainvilliers*. P. 209.

mediante un modelo de racionalidad histórica construido sobre factores de índole social, económica, histórica o la guerra; con el objetivo de que la nobleza recupere el esplendor de antaño, como en la época de Carlomagno. Momento en que Francia podrá recobrar el buen funcionamiento institucional de antaño, alejándose de un tiempo presente marcado por la incertidumbre y la decadencia. Una decadencia que vincula a la legitimidad del derecho instituida por la monarquía, al que contrapondrá los hechos tal y como sucedieron: una alianza de poder entre diferentes fuerzas, entre la monarquía y la administración. Ya no le interesa sustituir la legitimidad del derecho romano-justiniano de la monarquía soberana, construida a lo largo del final de la Edad Media, por otra forma de derecho. Una especie de leyes fundamentales o de costumbres entre el monarca y la nobleza, tal y como defendían los historiadores del siglo XVI y XVII: malcontents, monarchomaques, ligueurs, etc. Lo que le interesa es conocer la naturaleza de ese cambio histórico y descubrir el elemento constitutivo que se esconde tras esa legalidad histórica, que establecen las relaciones de fuerzas, encontrando en la guerra y en la conquista la clave para conocer el funcionamiento de la política en el seno de la sociedad. El paso de un derecho a otro ya no es lo característico de su historia, sino el análisis económico-político-social que empleará para explicar las alianzas, los cambios y la pérdida de relevancia de la nobleza. Lo que le sirve para reivindicar, en un segundo momento, la importancia de los guerreros. Si la soberanía se construía en la legitimidad jurídica, H. de Boulainvilliers define un nuevo tipo de legitimidad no jurídica nacida de las relaciones de poder y las alianzas, que *de facto* inaugura una nueva comprensión del poder ya no como legalidad sino como relación de poder o de fuerzas, que será lo característico y definitorio de la *gubernamentalidad*³⁵⁰.

Tras las instituciones de la monarquía; tras los acontecimientos históricos; debajo de los reyes, etc.; se escondía para Boulainvilliers una *relación de fuerza* constituyente de la sociedad: la nación, los súbditos, el pueblo. A partir de él, y a lo largo del siglo XVIII, el elemento constitutivo de la sociedad ya no es la legalidad, ni el orden teológico-jerárquico, ni las instituciones o el monarca, sino el pueblo y las relaciones de fuerza que se ejercen sobre él. Boulainvilliers permitía comprender así la historia como la lucha entre las diferentes naciones que configuran lo social. Pero esta nación ya no se identifica con el cuerpo indivisible del monarca, como plantea la Soberanía de Bodin y la tradición del rey *très chrétien*, sino que la sociedad aparece ahora como los distintos cuerpos o naciones en conflicto; situando con ello el problema de la nación en el horizonte de unas reflexiones que pronto darán lugar a las articulaciones de Sièyes. Boulainvilliers analizaba la historia no desde el dominador: el monarca, como propone la Soberanía; sino desde el dominado, en su caso el noble; pero abriendo la puerta a los jansenistas o a los parlamentos, al pueblo etc.; instituyendo una legitimidad no-jurídica.

³⁵⁰ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. Pp. 128-129.

“En realidad, lo que se constituyó a principios del siglo XVIII, con Boulainvilliers, es –creo– un campo histórico-político. ¿En qué sentido? En principio, en el siguiente: al tomar por objeto la nación o, mejor, las naciones, Boulainvilliers analizó –debajo de las instituciones, debajo de los acontecimientos, debajo de los reyes y su poder– algo distinto, esas sociedades, por consiguiente, como se decía en la época, en que se vinculaban, a la vez, los intereses, las costumbres y las leyes. Al ocuparse, pues, de ese objeto efectuaba una doble conversión. Por una parte, hacía (y me parece que era la primera vez que se producía) la historia de los súbitos (sujeta), es decir, que pasaba del otro lado con respecto al poder; empezaba a dar status en la historia a algo que, en el siglo XIX, se convertía, con Michelet, en la historia del pueblo o los pueblos.”³⁵¹

Se alejará de la historia jurídica para plantear un tipo de legitimidad nacida en la guerra y en la conquista, que encuentra su explicación en factores políticos, económicos y sociales. Una guerra entre estamentos o *naciones*, que generan a su vez vencedores y vencidos; sometidos y sometedores; derechos perdidos y derechos adquiridos. Son estas luchas por el poder entre las diferentes naciones las que explican la Historia, llegando a inventar, como señala Foucault, el “feudalismo”³⁵², como un sistema histórico-jurídico ideado entre los siglos VI, VII y VIII, que genera una trifuncionalidad social, que su obra pretenderá denunciar. Frente a ello, son los factores socio-económicos y la dialéctica de vencedores y vencidos, generados por la guerra, los principales elementos de racionalidad histórica. Es por ello que uno de los centros de sus críticas sean aquellos grupos intermedios del Antiguo Régimen: la nobleza de robe y los funcionarios, que han usurpado el lugar de la nobleza, la cual, empobrecida, debe recuperar su lugar original junto al Rey. Para lo cual deberá conquistar en primer lugar el discurso histórico. La nobleza debe imponer su propio relato, como mostraría el resumen de la memoria del reino que realiza para entregárselo al duque de Bourgogne para su formación, donde se ataca a la visión administrativa del reino.

“Pero, sobre todo, lo que importa en el texto de Boulainvilliers y esa empresa de recodificación de los informes presentados al rey es protestar contra el hecho de que el saber dado a éste, y luego al príncipe, es un saber fabricado por la misma maquinaria administrativa. Lo importante es protestar contra el hecho de que el saber del rey sobre sus súbditos esté enteramente colonizado, ocupado, prescrito, definido por el saber de Estado sobre el Estado [...] el verdadero blanco de todos esos historiadores vinculados a la reacción nobiliaria, será el mecanismo de saber-poder que, desde el siglo XVII, une el aparato administrativo al absolutismo del Estado. [...] La posición que hay que volver a ocupar en primerísimo lugar, el objetivo estratégico que Boulainvilliers fijará en lo sucesivo a la nobleza, la condición de todas las revanchas, no es, como se decía en la corte, “el favor del príncipe”. Lo que hay que recuperar y ocupar ahora es el saber del rey; el saber del rey o cierto saber común a los reyes y a los nobles: ley implícita, compromiso recíproco del rey con su aristocracia”³⁵³

Señala M. Foucault que la historia de la nobleza que pretende presentar Boulainvilliers romperá con el discurso histórico anterior y permite emerger un nuevo sujeto histórico hasta ese momento oculto: la *nación*, que pasará a constituir la base del discurso en todos los frentes que se le

³⁵¹ *Ibid.*, p. 145.

³⁵² “Se revela aquí el núcleo de lo que Boulainvilliers, como ustedes saben, inventó: es decir, el feudalismo como sistema histórico-jurídico que caracteriza la sociedad, las sociedades europeas desde los siglos VI, VII, VIII hasta más o menos el siglo XV. Antes de los análisis de Boulainvilliers, ese sistema feudal no había sido destacado ni por los historiadores ni por los juristas. El clima de la unidad jurídico-política del feudalismo es, en cierto modo, esa dicha de una casta militar mantenida y alimentada por una población campesina que le paga cánones en especie.” *Ibid.*, p. 132.

³⁵³ *Ibid.*, p. 114.

abren a la monarquía, desde los grupos religiosos jansenistas, pasando por los nobles y alcanzando a los parlamentarios. Es esa historia de la nación la que los diferentes grupos en conflicto buscarán arrogarse para investirse con la legitimidad histórica que otorga la nación, frente a la legitimidad de la soberanía. Aquí encontraremos ya el fundamento de la Revolución, que abre la obra de H. de Boulainvilliers.

“Ahora, la historia que la nobleza comienza a contar contra el discurso del Estado sobre el Estado, del poder sobre el poder, es un discurso que va a hacer estallar, creo, el funcionamiento mismo del saber histórico. Allí se deshace, me parece –y la cosa es importante–, la pertenencia entre el relato de la historia, por un lado, y el ejercicio del poder, su fortalecimiento ritual, la formulación en imágenes del derecho público, por el otro. Con Boulainvilliers, con ese discurso de la nobleza reaccionaria de fines del siglo XVII, aparece un nuevo sujeto de la historia [...] En síntesis, el tema del que se hablará serán las peripecias de algo que pasa debajo del Estado, que atraviesa el derecho, que es a la vez mas antiguo y mas profundo que las instituciones [...] Ese algo que en lo sucesivo habla en la historia, que toma la palabra en la historia, y del que ésta va a hablar, es lo que el vocabulario de la época designa con el término “nación” [...] La nobleza es una nación frente a muchas otras que circulan en el Estado y se oponen unas a otras. De esta idea, de este concepto de nación, va a salir el famoso problema revolucionario de la nación [...] Con este nuevo sujeto de la historia –sujeto hablante en la historia y sujeto hablado en la historia– también aparece, claro está, toda una nueva morfología del saber histórico, que en lo sucesivo tendrá un nuevo dominio de objetos, un nuevo referente, todo un campo de procesos hasta entonces no solo oscuros sino totalmente ignorados. Vuelven a salir a la superficie, como temática primera de la historia, todos esos procesos sombríos que se producen en el nivel de los grupos que se enfrentan bajo el Estado y a través de las leyes [...] Es un método de denuncia constante de lo que fue el mal en la historia. Ya no se trata de la historia gloriosa del poder; es la historia de sus bajos fondos, de sus perfidias, de sus traiciones.”³⁵⁴

Frente al *derecho* del monarca y frente al *estado* del príncipe, definido por Maquiavelo, Boulainvilliers busca construir el discurso de la nación nobiliaria frente a las otras naciones en conflicto por el *derecho* de conquista, que da la fuerza. Son los conflictos, ocultos bajo el contractualismo y el derecho, los que emergerán con Boulainvilliers. La historia ya no es la historia gloriosa del poder, esa que vemos representada en Versalles por Le Brun, sino la historia de los “bajos fondos”. La guerra se erige en Boulainvilliers en el centro de la *racionalidad histórica*, pues ya no interrumpe el derecho sino que lo revela en su vacuidad, denunciando asimismo la posibilidad de hablar de un *derecho natural*³⁵⁵. Frente a lo planteado por el *clasicismo* la guerra opone Historia y Naturaleza.

Para Boulainvilliers al contrario de los historiadores del derecho que consideran la guerra como una ruptura del derecho desencadenando la ininteligibilidad histórica, la guerra revela, por contra, la capacidad de comprender la historia, a través de la ruptura misma del derecho. Revela las relaciones de fuerza, permitiendo mediante la guerra, comprender las cuestiones religiosas, políticas, costumbres y caracteres; emergiendo como el principio de inteligibilidad histórica y social. Con él la relación de fuerzas se convierte en un objeto histórico-político³⁵⁶. La *historia-política* inaugurada

³⁵⁴ *Ibid.*, pp. 118-120.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 136.

³⁵⁶ *Ibid.*, pp. 142-143.

por Boulainvilliers concita un nuevo personaje histórico que se opondrá a ese sujeto de la naturaleza que define al *salvaje*, nacido del contractualismo y del derecho. Frente a éste, Boulainvilliers opondrá al *bárbaro*. Un personaje que no se asienta en la Naturaleza, ni busca inaugurar un nuevo origen, una nueva historia o una nueva sociedad, sino que encarna él mismo ese principio de explicación histórica: las relaciones de fuerza. De tal manera el bárbaro entra en la sociedad para incendiar y para defender su libertad. El bárbaro, hombre de la guerra, busca defenderse de la sociedad. El salvaje busca inaugurar la sociedad mediante la cesión de su libertad, mediante el contrato y el acuerdo. El bárbaro defiende la libertad para desplegar las relaciones de fuerza, para bien someter o ser sometido³⁵⁷ y que encarnará el nuevo hombre *aeconomicus*³⁵⁸ de la *gubernamentalidad*.

En el siglo XVIII el abbé Dubos construirá una teoría opuesta a la de Boulainvilliers, utilizando sus mismos datos pero disponiéndolos en un sentido contrario. Apoyado por la monarquía, para la cual escribe, Du Bos establece un origen de Francia conforme a las doctrinas del absolutismo monárquico. En su obra rechaza la noción de conquista violenta de los francos, la cual habría establecido una ruptura entre el imperio romano y el nuevo modelo feudal. Este último nacido de un sistema nobiliario producto de una conquista. Frente a ello recupera de nuevo el valor de la antigüedad romana y la noción de poder absoluto de los emperadores romanos, que sin rupturas, establecen una continuidad histórica entre los romanos y el feudalismo. A la idea de conquista le sustituirá la imagen de la alianza, que ya se encuentra planteada entre algunos teóricos de las guerras de religión y que se transforma en dominación, por el propio deseo de la población gala. Una dominación aceptada que se consagra por la transferencia del poder operada por Justiniano en beneficio de los descendientes de Clovis. Dubos afirmará que los reyes merovingios tuvieron los mismos derechos que los emperadores, lo que determina que el poder monárquico sea igual de fuerte como el que ostentaban los propios emperadores romanos. A partir de este poder los francos fueron obligados también a obedecer al soberano, con tanta sumisión como los romanos lo hicieron con los galos. La obra de Dubos se enfrenta con claridad a cada una de las tesis de Boulainvilliers y al mito germano en particular, para reposicionarse en la tradición imperial³⁵⁹. Mito imperial sobre el cual se erige la monarquía francesa tras las guerras de religión. Dubos rechaza la lectura del vaso Soisson que ofrece Boulainvilliers y plantea que los guerreros aceptan reconocer en Clovis un director *absolu*. Se opone igualmente a que los francos hayan poseído unos privilegios nacidos de la conquista, planteando que estos privilegios fueron una consecuencia de la voluntad

³⁵⁷ *Ibid.*, pp. 168-169.

³⁵⁸ *Ibid.*, pp. 167-168.

³⁵⁹ HARAN, Alexandre Y. *Le lys et le globe. Messianisme dynastique et rêve impérial en France aux XVI^e et XVII^e siècle*. Seyssel, Champ Vallon, 2000.

del príncipe; con lo que negaba el carácter originario de la nobleza como fundadora de Francia, presentando a los francos casi como una ilusión mítica. No fue tanto la conquista lo que engendró la sociedad desigual que conduce al feudalismo, sino los propios privilegios concedidos por el monarca a los cuerpos encargados de la administración. No obstante, los feudos nacen en Du Bos como una deriva anómala e interna de aquellos que han usurpado, o al menos lo han intentado, el poder. Rechaza así la teoría exógena de los cambios históricos mediante la conquista. Du Bos inventa la teoría romanista que luego aparecerá en Jean Nicolás Moreau³⁶⁰ y los principales teóricos de la monarquía a lo largo del siglo XVIII, desactivando los principios de la teoría de Boulainvilliers: la invasión, la conquista y la dominación, los cuales no nacen de una guerra, sino de una evolución interna, esto es, de un debilitamiento, de la monarquía y de una usurpación ilegítima³⁶¹.

3.3. El discurso de la historia en el siglo XVIII.

El término *Historia* se encuentra en el siglo XVII todavía ambiguamente definido, designando al menos tres cosas. En primer lugar, una historia humanística, determinada por la retórica y la moral, centrada principalmente en temas políticos. Una historia novelada, que los hombres del tiempo no diferenciaban bien de la anterior, que buscaba ser divertida y pintoresca. Finalmente, una historia erudita, que se construía en los estudios jurídicos, filosóficos y en la historia religiosa. Una historia a la que los benedictinos de Saint-Maur, como Mabillon, intentarán dotarla de unas reglas críticas y de método³⁶². Esta ambigüedad del término favorecerá sin duda los ataques de la filosofía y de los hombres de ciencia, que consideraban este conocimiento histórico como incierto y tramposo. En el siglo XVII, tanto desde el ámbito del *racionalismo cartesiano* como desde el *escepticismo*, así como desde otros ámbitos del pensamiento, como reflejan las figuras de Arnauld o Pascal, la Historia es criticada en su pretensión de presentarse como un conocimiento sobre la Verdad, describiéndola como un simple conocimiento acumulativo y memorístico, basado en la recopilación de información de manera *erudita*, e inscribiéndola en los problemas de la *Retórica*. La reacción cartesiana hacia la Historia, afectó también a las disciplinas secundarias de la historia, como la diplomática, desarrollada por Mabillon³⁶³, quien precisamente para evitar las críticas escépticas se apoyaba en la diplomática y en la paleografía³⁶⁴ para elaborar

³⁶⁰ GEMBIKI, Dieter. *Histoire et politique à la fin de l'Ancien Régime : Jacob-Nicolas Moreau, 1717-1803*. Paris, Nizet, 1979.

³⁶¹ FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. Pp. 171-174.

³⁶² GRELL, Chantal. *L'histoire entre érudition et philosophie*. Pp. 27-28.

³⁶³ MABILLON, Jean. *Brèves réflexions sur quelques règles de l'histoire*. Édition par Blandine BARRET-KRIEDEL. P.O.L., 1990.

³⁶⁴ BARRET-KRIEDEL, Blandine. *L'histoire de l'âge classique. Tome I : Jean Mabillon*. Paris, PUF, 1996, 4. Vol.

su método histórico. Ambas disciplinas habían constituido uno de los fundamentos de la historia erudita desde la filología humanística y pese al haber aportado importantes novedades en diversos ámbitos como el jurídico, el institucional o el político; serán cuestionado por autores como H. de Boulainvilliers para quien esta historia humanística y filológica estaba al servicio de un modelo jurídico de historia que buscaba fundamentar la figura de la monarquía. A pesar de estas críticas a la Historia, y como acabamos de ver a propósito de la obra de H. de Boulainvilliers y del conflicto con Du Bos, la *Historia* adquirirá un lugar central a comienzos del siglo XVIII para explicar las relaciones entre las cosas. Se convertirá por tanto a lo largo del siglo XVIII en el principio relacional principal para comprender los acontecimientos presentes; tal y como propone a comienzos del siglo la filosofía de la historia de los figuristas jansenistas, quienes interpretan su presente a través de la historia de Port-Royal; o como reflejan los constructores de nuevos mitos³⁶⁵, de una nueva antigüedad ateniense o espartana, a comienzos de la Revolución, quienes ven en la antigüedad una utopía de futuro³⁶⁶. Frente a una *erudición* caracterizada por la recogida de datos, como la que había predominado desde el humanismo, los *filósofos* de comienzos del siglo XVIII, influenciados por el cartesianismo, intentarán construir los grandes sistemas históricos; convirtiéndose este conflicto entre *erudición* y *filosofía* en uno de los *topos* del dieciocho³⁶⁷. Aunque, la distancia real entre unos y otros, *eruditos* y *filósofos*, no fue tan clara. Por otro lado, esta polémica entre *erudición* y *filosofía* era también deudora de las polémicas morales que acompañaban la *république de lettres*, por ejemplo, a propósito de la *curiosidad*; y, de este modo, todo aquello que es identificado con ella fue puesto bajo sospecha, como ocurre con la *erudición*, que es valorada como una manifestación de la misma. La oposición entre *erudición* y *filosofía* responde más bien a una *retórica* propia de la *querelle littéraire* y no tanto a una distinción real, respondiendo más bien a los *prejuicios* del momento. Si la *erudición* se identifica en ocasiones con la *curiosidad* o con el *pedantismo*, aspecto despreciado por la sociedad mundana; el término *filósofo* también presenta una importante ambigüedad, pues se trataría de un término que va cargándose de significado a medida que avanza el siglo y la conflictividad ideológica va acentuándose. No obstante, ambas concepciones en tensión en el siglo XVIII, respondían a tradiciones historiográficas diferenciadas, como pondremos de manifiesto.

A pesar de las polémicas que rodean el término Historia a lo largo del siglo XVII y XVIII, herencia sin duda de las *querelles littéraires* y del debate filosófico y científico, poco a poco se pensará que el conocimiento de la Historia podía contribuir a mejorar la condición humana,

³⁶⁵ GOULEMOT, Jean-Marie. *Le règne de l'histoire. Discours historiques et révolutions XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, Albin Michel, 1996.

³⁶⁶ GUERCI, Luciano. *Libertà degli antichi e Libertà dei moderni. Sparta, Atene, e i « philosophes nella Francia del Settecento*. Napoli, Guida Editori, 1979; MOSSÉ, Claude. *L'Antiquité dans la Révolution française*. Paris, Albin Michel, 1989.

³⁶⁷ GRELL, Chantal. *L'histoire entre érudition et philosophie*. P. 20-22.

considerando el *pasado* como un tesoro de experiencias que bien analizadas podían ayudar a comprender el presente y ayudar a proponer un marco para el futuro. Un cambio que deberemos poner en relación con la paulatina racionalización del Estado, que al conformar un nuevo modelo de *lo político*, que hemos denominado como *gubernamentalidad*, que da cabida a saberes económicos, poblacionales, históricos, sociales, etc., considera posible hallar los problemas, descubrir las necesidades de las poblaciones y gobernar, con la fuerza del Estado, en beneficio del bien público. Esta nueva concepción de *lo político* irá transformando, poco a poco, el modelo temporal al que se adscribía la Soberanía y el *proyecto clásico*, cuestionando la *modelidad* y *saberes* de los antiguos. No obstante, y como veremos a continuación esta dimensión *mitificante* y *mistificante* característica del *proyecto clásico* seguirá siendo predominante en los proyectos históricos a lo largo del siglo XVIII. La historia continuará siendo puesta al servicio de otros objetivos ajenos a ella, como la legitimidad de la monarquía; la modelidad de los antiguos; los nuevos ideales políticos o la religión cristiana. No será hasta el siglo XIX, cuando la historia ocupe el centro de la *representación*, convirtiéndose así en el *orden del discurso*.

« A partir del siglo XIX, la Historia va a desplegar en una serie temporal las analogías que relacionan unas con otras a las organizaciones distintas. Es esta Historia la que, progresivamente, impondrá sus leyes al análisis de la producción, al de los seres organizados y, por último, al de los grupos lingüísticos. La Historia da lugar a las organizaciones analógicas, así como el Orden abrió el camino de las identidades y de las diferencias sucesivas. »³⁶⁸

Toda época construye un orden del tiempo con el que narrar los acontecimientos pasados, presentes y futuros, sin embargo, como vimos a propósito del estudio sobre la *querelle des anciens et des modernes*, la conciencia temporal de *ruptura* que permite diferencias entre el *tiempo pasado* y el *tiempo presente*, fundamento de la Historia moderna, no se producirá hasta el siglo XIX. Momento en el que el *historicismo* se aparta finalmente de uno de los rasgos definitorios de la *representación clásica* que impedía el desarrollo de la *Historia* -propriadamente dicha- a lo largo del siglo XVII y XVIII: el *origen* y la *modelidad de los antiguos*. Si bien desde la antigüedad hasta el Renacimiento hemos ido viendo cómo se desarrollan nuevos términos como *antiguo* o *moderno*, que indican un deseo de estructurar y ordenar el tiempo, sin embargo la estructura del *origen* y de *parallèle* sigue determinando las distintas aproximaciones, concibiendo el tiempo pasado y el presente como estrechamente vinculados entre sí. Un rasgo definitorio del *proyecto clásico* cimentando en la *mímesis* y en la *emulación* de los antiguos. En la *época clásica* el presente para ser comprendido debía estudiarse a través de un *origen* y un pasado donde ese presente encontraba ya su prefiguración, tal y como todavía observamos en el siglo XVIII en los jansenistas o en Boulainvilliers. Sin duda alguna el humanismo italiano pone a punto nuevas herramientas de

³⁶⁸ FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Traducido por Elsa Cecilia Frost ; Siglo XXI, 1972, pp. 214-215 (1ª edición, Paris, Gallimard, 1966).

comprensión temporal. La filología y la diplomática aplicada a los documentos y archivos permiten datar, situar y verificar, la autenticidad de los documentos y de los hechos que narran, como en Francia pondrá en práctica Mabillon³⁶⁹. Sin embargo, nuevamente, se trata de *métodos* que se aplican a campos específicos sin imponerse como un auténtico *método* de construcción histórica global que unifique los distintos ámbitos de conocimiento. En general, la mayor parte de estos estudios y análisis son puestos a disposición de mitos o teorías ahistóricas que buscan ser legitimadas y ratificadas por el método histórico, como analizamos a propósito del *mito germánico*. La validación y datación de ciertos documentos sobre el origen de una ley, una institución o la propia monarquía, sirven para construir un relato histórico que busca justificar la superioridad de un grupo, de una dinastía o de la propia Iglesia romana. De este modo, estos intentos de formalización de un *método histórico* se ven reinscritos dentro de unos modelos de comprensión temporal que siguen lastrados por el *origen*, la *temporalidad bíblica*, los *mitos sobre la monarquía*, etc. En una sociedad preferentemente *mistificante y mitificante* estos primeros intentos de establecer métodos de estudio histórico quedan al servicio de otras finalidades que impedirán a la larga adquirir una conciencia histórica y ordenar los diferentes saberes en función de un criterio histórico global. A lo largo del siglo XVII y XVIII cada ámbito de saber: la ciencia, la política, el arte, etc., desarrolla su propia *historia*, respondiendo a unos criterios particulares y propios que impiden relacionar saberes y tener una mirada de conjunto. Se produce por tanto a lo largo de la *época clásica*, como ha remarcado Ch. Grell, una escisión entre *erudición y filosofía*; es decir, entre los datos y el método para recopilarlos y clasificarlos, así con las teorías para su interpretación de conjunto.

Esta falta de unidad histórica es una consecuencia de la falta de una enseñanza donde la historia ocupase un lugar específico; donde, además, la historia es puesta al servicio de otras finalidades morales y políticas. La temprana construcción nacional, analizada por C. Beaune o A. Tallon, cimentada en torno a la monarquía absoluta, que impone sus propias construcciones temporales y míticas dificultó también el desarrollo de la Historia como disciplina. Así pues, sólo cuando este pasado monárquico caiga y se haga necesario la reconstrucción de un nuevo ideal nacional, unido a una ruptura dramática de la temporalidad del *parallèle*, como traerá consigo la Revolución Francesa, la Historia aparecerá en una nueva dimensión para volver a repensar no sólo la historia de Francia, sino la historia de la literatura, la historia antigua, etc. Por otro lado, el tradicional prejuicio contra la erudición que determina el *proyecto clásico* en Francia, donde la *sociedad mundana* tiene cada vez mayor predominancia, determinó también la escisión entre *erudición y filosofía*, entre los datos y la aspiración a mirar de forma global, acentuando esa incapacidad de la historia en el siglo XVIII para elaborar un modelo temporal coherente con el cual interpretar las distintas disciplinas.

³⁶⁹ GRELL, Chantal. *L'histoire entre érudition et philosophie*. P. 222 y ss.

Algunas trazas de este cambio acontecido a finales del siglo XVIII se apuntan ya a comienzos de siglo, a medida que la cultura humanística y erudita, fundamento del *proyecto clásico*, comienza a ser, sino cuestionada sí interpelada, tal y como reflejan los ecos de la *querelle des anciens et des moderners*. A través de ella un modelo histórico diferente consigue emerger lentamente, transformando la cultura histórica anterior, adscrita a la erudición o las grandes construcciones ideológicas de la monarquía. Son estos desplazamientos los que hemos intentado reflejar a través de la obra de Boulainvilliers. Por otro lado, un elemento esencial en este cambio será la *secularización* del hecho histórico, o más bien la irrupción de otras temporalidades no bíblicas, que unido al descubrimiento de nuevos territorio y nuevas civilizaciones ayudarán a crear un nuevo concepto de historia progresivamente aplicado al campo de los hombres en sociedad. Ello producirá que poco a poco la historia abandonase el ser lugar de *mimesis* y *emulación*, en tanto que fuente de *virtud* y *de moral*, para poner de manifiesto una racionalidad y una lógica interna vinculada a la historia humana. La historia dejaba de ser un lugar de *ejemplaridad moral*, a donde había sido reducida por la educación jesuita en Francia desde las guerras de religión, surgiendo una nueva racionalidad histórica susceptible de conocimiento, tal y como propone Boulainvilliers. Para lo cual la educación clásica deberá ser cuestionada. Hecho que acontece con la expulsión jesuita en 1764, lo que atraerá la atención sobre los fenómenos culturales no europeos y que afrontará elementos como el cuento o las tradiciones religiosas europeas desde una perspectiva histórica-cultural. La sustitución del *origen mítico*, ya fuera pagano o cristiano, por el *origen de lo humano*, situaba al hombre o a un colectivo: jansenistas, nobles, parlamentos, etc., en el centro de una nueva representación temporal. Ello permitirá asimismo, a finales del siglo XVIII, la irrupción de un nuevo modelo de historia, adscrita a un nuevo modelo temporal: el *progreso*; vinculado a la idea del *homo faber*, aquel que construye su entorno y su historia.

Esta secularización de la historia se dará sobre todo en el ámbito de reflexión filosófica y científica, y no tanto entre los eruditos, para cuyos análisis parciales la temporalidad teológica no era un gran impedimento. Para aquellos que conciben la historia de manera filosófica, esto es, que buscan una racionalidad histórica, como Boulainvilliers o Voltaire; que intentarán establecer causalidades y jerarquías en los factores de evolución; comprender los cambios y las mutaciones; encontrar la *finalidad* de la historia; crear nuevos métodos para aprehender esa realidad; la temporalidad cristiana entraba en conflicto de forma constante con sus conclusiones. No será sin embargo hasta el siglo XIX cuando la historia *erudita* y *filosófica* busque una síntesis entre documentos e interpretación; logrando alejarse de los prejuicios de la *época clásica*, definida por el *origen*, el *mito* y la *legitimación* de la monarquía, buscando así una *racionalidad* de la historia. A medida que la distancia respecto al pasado se plantea como una ruptura insalvable, la historia emergerá para comprender ese pasado que antes el presente no permitía.

La *Historia* de Francia que vemos alumbrarse al final de la Edad Media en ciertos monasterios estaba puesta al servicio de la monarquía. Ésta reflejaba cómo el *método erudito*, la expurgación de archivos y documentos, quedaba lastrada por el objetivo final: la legitimación jurídica e institucional de la monarquía; para lo cual los textos del pasado son seleccionados e interpretados en función de tales objetivos. Los debates históricos que generan las guerras de religión reflejan una crisis del modelo histórico vinculado al poder del monarca y un cambio en el ámbito de los estudios jurídicos, políticos, institucionales, etc.. Pero si bien presentan hallazgos importantes en relación a las instituciones políticas medievales o sobre las guerras e invasiones del pasado; estos quedaban oscurecidos por el deseo de pensar un presente donde tales acontecimientos del pasado deben inscribirse, tiñiendo su interpretación de prefiguraciones, devenires y retornos. El *mito germánico*, elaborado en el siglo XVI, al fin y al cabo, venía a instituir una nueva fuente del derecho, frente al esgrimido por la monarquía, manteniendo sus mismas estrategias políticas. La imposibilidad pues de establecer una nítida separación entre pasado y presente, que no culmina hasta los acontecimientos revolucionarios en el siglo XVIII, no permitirá que los hallazgos de la época clásica confluyan definitivamente en el desarrollo de una disciplina histórica. A pesar de lo cual, y como señaló P. Hazard, el progresivo cuestionamiento de la historia sagrada, como consecuencia de la aplicación de la filología a las escrituras, muestra en el ámbito protestante que la *Biblia* posee una *historia propia*, que cuestionará la visión de conjunto ofrecida por la temporalidad bíblica; abriendo con ello nuevas incógnitas e hipótesis. Los iniciales estudios de Louis Cappel, *Critica sacra* (1634), se ven completados por las publicaciones de Richard Simón, *Histoire critique du Nouveau Testament* (1685). Todos ellos comienzan a cuestionar la temporalidad teológica, posibilitando nuevas reflexiones históricas, como vimos en el caso de Boulainvilliers quien se había formado con Richard Simón. Jean Leclerc, lector de Spinoza y Simón, así como de Hobbes y La Peyrère, buscará también establecer unas reglas comunes al análisis de los textos sagrados y profanos que hasta ahora habían determinado aproximaciones diferentes, mostrando un impulso de conjunto. Con la publicación de su *Ars critica* (1697) Jean Leclerc buscará erigir a la *Historia* en saber verdadero, intentando desprenderse de los comentarios y las cuestiones de dogma. Todos estos esfuerzos hacen que las *teodiceas* sean poco a poco abandonadas, así como su pretensión de *universalidad teológica*, buscando otro tipo de fundamento de la *universalidad* fundamentada en la *racionalidad histórica*. Este estudio conjunto de la historia sagrada y profana, y el intento por establecer un criterio de historicidad a partir de una nueva cronología que se apartase de la dada por la Biblia, determinará el desarrollo de nuevos estudios sobre los tiempos de los orígenes. A partir de lo cual plantean algunos el nacimiento de la idea de progreso en los estudios teológicos y no en el ámbito de la ciencia como tradicionalmente se ha planteado.

La idea de *progreso*, habitualmente adscrito al desarrollo técnico y científico, será fundamental en el nacimiento de la Historia, al presentarse como ajeno a los modelos de temporalidad propuestos por la historia bíblica. El *progreso* quedaba excluido de la teoría de la salvación puesto que es inútil en un modelo presidido por la caída y la degeneración, en la que Dios es el único que puede salvar a la humanidad. Frente al progreso, en los modelos cíclicos el *futuro* es pensado en tanto que salvación y no en tanto que *progreso* y por tanto como retorno a Dios. Para F. Rouvillois sólo ciertas teorías heréticas dentro del cristianismo hacen posible entrever una idea de progreso y podrían haber ayudado a su formación, permitiendo a la larga el cuestionamiento de la temporalidad cíclica bíblica. Sería el caso de las teorías *milénaristas* de Joachim de Fiore. Gershom Scholem concibe la idea de *progreso* como producto de una secularización del mesianismo judeo-cristiano. Idea que ha planteado Henri de Lubac en *La postérité spirituelle de Joachim de Flore*. Asimismo, posicionamientos como el *pelagianismo*, que niegan la naturaleza pecadora del hombre, abren también la vía a una concepción *optimista* sobre el hombre y lo humano; lo que en principio posibilitan también el desarrollo de la idea de *progreso* al desaparecer la idea de caída y de Edad de Oro pasada, permitiendo afrontar los tiempos futuros de forma abierta. Se observa así cómo una importante tradición historiográfica sitúa el desarrollo de la idea de progreso en estrecha vinculación con ciertas corrientes judeo-cristianas de salvación, sin embargo, y pese a las evidentes y en ocasiones estrechas vinculaciones con estas tradiciones, todas ellas se encuentran inscritas dentro de un modelo cíclico, de principio-fin, tal y como señaló K. Löwith, pese a que el *finalismo* pueda en ocasiones tener mucho más peso y ser predominante respecto al *origen*. Como ha señalado también T. Olson en *Millenarism, Utopianism and Progrès*, las ideas religiosas milénaristas están con claridad detrás de ciertas articulaciones del pensamiento liberal inglés como el de John Locke, donde la idea de *progreso* es clara, pero es complicado establecer relaciones de causalidad al respecto. A pesar de lo cual en el mundo protestante comenzarán a gestarse un cuestionamiento de la temporalidad bíblica que actuará más bien de freno al desarrollo de la idea de progreso necesario a la ciencia, como a la Historia. No obstante, esta aparente ruptura con la historia bíblica permitirá la apertura hacia otros orígenes, dando así lugar a nuevos estudios sobre los asirios, los egipcios, los indios o los chinos, cuya estructura temporal sin embargo sigue estando marcada por la estructura de la historia sagrada, bien porque son pueblos que aparecen en la Biblia o bien porque son comparados con ella. A pesar de lo cual el intento de unificar historia sagrada y profana comenzará a revelar un impulso por establecer una cronología cada vez más específica y por desarrollar una nueva modelidad histórica que podríamos definir como *historia de los orígenes*, operando un desplazamiento importante dentro de los estudios de Historia. Aunque continua sin ser posible hablar de una unidad, ni de un *método histórico*, que permita tomar conciencia del tiempo presente

y futuro, los cuales siguen estando lastrados por el pasado; a excepción de la ciencia donde sí aparece un nuevo modelo temporal fundamentado en el progreso.

A partir de la transformación de la representación monárquica llevada a cabo por Colbert, en los años 60, se creará la *petit Académie*, con vista a fortalecer el vínculo entre el monarca y la Historia. En principio, este vínculo se construirá en relación a la historia antigua-clásica, a través de la cual la monarquía justifica su lugar preeminente, mediante la herencia romana e imperial, tal y como seguiremos viendo durante el siglo XVIII en la obra de Du Bos. Pero, en un segundo momento comienza a penetrar también la historia de los hechos presentes, como simbolizan los triunfos en la guerra de Holanda que preside la galería de Versalles; y que debemos poner en relación con las discusiones temporales que han puesto de relieve la *querelles des anciens et des modernes*, como se refleja en Ch. Perrault con su elogio al siglo de Louis XIV. Este posicionamiento de la monarquía a favor de la historia determinará la forma de comprenderla y aproximarse a ella durante el siglo XVII y gran parte del siglo XVIII, ya que ésta debía ponerse al servicio de los fines y objetivos del monarca, distanciándose progresivamente de la *erudición*. Esta *Pequeña Academia* no se centrará tanto en la escritura y metodología de la historia, sino más bien en el estudio de las piezas de la antigüedad y en la nueva empresa glorificadora del monarca, confeccionando medallas y llenando de inscripciones los grandes monumentos. Esta utilización de la erudición tan restrictiva determinará en los años siguientes su paulatina separación respecto de la Historia entendida como engrandecimiento de la dinastía. La erudición y la historia se separan, y ésta última pasará a ser encargada a los hombres de letras de confianza de Colbert y del monarca. Un proyecto de construcción histórica que sin embargo estará determinado por su fracaso y por su imposibilidad, no sobreviviendo al gran rey. Entre otras razones porque las preocupaciones de la regencia serán otras, priorizando la crisis económica sobre la financiación de grandes obras. Durante la Regencia la *Academia de Inscripciones* quedará progresivamente relegada al estudio de lo antiguo y sus restos, mientras la *historia* parece ser progresivamente convertida en un ámbito de los filósofos, escenificándose la escisión analizada por Ch. Grell entre *erudición* y *filosofía*, que dificultará que en Francia pudiera desarrollarse una historia propiamente dicha. El estudio de la antigüedad fue marginado de la elaboración del discurso histórico, especialmente de la historia de Francia, ya que competía directamente con el poder real, como bien destacó Boulainvilliers. Mientras el estudio de las piezas originales fue encargado al *erudito*, los *historiógrafos* como Racine, Boileau o Chapelain, o más tarde Du Bos, serán los encargados de construir el discurso de la monarquía. Esta escisión conducirá al hecho paradójico de que algunos historiógrafos consideren a Louis XIV como el más grande, señalando lo absurdo del estudio de los hombres o reyes del

pasado porque ninguno sería comparable al gran Rey, tal y como subyace al manifiesto de Ch. Perrault a favor del siglo de Louis XIV, mostrando con ello un paradójico sentido ahistórico.

Algunos de estos *historiógrafos* pertenecían a los llamados *modernos*, tendentes, en apariencia, a desafiar el pasado y la antigüedad y a concentrarse en los aspectos *presentes* y *futuros*, se interesarán en el “progreso del espíritu humano”, tal y como vemos en Ch. Perrault. Si bien el posicionamiento de los *modernos*, a favor del progreso y del presente, parecería situar a la monarquía en disposición de poder elaborar una *Historia* alejada del pasado y de los *orígenes*, sin embargo el *origen* sigue siendo el factor principal para pensar el presente y el futuro. Pues era el pasado, en tanto que modelo, donde se afirmaba la superioridad del presente; y, de este modo, el siglo de Louis XIV de Ch. Perrault se presentaba como un momento de superioridad y perfección respecto a los antiguos; que –y en tanto que perfecto– clausuraba una idea de futuro, haciéndola impensable. Este *presentismo*, centrado en la figura de Louis XIV, hacia impensable por tanto el *futuro* puesto que el *siglo de Luis XIV* era considerado como la *perfección de la historia pasada*, inscribiendo con ello la historia en el *mito*, en la *emulación* y en la *mimesis*. No obstante, la *querelle des anciens et des modernes* será fundamental para comprender las tensiones y ruptura que se están produciendo en el modelo temporal del *clasicismo*, pues la introducción de la ciencia en los debates literarios y asociado a ello, de un nuevo concepto de Verdad, cuestionarán los sistemas de *verosimilitud* donde se había movido no sólo la literatura sino también la historia. Recordemos que la historia era considerada como una parte de las *belles-lettres*, tal y como se refleja en los sistemas de estudio ideados por los jesuitas y como quedará reflejado en la denominación que tendrá la propia Academia dedicada al estudio del pasado: *Académie de inscriptions et belles-lettres*. Y sin bien el pensamiento científico y metodológico de la época, como podemos ver en Descartes, rechazaba la historia, sin embargo la metodología que propone y la importancia que otorga a la Verdad, así como las estrategias que establece para su conocimiento, ofrecen a los eruditos que estudian la historia un referente sobre el cual legitimar su estudio. De hecho, Carlo Borghero³⁷⁰ ha mostrado cómo el cartesianismo había suscitado el interés por la búsqueda de un modelo de certeza histórica, reflexionándose a partir de él sobre qué papel ocuparía la historia en las jerarquías de los saberes. La irrupción de la verdad científica, sin duda atraída por los debates de la *querelle*, desestabilizará la temporalidad de las letras, como refleja el debate Boileau-Fontenelle, haciendo necesario diferenciar entre lo *verosímil* y lo *verdadero* a partir de *modelos de probabilidad* que está ofreciendo la ciencia. Con ello irrumpía la medida en la historia. Asimismo proponía una distinción radical entre verdad y verosimilitud, que hasta ahora había sido pensado en el ámbito de la representación y de la retórica, como ya estudiamos a propósito de las polémicas teatrales. La irrupción de la ciencia, a finales del siglo XVII, como una disciplina paulatinamente separada de las

³⁷⁰ BORGHERO, Carlo. *La certezza e la storia. Cartesianesimo, pirronismo e conoscenza storica*. Milan, F. Angeli, 1983.

letras, como defendía Fontenelle, permitía la elaboración de una nueva noción temporal sobre la idea del desarrollo tecnológico que alumbrará la idea de progreso. Ambos modelos temporales: *origen*, propio de las letras, y *progreso*, propio de las ciencias, siguen conviviendo de forma conjunta durante el siglo XVIII, en algunos autores como es el caso de Voltaire. En líneas generales, y heredando los principios de Bacon y Leibniz, esta defensa del progreso que observamos en algunos hombres del siglo XVIII como Fontenelle, Saint-Pierre, Turgot o Condorcet, se podría resumir en torno a seis principios básicos: el progreso es un proceso *necesario, continuo, lineal, acumulativo, irreversible e indefinido*.

Son las reformas tecnológicas llevadas a cabo por la acción humana, así como el lento desarrollo de un nuevo *método* de pensamiento llamado científico, el camino a través del cual emergerá la posibilidad de pensar la *acción humana* en término de progreso; trasladándose desde allí al debate literario. La consolidación de un discurso científico, que asimismo está construyendo su propia historia como vemos en Fontenelle, permitirá afianzar esta idea de *progreso* a lo largo del siglo. Señala Jochen Schlobach³⁷¹ que la palabra progreso, derivada del término latino *progredior*: marchar hacia adelante, avanzar. Aparece en la lengua francesa en el siglo XVI adscrita sin embargo a una concepción cíclica de la historia, designando un periodo de desarrollo irremediablemente seguido de una decadencia, tal y como señala Leroy en *Vicissitude* (1576): “*Commencement, progrez, corruption*”. Será en Inglaterra donde por vez primera se disociará con Bacon, en *Two Books of the Proficiency and Advancement of Learning, Divine and Humane* (1605), la idea de *progreso* y de *decadencia*. La traducción de esta obra en Francia introduce la palabra progreso en el sentido que se desarrollará en el siglo XVIII. Así, A. Maugras, en 1624, traducirá la obra de Bacon como *Progrez et avancement aux sciences divines et humaines*. Pascal también hablará en el ámbito de las ciencias de un “continuel progrès” en su *Préface pour le Traité du vide* (1647). El propio diccionario de la Academia también hace alusión al término, mostrando al mismo tiempo la estrecha vinculación en su uso al ámbito de las ciencias. Otro de los teóricos que claramente utilizarán la idea de progreso será Locke, en el ámbito anglosajón³⁷². A finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII el *progresismo* estará auspiciado por el cartesianismo y especialmente por Malebranche, quien desarrolla una religiosidad que defiende la *acción* en vez de la contemplación, y que por tanto defiende el saber científico y técnico para lograr esos objetivos de felicidad cristiana, tal y como defenderá también l’abbé Sain-Pierre³⁷³. Este pensamiento sobre la acción frente a la contemplación posibilitará el trasvase de la idea de progreso al ámbito político,

³⁷¹ SCHLOBACH, Jochen. « Progrès ». En DELON, Michel (Dir.). *Dictionnaire européen des Lumières*. Paris, PUF, 2010, pp. 1041-1045 (1ª edición 1997).

³⁷² SPADAFORA, David. *The idea of Progress in Eighteenth-Century Britain*. New Haven-London, Yale University Press, 1990.

³⁷³ ROUVILLOIS, Frédéric. *L’invention du progrès, 1680-1730*. P. 63.

que parece tener una buena acogida en la nueva concepción gubernamental. El Estado aparece poco a poco como una fuerza y una acción pensable a partir de la idea de progreso, sobre todo, en la medida en que éste se *tecnifica*, concibiéndose lo político desde la *técnica política*, entendiendo el Estado como una gran maquinaria, tal y como es definido por el abbé Saint-Pierre. Como ha señalado Jean Dagen³⁷⁴, el siglo XVIII tendrá especial predilección por la utilización del progreso en plural, seguido del genitivo y vinculado a la fórmula “progres de l’esprit humain”; siendo Fontenelle, nuevamente, el primer teórico que intenta dar un sentido coherente al término, heredando los argumentos de Bacon sobre las artes mecánicas: “*las cuales, como si estuvieran penetradas de un espíritu vivificante, crecen y se perfeccionan día a día*” (*De la dignité et de l’accroissement des sciences*, 1605). Fontenelle distingue así entre el hombre, que permanece invariable a lo largo del tiempo, de sus obras, las cuales sí están determinadas por una acumulación y un progreso (como repetirá posteriormente Voltaire). Aunque Fontenelle señala que determinados ámbitos como la elocuencia o la poesía ya han alcanzado sus cotas de perfección, excluyendo el progreso de las artes las cuales permanecen unidas al modelo temporal del *clasicismo*.

« *La comparaison que nous venons de faire des hommes de tous les siècles à un seul homme, peut s’étendre sur toutes les siècles à un seul homme, peut s’étendre sur toute notre question des anciens et des modernes. Un bon esprit cultivé est, pour ainsi dire, composé de tous les esprits des siècles précédents ; ce n’est qu’un même esprit qui s’est cultivé pendant tout ce tems-là. Ainsi cet homme qui a vécu depuis le commencement du monde jusqu’à présent, a eu son enfance, où il ne s’est occupé que des besoins les plus pressans de la vie ; sa jeunesse, où il a assez bien réussi aux choses d’imagination, telles que la poésie et l’éloquence, et où même il a commencé à raisonner, mais avec moins de solidité que de feu. Il est maintenant dans l’âge de virilité, où il raisonne avec plus de force, et a plus de lumières que jamais [...] Il est fâcheux de ne pouvoir pas pousser jusqu’au bout une comparaison qui est en si beau train : mais je suis obligé d’avouer que cet homme-là n’aura point de vieillesse ; il sera toujours également capable des choses auxquelles sa jeunesse étoit propre, et il le sera toujours de plus en plus de celles qui conviennent à l’âge de virilité ; c’est-à-dire pour quitter l’allégorie, que les hommes ne dégénéreront jamais, et que les vœux saines de tous les bons esprits qui se succéderont, s’ajouteront toujours les uns aux autres.* »³⁷⁵

Este fragmento de Fontenelle, considerado como el acta de nacimiento de la teoría moderna del progreso, establece que la humanidad no envejecerá jamás, puesto que los conocimientos nuevos se adhieren a los de las generaciones pasadas, lo que hace a ésta crecer de forma ininterrumpida, siguiendo un movimiento global ascendente. Idea que cuestiona de forma clara los modelos cíclicos. A partir de él y durante el siglo XVIII, el debate sobre el progreso se referirá a su ámbito específico de aplicación. No hay duda sobre su aplicación al ámbito de las ciencias exactas, en cambio en el ámbito de las artes y de las letras continuarán generándose importantes discusiones y defendiéndose la modelidad de los antiguos. No será hasta 1750 cuando Turgot aplique la teoría del progreso a la política y a la sociedad, a través de dos discursos dados en la Sorbonne: *Discours*

³⁷⁴ DAGEN, Jean. *L’histoire de l’esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet*. Paris, Klincksieck, 1977.

³⁷⁵ FONTENELLE, Bernard le Bovier de. Citado por SCHLOBACH, Jochen. « Progrès ». En DELON, Michel (Dir.). *Dictionnaire européen des Lumières*. P. 1042.

sur les avantages que l'établissement du christianisme a procurés au genre humain, donde se señalará “*L'Humanité et la politique perfectionnées*”. Como en Fontenelle, Turgot rechaza el poder establecer una analogía entre los ciclos de la naturaleza y los movimientos de la Historia, dejando a ésta fuera del progreso. Al *optimismo* de aquellos partidarios del progreso le acompañarán en el siglo las dudas sobre la capacidad del hombre para alcanzarlo, dudando así del progreso generalizado y hablando de una decadencia. Progreso y Decadencia³⁷⁶, como en su origen formativo, parecen constituirse en una pareja constante a lo largo del siglo XVIII³⁷⁷. El progresivo interés de la sociedad por los avances científicos encontrará su respuesta con el nacimiento de la Academia de Ciencias a finales del siglo XVII, que comienza a metodologizar, a organizar y a trazar una historia de la ciencia; construyendo asimismo las herramientas y metodologías científicas que permitan establecer qué es y que no es verdad, y, por tanto, qué está sometido a la verdad de la ciencia, creando una jerarquía de los saberes. La creación de *Academias Provinciales* a lo largo del siglo XVIII³⁷⁸, permitirá la expansión de estas ideas a lo largo de toda Francia. La Academia de Ciencias posibilitaba el nacimiento institucional de la disciplina histórica a través de la disciplina científica, pues al intentar integrar diversos ámbitos de saber hasta ese momento separados: física, matemática, química, medicina, etc., desarrollaba un *discurso científico*, donde hasta ahora sólo existían conocimientos dispersos, estableciendo sus propio hitos y héroes, sin relación aparente entre ellos, y que hasta ahora había impedido hablar de *ciencia* en tanto que disciplina. La institución académica permitía elaborar un conocimiento de conjunto así como una Historia de la ciencia asociada, que sin duda se convirtió en un modelo para la propia Historia en el ámbito de las letras que, sin embargo, todavía tardó en cuajar, por las razones arriba señaladas. El lento proceso de formación del *método científico* modifica pues la percepción del tiempo que comienza a adquirir nuevos rasgos como son la linealidad, la constancia, la acumulación, etc. Asimismo esa capacidad que introduce la *medida* para predecir un acontecimiento científico, por ejemplo en astronomía, redefinía la noción de futuro en función del presente y no del pasado; permitiendo hacer creer en la posibilidad de actuar sobre el presente para modificar el futuro. El *mecanicismo* revelaba una temporalidad lineal y uniforme, frente a la temporalidad orgánica presente hasta ahora. Convertía el tiempo en un avance o *progreso necesario* y en una *marcha* imparable. La ciencia parecía instituir un modelo temporal nuevo que concibe el paso del tiempo como progreso, creando la idea de un progreso “como tensión hacia un mejor” y que implica la definición de este proceso como de mejoramiento; que influirá en los discursos políticos y utópicos a finales del siglo XVIII.

³⁷⁶ ANDRÉ, Valérie et Bruno BERNARD (Éd.). *Le XVIII^e, un siècle de décadence ?*. Études sur le 18 siècle. XVIII. Bruxelles. Éditions de l'Université de Bruxelles, 2006.

³⁷⁷ BINOCHE, Bertrand et Franck TINLAND (Dir.). *Sens du devenir et pensée de l'histoire au temps des lumières*. Seyssel, Champ Vallon, 2000.

³⁷⁸ CHILDS, Nick. *A Political Academy in Paris, 1724-1731. The Entresol and its Members*. Oxford, Voltaire Fondation, 2000.

A lo largo del siglo XVIII la Historia despierta cada vez más interés, como reflejará por un lado el aumento en las bibliotecas de libros de historia y por otro lado la frecuencia con la que aparece en los títulos de las publicaciones. Pero se trata de una historia en gran medida deudora de los modelos del clasicismo, donde la escisión entre *erudición* y *filosofía* continúa. Se trata de una historia puesta al servicio del *presente*, esto es, de la comprensión del momento actual a través de un pasado con el que se considera que se encuentra íntimamente relacionado; siendo predominante el régimen de historicidad del *parallèle*. Este hecho se observa con claridad en el caso de la historia antigua, durante el siglo XVIII, donde Grecia y Roma no son estudiados como un pasado a descubrir, sino como un mito a imitar; de ahí que el Imperio Romano siga considerándose como un momento de esplendor a imitar. Las críticas sobre las depravaciones de los emperadores que ofrecen los propios historiadores romanos, si bien son recogidas y ampliamente conocidas por ciertos eruditos, sin embargo no revierten a la hora de transformar la imagen de los antiguos, que siguen siendo considerados un modelo de virtud en los planes de estudio. La importancia del Imperio romano se justifica desde distintos ángulos y así, por ejemplo, la predominancia del Imperio sobre la República se justifica porque es en el Imperio donde se gesta el cristianismo y las prefiguraciones que permiten comprender los acontecimientos posteriores. Sólo cuando la historia sagrada deje de tener el peso de antaño comenzarán a redescubrirse las bondades de la República. Pero este nuevo descubrimiento estará determinado, a su vez, por la crisis del modelo imperial que sustentaba a la monarquía y el auge de otros principios políticos promulgados por hombres como Montesquieu. De nuevo la República no aparece en su *verdad histórica*, sino en relación a un nuevo ideal político que los *filósofos* están defendiendo en su tiempo presente. No importa tanto la República, sino la libertad, la igualdad, etc., que son situadas en ella, buscando la legitimación de su uso presente.

Las polémicas y debates sobre la certeza o no de la historia, que se acentúan por el avance de la ciencia durante las primeras décadas del siglo XVIII, conducen a algunos a intentar abandonar esa tensión entre *erudición* y *filosofía*, más propia de las letras, para plantear la necesidad de buscar un modelo crítico de hacer historia, donde los diversos grados de *probabilidad*, tomados del discurso científico, desempeñarán un papel fundamental. Tal esfuerzo marcará la obra de N. Fréret³⁷⁹ en las primeras décadas del siglo XVIII, quien cuestionaba la aplicación sistemática cartesiana de verdadero=real, verosímil=dudoso=falso. Nicolás Fréret, ante la necesidad de una histórica crítica optará por un modelo donde los testimonios se vinculan entre sí y las lagunas son rellenadas mediante una lógica de los acontecimientos. Fréret se inclina por la *causalidad* y por la *lógica de la historia*. Busca establecer por vez primera una *metodología histórica* otorgando a la

³⁷⁹ GRELL, Chantal. *L'histoire entre érudition et philosophie*. P. 84 y ss.

historia un fundamento epistemológico para poder desarrollarse, basado en la *causalidad* y en la *lógica*, mostrando que la *erudición* no era vana sino necesaria, siempre y cuando se asentasen sobre la base de las nuevas reflexiones y metodologías. Además, por vez primera, la historia dejaba de ser una disciplina autónoma, propia de cada ámbito del saber, para intentar convertirse en un método de estudio susceptible de ser aplicada a diversas disciplinas. El *método crítico* se concibe como un método para establecer certidumbres y para reconstruir un testimonio, haciendo uso de todas las pruebas y movilizandolos todos los conocimientos que puedan ayudar a confirmar la verdad del hecho. La influencia de las ideas de Fréret se dejaron notar en la *Academia de Lettres*, pese a que gran parte de su método quedó inconcluso por su muerte en 1749, y pese a que algunas de sus tesis despiertan el recelo de aquellos que se mueven en la ortodoxia. Sin embargo, su huella se observa con claridad entre sus continuadores, como refleja el descenso de los estudios sobre Grecia y Roma a partir de la segunda mitad del siglo XVIII (frente a lo que tradicionalmente se ha señalado), a favor de los estudios sobre China, la India, Egipto, Asiría, etc. Unos temas que habían constituido una parte importante de sus investigaciones. Aunque los trabajos más relevantes sigue realizándose en el marco de la civilización greco-romana.

La historia continuará despertando diversas críticas en el siglo XVIII, especialmente entre aquellos que buscan definir un nuevo modelo de conocimiento construido en la razón y en las estructuras de verdad de la ciencia. El espíritu científico, definido en torno al *método* y al espíritu *geométrico* de tradición cartesiana, se consideraba ajeno a la Historia; una Historia entreverada de relatos ficticios. Este hecho afectó al debate histórico ahondándose en la escisión entre la *erudición*, que consideran basada en la autoridad del pasado, y la aproximación *histórica*, que se vincula a la idea de *progreso del espíritu humano*. Frente a la *autoridad* de los datos que defienden los eruditos, los filósofos defienden una *Historia* que se centraba en la dimensión temporal y en la pretensión de comprender esa temporalidad mediante leyes racionales. Frente al carácter acumulativo de la primera, reaccionarán los historiadores del siglo XVIII como Boulainvilliers, buscando el sentido de la historia, escindiéndose de la erudición. Por un lado, nos encontramos con aquellos que pretenden establecer la verdad de los hechos, procediendo a la acumulación descriptiva. Por otro lado, estarán aquellos otros, sobre todo teóricos, como los filósofos e intelectuales, que se proponen reinterpretar el pasado preocupándose por lo esencial: las causas y las consecuencias; sin detenerse en los detalles ni en los debates de autoridad, puesto que consideran que la Verdad no nace de los hechos sino de una visión más general. Cada una de estas dos aproximaciones tenía por objetivo la búsqueda de la verdad, aunque planteaban verdades de diferente naturaleza; los hombres de la época seguían situando a la historia bajo el rasgo de la imperfección, acentuada sin duda por las polémicas internas entre los propios eruditos que denostan los análisis históricos de los filósofos, acusándoles de hacer grandes generalizaciones partiendo de imprecisiones. Razón por la cual los

teóricos buscarán apoyarse en la documentación reunida por los sabios y eruditos para dar mayor peso a sus demostraciones. El abandono paulatino de la historia erudita, de tipo humanística, conducirá a mediados del siglo XVIII a la emergencia de conceptos nuevos, como el de *historia universal* de Voltaire. Pasamos de una historia comprendida teológicamente a una historia que racionaliza lo teológico bajo una *racionalidad histórica* que Voltaire denominará como *filosofía de la historia*. Voltaire intenta definir una historia en base a criterios de conocimiento, donde lo que le interesa no era la *forma del recitado*, la narración novelada de los acontecimientos, sino la verdad y las posibilidades de su conocimiento, alejándose de la *retórica y la poética* como fundamento de la historia en tanto que *relato*. Intenta dar respuesta a sus planteamientos centrándose sobre todo en los aspectos cronológicos y sucesivos. Aunque su obra se aleja todavía del ordenamiento cronológico del siglo XIX. Los hombres de las Luces no construyeron las compartimentaciones cronológicas tal y como las empleamos hoy, pues no necesitaban distinguir entre épocas; sino que, por el contrario, ellos buscaban una *historia universal* buscando precisamente la *unidad* del proyecto histórico. Más que a criterios cronológicos, los criterios de unidad respondían a un amplio y variado repertorio de temas políticos, geográficos, etc., que determinaban finalmente el concepto de Historia. Ésta no tiene, por tanto, una dimensión temporal y cronológica como la que adquirirá en el siglo XIX, sino que sigue supeditada a otros proyectos y saberes.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII se producirán, también, importantes síntesis entre el modelo *erudito* y el *filosófico*, como reflejan las obras de Beaufort y de Gibbon. Sin embargo éstas no tendrán una gran acogida, ya que a partir del reinado de Luis XVI la imagen de Esparta, de Atenas o de Roma, irán dando lugar a un horizonte político, donde la historia irá desapareciendo a favor de los términos como libertad, igualdad, etc., que simplemente se visten con los ropajes de la antigüedad, como observamos en la pintura de Joseph-Marie Vien. Los discursos sobre la antigüedad, alumbrados principalmente por los filósofos de mediados de siglo y auspiciados por los grandes conflictos entre Parlamentos y Monarquía, se abandonarán a medida que se agudiza este conflicto. En estos instantes el debate histórico se aparta a favor del debate político, que, sin embargo, seguirá revistiéndose con las formas de la antigüedad. Puede concluirse así que historia antigua hasta finales del siglo XVIII seguirá estando determinada por el mito, el anticuariado, la erudición y la filosofía, sin lograr una síntesis de conjunto.

4. El espacio público y la opinión en el siglo XVIII.

En el capítulo quinto dedicado a *Los saberes de la gubernamentalidad* estudiamos aquellos *saberes* que eran característicos del cambio de *representación* que se produce entre finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII, que denominamos como *gubernamentalidad*, centrando nuestro análisis en saberes como la *Economía*, la *Biología*, la *Historia*, la *Población*, la *Policía* y, finalmente, la *Opinión*. En relación a este último preferimos posponer su estudio hasta este momento, ya que como se ha visto constituirá un fenómeno característico del siglo XVIII³⁸⁰ que, además, buena parte de la historiografía ha utilizado para explicar diferentes fenómenos acontecidos en estos instantes. En primer lugar, en el ámbito del arte, como reflejaría el texto de Th. Crow, quien la vincula al desarrollo del salón y de la crítica de arte. En segundo lugar, en el ámbito de la sociedad, con el desarrollo de los salones y academias de provincia, que permitirán la toma de conciencia ilustrada así como la conciencia burguesa. En tercer lugar, en el ámbito político, con el nacimiento a partir de ella de una crítica al absolutismo que determina la progresiva confrontación política en el siglo XVIII. Un cuestionamiento del poder político habitualmente dividido en tres fases sucesivas: la polémica jansenista, la liberalización del comercio de grano y, por último, el conflicto con la administración financiera. Esta crítica al poder monárquico que recorre el siglo y que estaría presidida por el desarrollo de la *opinión pública* conduciría finalmente a la Revolución Francesa.

Intentaremos a continuación matizar y cuestionar algunos de estos principios, y por ello nuestra reflexión se construirá sobre dos pilares fundamentales. En primer lugar, intentaremos mostrar la necesidad de distinguir entre *opinión* y *opinión pública*, para poder comprender a continuación el lugar y la función ocupada por la *opinión* en los acontecimientos de la época. En segundo lugar, plantearemos cómo el nacimiento de la *opinión pública* es un fenómeno tardío del siglo XVIII que se gesta en el ámbito de las discusiones políticas y a consecuencia de la retórica política. La *opinión pública* puede tener antecedentes en los conflictos jansenistas o de la monarquía con los parlamentos pero, como ha señalado K. Baker, nace propiamente en los umbrales revolucionarios.

« Lutte politique et, aussi, lutte publique. En effet, la sinieuse carrière de Moreau, propagandiste de la monarchie, éclaire la nouvelle culture politique et en fait ressortir une autre caractéristique : l'apparition de la publicité, règle essentielle de procédure de ce nouveau grand tribunal du siècle, la cour de justice de l' « opinion publique ». La nouvelle politique de contestation avait besoin d'un public et le constituait en imprimant ses écrits hors des circuits traditionnels du pouvoir ; mais elle exigeait aussi un nouveau principe d'autorité, qu'elle trouva en inventant la notion d' « opinion publique ». À ce point de perspective, il faut souligner que l' « opinion publique » ne fut pas seulement, ni même principalement, une

³⁸⁰ BINOCHÉ, Bertrand et Alain J. LEMAÎTRE (Dir.). *L'opinion publique dans l'Europe des Lumières : stratégies et concepts*. Paris, Armand Colin, 2013.

fonction sociologique d'élévation du degré d'alphabétisation et de croissance du commerce de l'écrit. Si elle eut de l'importance, ce ne fut pas seulement comme phénomène sociologique, ce fut surtout comme catégorie politique et comme réseau parallèle d'autorité : à ce titre, elle devint le caractère déterminant de la culture politique de l'Ancien Régime en ses dernières décennies [...] En pratique, on invoqua "l'opinion publique" de plus en plus fréquemment dans le contexte de contestations politiques de plus en plus ouvertes. Or nous allons voir que cette notion présente une particularité remarquable, c'est que ses principaux théoriciens la présentèrent comme rationnelle universelle, impersonnelle, unitaire : comme l'image dépolitisée d'un consensus de raison que nulle passion, nul acte d'humaine volonté ne venait troubler. Ainsi comprise, elle opéra historiquement comme une sorte de concept liminal entre l'autorité monarchique absolue et la volonté générale révolutionnaire. Déjà la couronne avait admis implicitement la légitimité de cette autorité parallèle quand elle avait fini par ouvrir la discussion publique sur les formes d'une convocation des états généraux »³⁸¹

A. Farge distingue también la *opini3n* de la *opini3n p3blica*. La primera nace como consecuencia de un cambio en la representaci3n pol3tica acontecido a principios del siglo XVIII, a causa de lo que hemos denominado como gubernamentalidad, que espec3ficamente vincula con fen3menos como el jansenista. Un poder que comienza a interesarse por lo que se dice en las calles, por los ruidos y rumores de las plazas, transformando la relaci3n entre el poder y los gobernados. La *opini3n p3blica* remite en cambio a una "racionalidad universal" que se gesta muy tard3amente, en los debates pol3ticos de finales del siglo, y que, incluso, considera como un fen3meno ajeno al siglo XVIII.

« Monarchie et peuple transforment ainsi leurs modes de relation tout au long du si3cle –par le biais surprenant de cette contradiction-, les mauvais d3res, les critiques survenues existent dans ce statut d'exclusion de la sph3re politique qui en un m3me mouvement les tient hors et dedans. Ce n'est qu'à travers ce statut que nous pouvons les 3tudier, afin de ne commettre aucun anachronisme. S'il n'existe pas au XVIIIe si3cle d'opinion publique au sens moderne du terme, il existe des avis populaires dont les formes, les contenus et les fonctions 3voluent à l'int3rieur d'une posture monarchique qui leur donne vie tout en les refusant. Dans cette curieuse tension, les rumeurs s'affirment et, peut-3tre, à certains moments s'autonomisent. »³⁸²

Esta misma distinción entre *opini3n* y *opini3n p3blica* la encontramos en cierto modo apuntada en el propio J. Habermas³⁸³, quien distingue igualmente entre la *opini3n*, reflejo de la esfera privada e individual burguesa, y la *opini3n p3blica*, que supone una conciencia razonante que encarna o expresa una sentido colectivo; y que identificada con la conciencia burguesa, es denominada como *esfera burguesa*, diferenciándola de la del pueblo iletrado y la de la corte. Una conciencia razonante que adquiere adem3s una conciencia pol3tica leg3tima³⁸⁴, que surgir3a a

³⁸¹ BAKER, Keith Michael. *Inventing the French Revolution*. Traducido por Louis 3vrard, *Au tribunal de l'opinion. Essais sur l'imaginaire politique au XVIIIe si3cle*, Paris, Payot, 1993, p. 35. 1ª edici3n, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1990.

³⁸² FARGE, Arlette. *Dire et mal dire*. P. 17.

³⁸³ HABERMAS, J3rgen. *Strukturwandel der 3ffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der b3rgerlichen Gesellschaft*. Traducido por Antonio Dom3nech y Rafael Garc3a, *Historia y cr3tica de la opini3n p3blica. La transformaci3n estructural de la vida p3blica*; Gustavo Gili, 1994, p. 71 (1ª edici3n Frankfurt am Main, Sunrkamp Verlag, 1962); CALHOUN, Craig (Ed.). *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, The MIT Press, 1992.

³⁸⁴ "No tardar3a la general opini3n de Burke, por paralelismo con public spirit, en tomar el nombre de public opini3n: el Oxford Dictionary la registra por vez primera en 1781. En Francia, aparece la palabra correspondiente a mediados de siglo; pero la significaci3n apenas variaba respecto de opini3n. Opini3n publique equivale a la opini3n del pueblo portada por la tradici3n y el bon sens, as3 en la reivindicaci3n cr3tico-cultural que Rousseau hace de su naturalidad, como en el intento atideol3gico que los enciclopedistas hacen de disolverla. S3lo cuando, con los fisi3cratas, es

mediados del siglo XVIII como elemento intermediario entre el pueblo y el poder absoluto, incentivando las reformas de éste último. J. Habermas establecía así un origen *social* de la *opinión pública* frente al origen *político* señalado por K. Baker.

4.1. La opinión y la “esfera literaria”: el público.

Como ya quedó apuntado al hablar del teatro en el *proyecto clásico*, algunos estudios, desde la clásica obra de J. Habermas, han situado la *opinión* como una categoría en gestación ya en el siglo XVII, en la *esfera literaria*. Entre los *espectadores* asistentes a las representaciones teatrales *públicamente accesibles*³⁸⁵, así como en las teorizaciones sobre el *público* que están llevando a cabo los principales textos poéticos del momento, como vimos en Corneille o d’Aubignac; y, en general, entre lo que el siglo XVII define como *público*³⁸⁶. De modo que para J. Habermas es en esta *esfera literaria* y entre el *público* donde tendrá lugar el desarrollo de una *esfera pública burguesa*. Auspiciado sin duda por el desarrollo económico que fomenta el nacimiento de la cultura; y gracias, entre otros fenómenos, al igualitarismo desarrollado en los espacios de los espectáculos³⁸⁷, más tarde de los salones³⁸⁸, que posibilitará propiamente el nacimiento de la *opinión pública*. Entendida como un acto racional³⁸⁹ de *conciencia burguesa*. Con este acto racional en los espacios públicos, origen del nacimiento de la *opinión*, J. Habermas retomaba en cierta forma lo planteado por I. Kant, quien había señalado en 1784: “*es posible que un público se ilustre a sí mismo; es casi inevitable, si se le deja en libertad*”³⁹⁰. De tal manera, quedaban vinculadas entre sí las nociones de *público* y emancipación de la Razón, que el propio Kant definirá un poco más adelante como *opinión*, al señalar: “*Lesiona su majestad si se inmiscuye en estas cosas, al aplicar la inspección del gobierno*

imputada al public éclairé, toma la opinión publique la estricta significación de una opinión que, por medio de la discusión crítica en la publicidad, acaba por destilar la opinión verdadera. –En ella se disuelve la oposición entre opinión y critique.” HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. P. 129.

³⁸⁵ “Son intereses psicológicos también los que guían al razonamiento, que prende en las formaciones culturales ahora públicamente accesibles: en la sala de lectura, y en el teatro, en museos y conciertos. En la medida en que la cultura cobra forma mercantil, convirtiéndose así propiamente, por vez primera, en “cultura” (como algo que se da por su misma voluntad de existir), es reclamada como objeto de razonada discusión, objeto sobre el cual pueda la – públicamente insertada- subjetividad llegar a acuerdo consigo misma”. *Ibid.*, p. 67.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 69.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 68.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 73.

³⁸⁹ “La publicidad burguesa puede captarse ante todo como la esfera en la que las personas privadas se reúnen en calidad de público. Pronto se reclaman éstas de la publicidad reglamentada desde arriba, oponiéndola al poder público mismo, para concertar con ella las reglas generales del tráfico en la esfera –básicamente privada, pero públicamente relevante- del tráfico mercantil y del trabajo social. Carece de paradigma –propia e históricamente- em medio de que se valió esa concertación: el raciocinio”. *Ibid.*, p. 65.

³⁹⁰ KANT, Immanuel. “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es Ilustración?”. Texto traducido por Javier Alcoriza y Antonio Lastra y recogido en la antología de texto sobre Immanuel Kant titulada *En defensa de la Ilustración*, Barcelona, Alba Editores, 2006, p. 64 (1ª edición, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, 1784).

a los escritos en que sus súbditos tratan de poner en claro sus opiniones”³⁹¹. Más adelante, el propio Kant señala “Para esta ilustración no se requiere sino libertad; y, por cierto, la menos perjudicial de las que pueden llamarse libertad; a saber: la de hacer uso público en todas partes de la razón”³⁹²; estableciendo así un vínculo entre *público* y *uso público*; es decir, vinculando la razón al ejercitamiento público³⁹³. Por ejercitamiento público I. Kant se refiere al mundo del escrito sin censura: “manifestar públicamente, es decir, por escrito”³⁹⁴; esto es, a un *público de lectores*. Mientras I. Kant incidía en la lectura, J. Habermas destacaba, al referirse a la *esfera literaria*, el público teatral; y, de este modo, mientras el primero pensaba el hombre conforme a los esquemas del siglo XVIII, como individuo razonante, Habermas incidía en los aspectos sociales y colectivos de este cambio, de ahí su análisis de los *espacios públicos*, los *espectáculos* y el *teatro*. Un lugar donde a través de la estimulación subjetiva de lo íntimo, el burgués alcanza su conciencia colectiva, la cual ya había comenzado a gestarse en el ámbito de la familia³⁹⁵. Este ejercitamiento público, en el sentido de individual, señalado por I. Kant, quedará identificado durante la *revolución* a un espacio de carácter *público*, esto es, vinculado a la libertad colectiva, enfatizando con ello la visión *social*.

Esta explicación ofrecida por J. Habermas ha sido rechazada a lo largo de nuestro trabajo, pues no consideramos posible estudiar el *público* de los espectáculos en el siglo XVII ni en el siglo XVIII, en términos de *opinión*, rompiendo así la presunta asociación terminológica entre *público* y *opinión pública*. No obstante, a lo largo del siglo XVIII se desarrollan otras nociones de *público* ajenas a los espectáculos y contruidos por los discursos políticos, e incluso por artistas progresivamente politizados, que sí se encontrarán vinculadas a la noción de *opinión pública*. Tal y como estudiamos a propósito de los *libelos* y *panfletos* durante las mazarinadas de la Fronda, no existía un público al que se dirigían, ni su objetivo era la construcción de una *opinión*. Como señaló Ch. Jouhaud las mazarinadas no pueden ser comprendidas como manifestaciones de una *opinión* y sí, en tal caso, como manifestación de la *representación publicitaria* del propio poder instituido, en el sentido dado por el propio J. Habermas. En cuanto al *público* teatral del siglo XVII, el surgimiento de una definición nueva de *público*, alejada de la definición *onto-teológica* anterior,

³⁹¹ *Ibid.*, p. 69.

³⁹² *Ibid.*, p. 65.

³⁹³ “Frente a ella se alza la publicidad, según la autocomprensión de los griegos, como un reino de la libertad y de la continuidad. A la luz de la publicidad todo se manifiesta tal como es, todo se hace a todos visible. En la conversación entre ciudadanos fluyen las cosas hacia el lenguaje y ganan forma; en la disputa entre iguales sobresalen los mejores y ganan su esencia: la inmortalidad de la fama”. HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. P. 43.

³⁹⁴ KANT, Immanuel. “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es Ilustración?”. P. 68.

³⁹⁵ “La autocomprensión del razonamiento público está específicamente guiada por esas experiencias privadas procedentes de la subjetividad –inserta en el público– de la esfera íntima de las pequeñas familias. Tal es el punto de arranque histórico de la privacidad en el moderno sentido de intimidad libre y colmada”. HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. P. 66.

analizada por Hélène Merlin³⁹⁶, tampoco tendría nada que ver con el desarrollo de una conciencia de *público*, ni de una *opinión* asociada, ni con una manifestación de una acción razonante de carácter individual o subjetiva. Este *público*, por el contrario, se construye a partir de la tradición *poética*, siendo casi un *juicio* de carácter *poetológico*, es decir, sobre la adecuación a las reglas, como estudiamos a propósito de la *Querelle du Cid*. En los textos de teórica teatral como el de Corneille, los hombres de letras del siglo XVII no consideraban la existencia real de un *público*, a pesar de utilizar el término, y por tanto no se refieren a la noción de *público* en el sentido de conjunto de sujetos que asisten a una representación y que son portadores y enunciadore de una opinión y sobre cuyas conciencias podrían actuar. Por el contrario, consideran que ese *público* es una consecuencia de sus obras y del acto mismo de la representación; esto es, una creación de la propia obra. El *público* y la *opinión* son comprendidas como emanaciones propias del espacio literario, es decir, una consecuencia de los mundos creados por la literatura. De este modo, uno de los objetivos principales de estas *querelles littéraires* del siglo XVII o XVIII, no es la generación de una *opinión pública* en el espectador, que legitime sus reivindicaciones o posicionamientos poéticos; sino el fundamentar la autonomía del escritor y su obra apelando a un supuesto *público* “ideal”, acercándose al concepto de *res-publica*. El *público* en tanto que *res-publica*, pone en acción una operación retórica, propia de la representación clásica, mediante la cual el autor busca dotarse de una *auctoritas* sobre la regla, legitimando su *inventio* como autor a través de un supuesto aplauso y triunfo entre un *público* que su propia obra ha creado. La reflexión del *público* queda inscrita así dentro del debate político sobre la legitimidad, como ha señalado H. Merlin. Sólo cuando se ponga en cuestión esta retórica del espectador-público, podrá surgir una concepción nueva de espectador, como promueve Diderot, donde el público ya no es receptor de una representación sino partícipe directo con su sentimiento en ella, vinculando su opinión ya no a una *auctoritas* moral y religiosa, sino sentimental, racional y crítica, desde la cual se enjuicia críticamente la obra y el mundo. No puede establecerse por tanto que el público teatral en el siglo XVII sea ya una manifestación de la opinión pública y de una tímida conciencia crítica, de carácter burguesa, como señala J. Habermas.

Para J. Habermas es en la *representación teatral* cuando el público por vez primera se iguala y toma conciencia de su igualitarismo. Logra superar las jerarquías políticas gracias a la ficción teatral y logra alcanzar esa conciencia igualitarista, pasando de la esfera individual a la burguesa, propia de la *opinión pública*, revelando con ello a la cultura como un lugar natural de oposición a la política. Este mito decimonónico de la politización literaria romántica, convierte al *público* del siglo XVII y XVIII en un antecedente de la *opinión pública*, como si fueran las artes el lugar principal desde el cual se desarrolla un discurso crítico con el poder. Un fenómeno de crítica del poder desde

³⁹⁶ MERLIN, Hélène (MERLIN-KAJMAN, Hélène). *Public et Littérature en France au XVII^e siècle*. Paris, Les Belles Lettres, 1994.

el arte que en tal caso se dará en una época tardía del siglo XVIII, cuando filósofos y literatos como Rousseau toman conciencia de la fuerza y autonomía de su pluma, utilizándola para atacar el poder, construyendo así la ficción del intelectual y de la cultura como un espacio de libertad y originalmente enfrentada al poder instituido, con el que se da inicio a la *sacralización del escritor*, analizado por P. Bénichou.

No obstante, la lectura de J. Habermas sobre los antecedentes de la *opinión pública* dieciochesca en los espectáculos teatrales y en el público del siglo XVII, estableciendo un nexo de unión entre la *opinión pública*, los *espacios públicos* y la gestación de un pensamiento sobre el *público literario*, no sería del todo desacertada, como ha remarcado Hélène Merlin. Pero esta relación se produciría en un sentido muy diferente al planteado por el filósofo alemán. Más que un proceso causal y lineal, como parece plantear J. Habermas (aunque él mismo lo rechaza en algunos momentos³⁹⁷), debemos plantear cómo ciertas nociones, como las de *público*, comienzan a transformarse y adquirir sentidos diferentes desde finales del siglo XVII. Si bien estos cambios no pueden ser valorados como el comienzo de algo que terminará en la creación de la *opinión pública*, sin embargo reflejarían esa *discontinuidad* en la *representación clásica* ya señalada, donde ciertos conceptos posteriores encuentra su eco en cambios operados con anteriores, sin poder establecerse causalidades directas. Como acabamos de señalar, el paso de una concepción *onto-teológica* de *público*, entendido como *universitas* (que J. Habermas identifica erróneamente con una conciencia igualitarista de tipo burguesa) a una concepción de *público* como *societas* (utilizando la terminología de L. Dumont ya analizada), mostraría una mutación del término *público* desde el siglo XVII, que seguirá transformándose a lo largo del siglo XVIII. Pero a diferencia de lo planteado por la *historia de las ideas*, esta noción de público del siglo XVII y la que puede utilizar Rousseau, nada tendrán que ver la una con la otra. En ese camino, como ha señalado la *historia intelectual y cultural*, el contexto político y social se ha transformado de tal manera que sería imposible plantear una causalidad lineal. Considero por tanto que el gesto llevado a cabo por los teóricos políticos de finales del siglo XVIII en el cual se reconoce un *espacio de opinión pública* ajeno a la monarquía y a sus instituciones, con legitimidad moral y política, esto es, como un tribunal con autoridad para juzgar desde esa racionalidad pública, tal y como ha estudiado J. Baker³⁹⁸, no hubiera sido posible sin toda una reflexión previa de *saberes* que han sufrido cambios, desplazamientos, etc., como la propia idea de *público* o de *opinión*.

³⁹⁷ "Opinión, evidentemente, no evoluciona a public opinion, a opinion publique —que llevan la impronta del siglo XVIII, la impronta de un raciocinio inserto en un público capaz de juicio- de un modo lineal; porque las dos significaciones originarias, la de mera opinión y la de crédito o reputación formada en el espejo de las opiniones, están en contraposición a la racionalidad pretendida por la opinión pública". HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. P. 125.

³⁹⁸ « je voudrais mettre l'accent sur la signification de l'opinion publique considérée comme une invention politique plutôt que comme une fonction sociologique. L'expression « opinion publique » n'était pas totalement inconnue avant

4.2. La triada de lo moderno: interioridad, privado, individualismo.

Para J. Habermas este *público* de los espectáculos teatrales donde emerge una conciencia de *lo público* y una conciencia crítica, primero individual y luego colectiva, que alumbró la *esfera burguesa* y la *opinión pública* característica de ella, se explicaría a partir de un cambio acontecido en el interior del hombre, como ya había señalado I. Kant, al describirlo como un acto libre y razonante. Si el espacio público permitía la toma de conciencia y la trasmutación de lo individual en colectivo, previamente debía haberse operado un cambio en el interior del hombre; encontrando en el nacimiento y desarrollo de la *esfera privada*, la explicación; es decir, en la separación entre *privado* y *público*, en el *interior-particular*, en definitiva, en el desarrollo del *individualismo moderno*.³⁹⁹ Esta era la clave para comprender esa emergencia de la *opinión pública* que permitirá pasar del Antiguo al Nuevo Régimen. Un *individualismo* que era identificado por R. Koselleck³⁹⁹ y J. Habermas por el nacimiento del burgués. Ambos autores buscaban establecer un nexo de unión entre este *interior-particular*, creado por la religión y la política moderna, con la conciencia de *público* y, a su vez, con la conciencia de *lo público* y, finalmente, con la *conciencia burguesa*. Ello permitía vincular y establecer una continuidad entre este interior crítico, su manifestación pública y la noción de *opinión pública*. Esta misma idea ya había quedado planteado en el propio I. Kant, cuando distingue entre *uso público de la razón* y *uso privado*. I. Kant oponía de forma temprana *público* y *privado*, estableciendo así una pareja habitual del discurso moderno; sin embargo por *uso privado de la razón* no se refería tanto a una razón vinculada a la interioridad o mundo privado del hombre, sino al uso de la razón como consecuencia del desempeño de una función o un trabajo para otras personas.

“el uso público de su razón debe ser en todo momento libre, y sólo éste puede llevar a los hombres al estado de ilustración; pero su uso privado debe ser a menudo limitado muy estrechamente, sin que ello obste, en particular, al progreso de la ilustración. Entiendo por uso público aquel que alguien, en calidad de docto, puede hacer de su propia razón ante el

les dernières décennies de l'Ancien Régime. Toutefois, au cours de cette période, elle a surgi tout d'un coup comme figure de rhétorique au centre d'une politique de type nouveau. Elle a soudainement désigné une nouvelle source d'autorité : le tribunal suprême devant lequel la monarchie absolue, et ses critiques avec elle, fut contrainte de comparaître [...] Il se manifestait bien plus comme une construction politique ou idéologique que comme une fonction sociologique précise. Le « public » apparut dans le discours politique du XVIII^e siècle comme une entité abstraite d'autorité qu'invoquaient les acteurs d'une politique d'un type nouveau afin de consolider la légitimité de revendications qui ne pouvaient être imposées par les termes et dans les traditions de l'ordre absolutiste. Ainsi apparut, de façon implicite, un système nouveau dans le cadre duquel le gouvernement et ses adversaires entrèrent directement en concurrence, chacun faisant appel au « public », et chacun se vantant d'avoir obtenu de ce tribunal un verdict favorable» BAKER, Keith Michael. *Inventing the French Revolution*. P. 222-226.

³⁹⁹ “La irrupción de la inteligencia burguesa se realiza a partir del ámbito interior privado, al que el Estado había reducido a sus súbditos. Cada paso dado hacia afuera es un paso hacia la luz, un acto de “ilustración”. La Ilustración emprende su marcha triunfal al mismo ritmo con que va ensanchando el espacio privado interior hacia la esfera pública. Sin renunciar a su carácter privado, la esfera pública se convierte en tribuna de la sociedad, que permea por entero el Estado.” KOSELLECK, Reinhart. *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt y Krise*. Traducido por Rafael de la Vega y Jorge Pérez de Tudela. *Crítica y Crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*. Trotta, 2007, p. 57 (1ª edición, 1959).

público entero del mundo de lectores. Llamo uso privado al que le está permitido hacer de su razón en un puesto civil, o función, que se le ha confiado. En ciertas tareas, que se emprende en interés de la república, es necesario cierto mecanismo, por cuya mediación algunos miembros de la república deben comportarse de modo meramente pasivo para ser dirigidos hacia fines públicos mediante una unanimidad artificial del gobierno, o, al menos, para impedir la destrucción de tales fines.”⁴⁰⁰

Tanto en la obra de I. Kant y sobre todo a partir de su lectura posterior, como en el texto de J. Habermas, se nos revela una *triada* habitual de lo moderno: *individualismo, privado-público, interioridad-exterioridad*. Tres conceptos estrechamente unidos entre sí con los que el discurso de la *modernidad* suele intentar definir el surgimiento de lo moderno y de todos aquellos fenómenos que se relacionan con ello, como por ejemplo la *opinión pública*. El relato mitificante de lo moderno establecía así su propio vocabulario. *Interioridad-Exterioridad*: esa razón individual, pública, libre y crítica⁴⁰¹, esto es, exterior, nace primero en el ámbito de lo subjetivo, de la interioridad y de lo íntimo⁴⁰², características de la *esfera burguesa*. *Privado-Público*: esa razón se manifiesta de forma pública y libre, aunque se inicia en la esfera de lo privado. Todo ello vendría a explicar la noción de *Individualismo*. Los autores del siglo XVIII, como I. Kant, explican el nacimiento de la crítica u opinión a través de la *interioridad* porque eran los únicos instrumentos de que disponían en aquellos momentos, estrechamente unidos a un mundo donde la religión seguía siendo fundamental para comprender o pensar el surgimiento de la *opinión* como algo venido de la conciencia interior. A partir de ello se ha definido lo que hemos denominado como *triada de la modernidad*, que a lo largo del siglo XIX y XX ha considerado como clara y perfectamente articulada esta relación entre interioridad y la definición de un nuevo mundo social y político, relacionando entre sí una serie de conceptos que en modo alguno estaban tan claramente delimitados ni relacionados en la época.

En primer lugar y en relación a la distinción entre *privado* y *público*, no es posible hablar de una distinción clara y neta entre ambas, como sí han planteado diferentes tradiciones, todas ellas herederas -lo quieran o no- del liberalismo, como estudiamos en los estudios de E. Kantorowicz sobre *Los dos cuerpos del Rey*, en R. Koselleck en su *Crítica y Crisis*; en J. Habermas; o en

⁴⁰⁰ KANT, Immanuel. “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es Ilustración?”. P. 65.

⁴⁰¹ “Evidentemente, Bayle considera el asunto de la crítica como asunto estrictamente privado. La verdad se descubrirá, efectivamente, en la discusión pública entre los críticos, pero el ámbito de la razón seguirá siendo, no obstante, un ámbito interno, contrapuesto al ámbito público del Estado [...] Como la conscience en Hobbes, también la critique de Bayle es un asunto privado, sin consecuencias para el poder público”. HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. P. 127.

⁴⁰² “Antes de que la publicidad, emplazada en un campo de tensiones entre el Estado y la sociedad, se hiciera expresamente cargo de funciones políticas, la subjetividad nacida en el ámbito de intimidad de las pequeñas familias, forma, de todos modos, por así decirlo, su propio público. Aún antes de que la publicidad se volviera pugnaz respecto del poder público –para acabar completamente distanciada de él–, a través del raciocinio político de las personas privadas, se formó bajo su manto una publicidad de configuración impolítica: el embrión de la publicidad políticamente activa. Ella constituye el campo de acción de un raciocinio público que se mueve aún alrededor de sí mismo, en un proceso de autoilustración de las personas privadas respecto de las genuinas experiencias de su nueva privacidad.” *Ibid.*, p. 67.

Philippe Ariès. Esta distinción entre *privado-público* suele analizarse a su vez desde dos ámbitos. Una tradición jurídica⁴⁰³, como la representa E. Kantorowicz, quien señala que la diferenciación entre *público* y *privado* nacería del derecho inglés, manifestándose en los dos cuerpos del rey. Por otro lado, otra tradición que vincula tal distinción al ámbito de la religión y a la noción de *secularización*. Dentro de ésta se diferenciaría entre las convicciones religiosas, relegadas al ámbito de lo privado e íntimo, y las convicciones políticas, vinculadas a la acción pública⁴⁰⁴. A partir de ello se plantea que la autonomía o libertad individual nacería por vez primera en el ámbito de lo religioso, cuando se relega a lo privado las convicciones individuales religiosas⁴⁰⁵. Esta tradición secularizante que vincula el surgimiento de lo privado-autónomo en lo moderno con las transformaciones en el ámbito protestante de la Reforma no sería del todo correcta, tal y como han señalado los estudios de M. de Certeau, pues la religiosidad del siglo XVII no refleja una diferenciación entre ambas esferas: público y privado. Tampoco serviría para describir las formas de vida en el siglo XVII y XVIII, como ha señalado el estudio de los comportamientos sociales en la ciudad por parte de A. Farge, donde no hay una clara distinción entre *privado-público*. Igualmente, al analizar la *sociabilidad mundana* de los salones, A. Lilti observa la constante interacción de ambos ámbitos que hace imposible distinguir lo privado de lo público⁴⁰⁶. Una imposibilidad que también pone de manifiesto el texto de Annik Pardailhé-Galabrun, donde analiza como sólo en una época muy tardía del siglo XVIII puede observarse en las formas de habitabilidad una distinción entre público y privado⁴⁰⁷. Asimismo, señala A. Lilti que en las nuevas distribuciones de los espacios interiores de los *hôtels*, siguiendo las nuevas reflexiones arquitectónicas de Blondel, el criterio de distribución de los espacios no es privado-público, sino que éste se define a partir de las diferentes formas de sociabilidad que se dan cita en el salón⁴⁰⁸.

En segundo lugar, tampoco puede hablarse de un proceso generalizado de *individualización*, y menos que éste se construya sobre la definición progresiva de una *intimidad*, pues en lo moderno convivirán diferentes formas de individuación que no tienen por qué ir en la línea de la *individualización-intimidad*. No obstante sí se descubre en lo moderno un interés por lo oculto, que más que ponerlo en relación con la distinción política entre *privado-público*, estará vinculado a la

⁴⁰³ "Por lo pronto, están atravesando la Edad Media las categorías de lo público y lo privado en las definiciones de Derecho romano, y la publicidad es contemplada en él como res publica. Y vuelve a adquirir una aplicación técnico-jurídica efectiva por vez primera con el nacimiento del Estado moderno y de la esfera, separa de él, de la sociedad burguesa". *Ibid.*, p. 44.

⁴⁰⁴ BINOCHE, Bertrand. *Religion privée, opinion publique*. Paris, Vrin, 2011.

⁴⁰⁵ "La posición de la Iglesia se transforma con la Reforma; el vínculo con la autoridad divina que ella representa, la religión, se convierte en un asunto privado. La llamada libertad religiosa garantiza históricamente la primera esfera de autonomía privada; la Iglesia misma prolonga su existencia como una corporación de Derecho público". HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. P. 50.

⁴⁰⁶ LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. P. 87.

⁴⁰⁷ PARDAILHÉ-GALABRUN, Annik. *La Naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris, PUF, 1988.

⁴⁰⁸ LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. P. 96.

redefinición de lo visible que acontece en lo moderno, que ayuda a crear ese espacio interior. Pero, insistimos, ésta es una consecuencia del cambio político y no la causa del mismo. En general a lo largo de los textos estudiados encontramos una confusión entre *privado*, *particular*, *interior*, *intimidad* e *individualidad*. Lo *privado* sería una creación de índole político-jurídico, frente a lo *público*. Lo *particular*, en relación con el pensamiento político, aludiría a aquella parte de un todo que a su vez sería indivisible, contrapuesto a la *universitas*. El *interior*, sería aquello que al hombre le sirve para distinguirse de un afuera. La *intimidad* sería ese proceso por el cual el hombre se identifica con un interior dentro de sí a partir del cual se relaciona con su mundo. Finalmente, todos estos términos que designan saberes distintos en ámbitos diferentes se han puesto en relación para explicar el proceso de *individuación*, que en la modernidad adquirirá la forma de la *individualización*, como ha estudiado L. Dumont. Heredero de una larga tradición filosófica apuntada por J.Cl. Monod, L. Dumont vinculaba el fenómeno del *individualismo* moderno con la distinción político-religiosa entre privado-público y con la redefinición moral del hombre acontecida en la religión cristiana y especialmente durante la Reforma a partir de un interior. Un interior gestado a partir de la formación del Estado y sobre el cual éste ejercerá sus procesos de visualización y control a través de la religión, la educación y los tratados de comportamiento, la higiene, etc. Ese espacio interior definido como lo *íntimo*, que parece engendrar todos los cambios de la modernidad en tanto que *individualismo moderno*, sería más bien, como ha planteado M. Foucault, un fenómeno de la redefinición del poder en la *época clásica* y por tanto un fenómeno vinculado al orden de los discursos. No es el *individualismo* el que engendra el mundo moderno, sino el mundo moderno el que engendra el *individualismo*.

Volviendo al problema de la *opinión* y de la *interioridad*, J. Habermas considera que esta toma de conciencia individual e interior, prefiguración de la *opinión pública*, denominada por I. Kant como salida de la *minoría de edad* (adscribiéndola a determinados individuos representantes del triunfo de la razón como los filósofos o algunos monarcas como Federico II⁴⁰⁹), pronto se convierte, a lo largo del siglo XVIII, en una *toma de conciencia* colectiva. Este paso de una *opinión* individual, en el marco de los espectáculos teatrales, se transforma en colectiva por dos fenómenos. En primera lugar el desarrollo mercantilista que convierte la información en una mercancía más que circula junto por toda Europa. En segundo lugar, porque esta transformación de la información en mercancía se convierte en un lugar digno de atención y control por parte del poder, determinando

⁴⁰⁹ “Tenemos claras señales, sin embargo, de que se les ha abierto el campo para trabajar libremente y de que los obstáculos para una ilustración general, o para la salida del hombre de su culpable minoría de edad, son cada vez menos. Con esta perspectiva, esta época es la época de la Ilustración, o el siglo de Federico”. KANT, Immanuel. “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es Ilustración?”. Pp. 69-70.

así el nacimiento de la prensa y de la *opinión*⁴¹⁰. Para J. Habermas el *deseo de conocer* es una consecuencia de la sociedad mercantil burguesa, que convierte la información en mercancía, creando los periódicos, a partir de lo cual el poder comenzará a interesarse por la *opinión*. La *opinión pública* es por tanto un fenómeno social, económico y cultural de la burguesía por el que se sentirá interesado el poder en un segundo momento. Frente a J. Habermas considero que la *opinión* surge por un *deseo de conocer* del propio poder político, no estando su origen en un cambio social; es decir, en una individualidad o racionalidad burguesa auspiciada por el mercantilismo. Considero que el nacimiento de la *opinión* no está tanto relacionado con el mercantilismo burgués (aunque sí con la economía en tanto que saber de la gubernamentalidad) sino que se encuentra estrechamente vinculada al nacimiento de la policía⁴¹¹ y su acción de visualización. No obstante, la opinión una vez creada desde el poder es potenciada por los discursos fisiócratas, a lo largo del siglo XVIII⁴¹², en un contexto de renovación jurídica y política, donde surgen nuevas ideas como la de *voluntad popular*, que terminarán por transformar la *opinión* en *opinión pública*.

Dentro del característico conflicto entre individuo y colectivo que caracteriza la segunda mitad del siglo XVIII, la *salida de la minoría de edad* de I. Kant se convierte en J. Habermas en una *conciencia burguesa*, cuyo antecedente estaría en la toma de conciencia del *público-espectador* del siglo XVII y en la intimidad familiar burguesa, auspiciado además por el desarrollo económico⁴¹³, que permitirá finalmente la toma de conciencia del *pueblo*, de la *nación* o del *Tercer Estado*, como sujetos de derecho y con voluntad política. Establece así un paso de lo individual a lo colectivo como el mecanismo principal que permite comprender el nacimiento de la *opinión pública*, que por un lado tendría una dimensión individual y por otra colectiva. Es interesante al respecto la distinción que establece Mona Ozouf⁴¹⁴, ya en un contexto revolucionario, entre la idea de “opinión pública” y la idea de “conciencia común” o “espíritu público”, con la que los proyectos regeneracionistas y educativos revolucionarios intentan expresar su empresa colectiva frente al individualismo que habían expresado ciertos filósofos adscritos a la *Ilustración*. La primera acepción de *opinión pública* alude a un concepto individualista de lo social. Cada individuo es

⁴¹⁰ “El tráfico de noticias se desarrolla no sólo en relación con las necesidades del tráfico mercantil: las noticias mismas se han convertido en mercancías. La información periodística profesional obedece, por tanto, a las mismas leyes del mercado, a cuyo surgimiento debe ella su propia existencia [...] Con todo, el interés de las nuevas autoridades por utilizar a la prensa de acuerdo con los objetivos de la administración se había robustecido.” HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. P. 59.

⁴¹¹ FARGE, Arlette. *Dire et mal dire*. P. 16.

⁴¹² HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. P. 133.

⁴¹³ “La autoridad provoca en esa capa, afectada y requerida por la política mercantilista, un eco que permite la toma de conciencia del publicum –el abstracto oponente del poder público–, su autocomprensión como un competidor en el juego, como público de la nascente publicidad burguesa. Una publicidad tal se desarrolla en la medida en que el interés público de la esfera privada de la sociedad burguesa deja de ser percibido exclusivamente por la autoridad, y comienza a ser tomado en consideración como algo propio por mismos súbditos” *Ibid.*, p. 61.

⁴¹⁴ OZOUF, Mona. « Le concept d’opinion publique au XVII^e siècle ». En *L’homme régénéré. Essais sur la Révolution française*. Paris, Gallimard, 1989, 40 y ss.

portador de una opinión y en cierta medida de legitimidad, con los riegos que entraña para la unidad del colectivo. Frente a ello las ideas regeneracionistas revolucionarias buscarán por el contrario afianzar el colectivo, de ahí su obsesión por la educación y el uso de términos como “conciencia común” o colectiva. M. Ozouf refuerza la tesis de que el desarrollo de una *opinion pública* vinculada a la colectividad se desarrollará en la segunda mitad del siglo XVIII, unida a los cambios educativos y a las discusiones políticas, no siendo la consecuencia de una *conciencia*, pues la concepción individualista y colectiva de la opinión conviven, mostrando que estaban relacionadas con diferentes concepciones filosóficas del hombre y de la sociedad y no con una toma de conciencia. No obstante para A. Farge esta *opinion* con un sentido colectivo, como puede ser el de pueblo (ya no en un sentido de masa informe como aún es perceptible en el siglo XVII, sino como *societas*, esto es, como suma de *particulares*) se opera ya a principios del siglo XVIII⁴¹⁵ en el ámbito del mundo jansenista del *Nouvelles ecclésiastiques*. En él se dará la palabra de forma individual al humilde, ayudando a esa conformación de las nociones colectivas de *opinion*, *pueblo*, *etc.*, que luego tendrán tanta relevancia. De este modo, uno de los principales constructores de esa *filosofía de la historia* del *figurismo jansenista* y participante del *Nouvelle ecclésiastique*, D’Etemare señalará: « *Il est certain qu’ils parlent au nom d’un très grand nombre d’autres, à qui leur état, la crainte, ou une indifférence condamnable ferment la bouche ; mais qui dans le fond pesent comme eux* »⁴¹⁶ Para él, el pueblo será la fuente de toda autoridad ; razón por la cual A. Farge ve en el jansenismo el desarrollo de una noción de *opinion* en un sentido colectivo. Sin embargo, como analizaremos más adelante, el mundo del *Nouvelle ecclésiastique* nada tendrá que ver con la toma de conciencia y sí con las estrategias retóricas, por lo que como en el caso de las mazarinadas se hace difícil establecer en él ninguna noción de *opinion pública*, como ha remarcado C. Maire. Concluimos por tanto que la adscripción de la opinión pública a los proceso de individualidad y del desarrollo de la interioridad como plantea la *modernidad* no permite comprender la verdadera dimensión de la *opinion* en el siglo XVIII.

⁴¹⁵ FARGE, Arlette. *Dire et mal dire*. P. 75.

⁴¹⁶ ETEMARE, Jean-Baptiste Le Sesne de Ménilles de. *Quatrième colonne*. Citado por MAIRE, Catherine. *De la cause de Dieu à la cause de la Nation*. P. 203.

4.3. La opinión y la gubernamentalidad. Procesos de visualización.

Frente a este relato causal que nos lleva del *espectador teatral* y del *público* setecentista -e individual- a la *conciencia burguesa* y a la *opinión pública* dieciochesca, vincularemos el nacimiento de esta *opinión*, así como de la *opinión pública*, con la *gubernamentalidad*. Y dentro de ésta con los procesos de *visibilización* del poder político, que en el ámbito de la política y de la población ejemplifica el desarrollo de la *policía*. Considero que el nacimiento de la *opinión* debe encuadrarse, por tanto, dentro de esa emergencia del interior y la preocupación por su visibilización característica de la *gubernamentalidad*, que la auspicia y la fomenta. Un fenómeno de *visibilización* de lo oculto que observamos en las *belles-lettres*, con la centralidad de los *placeres*, del *gusto*, de lo *sublime*, del *je-ne-sais-quoi*, etc.; en las artes visuales, con el desarrollo del *gusto* y la centralidad de la *recepción placentera* del espectador; en la economía con los *intereses*; en la biología con el *impulso vital*; en la política con las *necesidades* de la *población*, etc.

La *opinión* no nace por tanto de la *esfera literaria*, ni en los espectáculos teatrales. Esta concepción de la literatura en relación al poder, que interpreta el arte y la literatura como naturalmente enfrentada al poder político, donde se gestan las ideas principales que cuestionan los principios de éste, ha ido construido por la historiografía decimonónica; siendo un tema frecuente en la historiografía sobre el siglo XVIII, por ejemplo en A. de Tocqueville, en su *L'Ancien Régime et la Révolution*, quien titula el primer capítulo del libro tercero: “*Cómo, hacia mediados del siglo XVIII, los hombres de letras pasaron a ser los principales políticos del país y los efectos que de ahí resultan*”. A. de Tocqueville retomaba el mito de la *Ilustración* construido por los propios revolucionarios, que ha marcado el siglo XIX y XX hasta J. Habermas. Para Tocqueville, en la línea también de ciertas ideas anti-ilustradas, la Francia posterior a 1750 vivirá una crisis del poder, donde la política se escinde de la administración y donde la discusión pública se realiza fuera del Estado. Sobre todo en los espacios privados de los salones literarios, que eliminan tanto la *auctoritas* como la *potestas* del poder, tomando así el mundo de las letras el testigo de esas reflexiones políticas, buscando dotarse de *autóritas*, emergiendo con ello el hombre de letras⁴¹⁷, el intelectual o el filósofo. Estos comenzarán a dirigir la vida pública, construyendo un ideal o más bien idealización lo político, que dará cabida a clases muy diferentes: burgueses y aristócratas. Una homogeneidad social tras la cual se revela una crítica de Tocqueville al Segundo Imperio y que algunos han tomado como ejemplo del efecto democratizador del espacio público dieciochesco. Estos *intelectuales* se habrían finalmente alejado de la realidad política, abocando la sociedad hacia

⁴¹⁷ GAULIN, Michel. *Le Concept d'homme de lettres en France à l'époque de l'Encyclopédie*. New York, Garland Publishing, 1991 ; GOULEMOT Jean et Daniel OSTER. *Gens de Lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire (1630-1900)*. Paris, Minerve, 1992.

el caos. Un modelo explicativo, heredero de la anti-ilustración, que encontraremos también en R. Koselleck o J. Habermas. Más allá de la distorsión que supone tomar como referencia la Revolución, lo importante de esta tradición es que vincula las transformaciones y cambios importantes al ámbito de las ideas y de las letras, de ahí que para J. Habermas sea la *esfera literaria* el centro desde el cual explicar los cambios.

Es en la *gubernamentalidad* y en los *dispositivos de seguridad*, característicos de la *razón gubernamental*, como la *policía*, donde deberemos situar la emergencia de la *opinión*. Esta permitiría comprender a su vez uno de los rasgos característicos de la acción de gobierno mediante la *producción de verdad* y de su *circulación*. Una circulación que se encuentra asociada al saber económico o biológico. De este modo, la *opinión* no se encontraba tampoco vinculada con la *emergencia de una interioridad* o a una *toma de conciencia*, sino que es una creación y una consecuencia del *poder*; es decir, de los discursos que genera éste y de los denominados por Foucault como *dispositivos de seguridad*. La generación de nuevos *saberes*, unido al deseo de conocer las nuevas realidades generadas por esos saberes, conduce a que en el acto de *visibilización* el propio poder genere nuevos saberes como ocurrirá con la *opinión*. Por otro lado, en relación a este vínculo entre *opinión* y *producción de verdad* y de *libertad*, no es de extrañar que el tema de la *opinión* se convierte en un acontecimiento central del *liberalismo*, con el que se define la nueva forma de lo político en el siglo XVIII, en contraste con el *secreto* de la Soberanía y de la mala razón de Estado. Ya la propia tradición liberal ha vinculado desde época temprana la *opinión* con la *razón* o *razón crítica* –si se prefiere–, así como con los derechos individuales, y, por tanto, con la conciencia interior, manifestación clara de la libertad. De tal manera que vinculaba su nacimiento con la progresiva escisión entre *privado* y *público*, característico del discurso de la *modernidad*. Considero que estas pautas de lectura ofrecidas por el *liberalismo* y que podemos observar también en otro texto fundamental del siglo XVIII de I. Kant sobre la ilustración al definir la *minoría de edad* como “la imposibilidad de servirse de su entendimiento sin la guía de otro”⁴¹⁸; nos alejan, sin embargo, del fenómeno de la *opinión* y nos invitan a abrazar más bien los *orígenes* míticos ofrecidos por la propia ideología liberal e ilustrada, que sin duda busca erigir la *opinión* en uno de los pilares y garantes de la *libertad* política e individual, esto es, *sin la guía de otro*, como vuelve a apuntar el propio Kant: “Pero es posible que un público se ilustre a sí mismo; es casi inevitable, si se le deja en libertad”⁴¹⁹.

Esta misma relación secuencial: individuo, razón, libertad y opinión, es frecuente en el mundo anglosajón al analizar el papel desempeñado por la prensa y la *opinión publicada*. Una prensa que es considerada como uno de los pilares de su noción de *libertad política*; la cual nada

⁴¹⁸ KANT, Immanuel. “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es Ilustración?”. P. 63.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 64.

tendrá que ver con el nacimiento de la *opinión* y de la *opinión pública* en Francia. Para el *liberalismo* existe un estrecho vínculo entre la *opinión* individual, el *espacio público* y la *circulación de ideas*, que son las que permitirían la articulación del término *opinión pública* propiamente dicha. Como ha señalado Michel de Certeau a propósito del proceso de *textualización* de lo moderno, a medida que la *gubernamentalidad* sustituye a la *Soberanía*, la *producción discursiva* se sitúa en el centro de la acción de gobierno frente a las medidas coercitivas del pasado. De ahí que sea lógico que las *opiniones* vayan adquiriendo tanta importancia, transformando lo que anteriormente era denominado como *doxa* o simples rumores en las calles, en *opiniones* dotadas primero de conocimiento y más tarde de *auctoritas*. Hecho que contrasta con la Soberanía-monárquica donde el único que poseía esta *autoridad* era el monarca en tanto que delegada por la Iglesia, siendo su gusto y opinión, como había señalado Ch. Perrault, el único con real *auctoritas*. Frente a la historiografía liberal, quien vincula *opinión* e *individuo*, para luego articular esta relación en un contexto político con sus presiones e intereses, considero que el nacimiento de la *opinión* es una consecuencia desde el principio de los *discursos de verdad* y del *orden del discurso*, así como de los efectos de *visibilización*, característicos de la *representación gubernamental*. A partir de esta creación, la *opinión* se irá convirtiendo, poco a poco, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII en uno de los instrumentos principales de gobierno, revelándose como muy eficaz a la hora de gobernar, naciendo propiamente la *opinión pública*. Es este proceso de *legitimación* realizado desde el poder y desde diferentes ámbitos de *saber*, cómo el económico, lo que terminarán por convertir a la *opinión* en un lugar prioritario de la *gubernamentalidad* y en un lugar de *auctoritas*, transformando la *opinión* en *opinión pública*. El nacimiento la *opinión pública* sería, al menos en Francia, una consecuencia de la redefinición de los *saberes* y por tanto del *poder*, así como de rasgos particulares de los espacios definidos por este poder. No la consecuencia del desarrollo de la prensa⁴²⁰, como en Inglaterra⁴²¹. Ni la consecuencia de un supuesto deseo de saber individual o de toma de conciencia, como derivación de la estimulación recibida a través de la prensa, los libros, los panfletos, es decir, de todo un mundo relacionado con la circulación de ideas. Tampoco de la redefinición de una nueva moral adscrita a una clase, como había apuntado P. Bénichou al estudiar el nacimiento de los llamados *moralistas* a finales del siglo XVII. Ni la consecuencia del ascenso de una clase nueva como la *burguesía*. El surgimiento de la *opinión pública* sería el resultado de una compleja transformación en el *poder* y en la redefinición entre lo “visible” y lo “invisible” que acompaña a toda redefinición del poder.

⁴²⁰ CENSER, Jack R. and Jeremy D. POPKIN (Ed.). *Press and politics in pre-revolutionary France*. Los Ángeles-University of California Press, 1987; POPKIN, Jeremy D. *Revolutionary News. The Press in France, 1789-1799*. Duke University Press, 1990; CENSER, Jack R. *The French Press in the Age of Enlightenment*. London, Routledge, 2004.

⁴²¹ HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. P. 94 y ss.

La relación entre el *espacio* y la *opinión*, habitualmente vinculados entre sí a través de los espectáculos teatrales, los salones, las logias, las academias, etc., sobre todo dentro de una concepción intelectualista de la opinión, se plantea de forma diferente durante la Regencia, si los enfocamos desde la *gubernamentalidad*. La redefinición del espacio ciudadano que retoma su pulso durante estos momentos, tal y como había propuesto el propio J. Habermas⁴²², creando una nueva *topografía* de la ciudad, determinará, frente al espacio cerrado versallesco, la necesidad desde el poder político de conocer lo que sucede en cada uno de estos espacios. Para lo cual pondrá en acción toda una nueva red de informadores, que pasarán a ser una de las atribuciones de la policía. Esta potenciación de las redes policiales y de información por parte del regente, ante la diversificación de los lugares del poder por toda la ciudad de París, junto a la proliferación de nuevos lugares de reunión de las elites, va a determinar que entre los condicionantes de las acciones de gobierno del regente se encuentre por vez primera la *opinión*. Aunque no se trata todavía de una *opinión pública*, sino de simples *opiniones* de gente con poder en las instituciones del Estado y que quizás no manifiestan en los consejos de regencia, pero sí en los salones o reuniones a los que asisten. Sin duda, estas *opiniones* siempre han estado presentes en el poder, desde Roma hasta Louis XIII o Louis XIV, pero, la nueva geopolítica parisina ha dado un perfil nuevo a estas opiniones en un panorama urbano que se presentan ya de una forma muy diferente a como lo habían hecho en la época de la Fronda. L. Lemarchand⁴²³ señala, siguiendo a J.A.W. Gunn⁴²⁴, que la aparición por vez primera del término *opinión pública* se producirá precisamente en la época de Regencia. En primer lugar, en 1716, a propósito del conflicto entre Bonnet y los *Légitimés* en la *Première Requête présentée au roi par les pairs de France* por su consejero jurídico Louis de Sacy. En segundo lugar, también en 1716, a propósito del número de la *Gazette de France*, recogido por J. Buvat, en la que se señala: « *Le recours à un Lit de justice peut laisser croire finalement que c'est l'opinion publique qui a décidé* »⁴²⁵. Frente a la tesis de J.A.W. Gunn o K.M. Baker para quienes la *opinión pública* se trataría de un concepto abstracto, sin una unidad y sin definición clara hasta los umbrales revolucionarios, para L. Lemarchand aparece ya como una herramienta claramente aplicada a la escena política de la Regencia; siendo una consecuencia del sistema de redistribución del poder creado por la *Polysynodie*. Sobre este nuevo espacio ciudadano de la Regencia el poder desplegará sus nuevos saberes, con el objetivo de visibilizar *lo que se dice* y controlar los movimientos sediciosos; fomentando y controlando la circulación, de personas, materias y opiniones, ante una ciudad con varios centros de poder. Este deseo de conocer y de visibilizar, se inscribirá dentro de un

⁴²² *Ibid.*, p. 69.

⁴²³ LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles?* P. 225.

⁴²⁴ GUNN, John Alexandre Wilson. *Queen of the World: Opinion in the Public Life of France from the Renaissance to the Revolution*. Oxford, Voltaire Oxford Fondation, 1995, p. 123.

⁴²⁵ BUVAT, Jean. *Journal de la Régence (1715-1723)*. T. I, p. 152.

impulso más general de conocer las *poblaciones*, conocer sus necesidades y controlar los grandes flujos ciudadanos, ya fueran extranjeros, campesinos, mendigos, enfermos, etc., que llegan a París. A partir de todo ello podemos concluir que la *opinión* no surge como un espacio de crítica de la legalidad desde la legalidad, esto es, dentro de las claves que definen la Soberanía, donde sí debemos inscribir el desarrollo de los panfletos y los libelos; sino como algo vinculado a los *deseos*, las *envidias*, las *filiaciones*, etc. La *opinión* surge de esos fermentos característicos de la vida ciudadana que los saberes mencionados tienen cada vez más encuentra para visibilizar los problemas y proponer formas de gobierno. La *opinión* se presenta así como un impulso de visibilizar una interioridad por parte del poder, pero ni en el sentido de interior burgués, ni tampoco en el sentido de la *voluntad* de los teóricos políticos modernos, así como tampoco de la conciencia interior religiosa. Se trata de una interioridad de malestares, rumores, cotilleos, enfados, etc., que al ser visibilizados bajo las taxonomías y nuevos saberes del poder, terminan por hacer emerger un nuevo saber: la propia *opinión*. Esta *opinión* se conforma en paralelo y en estrecho diálogo con la centralidad que ocupa en la nueva representación la *vida*, las *necesidades*, los *intereses*, los *deseos* o los *gustos*. Es este interior informe característico de la *doxa*, aparentemente fuera de control, el que requiere por tanto de un gobierno semejante a aquél que opera sobre los *deseos* económicos, sobre las *poblaciones* de vagabundos y marginales, o sobre las *epidemias*; obligando a su visualización y por tanto creándola para su control.

La *opinión* se encuentra relacionada con una interioridad informe que M. Antoine definía, precisamente en relación a la *opinión pública*, como “*des humeurs des Parisiens*”⁴²⁶. Una interioridad informe que pasa a interesar al poder a partir de la Regencia. Para el poder estos murmullos⁴²⁷ y estos rumores⁴²⁸ de calles y plazas, se convierten en un lugar de saber, de interés y de control; pero también de *producción de discursiva*. Poco a poco el poder se verá limitado por la *opinión*, a la que ha dado su estatuto de *autoridad*, transformándola en *opinión pública*, pero, al mismo tiempo y en tanto que estrechamente vinculada a la *publicidad* (pues originalmente se encuentra unida a la *publicidad representativa* analizada por J. Habermas⁴²⁹), la *opinión pública* es también el lugar desde el cual se gobierna. La *opinión* más que ser un lugar de emergencia de una razón crítica con el poder que demanda libertad, como el mito liberal ha construido, es ante todo un

⁴²⁶ ANTOINE, Michel. *Louis XV*. P. 595.

⁴²⁷ « MURMURE, s.m., bruit sours, plainte sourde: on dit le murmure des peuples, le murmure de eaux. » DIDEROT, Denis. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.

⁴²⁸ « RUMEUR, s.f., bruit général et sourde, excité par quelque mécontentement dans une ville, dans une maison... Il se dit aussi d'une sédition... » DIDEROT, Denis. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.

⁴²⁹ “La publicidad representativa no se constituye como un ámbito social, como una esfera de la publicidad; es más bien, si se me permite utilizar el término en este contexto, algo así como una característica de status. El status del señor feudal, siempre encaramado a su jerarquía, en neutral freno a los criterios “público” y “privado”; pero el poseedor de status lo representa públicamente.” HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. P. 46.

lugar de producción discursiva desde el cual el poder, ya sea instituido o no, modela la sociedad, por lo que no es de extrañar que desempeñe un ambiguo papel, especialmente a partir de que se constituye como *opinión pública*, como lugar de sometimiento al poder y al mismo tiempo lugar de someter.

K. Baker ha estudiado este proceso por el cual la monarquía comienza en el último tercio del siglo XVIII una política de *publicitación* de sí misma, esto es, de producción de discursos con vistas a crear una *opinión* en la sociedad, apelando así a una supuesta *opinión pública*. Sin embargo, podemos observar una estrategia semejante con anterioridad, en los años 40, antes de las fuertes polémicas parlamentarias; y que coincide, según A. Farge, con un incremento de la preocupación por parte de la policía por lo que piensa la población, es decir, por lo que se dice en las calles y en las plazas. En estos instantes que coinciden con el final de la Regencia se produce el desarrollo de un complejo entramado de gacetas y novelas encargadas de informar, pero, también al mismo tiempo de crear e inventar noticias con vistas a manipular esa hipotética opinión, generando una confusión elevada entre ficción y realidad, como refleja el fenómeno de los *convulsionistas* de Saint-Medard. A. Farge ha estudiado específicamente el fenómeno de *opinión* causado por la marcha a la guerra de Luis XV, cuando el monarca pasa de ser considerado por el pueblo como el “bien-amado” a ser el “mal-amado”; y que parece generar gran interés por parte del poder en estos cambios abruptos del sentir popular. Acontecimiento que refleja cómo este sentir u *opiniones* se construyen sobre las filiaciones características que dominan las relaciones entre personas y familiares, que son las mismas que establece el pueblo con su Rey. Este cambio de *sentimientos* hacia el monarca genera un deseo de actuar por parte del poder en el sentir de la población, considerando que si conocen ese sentir podrán evitarse o controlarse los acontecimientos futuros. Tal y como ocurre en el saber económico, con la búsqueda de predicciones sobre las cosechas o precios del pan; en el saber médico, con las predicciones sobre la propagación de enfermedades; o en el científico, con las predicciones sobre hechos físicos; se nos descubre también una idea de lo político nueva, como medida y previsión, estrechamente vinculada a los fenómenos de *opinión*, donde a través de su conocimiento del sentir popular se considera que pueden preverse altercados. Mientras antes los motines o intentos de regicidio se daban y no se podían prever, simplemente se reprimían, ahora, por vez primera, se considerará que se pueden preverse, controlar, manipular y orientar. Para lo cual es necesario previamente conocer qué se piensa y se dice. Son por tanto este tipo de mecanismos, fuerzas o poderes, que actúan sobre la *opinión*, los que destaca el poder político fomentando su *visibilización*, convirtiendo un sentir tradicional del pueblo en *opinión*; siendo la producción-inflación de información y la información-publicidad-manipulación, los que

crearán la *opinión pública*. La *opinión* no nace del debilitamiento del poder durante la Regencia que permite a los espacios burgueses de opinión adquirir mayor fuerza, como plantea J. Habermas⁴³⁰.

Podemos concluir por tanto que la *opinión* siempre ha existido. De hecho, ya el pensamiento griego, principalmente Platón, distingue entre el camino de la *doxa*, habitualmente traducido como *opinión*, y el de la *episteme*, identificado con el camino de la ideas y de la verdad⁴³¹. Por lo que nos ha interesado establecer por qué y cuándo esa *doxa* se convierte en *opinión*, es decir, cuándo los rumores, los gritos, la indignación, el hambre, la venganza y todo aquello que no tiene una “forma”, adquiere una legitimidad y por ello su “ser”, forma o existencia; dotándose finalmente de una *auctoritas* que dará lugar a la *opinión pública*. Un fenómeno que hemos vinculado a la gubernamentalidad y a los efectos de la visibilización. Momento en que la *opinión* pasa a ocupar un lugar central como articulador principal en la “representación” política, transformándose así en *opinión pública*.

4.4. La legitimidad de la opinión y el proceso revolucionario en J. Habermas y en R. Koselleck.

Para que los ruidos o los humores ciudadanos, visibilizados como *opiniones* por parte del poder, se transformen en fuente de legitimidad política, esto es, en *opinión pública*, previamente será necesario que el propio poder le atribuya a este espacio ciudadano y público, el ser un lugar facultado para legitimar el propio poder o para el fortalecimiento del mismo, como se configura bajo el reinado de Louis XVI. Por tanto es necesario que la idea de *público*, en tanto que *res-publica*, confiscado por la monarquía y el Estado desde J. Bodin, se vincule a los juicios emitidos por cada *particular*, atribuyéndoles una *legitimidad* y dotándoles de una *auctoritas*. De este modo, más que a un espacio: como el salón, o a un grupo social: como la burguesía; para K. Baker la *opinión pública* y el *espacio público* nacen de la transformación en el orden de los discursos políticos que son los que invisten de *legitimidad* y *auctoritas* a lo dicho en unos espacios y por unas personas que hasta ese momento habían permanecido invisibles al poder. Fenómeno que sólo puede producirse cuando la Soberanía entra en crisis e irrumpen en la escena otras figuras y representaciones como el pueblo, la nación o el público. Un antecedente de todo ello estará determinado por los jansenistas que transforman los *bruits* de la ciudad en *opinión*⁴³². Estos nuevos protagonistas reclaman en la segunda mitad del siglo XVIII para sí la *legitimidad* y la *auctoritas* que antes monopolizada la

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁴³¹ PLATÓN. *Diálogos IV. República*. Traducido por Conrado Eggers Lan, Gredos, 2000, Libro V, 476d.

⁴³² FARGE, Arlette. *Dire et mal dire*. P. 41 y 43.

monarquía, tal y como observamos en el texto del marquis d'Argenson a mediados de siglo, en pleno enfrentamiento entre el Parlamento y Louis XV, cuando señala: « *dans l'esprit public et par leurs études s'établit l'opinion que la nation est au-dessus des rois comme l'Église universelle est au-dessus du pape* »⁴³³.

A. de Tocqueville situaba como principales causas de la Revolución el proceso de “literaturización” y de “abstracción” consiguientes del pensamiento así como del sistema político, que R. Koselleck definía como *crítica*. Un fenómeno que derivaría a su vez de una *impersonalización* del poder como consecuencia de la racionalización del Estado, definido bajo aspectos administrativos y económicos. Proceso que habría tenido su claro reflejo en la “homogenización” cultural acontecida a finales del siglo XVIII, cuando los diferentes estratos de la sociedad se habrían visto completamente unificados en los diferentes espacios públicos. Una tesis de A. de Tocqueville que observamos ya de forma temprana en la obra de Burke y Bonald. Esta tesis de la “desrealización” del sistema político, que ya se apunta entre los críticos a la Revolución de las primeras décadas del siglo XIX, será retomada por H. Taine posteriormente, determinando con ello un modelo historiográfico que sitúa en el pensamiento “utópico” ilustrado, exacerbado por los hombres de letras, las razones del terror. Tanto para J. Habermas como para R. Koselleck, son las *ideas* -acorde al mito de la *Ilustración*- las que determinan los acontecimientos revolucionarios. Se perfila así un modelo de interpretación de los acontecimientos -contemporáneo a los hechos- que tendrá gran predicamento posteriormente, como observamos en R. Darnton, quien sitúa en los panfletos y libelos del último tercio del siglo, la principal causas de la crítica del sistema político y de la desafección entre el pueblo y el monarca. Son estos fenómenos editoriales y las nuevas representaciones que proponen, construidas a base de retazos, deseos, anhelos, envidias, etc; las que construyen un estado de *opinión* que transforma finalmente las relaciones de los súbitos con su rey. Para R. Koselleck y J. Habermas este espacio cultural o esfera literaria, nacida de las ideas filosóficas, de los libelos, panfletos, etc., nacería de un modelo nuevo de comprensión de lo político gestado en la sociedad, opuesto a la soberanía jurídica de Antiguo Régimen y caracterizado por *criticar* o cuestionar el poder instituido. Hecho positivo para J. Habermas, ya que permitiría el desarrollo de los sistemas democráticos-liberales; pero negativo para R. Koselleck, puesto que conducirá al Terror. Al situar los modelos políticos futuros bajo la sombra de las *voluntades* frente a lo jurídico, transformando lo político bajo las formas de la dialéctica y de la lucha “partisana” propias del pensamiento *crítico*. Para ambos autores el nuevo modelo político estaría presidido por el auge de la burguesía que impone su nueva concepción de lo político, inscribiéndose su modelo de análisis sobre la *opinión pública* dentro de *lo social*.

⁴³³ Citado por DRÉVILLON, Hervé. « La monarchie des Lumières : réforme ou utopie ?, 1715-1774 ». P. 401.

A partir del nacimiento de la *esfera burguesa*, como la denomina J. Habermas, comenzaría un proceso de legitimación de la *razón* y de la *crítica*, característica de la sociedad burguesa y de la Ilustración, que, convertidos en los nuevos estandartes de lo político, sustituirían las legitimidades anteriores, superponiendo sobre *conciencia interior*, de tradición religiosa, la legitimidad de la razón. La religión en tanto que tradicional lugar de auctoritas en tanto que *nomos de la tierra*, se ve sustituida por la *crítica*⁴³⁴, trastocando el orden establecido hasta ahora. R. Koselleck criticaba así el proceso de sustitución de todos los *topoi* precedentes, especialmente del estado absolutista, que se ve demolido por la *crítica* ilustrada, reemplazando los lugares de *Verdad* teológica y política, gestados tras las guerras de religión. Este proceso de construcción de una nueva *auctoritas* ajena a la monarquía, a la legalidad y en general a la tradición⁴³⁵, y vinculada a la razón-crítica individual, esto es, a la moral interior de carácter burgués⁴³⁶, permitirá el nacimiento de la *opinión pública* como emblema de esa nueva legitimidad política en base a esa nueva moral interior del sujeto crítico.

*« L' « opinion publique » était devenue l'idée qui permettait au nouvel espace politique d'énoncer clairement que sa légitimité et son autorité étaient séparée de celles de la couronne, et que la nation pouvait récupérer là ses droits contre la couronne. À l'intérieur de cet espace, la Révolution française devenait pensable. »*⁴³⁷

Una moral interior desde la cual cada uno se convierte en juez, sometiendo lo político y la realidad al tribunal de la opinión⁴³⁸, como señala Malesherbes en 1775.

*“Se ha erigido un tribunal independiente de todos los poderes y al que todos los poderes respetan, que aprecia el talento que dictamina acerca de todas las personas de mérito. Y en un siglo ilustrado, en un siglo en el que cada ciudadano puede hablar a la nación entera por medio de la prensa, quienes tienen el talento de instruir a los hombres y el don de conmovellos, los hombres de letras en una palabra, son en medio del público disperso lo que antes eran los oradores de Roma y de Atenas en medio de público reunido”*⁴³⁹

Esta *opinión pública* se convertirá así para R. Koselleck en un lugar de deslegitimación de lo político, moralizando la sociedad (como había sucedido durante las guerras de religión), ayudando a la construcción de una irrealidad política, ideológica y utópica (como ya había señalado A. de

⁴³⁴ “Si, inicialmente, el concepto opuesto central a los de razón, moral y naturaleza era el de religión revelada, sólo era preciso un desplazamiento de la Crítica al “campo de las leyes mundanas” para agudizar políticamente el frente espiritual ya abierto.” KOSELLECK, Reinhart. *Kritik und Krise*. P. 105.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁴³⁶ “Con ello la moral burguesa –de modo tácito y secreto, desde luego, conforme a su esencia– penetra en el espacio de la esfera pública, y al mismo tiempo queda en evidencia la segunda modificación que la moral de la convicción defendida por Hobbes sufre en manos de Locke: las leyes morales burguesas, videntes en secreto, no están ya reducidas al campo de la convicción, sino que determinan el valor moral de las acciones, de las acciones prácticas”. *Ibid.*, p. 59.

⁴³⁷ BAKER, Keith Michael. *Inventing the French Revolution*. P. 265.

⁴³⁸ « Comme les remontrances parlementaires, couchées dans un langage de plus en plus radical, étaient diffusées en quantités jamais vues, et comme les pamphlets surgissaient de tous côtés, on vit apparaître une catégorie nouvelle dans le discours politique français : celle de l'opinion publique. Le « tribunal du public » devint la cour d'appel final pour la monarchie comme pour ses critiques. » *Ibid.*, p. 128.

⁴³⁹ Citado por CHARTIER, Roger. *Les origines culturelles de la Révolution Française*. Traducido por Beatriz Lonné ; Gedisa, 1995, pp. 43-44 (1ª edición, Duke University Press, 1991).

Tocqueville⁴⁴⁰), que situará en el horizonte de la *crítica* ilustrada –y de la *opinión pública*– un claro panorama de *crisis*.

“De esta forma, cada uno se convierte en un juez que, basado en su condición ilustrada, se sabe autorizado a incoar proceso a todo aquello que ataca directamente a su autonomía moral, como determinación heterónoma. La separación entre moral y política, consumada una vez por el Estado, se vuelve ahora contra éste [...] El burgués, carente de poder político en cuanto súbdito de un señor soberano, se comprendía a sí mismo como sujeto moral, sentía la dominación existente como prepotente, condenándola proporcionalmente como inmoral, por cuanto que no podía percibir ya lo que posee evidencia en el horizonte de la finitud humana. Mediante la escisión entre moral y política, la moral tiene que enajenarse de la realidad política. Este hecho se expresa en que la moral salta por encima de la aporía de lo político. La moral, que no puede integrar en su seno a la política, tiene que hacer de la necesidad virtud, precisamente porque se alza sobre el vacío”⁴⁴¹

Este fenómeno de re-moralización de lo político, señalado por R. Koselleck, que se manifestaría con desarrollo de la *opinión*, rompiendo así la escisión entre *privado* y *público* alumbrado por las guerras de religión, comienza a gestarse ya a principios del siglo XVIII, paradójicamente, en el ámbito religioso, en el torno de los jansenistas. Estos emprenden diferentes campañas de *opinión* y de *opinión publicada*, a propósito de la bula *Unigenitus* y a partir de sus textos de *Le Nouvelle Ecclésiastiques*, constituyéndose en un primer *tribunal del público*⁴⁴².

« vingt ans avant les hommes de lettres, les figuristes ont choisi de s'en remettre à ce qu'ils appellent eux-mêmes le « tribunal du public », instance supérieure de jugement en laquelle ils placent tous leurs espoirs : « Le Public est un juge qu'ils [les Jésuites et les constitutionnaires] n'ont pu corrompre ». Le Gros va jusqu'à prétendre que le public représente « un rempart de protection contre ceux qui ne craignant pas assez le jugement de Dieu ne laissent pas de respecter celui du public » »⁴⁴³

Sin embargo su objetivo no es convertir la *doxa* en fuente de legitimidad histórica, como sucederá posteriormente en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando los hombres de letras reivindican un lugar de *acutoritas*; sino enfatizar y reivindicar que la *auctoritas* de la monarquía reside precisamente en su vínculo con la religión. El único espacio de legitimidad y autoridad que reconocen los jansenistas es la religión, considerando que ésta está encarnada por el pueblo. Es por ello que a través de la *opinión* del pueblo se descubre la voluntad divina, fuente única de autoridad; lo que les aleja por completo de los procesos de opinión pública gestados en el siglo XVIII. El desarrollo de una *opinión* como el que se gesta en el entorno jansenista estaría próximo a los debates sobre la *autoridad* que se desarrollan con el nacimiento de la soberanía, durante las guerras de religión y en torno al problema de la *res-publica*. A partir de ello se comprenden mejor los trasvases que hacen los jansenistas entre el discurso jurídico y político y el teológico. Es por ello que la Iglesia se define como una *nación*, y la fe que conforma el cuerpo de la Iglesia se convierte

⁴⁴⁰ BAKER, Keith Michael. *Inventing the French Revolution*. Pp. 20-22.

⁴⁴¹ KOSELLECK, Reinhart. *Kritik und Krise*. Pp. 29-30.

⁴⁴² MAIRE, Catherine. *De la cause de Dieu à la cause de la Nation*. P. 139.

⁴⁴³ *Ibid.*, pp. 224-225.

en una « *espèce de droit public dont toute la Nation est dépositaire* »⁴⁴⁴. Este trasvase jurídico y político, como el planteado por de Vivien de La Borde⁴⁴⁵, sin duda ayudará a la larga y en otros contextos a la conversión del *pueblo* en encarnación de la *nación*; no obstante, como ha señalado C. Maire « *serait plus naïf que de voir dans la création de l'hebdomadaire un reflet du rôle grandissant de l'opinion publique* »⁴⁴⁶. No es por tanto una *opinión pública* lo que encontramos en el jansenismo, pero sí el intento de elevar las opiniones del movimiento jansenista, como depositarios de la verdad del discurso religioso, en *auctoritas*.

Lo más interesante de este antecedente dieciochesco es, quizás, cómo el jansenismo permitirá a otros grupos, ajenos al debate y al trasfondo religioso de la legitimidad, leer la historia de una manera simbólica y dotar de autoridad a una *opinión política* que no se enraíza tanto en el debate teológico sino que pretende vincular la *auctoritas* al problema de la razón y la crítica, característica del desarrollo de una filosofía de corte materialista. Es aquí, de nuevo, donde debemos comprender las críticas de R. Koselleck, siguiendo de cerca a C. Schmitt, sobre el problema del liberalismo y el desarrollo de la *era de la crítica* en el siglo XVIII, criticando un pensamiento utópico que busca hacer tábula rasa con el pasado. El jansenismo en su llamada retórica a un pueblo y a una nación, pensada a partir del vocabulario galicano de la *res-publica*, pone en acción un pueblo imaginado que todavía se encuadra en los marcos del debate político anterior. No obstante este pueblo al que dicen dirigirse, buscando dotar de legitimidad a su discurso⁴⁴⁷, pone en marcha una estrategia retórica que será imitada por los Parlamentos a mediados de siglo. Sin embargo, su estrategia podría calificarse más bien de *manipulation propagandiste*⁴⁴⁸ cuyo objetivo sería « *faire croire à l'irruption d'un tel acteur* »⁴⁴⁹, y no tanto un antecedente de la *opinión pública*. Aunque permitió a la larga y a través de diversos desplazamientos la configuración de una conciencia nacional y de una *opinión pública*, como ha remarcado C. Maire o Dal Van Kley, considerando que « *la construction "théorique" de l'opinion et de son rôle aura précédé l'entrée en scène de l'opinion "réelle", comme su celle-ci était venue remplir une place d'abord dessinée sur le papier* »⁴⁵⁰.

Para el jansenismo figurista el presente se convierte en una realidad plagada de signos que deben ser interpretados conforme al pasado, construyendo una filosofía de la historia⁴⁵¹ donde es la

⁴⁴⁴ LA BORDE, Vivien de. *Du Témoignage de la vérité dans l'Église. Dissertation théologique où l'on examine quel est ce Témoignage, tant en général qu'en particulier, au regard de la dernière Constitution, pour servir de précaution aux fidèles et d'apologie à l'Eglise catholique contre les reproches des Protestants*. 1714, p. 80.

⁴⁴⁵ MAIRE, Catherine. *De la cause de Dieu à la cause de la Nation*. P. 206 y ss.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 220.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 228.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 230.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 230.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 89.

propia historia de Port-Royal la clave interpretativa. Una filosofía de la historia que se convertirá en fundamental para comprender el discurso político de los Parlamentos en el siglo XVIII. Los jansenistas elaboran a través del alumno de Duguet, Etemare, una historia profundamente teológica en la cual esos signos del presente encuentran su explicación con otros anteriores y finalmente con un sentido oculto que ellos atribuyen y encuentran en la propia Historia⁴⁵², tomando los acontecimiento de Port-Royal y sobre todo de la bula *Unigenitus*, como claves simbólicas principales de esa interpretación. Un modelo explicativo claramente deudor de la *filosofía de la historia* cristiana, que se aleja sin embargo del *millenarismo* para comprender su presente.

« Mais à l'opposé de leurs intentions, par leurs nombreuses publications de vulgarisation historique, les figuristes ne feront qu'exacerber le sentiment de la durée et des vicissitudes du temps terrestre, désormais ouvert sur un avenir libéré de la menace apocalyptique et accessible à une interprétation humaine. À leur insu, ils contribueront ainsi activement à l'émergence de l'esprit critique et à l'éducation de l'opinion publique. Ils poseront également les bases d'un transfert du conflit religieux dans le domaine de l'État et créeront une forme de proto-polisation destinée à façonner durablement la scène parlementaire »⁴⁵³

Su concepto histórico enseñó a un buen número de personas de principios del siglo XVIII a interpretar la realidad conforme a esos parámetros simbólicos, los cuales remitían a una especie de idea sobre la *soberanía popular*, como habían defendido los *monarchomaques*, frente a la *soberanía monárquica*. La defensa de la *soberanía popular* permitirá la definición de una noción tremendamente ambigua de *pueblo*, que sólo irá adquiriendo una delimitación a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, en autores como Voltaire o Rousseau y posteriormente en los umbrales revolucionarios⁴⁵⁴. Asimismo, ayudará a perfilar la idea de *nación*, siguiendo determinados planteamientos galicanos. Como señaló R. Chartier las nuevas claves de lectura dadas por el *figurismo* transformarán al lector de la realidad del siglo XVIII, creando nuevos instrumentos de lectura y transformando las realidades; lo que irán minando poco a poco la sacralidad y la *auctoritas* de la que estaba investida la monarquía.

Si el jansenismo no puede ser considerado como un antecedente de la *opinión*, ni de la *opinión pública*, pero refleja unas estrategias discursivas muy interesantes para leer lo que acontecerá después, sin embargo tenemos un ejemplo estudiado por S. Maza de cómo la publicitación política tiene efectos de creación de opinión. La publicitación de las grandes causas judiciales en la segunda mitad del siglo XVIII, genera una *opinión* en la sociedad como resultado, precisamente, de darse a conocer y publicitarse estas causas judiciales⁴⁵⁵. Otro ejemplo de cómo el

⁴⁵² *Ibid.*, p. 183.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁵⁴ GUILHAUMOU, Jacques. *L'avènement des port-parole de la République (1789-1792). Essai de synthèse sur les langages de la Révolution française*. Lille, Presses Universitaires du Spetentrion, 1998.

⁴⁵⁵ MAZA, Sarah. *Private Lives and Public Affairs: The Causes Célèbres of Prerevolutionary France*. University of California Press, 1993.

desarrollo de la *opini3n* se vincula a la *publicitaci3n* de antiguo secreto, lo encontramos igualmente bajo el reinado de Luis XV, a partir de la d3cada de los 40, cuando se extiende la idea entre la poblaci3n de que el monarca se ausenta frecuentemente de los asuntos pol3ticos; tal y como pondr3an de manifiesto diferentes textos de la 3poca como la *memorias* d'Angenson. 3ste revela un acontecimiento secreto para generar una *opini3n*, en el sentido de rumor, desde la cual fortalecer la fuerza de los parlamentos en sus acciones: « *Que dire du roi qui laisse tout faire au cardinal de plus en plus? La France et les 3trangers sont plus afflig3s que jamais de son insensibilit3, et il n'y a plus qu'un mot dans la langue française qui est de dire : Notre roi est au-dessous du rien* ». Las mismas cr3ticas que recibieron con j3bilo la *polysynodie* de Philippe de Orl3ans al supuestamente quitar poder a los *secretrios*, que luego atacaron la *polysynodie* para defender el regreso a un sistema ministerial, resurgen de nuevo en un sentido opuesto criticando el poder excesivo de los secretarios de Estado como Fleury. Todo ello demuestra que la *opini3n* es una *producci3n* discursiva por parte del poder y de los grupos enfrentados que buscan influir en el sentir popular. Si bien no se considera todav3a que este sentir popular tenga legitimidad alguna, sin embargo, asistimos a las estrategias ret3ricas habituales de depositar en un otro ficticio una supuesta legitimidad o poder de acci3n. Se trata por tanto de una *opini3n* estrechamente vinculada a los discursos de la soberan3a, aunque presenta rasgos nuevos, como los ya se3alados, en el que ese pueblo ocupa un papel que en los panfletos y libelos de la Fronda no ten3a. La efectividad de estas *opiniones* se refleja en el hecho de que a la muerte de Fleury en 1743, Luis XV renuncia a nombrar un nuevo *primer ministro*, tal y como hab3a hecho su abuelo, mostrando con ello la fuerza con que la *opini3n* va carg3ndose a lo largo del siglo XVIII. Si bien los rumores sobre las ausencias del monarca, sobre su libertinaje o sobre la autoridad excesiva de su ministros, en el siglo XVII no desestabiliza a la monarqu3a, en cambio a lo largo del siglo XVIII s3 se mostrar3n profundamente destructivas. Lo que tendr3 que ver con una crisis de la auctoritas como consecuencia de la gubernamentalidad. Otro ejemplo de la importancia adquirida por la opini3n lo encontramos cuando Necker rompe el *secreto de Estado*, vinculado a la Soberan3a, dando a conocer a la opini3n p3blica el estado de las cuentas del reino, se3alando as3 su intenci3n « *de faire pour la premi3re fois des affaires de l'3tat une chose commune* »⁴⁵⁶. Todo ello refleja que la opini3n nace de la acci3n pol3tica.

Frente a nuestra tesis que entiende la *opini3n* y la *opini3n p3blica* como un efecto de los discursos pol3ticos, autores como J. Habermas o R. Koselleck sit3an a ambas en relaci3n con el desarrollo de un *sujeto-cr3tico*. 3ste se habr3a gestado a partir de ese espacio *particular* alumbrado por el pensamiento pol3tico tras las guerras de religi3n, a donde habr3an sido relegados todos los aspectos que tendr3an relaci3n con las convicciones religiosas, eliminando del debate *pol3tico-p3blico* las discusiones teol3gicas que impedir3an llegar a ning3n tipo de acuerdo. Relegando

⁴⁵⁶ Citado por CORNETTE, Jo3l. « Figures politiques du Grand Si3cle. Roi-3tat ou 3tat-roi ? ». P. 270.

también las pasiones, que habrían sido responsables de la violencia de los tiempos. Sin embargo, para R. Koselleck, la moralización de este espacio interior generará un proceso de legitimación de la interioridad que a la larga permitirá la legitimación de todo pensamiento que provenga de ese interior. No es de extrañar por tanto que el surgimiento en el siglo XVIII de un pensamiento crítico, nacido de un interior, no sólo se presente como legítimo sino que a su vez produzca una remoralización de la política⁴⁵⁷. Un proceso que R. Koselleck define y explica bajo el término de *opinión pública*. Un pensamiento crítico u *opinión pública* que al deslegitimar la autoridad, reclamará para sí esta autoridad, autoinvistiéndose de esa legitimidad, tal y como representará el filósofo o el intelectual, perdiendo de vista su pensamiento la realidad y sus fines políticos. Unos fines definidos por la política, que se ve sustituida por la ideología⁴⁵⁸ y por la persecución de utopías, que tienen por pretensión la sustitución de lo político; mostrándose finalmente incapaces de pronosticar los acontecimientos, abocándose hacia el caos revolucionario⁴⁵⁹.

A diferencia de R. Koselleck, para J. Habermas es la Razón Ilustrada, esto es, la *crítica*, la que fundamentaría el sistema liberal-democrático, permitiendo su buen funcionamiento. J. Habermas otorga a la *opinión pública* el papel de limitador de la acción política que tendería hacia el “absolutismo”, esto es, hacia la dimensión de la *publicidad representativa*. Para J. Habermas el *espacio público* tiene por capacidad y función la conversión de la *opinión* de un sujeto privado en *opinión pública*, de naturaleza colectiva, a través de una especie de conciencia racional crítica sobre lo bueno y la verdad de la acción. No obstante, considera que a finales del siglo XVIII se producirá una confusión entre ambas esferas: lo público particular y la opinión pública. Esta confusión entre privado y público⁴⁶⁰ producirá un fenómeno semejante al acontecido en la época de la monarquía absoluta con la *publicidad representativa*. A partir de estos instantes la opinión crítica-racional quedará convertida en cultura y finalmente en *publicidad* para las *masas*, produciéndose un proceso de sometimiento del individuo al Estado, contrario al espíritu ilustrado señalado por I. Kant. La opinión pública, adscrita a la capacidad crítica, cede su lugar a lo privado, yendo en detrimento de la esfera pública y política. J. Habermas achaca este proceso a una intervención del interés económico en las esferas de publicidad: periódicos, principalmente⁴⁶¹; lo que provoca que “la

⁴⁵⁷ KOSELLECK, Reinhart. *Kritik und Krise*. P. 136.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁵⁹ “Lo cuestionado es, ante todo, la problemática de la Ilustración moderna y de la emancipación surgida de aquélla. Su problemática consiste en alcanzar un límite que sólo cabe traspasar razonablemente si se reconoce como límite político. Donde el límite se desconoce como político, la Ilustración se coagula en una utopía que, dándole aparentemente alas, provoca contramovimientos que escapan al control de la Ilustración, por cuanto ha renunciado a comprender la heterogonía de los fines. En efecto: la heterogonía de los fines es una determinación temporal de lo político que no puede ser superada por utopía alguna. Ocurre más bien que precisamente las metas que se haya fijado una Ilustración se malogran si la dialéctica de un proceso político no puede captarlas en forma de pronóstico”. *Ibid.*, p. 20.

⁴⁶⁰ HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. P. 173.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 197.

antigua distinción entre *publicidad política* y *publicidad literaria* se ha perdido en el camino que lleva del público culturalmente raciocinante al público consumidor de cultura: la *publicidad literaria* ha dejado de tener un carácter específico”⁴⁶². En este proceso la sociedad pierde también sus cuerpos de intermediación, lugar que ocupaba la *opinión pública*, para convertir la política en un enfrentamiento entre partidos que buscan la conquista del Estado y el Estado mismo. Este proceso sería pues para J. Habermas la consecuencia de un ensimismamiento cultural que R. Koselleck explica y achaca a la propia crítica. Separado de nuevo lo público y lo privado el interior y la moral particular se convierte en lugar de legitimidad política, tal y como representará el *intelectual revolucionario*: “El verdadero usurpador, por tanto no era el monarca, sino el crítico. Y el autoengaño consiste precisamente en creer que esta usurpación sea de ley”⁴⁶³. Para J. Habermas es el momento en que la sociedad pierde su dimensión democrática, al convertirse la *opinión* de unos pocos en fuente de legitimidad; dirigiéndose desde ella –y desde los *partidos*-, con fines aclamatorios y económicos, los deseos del conjunto de la nación, sirviéndose para ello de los medios culturales y publicitarios.

“El modelo de la *publicidad burguesa* contaba con la estricta separación entre los ámbitos públicos y privado, y de ahí que la misma *publicidad* de las personas reunidas en público, mediadora entre el Estado y las necesidades de la sociedad, estuviera incluida en el ámbito privado. A medida que los ámbitos público y privado van ensamblándose, este modelo se hace inaplicable. Surge entonces una esfera social repolitizada que no puede subsumirse ni bajo la categoría de lo público, ni bajo la de lo privado. En ese ámbito intermedio se mezclan los ámbitos estatalizados de la sociedad y los socializados ámbitos del Estado sin mediación alguna de las personas privadas políticamente raciocinantes. El público es completamente relevado de esa tarea, en las que las personas privadas organizadas colectivamente intentan configurarse políticamente de un modo directo; mediante partidos, por otro lado, que convertidos en órganos del poder público se sitúan por encima de la *publicidad*, cuyos instrumentos fueron en otro tiempo.”⁴⁶⁴

Con el término *publicidad representativa*, que define la deriva de la *opinión pública* de nuevo hacia el autoritarismo, J. Habermas se refería a aquella *opinión* que no emana de un individuo sino directamente del poder del señor, constituyendo así una *publicidad* del mismo, que abandona la racionalidad. No será hasta el momento en que se produce el nacimiento de la “esfera pública burguesa”, a lo largo del siglo XVIII, cuando pueda hablarse de *opinión*. Instantes en los que la *opinión* deja de ser *publicidad representativa*, diferenciándose la *opinión* de la actuación política y representativa del “señor”. Una *opinión* que pasa a estar definida por un espacio propiamente público nacido de un mundo de discursos razonables entre individuos. Esta distinción hecha por J. Habermas entre *publicidad representativa* y *opinión* es de la misma naturaleza que

⁴⁶² *Ibid.*, p. 203.

⁴⁶³ KOSELLECK, Reinhart. *Kritik und Krise*. P. 109.

⁴⁶⁴ HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Pp. 203-204.

realiza K. Baker al distinguir entre *época de la palabra* y *época de la escritura*⁴⁶⁵. Este paso de una *publicidad representativa* del señor a una *opinión pública*, se habría producido para J. Habermas gracias a dos factores. En primer lugar, por la racionalización del Estado, que habrían generado una “despersonalización” así como una “descorporativización” del mismo, favoreciendo a las clases trabajadoras. En segundo lugar, y ante tal vacío dejado, ello favoreció el surgimiento de “nuevas personalidades” como la burguesía. Un colectivo directamente derivado del mundo económico y administrativo, favorecido por la racionalización del Estado, que representaría esa dimensión pública del nuevo Estado. Donde las relaciones ya no se establecen en relación al “señor”, sino fuera de la esfera de dominación política. Una esfera presidida por un intercambio igualitario y público, que define como *esfera burguesa*, generando a su vez una conciencia burguesa vinculada a este *espacio* burgués y de *opinión* burguesa, que darán lugar a la *opinión pública*. Aunque más bien habría que definirla como de *opinión burguesa*, desarrollada en los salones, logias, academias, etc. Frente al cuestionamiento de R. Koselleck de la creación de una cultura burguesa, en tanto que origen de la crítica, J. Habermas lo considera, por el contrario, como el germen de la democracia. No obstante ambos coinciden en el diagnóstico de que esa cultura burguesa derivará hacia el caos. Para J. Habermas en el momento que abandona su racionalidad y se apropia de ella un colectivo reducido, que con fines *publicitarios* la manipula.

En conclusión, frente a un modelo de explicación del nacimiento de la opinión vinculado a lo social, como propone R. Koselleck o J. Habermas, donde ciertos colectivos se autoinvisten de legitimidad, que claramente adscriben a la *triada de la modernidad*; hemos intentado mostrar que la *opinión* nace de las estrategias discursivas del propio poder y no de un individuo o de un colectivo.

5. Primera variación sobre el problema de la opinión pública: La Ilustración. Un modelo historiográfico de explicación del cambio mediante las ideas.

Como acabamos de señalar a propósito de A. de Tocqueville, de R. Koselleck o de J. Habermas, uno de los diagnósticos frecuentes de la llamada *anti-ilustración* o *antiphilosophie*, que se desarrolla ya en los últimos años del siglo XVIII, para explicar los hechos revolucionarios, fue el crecimiento desmesurado de las “letras” a lo largo de todo el siglo, centrando sus ataques en los *philosophes*. A medida que la enciclopedia o las ideas de los filósofos van cosechando sus primeros éxitos editoriales, transformando el mundo circundante, estas críticas, de profundo trasfondo cristiano, se agudizarán⁴⁶⁶. Tal y como señaló I. Kant, ayudando a la edificación del mito de la

⁴⁶⁵ BAKER, Keith Michael. *Inventing the French Revolution*. P. 167.

⁴⁶⁶ MASSEAU, Didier. *Les ennemis des philosophes. L'antiphilosophie au temps des Lumières*. Paris, Albin Michel, 2000, p. 19.

Ilustración, estos individuos razonantes permitirán la *salida de la minoría de edad*, configurando en la sociedad francesa, durante la segunda mitad del siglo, dos espacios paulatinamente enfrentados por causa de la religión.

“Ilustración es la salida del hombre de su culpable minoría de edad. Minoría de edad es la imposibilidad de servirse de su entendimiento sin la guía de otro. Esta imposibilidad es culpable cuando su causa no reside en la falta de entendimiento, sino de decisión y valor para servirse del suyo sin la guía de otro. Sapere aude! ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento! Tal es el lema de la Ilustración

*Pereza y cobardía son las causas por las que tan gran parte de los hombres permanecen con agrado en minoría de edad a lo largo de la vida, pese a que la naturaleza los ha librado hace tiempo de guía ajena (naturaliter maiorennnes), y por las que ha sido tan sencillo que otros se erijan en sus tutores.”*⁴⁶⁷

No será hasta los momentos revolucionarios, en su deseo por establecer los “orígenes de la revolución francesa” y por establecer una ruptura entre el Antiguo Régimen y el Nuevo Régimen, cuando se creará el mito de la *Ilustración*, estrechamente unido al de *Revolución*⁴⁶⁸.

*«L'espace conceptuel dans lequel la Révolution française fut inventée, l'édifice de significations par rapport auquel les actions fort disparates de 1789 revêtirent une cohérence symbolique et acquirent une force politique, sont une création de l'Ancien Régime. Si les révolutionnaires en vinrent à ressentir profondément que leurs actions et leurs déclarations prenaient le caractère d'une rupture radicale, cette affirmation, elle aussi, se constitua historiquement (et se déploya rhétoriquement) à l'intérieur d'un champ linguistique ou symbolique existant. Le problème qui se pose à l'historien est celui de montrer comment le scénario révolutionnaire fut inventé du sein même de la culture politique de la monarchie absolue, d'une culture dont il hérita à la fois la puissance et les contradictions.»*⁴⁶⁹

Con la *Ilustración* el modelo intelectual de explicación histórica, esto es, mediante las ideas, los libros y los espacios públicos; como había apuntado el propio Kant y definido como *Ilustración*, pasa a convertirse en la causa principal que permite explicar los cambios ocurridos en el siglo XVIII. En ello, los llamados *anti-ilustrados* desempeñarán un papel fundamental, pues en su progresivo conflicto con ciertas ideas y con ciertos hombres ayudaron a escoger y perfilar un periodo denominado como *Ilustración* que quedará identificado, precisamente, con unas ideas, de todas las varias que definieron el siglo, y con unos hombres, de los muchos que vivieron y aportaron cosas en esos años, ayudando a la erección del mito *ilustrado* ya durante la Revolución y por los propios revolucionarios. Es a partir de los acontecimientos revolucionarios cuando comienza a desarrollarse este nuevo paradigma historiográfico que sitúa en las letras y en una supuesta *république des lettres* el origen de una oposición al poder así como el auténtico origen de la Revolución. En este esquema *intelectual*, la Revolución sería el resultado de comprender las letras como naturalmente enfrentadas al poder y a las ideas como esencialmente desestabilizantes. Un mito intelectual y del *intelectual* del siglo XVIII⁴⁷⁰ que se extenderá con el escritor decimonónico⁴⁷¹ y que la historiografía del siglo

⁴⁶⁷ KANT, Immanuel. “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es Ilustración?”. P. 63.

⁴⁶⁸ LILTI, Antoine. « Comment écrit-on l'histoire intellectuelle des Lumières ? Spinonisme, radicalisme et philosophie ». En *Annales HSS*, nº 1, 2009, pp. 171-206.

⁴⁶⁹ BAKER, Keith Michael. *Inventing the French Revolution*. P. 13.

⁴⁷⁰ MASSEAU, Didier. *L'invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 1994.

XIX de la Revolución francesa, tanto pro-ilustración como la anti-ilustrada, tomarán para explicar los hechos revolucionarios, precisamente, como la consecuencia de la Ilustración y de las ideas. Entre la crítica a los hombres de letras, de Burke, Bonald o A. de Tocqueville, y de aquellos otros que consideran que gracias a estos intelectuales o filósofos⁴⁷² la sociedad francesa del siglo XVIII saldrá de su *minoría de edad*, todos ellos son deudores del propio esfuerzo de los revolucionarios por establecer un nuevo origen que permita fundamentar este Nuevo Régimen, frente a las estructuras y posibles herencias del Antiguo Régimen.

« Les Français ont fait en 1789 le plus grand effort auquel se soit jamais livré aucun peuple, afin de couper pour ainsi dire en deux leurs destinée, et de séparer par un abîme ce qu'ils avaient été jusque-là de ce qu'ils voulaient être désormais. Dans ce but, ils sont pris toutes sortes de précautions pour ne rien emporter du passé dans leur condition nouvelle ; ils se sont imposé toutes sortes de contraintes pour se façonner autrement que leurs pères ; ils n'ont rien oublié enfin pour se rendre méconnaissables »⁴⁷³

El *mito ilustrado* nace a partir del esfuerzo por entender de forma global y coherente la diversidad de hechos y acontecimientos ocurridos a finales del siglo XVIII, que finalmente adquieren el nombre Revolución, entendida como una cesura y como una ruptura completa con lo anterior así como identificada con la inauguración y nacimiento de algo nuevo, gracias a un movimiento previo que tomará el nombre de *Ilustración*. Este acto fundacional determinará asimismo los esfuerzos de los contra-revolucionarios en un sentido inverso, buscando eliminar cualquier tipo de ruptura y de originalidad de los acontecimientos.

Finalmente habría que señalar cómo la *Ilustración*, en sus diferentes acepciones, *Luces o Enlightenment*, ha generado también una fuerte discusión en el mundo anglosajón, sobre si es posible hablar de la *Ilustración* como un fenómeno global europeo o por el contrario cada país tendría sus particularidades⁴⁷⁴. Este hecho ha llevado a algunos historiadores a problematizar que pueda hablarse de *Enlightenment* en el propio mundo anglosajón⁴⁷⁵, sobre todo si se entiende por

⁴⁷¹ BÉNICHOU, Paul. *Romantismes français. Tome I. Le sacré de l'écrivain. Le temps des prophètes; Romantismes français. Tome II. Les Mages romantiques. L'École du désenchantement*. Paris, Gallimard-Quatro, 2004 (1ª edición, Gallimard, 1973-1992).

⁴⁷² El término *filósofo* se nos presenta como un término ambivalente y confuso en la época, habitualmente utilizado en un tono crítico o despectivo, semejante al uso que del término “erudito” se hacía en la sociedad del siglo XVII para referirse a aquellos que todavía estaban vinculados a una forma de vivir la cultura muy alejada de la *honnêteté*, “a la moda”. Su nacimiento recuerda también al del término “libertino”, que también es aplicado en el siglo XVII, de forma despectiva, para describir determinadas actitudes, especialmente en el ámbito de la moral y la religión, que se oponían a la *sociedad mundana* imperante. Es por ello que el término “filósofo”, más que definir un perfil claro y coherente se refiere a una actitud, a un modelo de relacionarse con la verdad y la defensa de determinados temas, que en muchos casos ni siquiera les une, y que parece referirse sobre todo a esa emergencia del intelectual dieciochesco como un personaje enfrentado a la *sociedad mundana*, como Rousseau. El filósofo, tal y como parece ser utilizado en la época, sería aquél que se enfrenta a la sociedad mundana.

⁴⁷³ TOCQUEVILLE, Alexis de. *L'Ancien Régime et la Révolution*. P. 43.

⁴⁷⁴ PORTER, Roy and Mikulás TEICH (Ed.). *The Enlightenment in National Context*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

⁴⁷⁵ PORTER, Roy. *The Enlightenment*. Basingstoke, Macmillan Education, 1990.

Ilustración el ateísmo, el republicanismo o el materialismo⁴⁷⁶. Algunos sitúan la *Ilustración* inglesa en oposición a estos principios y por lo tanto como un fenómeno estrechamente vinculados al pensamiento conservador cristiano, marcado por ser fuertemente anti-francés. Este *Enlightenment* no se habría desarrollado en reacción al cristianismo, no pudiéndose definir como anti-cristiano o ateo, sino que más bien se caracterizará por ser anti-eclesiástico⁴⁷⁷. Tesis que desarrolla Pocock en su obra sobre Gibbon⁴⁷⁸, quien situaba las luces inglesas estrechamente unidas al carácter único de la Iglesia de Inglaterra, al intentar resituarse a Gibbon dentro de las Luces inglesas. Esta tesis sobre el trasfondo religioso de las luces que desarrollan más tarde otros autores⁴⁷⁹ y que en Francia también tenía sus partidarios y una larga tradición historiográfica tras de sí, como veremos más adelante⁴⁸⁰. Como señala Ann Thomson « *il convient également de résister à la tentation, d'un part, de transposer des préoccupations anglaises en France, et de l'autre, d'interpréter les penseurs hétérodoxes du XVIII^e siècle à travers le prisme de la Révolution française* »⁴⁸¹.

La explicación de las causas del cambio dieciochesco mediante los procesos de ilustración y, específicamente, gracias al desarrollo de un modelo de pensamiento “crítico”, deben vincularse al deseo de los propios revolucionarios franceses por pensar sus orígenes intelectuales que les permitan establecer, a su vez, el origen del Nuevo Régimen. Un modelo de pensamiento que los acontecimientos revolucionarios perpetuarán posteriormente también en la denominada como crítica “anti-revolucionaria”⁴⁸², y que se verá finalmente legitimado cuando la historia positivista lo instituye como modelo de comprensión histórica, tal y como representa la obra de Mornet *Les origines intellectuelles de la Revolution Française*⁴⁸³, que es resumida por R. Chartier de forma sintética bajo tres aspectos:

“Para Mornet, tres leyes rigen la penetración de los pensamientos inéditos, identificados con la Ilustración, en lo que él define como “opinión pública general”: desciende en la escala social, yendo de las “clases muy cultas a la burguesía, la pequeña burguesía, el pueblo”, va del centro (es decir París) a la periferia (las provincias), se acelera en el transcurso del siglo, haciendo suceder a las anticipaciones minoritarias anteriores a 1750 los conflictos decisivos y

⁴⁷⁶ PORTER, Roy. *Enlightenment. Britain and the Creation of the Modern World*. London, Penguin, 2000.

⁴⁷⁷ CHAMPION, Justin. *The Pillars of Priestcraft Shaken*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992; WIGELSWORTH, Jeffrey R. *Deism in Enlightenment England. Theology, Politics and Newtonian Public Science*. Manchester, Manchester University Press, 2009.

⁴⁷⁸ POCKOCK, J.G.A. *Barbarism and Religion. 1. The Enlightenments of Edward Gibbon, 1737-1764. 2. Narratives of Civil Government*. Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1999, 2 Vol.

⁴⁷⁹ CLARK, Jonathan Charles Douglas. *English Society, 1660-1832. Religion, Ideology and Politics During the Ancien Regime*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000 (1ª edición, 1985); YOUNG, Brian. *Religion and Enlightenment in Eighteenth-Century England*. Oxford, Oxford University Press, 1998; McMAHON, Darrin M. *Enemies of the Enlightenment and the Making of Modernity*. New York, Oxford University Press, 2003.

⁴⁸⁰ *Christianisme et Lumières*. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. Nº 34, 2002, Paris, PUF, 2002.

⁴⁸¹ THOMSON, Ann. *L'Âme des Lumières*. P. 20.

⁴⁸² STERNHELL, Zeev. *Les anti-Lumières. Une tradition du XVIII^e siècle à la guerre froide*. Paris, Gallimard, 2010 (1ª edición, Arthème Fayard, 2006).

⁴⁸³ MORNET, Daniel. *Les Origines intellectuelles de la Révolution française*. Paris, Armand Colin, 1933.

*movilizadores de mediados de siglo y luego, después de 1770, la difusión generalizada de los nuevos principios. De ahí la tesis que sirve de base al libro y según la cual “son, en gran medida, las ideas las que han determinado la Revolución Francesa”*⁴⁸⁴

Como ha señalado R. Chartier, la *Ilustración*, habitualmente definida como el conjunto de una serie de redes, de espacio y de pensadores que con su esfuerzo intelectual ponen las bases del Nuevo Régimen frente al Antiguo, sería una construcción historiográfica realizada a posteriori al momento al que se refiere: la primera mitad del siglo XVIII, y por tanto construida a lo largo de la segunda mitad del siglo. En gran medida, como plantea D. Masseau, en oposición a los discursos de los “anti-ilustrados”, “anti-filósofos” y “apologistas”. Hipótesis de trabajo que señala R. Chartier al comienzo de su obra:

*“¿No habría que considerar más bien que la Revolución inventó la Ilustración al querer arraigar su legitimidad en una recopilación de textos y autores fundamentales, reconciliados más allá de sus diferencias vivas y unidos en la preparación de la ruptura con el antiguo mundo? Al construir, no sin debates, un panteón de ancestros que reúne a Voltaire y Rousseau, a Mably y Buffon, a Helvecio y Raynal, y al asignar a la Filosofía, si no a todos los Filósofos, una función radicalmente crítica, los revolucionarios construyeron una continuidad que es, ante todo, una obra de justificación e investigación de paternidad.”*⁴⁸⁵

El modelo de los *orígenes intelectuales* situaba a la Revolución como el punto central y *original* desde el cual comprender los acontecimientos anteriores. La empresa de los revolucionarios tenía como objetivo dar predominancia a las ideas filosóficas de determinados autores considerados por los propios revolucionarios como sus antecesores, dejando de lado el resto del complejo mosaico de ideas que caracterizan también el momento histórico⁴⁸⁶, habitualmente reducidas a términos como *anti-filosofía*, *apologética* o *anti-ilustrada*; eliminando incluso las complejas y diferentes facetas que definen la personalidad y el pensamiento de aquellos que como Voltaire, D’Alembert, Diderot, Rousseau, constituyen el “panteón” ilustrado⁴⁸⁷. A lo largo del siglo XVIII nos encontramos con posicionamientos muy diferentes tanto en los llamados “anti-ilustrados” como entre los “ilustrados”, en temas tan dispares como son los religiosos, políticos, científicos, etc., que hace imposible, como pretende representar el término “Ilustración, hablar de un “movimiento” coherente y con unas estrategias bien definidas. De igual modo ocurre con los *antiphilosophes*:

*« il est bien difficile de définir, une fois pour toutes, l’antiphilosophie. D’abord parce que, nous le verrons, le mouvement, bien qu’il soit fortement religieux et qu’il émane souvent des représentants de l’Église catholique, ne présente par une réelle unité doctrinales ni stratégique »*⁴⁸⁸.

En muchas ocasiones existirían posicionamientos comunes y alianzas de carácter táctico entre algunos de los llamados filósofos, pero éstos distaban de compartir un mismo ideario, como

⁴⁸⁴ CHARTIER, Roger. *Les origines culturelles de la Révolution Française*. Traducido por Beatriz Lonné ; Gedisa, 1995, p. 15 (1ª edición, Duke University Press, 1991).

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁸⁶ MORTIER, Roland. *Clartés et ombres du siècle des Lumières*. Genève, Droz, 1969 ; VERNIÈRE, Paul. *Lumières ou clair obscur : trente essais sur Diderot et quelques autres*. Paris, PUF, 1987.

⁴⁸⁷ BONNET, Jean-Claude. *Naissance du panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*. Paris, Fayard, 1998.

⁴⁸⁸ MASSEAU, Didier. *Les ennemis des philosophes*. P. 20.

ocurre con Diderot o D'Alembert. Asimismo, tanto los denominados como filósofos como los anti-filósofos dialogan y discuten entre sí, incorporando en algunas ocasiones las posturas e ideas de los supuestos enemigos para a partir de ahí establecer conclusiones distintas. No es por tanto extraño que entre los partidarios de la religión se haga una defensa de la existencia de Dios a partir de un sensualismo propio de los materialistas, declarados ateos, concluyendo D. Maseau que « *Les frontières entre les camps apparemment opposés sont plus poreuses et plus mouvantes qu'elles ne le paraissent* »⁴⁸⁹. De hecho en los salones de la época, donde se reunía el “mundo” o la “sociedad”, aparecen unos y otros mezclados. Si bien es verdad que ciertos salones favorecen unos perfiles en detrimento de otros, sin embargo, en ellos por encima de las ideas, adscritas en esta época todavía a la *sociedad mundana*, estaba el saber estar y el saber mantener los valores de sociedad, quedando reducidas las ideas y su defensa, para las obras escritas, las academias o los clubs. Esta variedad y complejidad de discursos que definen el siglo XVIII unido a que las ideas nunca aparecen claras, sino comentadas, transformadas, malinterpretadas, etc.; llevará finalmente a R. Chartier a preguntarse sobre si la *Ilustración* más que estudiarse desde una perspectiva *intelectual* no debía comprenderse desde una perspectiva *cultural*. A partir de las transformaciones acontecidas en el ámbito de lo *cotidiano* y de unas *prácticas* que son las que determinan, más profundamente, las propias ideas. Se preocupa así más que sobre la elaboración de las ideas por el contexto cultural donde éstas eran recibidas.

*“ir de lo “intelectual” a lo “cultural” no es sólo ampliar un interrogante o cambiar de objeto. Fundamentalmente, se trata de menoscabar las dos ideas siguientes: que las prácticas se pueden deducir de los discursos que las fundan o justifican; que resulta posible traducir, conforme a una ideología explícita, la significación dada como latente del funcionamiento social”*⁴⁹⁰

Señalaba R. Chartier que son precisamente los conflictos inherentes y característicos de la sociedad dieciochesca los que justificaban su proposición de establecer unos *orígenes culturales* de la Revolución. Es esta complejidad social la que obliga a replantear la relación entre *ideas* y *prácticas*⁴⁹¹, pues las ideas no son ni leídas ni comprendidas de forma unívoca, sino que cada individuo y colectivo recibe e introyecta las ideas de forma particular: “*los textos no tienen de por sí una significación estable y unívoca, y sus migraciones en una sociedad dada producen interpretaciones móviles, plurales, contradictorias*”⁴⁹². De este modo, al inicio del cuarto capítulo, R. Chartier emplea el siguiente título: *Los libros, ¿hacen revoluciones?* La respuesta afirmativa dada desde Mornet suponía que “*si los franceses de fines del siglo XVIII hicieron la Revolución es porque, previamente, habían sido transformados, “hechos” por los libros, libros que transmitían un discurso abstracto, alejado de la vida real y que, al criticar la tradición, socavan el poder de las*

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁹⁰ CHARTIER, Roger. *Les origines culturelles de la Révolution Française*. P. 30.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 32.

autoridades”⁴⁹³. Una hipótesis tradicional que desde I. Kant y la *Ilustración* revolucionaria ha determinado la aproximación de la historiografía posterior hasta R. Darnton, para quien son los libelos y panfletos los que ayudaron a desmitificar la imagen de la monarquía⁴⁹⁴. Una tesis ampliamente cuestionada⁴⁹⁵ por el propio R. Chartier.

*“si bien los textos, y en especial los libelos políticos, son máquinas de producir efectos, sus mecanismos se interpretan siempre a través de las expectativas de lectura, de las herramientas explicativas, de los registros de comprensión que varían de un lector a otro o pueden llevar a un mismo lector a dar estatutos sucesivamente contradictorios a un mismo texto. Sin duda, hay un riesgo en leer la literatura “filosófica” a contrapelo, a partir del acontecimiento revolucionario, y a atribuirle así una significación unívoca, de denuncia y al mismo tiempo persuasiva.”*⁴⁹⁶

R. Chartier prefiere hablar de un lector múltiple que impide centrar el análisis en las ideas, focalizándose en las propias transformaciones de la lectura y en el surgimiento de nuevas formas de lecturas que determinarán finalmente los cambios. Unos cambios que no sólo son de orden intelectual, sino cultural; y que a diferentes niveles transformarán la cultura de Antiguo Régimen, abocándolo a su colapso⁴⁹⁷. De igual modo, D. Masseau señala a propósito de la reacción anti-ilustrada o antifilosófica, que el miedo al libro y al éxito editorial, donde la historiografía ha querido ver la importancia de las ideas en los cambios, si bien refleja un cambio en la relación con la lectura en el siglo XVIII, representa más bien un miedo irreal o *fantasmatique*⁴⁹⁸. El análisis desde lo cultural, implica estudiar las obras desde su recepción y el receptor, quien se define no como un sujeto virginal presto a recibir las ideas que lee, como el modelo “intelectualista” propone, sino como un sujeto definido por múltiples imaginarios, sociales y particulares, que determinan su lectura. Es por ello que las ideas de un libro pueden ser malinterpretadas, generando consecuencias en principio no achacables a una idea, o que pasen desapercibidas en un momento determinado, siendo posteriormente cuando los cambios en el saber permiten leerlas con otros ojos. Por otro lado, este modelo cultural, pese a alejarse del *modelo intelectual*, no consigue desprenderse totalmente de él; por lo que R. Chartier -en la línea planteada por R. Darnton- sitúa al hecho de haberse creado un espacio literario como la clave para interpretar los cambios. Si bien no es a través de las ideas puras, al fin y al cabo parece proponer que el siglo cambia por razón de las ideas impuras; lo que refleja una estrecha relación entre el modelo intelectual de Mornet y el modelo cultural defendido por él. Este nuevo espacio literario estaría determinando por la transformación del valor social del libro, del estatuto del autor y de las funciones del librero y del editor, etc., mostrando con ello la

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁹⁴ DARNTON, Robert. *The Great Cat Massacre. And Others Episodes in French Cultural History*. Traducida por Carlos Valdés, FCE, 1987 (1ª edición, New York, Basic Books, 1984).

⁴⁹⁵ MASON, Haydn T. (Dir.). *The Darnton Debate. Books and Revolution in the Eighteenth Century*. Oxford, Studies on Voltaire and The Eighteenth Century, 1998.

⁴⁹⁶ CHARTIER, Roger. *Les origines culturelles de la Révolution Française*. P. 101.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁹⁸ MASSEAU, Didier. *Les ennemis des philosophes*. P. 20.

progresiva independización del autor respecto a los marcos de la cultura establecida. Así como la progresiva creación de un espacio literario independiente del poder, desde el que se desestabilizará el orden del Antiguo Régimen. R. Darnton y R. Chartier parecerían coincidir a la hora de entender este espacio literario como un ámbito crítico con el poder y ajeno al mismo; puesto que consideran, como construyó el siglo XIX, que lo literario y el arte nacen en oposición al poder. La cultura del libro y de los escritos se convierte para Mornet, Habermas, Darnton o Roche, en la gran transformadora de las representaciones del Antiguo Régimen; precisamente por la capacidad que tienen los libros y sus ideas, así como por el poder que tienen los escritores, para transformar y modelar las imágenes de los lectores. No obstante, R. Chartier, desde su comprensión cultural, intenta matizar este planteamiento señalando que éste tipo de literatura filosófica pronto se olvida. Además, el estudio de diversas bibliotecas reflejaría que no son las obras de los llamados filósofos las que predominaban en la época, lo que obligaba a replantear la fuerza y difusión de estas ideas. Finalmente, por todo ello no considera las ideas como el modelador de los imaginarios sociales, pero sí la lectura, lo que a nuestro modo de ver no rompe de forma radical con el modelo de Mornet.

Para R. Chartier ni los libros, ni los libelos, ni los panfletos, crean nuevas interpretaciones, sino que se inscriben en un horizonte de queja, desafección o crisis ya existente; es decir, en un *horizonte de expectativas* predefinido. Una idea semejante a la que planteará A. Farge.

« De plus [...] l'opinion populaire ne semble pas résulter d'un processus cumulatif de lectures de pamphlets ou de placard ; elle n'est point linéaire et progressive et ne tire pas ses arguments de la somme ajoutée de tout ce qui lui est donné à lire. Entre l'écrit et le lecteur, s'installe de la distance, du sourire et même de l'oubli »⁴⁹⁹

Frente al modelo intelectual definido por los propios revolucionarios, R. Chartier plantea como causa del cambio las nuevas maneras de relacionarse con el libro. Son éstas, las que cambian el espacio de la lectura, transformando, al mismo tiempo con ello, los hábitos de lectura y construyendo nuevos modelos de sensibilidad, de escritura y de relación con el texto, como refleja el panfleto o el libelo. Pero no es tanto la literatura clandestina la que transforma las mentalidades de la sociedad, sino que esta sería, a su vez, el resultado y reflejo de una mentalidad que ya había cambiado por profundas transformaciones en los “saberes”, y donde R. Chartier señala hacia la *lectura* como clave de este cambio. De igual forma que Mornet, Habermas o Roche; Chartier vincula el nacimiento del espacio público con la circulación del libro y al mundo generado alrededor de éste: escritores, lectores, compradores, etc.; pero no es el libro en sí como portador de ideas el que transforma la sociedad, sino la nueva “práctica cultural”, como la lectura, que construye nuevas representaciones⁵⁰⁰.

⁴⁹⁹ FARGE, Arlette. *Dire et mal dire*. Pp. 61-62.

⁵⁰⁰ ROCHE, Daniel. *Les Républicains des lettres. Gens de culture et Lumières au XVIII^e siècle*. Paris, Fayard, 1988, p. 13 y ss.

De igual modo, D. Roche se moverá entre una comprensión intelectual y una comprensión cultural. En una de sus primeras obras sitúa en la sociabilidad dieciochesca y específicamente en las academias provinciales⁵⁰¹ el desarrollo primigenio de una cultura igualitaria y libre, nacido a su vez de los debates de ideas en los espacios de opinión, que pondrá las bases para la constitución de una representación social y política diferentes a la de Antiguo Régimen. Para D. Roche las academias provinciales serán las que construirán esa nueva sensibilidad que modifica las formas de recepción de la cultura⁵⁰², definiendo una nueva representación al poner en marcha formas nuevas de relación social presididas por el igualitarismo. Para D. Roche la sociabilidad académica, como había definido J. Habermas en relación al salón, crea un modelo nuevo de comprensión de lo social. Una nueva imagen que se extenderá a lo largo de toda Francia gracias a las academias provinciales y sus redes de comunicación. Estas ideas en principio apolíticas, en un segundo momento se irán politizando, sobre todo, como ha señalado R. Darnton, a medida que los nuevos aspirantes no encuentran un marco de inscripción ante una sociedad donde sigue predominando -fuera de la academia- el privilegio. Para D. Roche si la academia tiene su origen en el sistema monárquico soberanista, al mismo tiempo muestra y refleja sus contradicciones irresolubles, tal y como había definido J. Habermas el espacio público. Es en estos espacios de discusión donde nace un modelo político nuevo, que a su vez reflejarían el nacimiento de una nueva clase social, autónoma, profesional y dependientes de sí. Vinculada a las nuevas formas de producción y a las nuevas profesiones liberales, que determinan la creación de un panorama de nuevas formas de trabajo y relaciones con el mismo donde primará lo intelectual, esta nueva clase burguesa cambiará la sociabilidad dieciochesca. D. Roche, en sus obras posteriores se centra en las nuevas formas de *sociabilidad* nacidas en los nuevos espacios de *opinión*, situando a *lo social* en el centro de las transformaciones, sin llegar a explicar qué entender por *social*, apelando a una ambigua *transformación cultural*. Puesto que la conciencia burguesa ya no servía para comprender el cambio, ésta es sustituida por los salones, donde se escenifica el conflicto dieciochesco.

Muchos de estos conflictos entre filósofos y anti-filósofos, que van a determinar los acontecimientos revolucionarios, no son un fenómeno característico del pensamiento de las luces, sino que debemos estudiarlos y comprenderlos como una prolongación de la *querelles littéraire* del siglo XVII, aunque con nuevos matices. Ahora no son solo las reivindicaciones del escritor y su obra los que está en juego, tal y como estudiamos en Corneille; sino que son, en primer lugar, el papel que debe desempeñar el hombre de letras en la educación y dirección de la sociedad, y, en segundo lugar, la emancipación de las instituciones culturales del Antiguo Régimen. Muchos de

⁵⁰¹ ROCHE, Daniel. *Le siècle des lumières en province. Académies et académiciens provinciaux 1680-1789. Tome I*. Paris, Éditions de l'EHESS, 1989 (1ª edición, 1978); HUREL, Daniel-Odon et Laudin GÉRARD (Éd.). *Académies et sociétés savantes en Europe (1650-1800)*. Paris, Honoré Champion, 2000.

⁵⁰² ROCHE, Daniel. *Les Républicains des lettres*. P. 155.

estos debates intelectuales nacían a la sombra de las discusiones sobre los modelos de educación que se han puesto sobre la mesa a partir de la reforma educativa, tras la expulsión de los jesuitas. ¿El hombre es capaz de iluminarse a sí mismo, o, por el contrario, necesita de la guía de un “otro”? ¿Esa esperanza o utopía de un mundo iluminado, es simplemente la consecuencia de la auto-iluminación o es necesario un esfuerzo colectivo? y, en tanto que colectivo, ¿todas las opiniones son iguales o la opinión de algunos posee más peso que la de otros? La expulsión jesuita⁵⁰³ hace perder uno de los puntos estratégicos y esenciales para la monarquía contra las nuevas ideas: la educación. A través de ella controlaba los rituales y los símbolos, siendo el principal lugar de cohesión de la soberanía monárquica; de ahí que su cuestionamiento pudiera entenderse como un proceso de *descristianización* o *desacralización*, tal y como señalarán los *antiphilosophes*. La crítica antifilosófica a la desacralización pasará a constituirse en una de las claves de lectura del siglo XVIII, como por ejemplo en la obra de Jeffrey Merrick⁵⁰⁴. De modo que la expulsión jesuita marca un momento crucial en la historia francesa para comprender los cambios que van a acontecer en los años siguientes, puesto que los jesuitas habían ayudado a la edificación de eso que denominamos como *proyecto clásico*, siendo sus modelos de estudios los que habían definido la *representación clásica* desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII⁵⁰⁵. Esta expulsión permitirá comprender, por tanto, la radicalización de los debates religiosos, como ha señalado Jonathan Israel a partir de 1740. Se observa a partir de estos instantes una penetración de *ideas radicales* que provienen de Holanda y que se habían desarrollado desde el siglo XVII en torno a Espinosa, influyendo en las ideas de Bayle, Diderot o Helvétius y, en general, en los materialistas de las luces⁵⁰⁶. Una visión de unas *luces radicales* que ha sido sin embargo cuestionada⁵⁰⁷. Asimismo, se observa el desarrollo de una reacción anti-religiosa también cada vez más radical. Por otro lado, la expulsión jesuita y el vacío dejado en los imaginarios, nos permite entender la proliferación y extensión de las nuevas representaciones y los nuevos modelos de pensamiento sobre la antigüedad, la historia, etc., que permitirán la rápida elaboración de una nueva representación.

⁵⁰³ VAN KLEY, Dale K. *Jansenists and the Expulsion of the Jesuits from France, 1757-1765*. Yale University Press, 1975; FABRE, Pierre-Antoine et Catherine MAIRE (Dir.). *Les Antijésuites. Discours, figures et lieux de l'antijésuitisme à l'époque moderne*. Rennes, PUR, 2010.

⁵⁰⁴ MERRICK, Jeffrey. *The desacralization of the French Monarchy in the Eighteenth Century*. Baton Rouge and London, Louisiana University Press, 1990.

⁵⁰⁵ FOUQUERAY, Henri. *Histoire de la Compagnie de Jésus en France. Des Origines à la Suppression (1528-1762)*. Paris, Alphonse Picard et Fils, 1910-1923, 5 Vol. ; SCHIMBERG, André. *L'éducation morale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en France sous l'Ancien Régime (XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles)*. Avec notes et pièces justificatives. Paris, Honoré Champion, 1913 ; DAINVILLE, François de. *Les Jésuites et l'éducation de la société française: la naissance de l'humanisme moderne*. Beauchesne, Paris, 1940 ; MARTIN, Lynn A. *The Jesuit Mind. The Mentality of an Elite in Early Modern France*. Ithaca-London, Cornell University Press, 1988 ; NORTHEAST, Catherine M. *The Parisian Jesuits and the Enlightenment (1700-1762)*. Oxford, Voltaire Foundation, 1991.

⁵⁰⁶ ISRAEL, Jonathan I. *Radical Enlightenment. Philosophy and the Making of Modernity, 1650-1750*. Oxford, Oxford University Press, 2002 (1^a edición, 2001).

⁵⁰⁷ SECRÉTAN, Catherine, Tristan DAGRON, Laurent BOVE (Dir.). *Qu'est-ce que les Lumières "radicales" ? Libertinage, athéisme et spinozisme dans le tournant philosophique de l'âge classique*. Éditions Amsterdam, 2007.

La crisis de la educación “barroca” o contrarreformista, como la define J. Revel siguiendo a Voltaire, monopolizada hasta ahora por la Contrarreforma oratoriana y jesuita, permite la penetración de las nuevas ideas en el ámbito de la educación. La nueva educación opuesta a la dada hasta ahora por la contrarreforma, tomará la forma de los clásicos⁵⁰⁸, determinando el triunfo definitivo de los antiguos. Pero esta antigüedad, de forma que no de esencia, que se reviste con los ropajes de lo antiguo las nuevas ideas filosóficas, políticas, etc., supondrá también la crisis del modelo retórico, donde se había construido la *representación clásica*. Los Jesuitas, que habían fomentado la retórica en los medios educativos, al ser expulsados serán marginados también los estudios retóricos, así como todo el discurso simbólico aparejado, imponiéndose nuevos modelos como el científico; convirtiéndose en un elemento clave para entender el definitivo paso de un modelo retórico a un modelo estético en las artes. Estas reformas educativas traerán consigo las nuevas ideas como la de regeneración, provenientes de otros campos del saber como el biológico, dejando el campo libre a grupos más radicales que los anteriores, los cuales van a radicalizar aún más si cabe las diversas posturas y polémicas de la época, ayudando a configurar la imagen de dos bandos enfrentados en torno a los problemas de la religión, y que definirán para la posteridad la imagen de una *filosofía* enfrentada a la *antifilosofía*.

Este conflicto contra los jesuitas no era nuevo y se inscribía en los problemas del galicanismo desde las guerras de religión, determinando el siglo XVI, XVII y el siglo XVIII. En este último siglo los jansenistas intentan definir sus posturas en oposición a los jesuitas, considerándolos sus principales enemigos, ayudando a definir una comprensión *dialéctica* de la historia del siglo XVIII, definida así a través de grupos enfrentados. Primero en el ámbito religioso, más tarde en el ámbito político y finalmente en el ámbito de las ideas, entre filósofos y anti-filósofos. Sin embargo, esta *dialéctica* más que reflejar una realidad social, era el resultado de una estrategia retórica puesta en marcha por grupos como los jansenistas y más tarde por sus herederos intelectuales como algunos parlamentarios. Desde el ascenso de Louis-Antoine de Noailles al arzobispado de París, en 1695, que si bien no era jansenista sí compartía con Quesnel una actitud galicana, y que determinará la publicación de las cartas de éste último en 1703, se extenderá la idea de que los jesuitas habrían construido un complot que habría determinado la persecución de los jansenistas. Una teoría del complot que determinará la oposición constante entre jansenistas y jesuitas a lo largo del siglo XVIII, no sólo por cuestiones teológicas sino también políticas. Esta teoría de los dos bandos enfrentados se consolidará durante la Revolución, cuando comenzará a hablarse propiamente de una “contra-revolución”, que ayudará a la definición de unos *orígenes intelectuales* de la revolución. Si bien los jesuitas sabían adaptarse a las nuevas situaciones, crítica principal que les harán tanto los devotos y los jansenistas; los jansenistas, por el contrario,

⁵⁰⁸ GRELL, Chantal. *Le XVIII^e siècle et l'antiquité en France*. Oxford, Voltaire Foundation Oxford, 1995, 2. Vol., p. 77 y ss.

mantendrán un discurso cada vez más hostil y radical hacia las nuevas ideas, radicalizando aún más las posturas de los filósofos y de los anti-filósofos. Una *anti-filosofía* que en tanto que *anti-ilustración* se define en el mismo momento en el que nace la ilustración, como reverso de ésta.

« Mais la notion d'antiphilosophie désigne aussi des options religieuses, métaphysiques, morales, des modes d'existence et, enfin, des choix politiques qui ont varié au cours de l'histoire. Ce sont notre lecture de la Révolution et notre interprétation rétrospective des « lumières » qui ont créé la fiction de deux mouvements antagonistes, définitivement installés dans leurs options fondamentales. »⁵⁰⁹

Tras los momentos iniciales del siglo, especialmente durante la Regencia, marcados por un cierto optimismo y fe en el progreso, desde mediados de siglo, y especialmente en el último tercio, comienzan a verse actitudes pesimistas ante la pérdida de la unidad de antaño. Unas perspectivas de conjunto favorecidas sin duda por las visiones totalizantes transmitidas por los sistemas educativos como el de los jesuitas, que hemos denominado como *representación clásica* y que ahora se veían también cuestionados. Este pesimismo no sólo es visible entre los anti-filósofos y apologistas, sino, también entre los propios “filósofos” y, en general, en el conjunto de la sociedad, emergiendo con fuerza, desde mediados de siglo, un deseo por reconstruir visiones de conjunto, en todos los ámbitos de estudio: sobre la naturaleza, sobre el hombre, sobre la ciencia, sobre la academias y las artes, sobre el papel de Dios, sobre la educación, etc. Quizás por ello, desde mediados del siglo XVIII, asistimos a la eclosión del modelo de explicación histórico que propone Voltaire, así como a la recuperación de los grandes discursos totalizadores de corte religioso. Todo ello reflejaba un deseo “regenerador” en la sociedad, tanto entre los *philosophes* e *intelectuales* como entre los *anti-philosophes*, desempeñando todos ellos un papel central. Mientras unos tomarán como modelo para la reconstrucción de esta unidad perdida las formas del pasado y el modelo de mundo “onto-teológico”. Otros, por el contrario, tomarán la utopía y el futuro como modelo para el cambio, definiendo un nuevo tipo de Historia que ya no se centra en la divinidad sino en el Hombre y que por tanto valora la religión como parte de la cultura y la historia humana. Los anti-religiosos, habitualmente identificados a los *philosophes*, como los religiosos, habitualmente definidos como *anti-philosophes*, pondrán sobre la mesa estrategias “temporales” completamente diferentes, que muestran las diferentes concepciones históricas que se están desarrollando a lo largo del siglo XVIII; y que en campos como el artístico definirán las posturas diferentes entre un amateur como Caylus o de un arqueólogo⁵¹⁰. Vemos desarrollarse una historia cristiana; una historia erudita; una historia filosófica, etc.; que determinará, a su vez, las *querelles* entre *les anciens et les modernes*; la definición de nuevas disciplinas; así como el surgimiento de nuevos personajes asociados a ellas. De esta forma, se modifican y evolucionan las formas de erudición y curiosidad, analizadas por K.

⁵⁰⁹ MASSEAU, Didier. *Les ennemis des philosophes*. P. 26.

⁵¹⁰ POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris, Gallimard, 1987 (1ª edición, Torino, Einaudi, 1978).

Pomian; así como el desarrollo de la arqueología y de la historia del arte, del amateur y del crítico, etc. Todos ellos son claros ejemplos de los diferentes usos de la historia y del tiempo que se están produciendo en estos momentos y de cómo los nuevos modelos temporales están redefiniendo el “ser” de las cosas. Este deseo regenerativo y reestructurador, tras el que subyace un anhelo por la unidad perdida, es lo que anima los esfuerzos por construir una *Ilustración*, esto es, unos orígenes intelectuales para la Revolución francesa. Mientras los esfuerzos de los *anti-ilustrados* buscan el regreso a un tiempo y a una *representación* pasada, donde todo poseían un orden, principalmente construido en lo teológico; los deseos de regeneración de los *filósofos* irán por la línea del progreso, la utopía, las ideas de totalidad nacional, de patrimonio cultural común⁵¹¹: artístico, literario, etc. Estos demandaban un nuevo origen, ya no definido por la divinidad y la creación adánica, sino por el Hombre y la Naturaleza. Observamos así que la idea de “regeneración” no pertenecería en exclusiva a un grupo, sino a un momento histórico, siendo una actitud que se encontraría en el ánimo del siglo XVIII y que refleja el colapso de los modelos temporales, pero al mismo tiempo el deseo de reconstruir una totalidad. Un impulso totalizador que determina la empresa de buscar y definir el siglo bajo la imagen de bandos enfrentados y perfectamente definidos, en el que emerge el *filósofo* o el *hombre de letras* contra el *anti-filósofo*.

Tras el nuevo papel reivindicado por el hombre de letras de la segunda mitad del siglo XVIII, auspiciado por la crisis educativa, nos encontraríamos al intelectual o filósofo; quien pondrá en juego una representación nueva del mundo circundante, completamente diferente respecto al *hombre de letras* de antaño, que encenderá las críticas al definir un hombre de letras legítimo frente a un hombre de letras ilegítimo y condenable, que poco a poco situará en la diana de sus críticas, atacando a esos otros pensadores de la época que Robert Darnton ha definido como miembros del “establishment”,⁵¹² como Voltaire.

*« la critique n'est pas ici métaphysique ni doctrinale : elle flétrit la figure de l'intellectuel moderne dans sa prétention à embrasser des domaines qu'il ne peut connaître et à construire des systèmes en se fondant sur une information lacunaire ou mal digérée [...] Mais ce débat fait apparaître un nouveau type de questionnement et une nouvelle voie d'accès à la vérité que les antiphilosophes, apologistes ou non, religieux ou laïcs, tentent de discréditer, avec toutes les armes possibles. Ni bel esprit ni érudit, le Philosophe s'érigerait en arbitre du goût littéraire ou artistique. »*⁵¹³

Esta radicalización no se producirá hasta el último tercio del siglo XVIII, cuando el hombre de letras adquiriera esa imagen de “guía” de opiniones; siendo las publicaciones de las obras de Rousseau o de Helvetius, especialmente *De l'esprit*, las que marcan un hito en la polarización de las

⁵¹¹ POULOT, Dominique. *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*. Paris, Gallimard, 1997.

⁵¹² DARNTON, Robert. *The Literary Underground of the Old Regime*. Traducido por Laura Vidal, *Edición y Subversión. Literatura clandestina en el Antiguo Régimen*, Turner-FCE, 2003 (1ª edición, Cambridge, Harvard University Press, 1982).

⁵¹³ MASSEAU, Didier. *Les ennemis des philosophes*. P. 50-51.

posturas de la sociedad, así como en su “dialectización”⁵¹⁴. La violencia de los términos empleados por Helvetius y de sus ideas, suscitó fuertes disputas, que radicalizan las posturas en la *sociedad mundana*, animando a participar en ellas a muchos pensadores y filósofos de la época: no tanto por las ideas, sino porque su actitud rompía determinadas reglas de la *sociedad mundana*. Con él se abre un panorama cada vez más radical que coincidirá con los extremismos políticos de los parlamentarios. Las discusiones generadas por la obra de Helvetius mostraba asimismo la imposibilidad de establecer grupos enfrentados, perfectamente delimitados en torno a ideas. Esta imagen era más propia del mito que acompaña a la Ilustración, definiéndose a partir de los criterios de diferenciación establecidos por la propia Revolución. Por otro lado, las discusiones nos revelan que los criterios que los separaban no eran de tipo ideológico sino que la diferenciación se establecía a partir de los espacios ocupados y los “salones” frecuentados, las aspiraciones personales o de grupo, el reconocimiento al que se aspira, etc. No obstante, a medida que se radicalizan las posturas políticas y religiosas, de unos y otros, se agudizan, la sociedad se radicaliza, comenzando a surgir diversas teorías del complot⁵¹⁵, que algunos autores han utilizado para intentar delimitar a los *anti-philosophes*. Una teoría del complot desarrollada en determinados medios anti-filosóficos, que reflejaría para una parte de la historiografía la prueba de la existencia de una corriente coherente de pensamiento que se opondría claramente a los filósofos, justificando el poder hablar de anti-ilustración y anti-filosofía a lo largo del siglo XVIII, cuando realmente es imposible. Rousseau es otro de los principales pensadores que ayudarán a definir este nuevo intelectual, que se caracteriza por su enfrentamiento con la sociedad mundana que por sus ideas, de ahí que Rousseau cuestione las formas de mecenazgo, definiendo la autonomía del escritor, y los modelos educativos anteriores, fundamentados en la *distinción*⁵¹⁶, atacando las formas de la conversación. Este marcado carácter anti-social, junto al gran triunfo de sus libros, que le posibilitará vivir de ellos, le convertirá en un ejemplo y estímulo para los jóvenes escritores, definiendo un hombre de letras que vive de su propia escritura al margen de la sociedad mundana. Quizás, ello exacerbará la búsqueda del triunfo rápido de panfletistas y libelistas, radicalizando las formas de escritura.

En conclusión, no es posible atribuir ni a las ideas, ni a un colectivo específico, como el de los filósofos, las causas de los cambios acontecidos a lo largo del siglo. Un modelo intelectual, denominado como Ilustración y construido tardíamente por los propios revolucionarios, que se construye a partir del mito moderno del individuo razonante y que considera a las ideas y su difusión como el origen del cambio histórico.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 137 y ss.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 396 y ss.

⁵¹⁶ HABIB, Claude. *Galanterie française*. P. 177.

6. Segunda variación sobre el problema de la opinión pública: los salones. ¿Los espacios hacen revoluciones?.

Una vez se han escogido a los *philosophes* como Montesquieu, Voltaire, Rousseau, D'Holbach, Helvetius, Mably, etc. Una vez se han delimitado las corrientes filosóficas, como el materialismo, y escogido las ideas principales que han conducido a la Revolución, consideradas como los orígenes intelectuales de la misma: Igualdad, Libertad, Laicidad, Racionalidad, Tolerancia, etc.; la historiografía ha sentido la necesidad de vincular estas ideas y estos pensadores que definen la *Ilustración*, a unos espacios de *sociabilidad* determinados: el salón, las logias, los clubs, las academias, etc. Unos lugares donde esas ideas podrían ser enunciadas y pensadas de forma pública y en libertad, extendiéndose desde allí por el resto del territorio. Se establecía así una estrecha relación entre el *interior*, donde nacen las ideas y el *espacio público*, que daría lugar al nacimiento de la *opinión pública*, por el proceso ya descrito a propósito de J. Habermas. Para la historiografía tradicional para que hubiera una *opinión* debía existir un *espacio*, ante todo *público*, que la albergase, y que ayudase a las ideas, en principio individuales, a producir una toma de conciencia colectiva. Un proceso de *Ilustración* que hacia pensable el *acontecimiento* revolucionario, demostrando su causalidad histórica y su racionalidad. Este modelo *intelectual* o *ilustrado*, que adscribe las ideas a un *espacio público*, retomaba también las tesis de los llamados *anti-ilustrados*, de hombres como Augustin de Barruel⁵¹⁷, quien en sus escritos del *Journal ecclésiastique* situó en un supuesto “complot”, llevada a cabo en los salones y las logias, por parte de los burgueses: filósofos y masones⁵¹⁸, la caída del Antiguo Régimen. Una teoría del “complot”, vinculada a su vez a la teoría de la descristianización y adscrita a fenómenos como el jansenismo⁵¹⁹, que se perpetuará desde la contra-revolución a lo largo del siglo siguiente. Todas estas corrientes a favor y en contra de la *Ilustración* coincidían en atribuir a los espacios públicos el origen de la Revolución.

I. Kant establecía que para que fuera posible el proceso de *Ilustración* no era necesario un espacio específico, sino una actitud o condición del hombre, capaz de razonar de forma individual y en libertad, desvinculado de las “instituciones”. De ahí que para él un *salón* o una *logia* pudieran ser lo mismo que una academia, la Corte o una parroquia. Frente a esta defensa de la individualidad, desde mediados del siglo XVIII asistimos en Francia a una discusión sobre los caminos para alcanzar esa *ilustración*, asociada a los modelos educativos, generando una polémica entre las posturas individualista y colectivas. Estas últimas defienden la necesidad de dirigir el cambio, buscando promover formas de educación y espacios para que finalmente ese proceso de ilustración

⁵¹⁷ BARRUEL, Augustin de. *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*. Hambourg, P. Fauche, 1798-1799, 5 vol.

⁵¹⁸ KOSELLECK, Reinhart. *Kritik und Krise*. P. 64 y 70.

⁵¹⁹ GAUCHER, Marcel. « La question du jansénisme dans l'historiographie de la Révolution ». En MAIRE, Catherine (Éd.). *Jansénisme et Révolution*. Colloque de Versailles. Paris, Bibliothèque Mazarine, 1990, pp. 15-23.

sea culminado. El triunfo de nuevas ideas sociales y colectivas a medida que la revolución se impuso, favoreció la identificación del cambio con los espacios de sociabilidad, como los salones, donde se habrían gestado con anterioridad las ideas y las discusiones que habrían permitido la Ilustración; identificando este cambio con el pensamiento de un grupo específico: los filósofos; que habrían dirigido al colectivo: el pueblo, la nación, etc.; gracias a las ideas difundidas desde los espacios públicos de opinión.

A medida que la Historia se extiende en el siglo XIX como el principio de verdad y ordenamiento de los acontecimientos, el hombre y lo social se convierten en los sujetos que explican la Historia y sus cambios. Ya fuera incidiendo en los aspectos más individuales, como los grandes hombres, o colectivos, como el pueblo; en general, estos espacios de sociabilidad de los salones se convirtieron en la clave causal y racional para desentrañar la complejidad del acontecimiento revolucionario. Si bien hemos señalado los antecedentes dieciochescos, sin embargo serán las propias formas de sociabilidad decimonónicas las que convertirán a los espacios públicos de opinión, como los salones, en uno de los pilares del relato histórico. No es de extrañar que este hecho se acentuase sobre todo durante la III República. Instantes en que resurge el *ideal clásico*, en el que la Atenas de Pericles se convierte en un modelo ideal, incidiendo las discusiones de la época sobre el individualismo griego, el peso de la familia y de lo colectivo, los espacios públicos, su capacidad filosófica; destacando su modelo educativo ciudadano. En un momento en que Francia, tras la derrota de Sedan, busca en las formas de educación del mundo germánico las causas de su superioridad nacional. El *milagro griego* se valoraba como la consecuencia de un cambio acontecido en el *espacio de la ciudad*. De ahí que la *Ciudad Antigua* de Fustel de Coulanges, de 1864, situaba en Atenas el gran cambio, reflejado, a su vez, en la transformación del espacio y del urbanismo, como todavía podemos leer en G.P. Vernant. Es también en estos instantes cuando comienza a desarrollarse una visión positiva del aristocratismo, frente a una visión negativa que había predominado, con más o menos fortuna, desde el final de la Revolución. Durante la Tercera República comenzará a transformarse la valoración de esa *sociabilidad aristocrática* representada por el *salón*, que volverá a convertirse y a encarnar esos valores de ilustración que habían ayudado a fomentar las ideas y su difusión. En unos instantes donde los mismos salones y estas formas de sociabilidad, que habían perdurado a lo largo del siglo XIX, habían sido fundamentales para gestar la caída del Segundo Imperio y el advenimiento de la III República⁵²⁰. De ahí que no extrañe que el *salón* y el modelo de *ilustración* vuelva a ser tomado como un emblema nacional, frente a una crítica al utopismo revolucionario y al delirio de los filósofos, de tradición liberal.

Durante la Tercer República el salón pasó a convertirse en un emblema de la *nación* francesa, tal y como recogerá muy posteriormente el texto de P. Nora *Les lieux de la mémoire*,

⁵²⁰ MARTIN-FUGIER, Anne. *Les Salons de la troisième république*. Paris, Perrin, 2003.

estrechamente vinculado al sentimiento nacional de la III République. Instantes donde la derrota de Sedan, frente a los prusianos, ha dejado tocado el espíritu nacional francés, considerándose la superioridad educativa del mundo alemán como la principal causa. Imponiéndose los franceses la tarea de volver a *ilustrar* a Francia, renovando todo su sistema educativo, que permitiese alcanzar la superioridad nacional de antaño, identificada culturalmente con el *Grand Siècle*, de Corneille, Racine y Molière, y políticamente con la Revolución. Por lo que no es de extrañar que el modelo de *Ilustración*, adquiera de nuevo predominancia. Como ha señalado F. Furet⁵²¹, la III République recurre a los imaginarios de la Revolución Francesa para emprender su proceso de reconstrucción nacional, impidiendo a Francia salir del *imaginario dieciochesco*, que vuelve a ser repensado en todos sus aspectos. Se equipara así de forma equívoca -como ha señalado A. Lilti-, el salón del siglo XIX y la sociedad mundana del siglo XVII y XVIII; y, de este modo, la *Ilustración*, habitualmente definida entorno al pensamiento de aquellos filósofos que la Revolución considerará como sus antecedentes, es adscrita también a los espacios de los salones.

La separación radical entre Antiguo y Nuevo Régimen construida por la Revolución es superada a lo largo del siglo XIX por ciertos pensadores que intentan borrar la cesura revolucionaria, permitiendo la rehabilitación de cierto aristocratismo; siendo perceptible este hecho en la revolución liberal de 1830. Instantes en los que se iniciará la lenta recuperación de los salones, adscritos a esa sociabilidad aristocrática; de las academias provinciales, etc. Unas instituciones que en gran medida eran partícipes de las formas del Antiguo Régimen y que como la Academia Real de Pintura y Escultura seguían siendo consideradas una expresión del absolutismo. Si el mito del salón y de los espacios públicos, aparece ya de forma tardía en el propio siglo XVIII, es innegable que desde mediados de siglo se observa una constante conflictividad entre los espacios directamente dependientes de las instituciones de Antiguo Régimen y el deseo de algunos por construir espacios alternativos a las prácticas institucionales. Pero esta conflictividad no debe interpretarse a nivel político, sino que, simplemente, ciertas instituciones no daban respuesta a las inquietudes nacientes, caso por ejemplo del ámbito artístico, donde se desarrolla un gran interés por el coleccionismo, las exposiciones de arte, etc. De este modo, debemos distinguir entre el mito del salón, vinculado a una historiografía que busca en ellos la encarnación del espacio público, donde las nuevas ideas pueden desarrollarse y extenderse, y el fenómeno de las sociedades, clubs, galerías de arte, etc., que constantemente a lo largo del siglo XVIII se crean, como espacios nuevos y alternativos a los institucionales. Unos espacios que de ningún modo deben interpretarse como opuestos al salón o al poder instituido. En sus comienzos, muchos de estos nuevos espacios no están impulsados por una

⁵²¹ FURET, François. « La République. 1870-1880 ». En FURET, François. *La Révolution, de Turgot à Jules Ferry : 1770-1880*. Paris, Gallimard-Quatro, 2007, pp. 746-794. (1ª edición, Paris, Hachette, 1988).

actitud conflictiva con la institución académica, sino que estarían más bien relacionados con los nuevos fenómenos de la modas y el pensamiento económico, como puede ser el consumo de arte, el deseo de penetrar en la historia del pasado a través de la contemplación de los objetos, etc., característicos de las sociedades filantrópicas, las galerías de ventas, los clubs, los primeros museos, etc. Estos nuevos espacios más que encarnar las nuevas ideas, reflejan cómo el concepto de *sociedad mundana* se extiende y abre a lo largo del siglo, permitiendo su extensión a más amplias zonas de la sociedad, que buscan imitar las formas de la sociabilidad salonnier, pero especializando más su perfil: arte, filosofía, ciencia, etc., ofreciendo un acceso más amplio. Por todo ello el salón más que definir un modelo bien delimitado, como ha buscado establecerse a lo largo del siglo XIX, define una forma de *sociabilidad* extendida desde la corte hasta los clubs, siendo desde este punto de vista desde el cual A. Lilti ha propuesto su lectura, de la que nuestra aproximación será deudora. El salón dieciochesco no es por tanto un fenómeno propio del siglo XVIII, ni una encarnación del *espacio público*, sino una manifestación de las formas de sociabilidad francesas que se desarrollan desde las guerras de religión, pero con sus particularidades, de acuerdo a las transformaciones de la época.

Las diferentes tradiciones historiográficas que han afrontado el estudio del *espacio público*, estudiadas más arriba, han determinado profundamente el fenómeno del *Salón* dieciochesco, en el que, como ha señalado A. Lilti, habría que diferenciar dos naturalezas o dimensiones del mismo. En primer lugar, una *dimensión histórica*, que nos llevaría a establecer el salón como un modelo de sociabilidad que tendría sus precedentes en las cortes del siglo XVI, descritas por Castiglione en *El Cortesano*, y con las que el siglo XVII estaría estrechamente relacionadas a través de los modelos de la *sociabilidad mundana* y de la *honnêteté*, que triunfan con el *proyecto clásico*. Modelos con los que a su vez entroncaría el mundo de los salones del siglo XVIII. En segundo lugar, una *dimensión imaginaria*, en la que el *salón* se convierte en un espacio de proyección de los ideales y de los anhelos de cada sociedad. Una *dimensión imaginaria* en ocasiones construida en momentos históricos posteriores a los instantes en que se supone se habría dado el fenómeno, distorsionando con ello la realidad histórica del salón, como ocurre con la reconstrucción del mismo realizada por el siglo XIX. Dentro de esta *dimensión imaginaria* habría que distinguir, a su vez, otros dos fenómenos diferentes: un *ideal contemporáneo* y un *ideal ahistórico* o *ideológico*. En el primer caso, entenderíamos el *salón* como un espacio donde se proyectan una serie de ideales contemporáneos que, como todo ideal, vive una tensión con la realidad, determinado por las circunstancias históricas de su época, que revisten el fenómeno, en este caso el salón, de una cierta idealidad. En segundo lugar nos encontramos con un fenómeno denominado como *ideal ahistórico*, que sería aquella idealización que habiéndose construido en un momento tardío es proyectada sobre el pasado,

presentándose como una historia real de los hechos, tal y como estudiamos a propósito de la reconstrucción del siglo XVIII durante el siglo XIX a propósito del estudio de C. Thomas. Este último hecho ha afectado en profundidad al fenómeno del salón, el cual se ha visto fuertemente determinado por diversos ideales tardíos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX que han lastrado la comprensión del mismo. Todo ello conduce a que el salón del siglo XVII sea estudiado bajo la mirada del salón del siglo XVIII y éste, a su vez, bajo las claves históricas que configuran los salones del siglo XIX, con lo que finalmente el salón del siglo XVII pierde su personalidad para constituirse en un pre-anuncio de los momentos históricos posteriores del siglo XVIII, y éstos a su vez son valorados como el preludio -negativo o positivo, según las corrientes historiográficas- de los acontecimientos revolucionarios. Razón por la cual considero que el *salón* al estar revestido de una *idealidad* tan profunda no existe, ni en el siglo XVII ni el siglo XVIII, siendo más bien un constructo histórico realizado durante el siglo XIX. Se convierte así, como reflejan autores como Saint-Beuve, en un espacio de proyección imaginaria y literaria de la época, sin ninguna pretensión histórica, y que sólo posteriormente, por las razones arriba apuntadas, se definirán como una realidad histórica bien delimitada y definida. De este modo, las descripciones del *Hôtel Rambouillet* llevadas a cabo por Saint-Beuve más que describir la realidad histórica de la *sociedad mundana* del siglo XVII, son un claro reflejo del salón de su época, descrito magistralmente por Proust, proyectándolas a su vez sobre el siglo XVII.

Sin embargo, no podemos olvidar que también en estos imaginarios del siglo XIX encontraremos algunas de las claves para entender dónde reside la fuerza que ha hecho permanecer la forma *salonnier* como una estructura de sociabilidad durante tan largo periodo de tiempo, cimentando la propia imagen del *salón*. La razón debemos buscarla en el hecho de que el salón pone en juego unas formas de sociabilidad que permanecen, con sus particularidades, a lo largo de un amplio periodo de tiempo, hasta el propio siglo XX. No obstante, no será hasta la III République, cuando la historia de los salones sufra una eclosión, unida a la recuperación del fenómeno *ilustrado*, con los que serán identificados. El salón del XVIII cobra con ello un renovado interés en los nuevos manuales de historia de la III República para explicar los acontecimientos revolucionarios, que se entienden como el resultado de un proceso progresivo de ilustración nacida, precisamente, en los espacios públicos de los salones. Gracias también a la recuperación de la aristocracia llevada a cabo por la III República, el salón parece definitivamente exculpado de las acusaciones de falsedad por parte de Rousseau y reconciliado con la Revolución, surgiendo diversas tesis sobre la participación de parte de la nobleza en el alumbrado de la nueva sociedad revolucionaria. Frente a la visión de una nobleza parásita, la III República intenta lavar la cara a una nobleza francesa que ha participado activamente en el advenimiento de la III República y la caída del Segundo Imperio. Un fenómeno que conducirá, a su vez, a la construcción de la imagen de una *nobleza liberal*, mediante la cual se

llegará a plantear que la nobleza se encontraba enfrentada a la monarquía, apoyando incluso las formas populares de expresión, como reflejaría el llamado estilo *rocaille*, según ha señalado Th. Crow.

6.1. La historiografía del salón.

Esta recuperación del salón durante el siglo XIX, utilizado para explicar diversos fenómenos históricos, ha llevado a A. Lilti⁵²² a establecer tres campos historiográficos a partir de los cuales suelen ser inscritos y estudiados los salones: la historia de la literatura, el espacio público y la historia de la nobleza.

En primer lugar, estarán aquellos especialistas que estudian el salón desde el punto de vista de la literatura y de su historia y que los valoran ante todo como salones literarios. Desde este punto de vista, en ellos tendría su origen y nacimiento la *literatura*, siendo el lugar esencial para comprender la tradición literaria francesa, su historia y su evolución. Unido a esta dimensión literaria y vinculados a un modelo historiográfico que estudiar la historia mediante la literatura, es decir, como historia de la literatura, estos espacios se definirán a través de aquellos elementos que caracterizan la particularidad nacional francesa: la conversación, la galantería, la centralidad de lo femenino, la poesía, las cartas, etc., como podemos observar en la obra de B. Craveri⁵²³. La comprensión del fenómeno del salón a partir de la conversación muestra, al mismo tiempo, un deseo de estudiar el salón como un fenómeno opuesto a lo político; puesto que la conversación se vincula al impulso de pacificación del sí mismo y por tanto de la armonía con los otros, característica de la *politesse*⁵²⁴. Como ha señalado M. Fumaroli a propósito de su noción de *république des lettres*, donde la *conversación* desempeña un papel esencial, la forma de relacionarse con el sí mismo y con el otro propuesta por las letras aparecería de una naturaleza muy diferente a la propuesta por la política-soberana, convirtiendo a las letras y a la conversación en naturalmente desestabilizadora del poder soberano. De este modo la conversación se desarrolla, desde Louis XIII y Louis XIV, como un lugar de armonía y de superación de los conflictos políticos y fanatismos religiosos⁵²⁵. Además, en tanto que emblema de la *république des lettres*, se presenta como “apolitizada”, adquiriendo los rasgos que le ofrece el cristianismo del silencio, la prudencia, la disimulación, etc.; creando asimismo una hermenéutica de la conversación desde la cual y al mismo tiempo se cuestionará el poder instituido. La conversación crea un nuevo modelo político y cultural,

⁵²² LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. P. 9.

⁵²³ CRAVERI, Benedetta. *La civiltà della conversazione*. Traducido por César Palma; Siruela, 2003 (1ª edición, Milan, Adelphi, 2001).

⁵²⁴ LOSFELD, Christophe. *Politesse, morale et construction sociale*. P. 35.

⁵²⁵ FUMAROLI, Marc. « L'art de la conversation, ou le Forum du royaume ». En *La diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*. Paris, Gallimard-Tel, 1998, p. 297.

entre el *docere* y el *delectare* (que estudiamos a propósitos de los *libertinos eruditos*), construyendo, al mismo tiempo, un modelo historiográfico de las artes como naturalmente opuestas al poder que también será aplicado al mundo de arte⁵²⁶ y que marca la aproximación al siglo XVII y XVIII.

En segundo lugar, tenemos aquellos historiógrafos que los vinculan al *espacio público* y a la *ilustración*, complementando la visión estética anterior con una dimensión política, tal y como vemos en J. Habermas. Aunque esta aproximación tiende a distinguir a su vez entre el salón del siglo XVII, más propiamente literario, y el salón del siglo XVIII, más politizado. Se entienden principalmente como espacios de debate y de discusión de ideas, en un marco presidido por las formas de la educación y la *politesse*. Unas formas de sociabilidad que facilitan la difusión de las nuevas ideas filosóficas, que serían finalmente las que transformarían la sociedad de Antiguo Régimen, favoreciendo el desarrollo de nuevos modelos políticos igualitarios y libres.

En tercer lugar, otra parte de la historiografía los interpreta como una herencia del “aristocratismo” de épocas pasadas, característicos del Antiguo Régimen y frecuentados por aquellos que se oponen a las *Luces*. El segundo y tercer modelo interpretativo tenderían a complementarse, determinados por el valor otorgado a la revolución. Aquellos que ven en la Revolución un cambio positivo, los consideran como posibles antecedentes; especialmente los creados a partir de la segunda mitad del siglo por los grandes filósofos elegidos por el panteón revolucionario. Aquellos otros que valoran de forma negativa la Revolución, los valoran más bien como un espacio de *Restauración* y de *Reacción* anti-revolucionaria, que permite olvidar la Revolución, logrando a través de ellos trazar una línea de continuidad entre el siglo XVIII y el siglo XIX. No obstante, a medida que las formas de comportamientos aristocráticas son recuperadas por el siglo XIX, superándose así la escisión radical entre antiguo y nuevo régimen, los salones son paulatinamente valorados de forma positiva durante el siglo XX. Hecho que ha llevado a algunos especialistas como Daniel Gordon en *Citizens without Sovereignty* a hablar de dos tipos de salón. En primer lugar, aquél que ayuda a crear una razón ilustrada antecedente de la revolución. En segundo lugar, otro de carácter reaccionario, reflejo de la intransigencia aristocrática, reproduciendo en cierto modo la dialéctica dieciochesca entre *ilustración* y *anti-ilustración*.

Una de las primeras adscripciones del salón a las *Luces* y a los *filósofos*, a la *conversación* y a la *literatura*, la encontramos en la obra del filósofo y literato Morellet, a finales del siglo XVIII, quien escribe sobre Mme Geoffrin y los salones del momento. Esta obra es reeditada en 1812 con un

⁵²⁶ VIDAL, Mary. *Watteau's Painted Conversations*. Yale University Press, 1992.

ensayo titulado *Essai sur la conversation*⁵²⁷, donde identificará el salón con el espíritu que determina la *Ilustración*; elogiando la literatura del siglo XVIII, la filosofía de las luces y la conversación del salón, vinculando entre sí tres elementos que se mantendrán como una constante del estudio de los salones. Esta adscripción del salón a los hombres de letras había sufrido un cierto cuestionamiento inmediatamente después de los momentos revolucionarios, principalmente entre la reacción revolucionaria quienes habían acusado a los hombres de letras de construir un pensamiento utópico e irreal que había conducido a los desastres del *terror*. Por lo que todavía hacia 1805 esta asociación planteada por Morellet entre literatura, política y salón, es vista con ciertos recelos por parte de la crítica anti-revolucionaria como Bonald. A principios del siglo XIX, el *salón* aparece ya en Mme. De Staël, como por ejemplo en su obra *Corinne* (1807), para referirse a las formas de la *sociabilidad* parisina, en la cual sus padres -el matrimonio Necker- habían tenido uno de los salones más reconocidos. De igual manera aparecerá de forma frecuente en sus obras *D'Allemagne* o en sus *Considérations sur la Révolution française*. A pesar de lo cual, Stendhal denuncia en los primeros años de siglo esa nostalgia por las formas de vida aristocráticas del pasado que algunos se esforzaban por recuperar. Si bien Stendhal remarcaba la ruptura que la Revolución había trazado en diversos aspectos como las costumbres, sin embargo los salones son recuperados durante la Restauración, buscando asimismo recuperar el mundo de costumbres del pasado. Son unos instantes en los que se recuperan y se publican las *mémoires* de las *salonnières* del siglo XVIII. Si por un lado la sociedad buscaba mantener las prácticas de la sociabilidad pasada, al mismo tiempo esta recuperación nostálgica afirmaba la cesura entre una época pasada y el tiempo presente, afirmando la ruptura revolucionaria.

La generación siguiente a la Revolución, que sólo han conocido de forma fragmentaria el mundo de los filósofos y de la antigua aristocracia liberal del siglo XVIII, tales como Guizot, Royer-Collard, Rémusat, etc., se situarán ya de forma definitiva contra el hombre de letras, denunciando su posicionamiento especulativo, más próximo de lo literario que del pensamiento político, oponiendo filosofía y pensamiento político, como ya había señalado P. Burke⁵²⁸. Estas ideas sobre los orígenes literarios y filosóficos del Terror se convertirá en una constante durante el siglo XIX, como hemos señalado a propósito de A. de Tocqueville. Esta generación posterior a la revolución, marcada por los debates entre el Romanticismo y el Clasicismo, donde la literatura se convierte en combate político, abandonará la apolitización del salón dieciochesco, como si fuera un simple espacio literario y de conversación, para volverlo a dotar de una dimensión política. Especialmente son los partidarios de los románticos los que se opondrán a esa visión estetizante y

⁵²⁷ MORELLET. *Eloges de Madame Geoffrin, contemporaine de Madame du Deffand, par MM. Morellet, Thomas et D'Alembert, suivis de Lettres de Madame Geoffrin et a Madame Geoffrin et d'un Essai sur la Conversation*. Paris, H. Nicole, 1812.

⁵²⁸ LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. P. 25.

literaria, característica de los procesos de literaturización de la Historia del siglo XIX, donde emerge la *Historia de la Literatura*. Ésta es desarrollada sobre todo desde las instituciones de la Restauración que quieren despolitizar el arte, para así convertir los emblemas culturales del pasado en el vehículo principal para la narración histórica y nacional. Bajo este impulso que alumbró la noción de *clasicismo*, el *salón* -como ya se apunta en Mme. de Staël- aparece reducido a un ideal de *conversación*, identificado con el espíritu nacional francés⁵²⁹. Un espíritu de conversación e ilustración que habría presidido los primeros momentos revolucionarios, antes del oscurantismo del terror. Staël reflejaba la tensión del liberalismo, como la de su acompañante B. Constant, entre una inclinación hacia ciertos principios de libertad de la revolución y un total desencanto por la dictadura en la que aquellos ideales acabaron.

Ya sea por su vinculación a los *filósofos* o por su adscripción al modelo de *Historia de la Literatura*, el caso es que el *salón* va perdiendo su fundamento a lo largo del siglo XIX; dejando de ser el reflejo de la “sociabilidad” y la “mundanidad” dieciochesca, así como un ejemplo vivo de las tensiones y los debates. Pasa a convertirse en cambio en el lugar donde se desarrolla la literatura y las claves del espíritu francés, así como donde desarrollan su actividad los hombres de letras, elevados desde finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX a los altares del Panteón nacional, en tanto que representantes de la memoria literaria de la Nación. Esta tendencia a la construcción de un *salón literario* por parte de las diversas aproximaciones historiográficas se debe al hecho de que durante la Restauración se impone la necesidad de construir una memoria histórica literaria, en la que el *salón* desempeñará un lugar esencial para definir una especie de espíritu francés de unidad, apolítico, fundamentado en la conversación y en la inteligencia. El *salón* más allá de representar un fenómeno social representa una inclinación del espíritu francés. Aunque su dimensión política continuará sobrevolando de forma constante el siglo XIX. El *salón* representa una memoria colectiva a reconstruir. O bien la de la Ilustración triunfante de los filósofos más radicales, o bien la de una sociedad intelectual, educada y refinada hoy perdida. Estos modelos de comprensión sin embargo lastrarán la visión del *salón* que o bien es identificado con los valores de la ilustración o bien con los valores negativos de la revolución.

Estos esfuerzos por literaturizar las construcciones nacionales, como estrategia de despolitización, y por tanto buscando identificar literatura y carácter nacional, determinarán que se comience a recuperar también el *salón* del siglo XVII. Un siglo determinado por el absolutismo, pero que sin embargo se convierte en el emblema de la edad de oro de las letras francesas, sobre todo en la década de los años 30 y 40 del siglo XIX. Identificados hasta ahora con la galantería, la preciosidad y la ociosidad propias de las clases altas, así como con el absolutismo, el *salón* setecentista, especialmente el Hotel de Raimbouillet, no atraerá la atención de los estudiosos hasta

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 27.

la obra publicada póstumamente de Pierre Louis Roederer *Mémoires sur l'histoire de la société polie* (1835)⁵³⁰. Esta se presenta como una restauración de los valores de los salones del siglo XVII cuando la mayor parte del debate de la época se centraban en exclusividad en los del siglo XVIII. Observamos pues cómo el siglo XVII, poco a poco reducido al *espíritu de sus letras*, permite a Roederer iniciarse en el estudio del salón, acudiendo a un siglo paradójicamente menos problematizado políticamente que el siglo XVIII. En su obra distingue entre la sociedad de la *préciosité*, denunciada por Molière, y la *société polie*, encarnada por el salón Rambouillet. Un salón que degeneraría con Mme. de Maintenon, resurgiendo de nuevo este espíritu *polie* durante el siglo XVIII. El *salón* de Roederer es analizado bajo las claves del enfrentamiento entre la Corte –lugar de corrupción desde Francisco I- y la sociedad educada, propia de los salones⁵³¹. P.L. Roederer, heredero del espíritu filosófico busca identificar “politesse” y moral, considerando que es en los salones donde tal alianza se va a producir, frente a una corte depravada; situando en el salón el germen del espíritu burgués que acaba de triunfar con la Revolución de 1830. No obstante, su obra es escrita cuando reingresa en la Academia de Ciencias Morales, tras la monarquía de Julio, cuando escribe a favor de Louis-Philippe, defendiendo que los valores monárquicos y liberales podían darse la mano. Por lo que en su obra el salón aparece como un emblema o un antecedente de ese objetivo. La obra de Roederer coloca en el salón y en la conversación el germen de los salones del siglo XVIII, dentro de un marco social, literario y político, en el que las mujeres desempeñarán un papel esencial, desvinculándolos de la Corte. La exposición de un conflicto entre nobleza y monarquía determinará, como se ha visto, buena parte de la historiografía decimonónica hasta el siglo XX. Su objetivo, de acuerdo al puesto que ocupa en la Academia, dedicado al estudio de las instituciones que sirven de vehículo y difusión de la moral en una sociedad, venía determinado por la pregunta que atraviesa sus escritos: *Quelles sont les institutions propres à fonder la morale d'un peuple?*

La politización del salón tras su literaturización inicial, estará marcada por la obra de A. de Tocqueville *L'Ancien Régime et la Révolution* (1856), en la que se recuperarán los debates inmediatos al fin de la Revolución sobre el enfrentamiento entre la filosofía, adscrita a la literatura, y lo político. La otra gran obra que recuperará los salones del siglo XVII será la del filósofo “eclectico” Victor Cousin, *La société française au XVII^e siècle, d'après le Grand Cyrus de Mlle. de Scudéry* (1859)⁵³². En ella recupera la imagen de una supuesta monarquía liberal en el siglo XVII, construida entorno a la figura de Condé⁵³³; estableciendo con ello una tradición liberal de la propia monarquía francesa. Tal análisis tiene por objetivo la legitimación de la monarquía de Julio (1830-

⁵³⁰ ROEDERER, Pierre Louis. *Mémoires pour servir à l'histoire de la société polie*. Paris, Firmin Didot Frères, 1835.

⁵³¹ LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. P. 30.

⁵³² COUSIN, Victor. *La société française au XVII^e siècle, d'après le Grand Cyrus de Mlle. de Scudéry*. Paris, Didier et Cie, 1858, 2 Vol.

⁵³³ LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. P. 31.

1848) que alumbraría tras la II República (1848-1852) el Segundo Imperio (1852-1870). En un contexto histórico en el que se plantea la recuperación de la monarquía en Francia ante las diversas crisis que asolan la nación. Instantes en los que se considera el periodo de Louis XIV como el momento en que Francia alcanzó su mayor esplendor a todos los niveles. Frente a aquellos intelectuales del siglo XIX que critican la incorporación de un modelo político inglés al sistema francés, como es la monarquía constitucional, en pleno debate durante la II République, V. Cousin buscará demostrar la existencia de una corriente liberal de la monarquía francesa ya desde el Gran Siglo⁵³⁴. De este modo, la obra de Cousin se inscribe dentro de un objetivo patriótico y político en el que Condé y las “femmes illustres” que le rodean, representarían un antecedente factible de la monarquía liberal en Francia. Si la obra de Roederer se centra en las costumbres, la obra de Cousin recuperará las biografías femeninas como el centro del mundo del salón.

Sin la obra de Roederer y Cousin no se comprendería la recuperación del salón llevada a cabo por la obra de Sainte-Beuve en *Portraits de femmes (1844-1870)*. En ella recupera la imagen de Roederer sobre la distinción entre la corte y los salones, como el hotel Rambouillet, estableciendo la centralidad de las mujeres en ellos, como ya había señalado una larga tradición desde Morellet a Cousin. Siguiendo las tesis de su método de “crítica literaria”, que parte de la idea de que en las obras de los autores se reflejaría su vida y que por tanto mediante el conocimiento de ésta es posible explicar las obras (tesis contra la que reaccionará Proust), su obra se centrará en la recuperación de la vida de determinadas mujeres y de sus salones. Su obra sobre los salones va a implantar de forma duradera la imagen del salón como una institución ante todo de la vida literaria y femenina. De modo que la literatura dieciochesca estaría determinada por la vida que se desarrollan en estos lugares. La estrategia de Sainte-Beuve es la de despolitizar el salón, siguiendo una corriente inmediatamente posterior a los acontecimientos revolucionarios tras la caída de Napoleón, y reducirlo así a la conversación⁵³⁵; considerándolo como la matriz de la literatura francesa, borrando también su vinculación con las formas de sociedad. Asistimos a un proceso de *estetización*, propio de las corrientes artísticas del momento, que defienden el *arte por el arte* frente a los que defienden el *arte comprometido* políticamente.

Si con Sainte-Beuve el salón queda reducido a la conversación, a la literatura y a lo femenino, con los hermanos Goncourt, grandes coleccionistas de arte, el salón del siglo XVIII quedará reducido a los *amateurs d'art*. Con ellos comienza la rehabilitación del siglo XVIII y, sobre todo, de su primera mitad, convirtiéndose en un modelo estético y de vida para la sociedad de su época, donde el aristocratismo ya había comenzado a recuperarse, como ha señalado C. Thomas. Los Goncourt eran grandes detractores de la Revolución y de los acontecimientos de 1789, así como

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 33.

de la sociedad burguesa de su tiempo: igualitaria, niveladora y burguesa. Por lo que frente a ésta opondrán la imagen de un siglo aristocrático, individualista y artístico⁵³⁶. Mostrarán además su predilección por la monarquía de Luis XV, que encarnaba a sus ojos el mejor modelo político posible: una monarquía temperada por el espíritu filosófico. El siglo XVIII quedará así ejemplificado por el arte, el gusto estético y por una alegría de vivir que reflejaría la obra de Boucher. Pretenden construir un modelo de historia que denominarán como “social” frente a la historia política, que tendrá su reflejo en sus obras sobre los salones, los cuales quedan reducidos a una sucesión interminable de anécdotas, donde predominará lo femenino. También serán los responsables de la distinción entre los “salones literarios”, donde se reunirán los artistas y hombres de letras y los “salones aristocráticos”, donde predominarán los divertimentos mundanos y elegantes, presididos por las mujeres⁵³⁷. Establecen así una distinción que se mantendrá posteriormente, entre aquellos historiadores que buscan diferenciar entre los salones de la ilustración, de los propiamente aristocráticos. Una distinción semejante ya se habría operado en el siglo XVIII entre aquellos que buscaban salvar los salones donde asistían los filósofos de aquellos marcados por la depravación de la aristocracia. Para los Goncourt la politización de la conversación y del salón en los umbrales de la revolución pervertirá el espíritu de éstos, dando paso al nacimiento de la *opini3n p3blica*. Sin duda proponían una visi3n provocadora en su 3poca, pero al mismo tiempo abrirá el camino a aquellas interpretaciones que ven en los salones el nacimiento de *lo p3blico*.

A partir de la III Rep3blica los libros y art3culos sobre el sal3n proliferan. Un ejemplo de ello son los art3culos sobre el arte del siglo XVIII de F3lix S3bastien Feuillet de Conches, donde se apunta ya una recuperaci3n de la dimensi3n pol3tica desempeñada por el sal3n, que ya se vislumbra en la obra de los Goncourt. As3 mismo, aparecen las primeras monograf3as sobre los principales salones del siglo XVIII: Mme de Rochefort, Mme Necker, Mme, Geoffrin, Mme Helvétius, etc. Tal y como retomará a principios de siglo XX la obra de Mornet *Les origines intellectuelles de la r3volution française*, desde mediados del siglo XIX la pregunta principal que se harán los distintos estudios que se acercan al sal3n del siglo XVIII es si los libros, las ideas –y derivado de ello los salones- hacen las revoluciones. De este modo, desde mediados del siglo XIX, y tomando como ejemplo la obra de A. de Tocqueville sobre *L’Ancien R3gime et la R3volution*, comienza a enfocarse el sal3n desde el punto de vista de la Revoluci3n, como un espacio donde el pensamiento y la opini3n p3blica encontraron el terreno propicio para su florecimiento y para propiciar un cambio pol3tico. Problemática que sin duda se ve acentuada en el contexto de crisis del

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 37.

II Imperio y de la monarquía constitucional de Napoleón III, que alumbra la crisis de la guerra con Prusia y la III República.

En las obras de A. de Tocqueville así como de H. Taine, se afronta el tema de la politización de los salones de forma directa, responsabilizando a los salones literarios de los acontecimientos revolucionarios. En esta misma línea el libro de E. Deschanel *Histoire de la conversation* (1857)⁵³⁸, insiste de forma profunda sobre la politización del siglo XVIII y sobre la construcción de una *opini3n p3blica*⁵³⁹. E. Deschanel hab3a sido expulsado por Napole3n III, entre 1851 y 1859, siendo uno de los que construir3n una oposici3n a Napole3n para traer la III Rep3blica. Por lo que no es de extra3ar que en su obra sit3e al sal3n dieciochesco en el centro de los acontecimientos y deriva revolucionaria posterior, politizando de nuevo el sal3n. Para E. Deschanel la conversaci3n del sal3n ayuda a expandir las ideas y la filosof3a, acelerando la Revoluci3n. Esta recuperaci3n pol3tica del sal3n del siglo XVIII se har3 nuevamente en un contexto hist3rico como el de los a3os 70 en la que numerosos salones re3nen a gran parte de la oposici3n a Napole3n III. Bajo esta agitaci3n se crean, entre los medios republicanos, sus propios salones de reuni3n, evocando as3 lo que consideraban que debieron ser los salones previos a la revoluci3n. Es el momento en que se define propiamente la imagen de dos tipos de salones dieciochescos, unos aristocr3ticos y otros filos3ficos, que tomar3n los Goncourt pero en un sentido diferente. El triunfo de la III Rep3blica afianzar3 este modelo interpretativo en el que los salones son asociados a las Luces, a la historia literaria y a la historia pol3tica. Sin embargo, esta repolitizaci3n del sal3n ser3 criticada por un sector anti-ilustrado y contra-revolucionario que ve en la deriva pol3tica del sal3n el desvirtuamiento del mismo. Frente a 3stos, los autores republicanos favorables a las Luces y a la Revoluci3n se apropiaran de la memoria de los salones del siglo XVIII, revelando una contradicci3n en el pensamiento de la tercera rep3blica que, por un lado, denuncian los salones como el reflejo de la hipocres3a de los hombres, en la l3nea de las cr3ticas de Rousseau, y, por otro lado, les reconocen su importante papel en la difusi3n de las nuevas ideas. Una contradicci3n del pensamiento del republicanismo franc3s que no se superar3 hasta la obra de D. Mornet, en los inicios de los a3os 20 del siglo XX, donde el sal3n se convierte en un espacio donde se crean y difunden las ideas prerrevolucionarias. Las tesis de D. Mornet determinaran adem3s la historia de la literatura francesa del siglo XVII y XVIII, como estudiamos al hablar del *clasicismo*, introduciendo las tensiones y las diversas corrientes de pensamiento en lo que hasta ese momento parec3a un clasicismo uniforme y monol3tico como el planteado por Lanson.

⁵³⁸ DESCHANEL, 3mile. *Histoire de la Conversation*. Paris, Michel L3vy fr3res, 1857.

⁵³⁹ LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. P. 43.

Habría que esperar a los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial para que tras la humillación francesa el salón sea retomado por la historiografía, por ejemplo por Roger Picard⁵⁴⁰ con su texto *Les Salons littéraires et la Société française*. Antiguo miembro de las juventudes socialistas francesas, reunidas en torno a Albert Thomas contra la bolchevización de 1918, y especialista en Proudhon, tras su exilio neoyorquino, los salones son vistos por él como una institución social, intelectual y nacional, puramente francés, que contrapondrá a la idea de *kultur* alemana, como ya había puesto de manifiesto el estudio de N. Elias al final de los años 30. Heredero de la visión nacionalista de la III República y de los análisis socialistas, replantea el salón dentro de los estudios sociales. Para él, en el salón se concitan formas igualitarias de convivencia, dando cobijo tanto a nobles, hombres de letras y burgueses, reunidos en función de la amistad y por afinidades intelectuales. Espacios de cooperación social que se burlan de los órdenes y de las clases, buscando unir a los hombres y rompiendo las barreras nacionales y de clase⁵⁴¹. Una función igualitaria del salón que se apuntará con claridad en la obra de J. Habermas. Con la obra de R. Picard la historiografía republicana incorpora definitivamente el salón al panteón republicano, recuperando la obra de Roederer y definiendo el salón en oposición hostil a la corte. Los libros de R. Picard; de Marguerite Glotz y Madeleine Maire *Salons du XVIII^e siècle*⁵⁴², que recogían múltiples anécdotas de los salones dieciochescos; de Georg Mongrédien *La Vie de société au XVII^e et au XVIII^e siècle* (1950), etc., marcan la evolución de los estudios de salones hacia su interpretación como salones literarios y como espacios de la *opinión pública*, como refleja la obra de J. Habermas. En la misma línea de reivindicación social y como constructor de la *opinión pública*, D. Goodman⁵⁴³ pondrá el acento sobre el papel desempeñado por las mujeres para explicar el desarrollo de esas nuevas representaciones que engendra el salón. Como lo harán también los estudios de Erica Harth⁵⁴⁴ o Carolyn Lougee⁵⁴⁵, Verena von der Heyden-Rynsch⁵⁴⁶ o Joan B. Landes⁵⁴⁷. Junto a estas visiones sociales, que inscriben el salón dentro de una visión más amplia, como una manifestación cultural, el salón comienza a ser analizado desde una concepción literaria también más compleja, como reflejan los estudios de Alain Viala sobre el *campo literario*. Los

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁴² GLOTZ, Marguerite et Madeleine MAIRE. *Salons du XVIII^e siècle*. Paris, Hachette, 1944.

⁵⁴³ GOODMAN, Dena. *The Republic of Letters. A Cultural History of French Enlightenment*. Ithaca, Cornell University Press, 1994.

⁵⁴⁴ HARTH, Erica. *Cartesian Women. Versions and Subversions of Rational Discourse in the Old Regime*. Cornell University Press, 1992.

⁵⁴⁵ LOUGEE, Carolyn. *Le Paradis des Femmes, Women salons and social stratification in 17th Century France*. Princeton University Press, 1976.

⁵⁴⁶ HEYDEN-RYNSCH, Verena von der. *Europäische Salons*. Traducido por José Luis Gil Aristu, *Los salones europeos. Las cimas de una cultura femenina desaparecida*. Barcelona, 1998 (1^a edición, Düsseldorf, Artemis & Winkler Verlag, 1992).

⁵⁴⁷ LANDES, Joan B. *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca-New York, Cornell University Press, 1988.

diferentes estudios se concentrarán también en aspectos concretos como la conversación, como refleja M. Fumaroli, quien lo considera un punto fundamental para comprender el desarrollo de las *belles-lettres* en Francia. Una visión que continuará Jacqueline Hellegouarc'h⁵⁴⁸ o Benedetta Craveri.

Frente a aquellos que enfatizan la ruptura del salón del siglo XVIII respecto al del siglo XVII, principalmente debido a su vinculación con la *opinion pública*; así como frente a la defensa de los salones como prefiguraciones democráticas, visible ya desde la obra de R. Picard, otros autores como J. Pekacz⁵⁴⁹ o Steven D. Kale⁵⁵⁰ han señalado la continuidad del salón dieciochesco respecto al siglo anterior, criticando asimismo el excesivo valor otorgado por Dena Goodman al papel desempeñado por las mujeres en los salones. Además, enfatizan la idea de continuidad respecto a las formas aristocráticas y cortesanas, cuestionando la separación de un salón filosófico y aristocrático en el siglo XVIII⁵⁵¹. Sin embargo estos últimos autores, especialmente la obra de S.D. Kale, incide excesivamente en la idea de continuidad, eliminando las novedades que hubo en los salones del siglo XVIII respecto a los del siglo anterior, estableciendo el salón como una institución aristocrática de larga duración que alcanza hasta el siglo XIX.

6.2. La sociabilidad mundana en el siglo XVIII.

El término *salón* alude a un espacio arquitectónico durante el siglo XVII que a lo largo del siglo XVIII pasará a designar los espacios donde se recibe gente. Su uso está circunscrito por tanto al lenguaje arquitectónico. No será hasta los inicios del siglo XIX cuando puede observarse una dimensión “social” en su empleo, designando un espacio de reunión de personas⁵⁵². Durante el siglo XVIII estos espacios de reunión social recibían el nombre de *cercles* o *société*; siendo en 1794 Chamfort, en sus *Maximes et Pensées*, cuando emplea por vez primera el término *salón*, aunque en el sentido *círculos*, refiriéndose a una manera concreta de sociabilidad, utilizando también otros términos como *sociedad* o *mundo*⁵⁵³. Éste último deriva del concepto *mundano*, de uso corriente en el ámbito religioso para designar aquello que no pertenecía a la espiritualidad, y que Voltaire aplicará a la sociedad en su conjunto, dándole un claro uso laico, designando las formas de comportamiento de su época. Ya sea a través del término *cercle*, *société* o *monde*, frecuentemente empleados antes de la Revolución, estos términos abarcaban una significación más amplia que el

⁵⁴⁸ HELLEGOUARC'H, Jacqueline. *L'Esprit de société. Cercles et « salons » parisiens au XVIII^e siècle*. Paris, Garnier, 2000.

⁵⁴⁹ PEKACZ, Jolanta T. *Conservative Tradition in Pre-Revolutionary France. Parisian Salon Women*. Peter Lang, 1999.

⁵⁵⁰ KALE, Steven D. *French Salons. High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*. John Hopkins University Press, 2004.

⁵⁵¹ LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. P. 57.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 9 y ss.

⁵⁵³ BEUGNOT, Bernard (Dir.). *La notion de "monde" au XVII^e siècle*. Paris, Klincksieck, 1994.

término *salón* del siglo XIX, designando una forma de vida y de sociabilidad compleja. Más que definir un espacio, por salón debemos entender una forma de sociabilidad que despliega una amplia red de relaciones políticas, sociales, diplomáticas, artísticas, formas de comportamiento, etc.; que abarcan todos los espacios de los que se compone el medio urbano: la corte, los teatros, las plazas, etc. El siglo XVIII entendía el salón no como un espacio, sino como una forma de vida y de comportamiento, de estar en el mundo, es decir, de *sociabilidad*, como ha señalado A. Lilti; tras la cual se moviliza el imaginario, la mentalidad, lo cotidiano o si se prefiere una *representación* de la propia época.

La definición del hombre como un ser sociable, donde se traslucen las influencias aristotélicas y cristianas, va a determinar a lo largo del siglo, y en paralelo a la crisis de la Soberanía, que comiencen a surgir diversas visiones de lo social, siendo el salón un testigo de excepción. Si bien éste representaba un modelo de *sociabilidad mundana* deudora de las formas cortesanas, sin embargo en él se reformulan las tradicionales formas de la *honnêteté* y la *distinción*⁵⁵⁴, evolucionando hacia la *civilité* y la noción de *société*. Ésta última aludía a unos ideales de sociabilidad desarrollada principalmente entre la nobleza de robe de provincia, como se refleja en la obra de Le Maître Claville⁵⁵⁵, quien defiende la igualdad y el mérito, denunciando el lujo desde los valores y virtudes cristianas. Frente a la *politesse* aristocrática, comienzan a proponerse nuevas morales y, de este modo, Claude Buffier⁵⁵⁶ propone una antropología nueva sustentada sobre la razón y la felicidad, con claras influencias anglosajonas, que abandonaba el análisis de los comportamientos en función de grupos sociales. Sin atacar a las élites, intentaba establecer unas reglas de comportamiento válidas para todos, rechazando ciertos principios tradicionales como era aquél que establecía que la amistad sólo era posible entre miembros un mismo grupo social. Cuestiona asimismo la idea de heroísmo individual, reformulándola en función de la capacidad de llevar la felicidad a los suyos. Una antropología nueva sobre el hombre la encontramos también en Louis-Jean Lévesque de Pouilly, quien a partir de la naturaleza física del hombre desarrolla una moral intentando superar el conflicto entre cristianismo y sensualismo, considerando que una mala educación no tiene por qué pervertir los sentimientos humanos, naturalmente buenos. Su posicionamiento transformaba profundamente la noción de *politesse*, que pasaba a ser comprendida como expresión de los sentimientos reales, anunciando un nuevo paradigma natural del hombre desde el que se define la moral, la educación y los comportamientos. Morelly formula también una antropología positiva, partiendo igualmente de una concepción de lo humano como naturalmente

⁵⁵⁴ LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. Pp. 75-76.

⁵⁵⁵ LOSFELD, Christophe. *Politesse, morale et construction sociale*. P. 189.

⁵⁵⁶ MARCIL-LACOSTE, Louise. *Claude Buffier and Thomas Reid: two commonsense philosophers*. Kingston, McGill-Queen's University Press, 1982.

bueno y virtuoso, planteando una visión de la sociedad determinada por la transparencia entre las personas. Todo ello revelaba una nueva concepción del hombre y de la sociedad, que comienza a manifestarse desde principios de siglo y que irá transformando el salón, donde, no obstante, seguirán predominando las formas cortesanas de comportamiento, pues al fin y al cabo toma a la corte como su principal referencia. Esta preocupación por lo social y el hombre⁵⁵⁷, en paralelo al desarrollo del *saber poblacional*, darán lugar a nuevas interpretaciones antropológicas que, en general, parecían rechazar una *politesse* excluyentes, dando así lugar a la *civilité* y a la *civilización*⁵⁵⁸. En ellas el sistema moral ya no gira en torno al monarca como en la *honnêteté*. Comienza a pensarse que las formas de *politesse* tradicional, construídas sobre el perfeccionamiento de las apariencias, conduce a la inmoralidad. Tema que constituirá el centro de muchas novelas libertinas de la época, así como de los textos de François-Vicent Toussaint o Charles Duclos, que culminarán en la obra de Rousseau, quien presenta un discurso radical, rechazando los discursos anteriores sobre la *politesse*. Con él los debates sobre las costumbres y los comportamientos se desplazarán hacia las discusiones políticas donde serán pensados, surgiendo las nuevas nociones de regeneración y degeneración. En general, estas nuevas reflexiones sobre la sociabilidad se realizará desde tres nociones principales, señaladas por C. Larrère⁵⁵⁹: el derecho natural y el utilitarismo; el sentimiento natural –moral- de lo social; y, finalmente la mecánica del interés, que por ejemplo observamos en Mandeville⁵⁶⁰. Observamos cómo los comportamientos son pensados bajo nuevas perspectivas, como por ejemplo en términos económicos, abandonándose el humanismo cívico anterior, de tradición pagana y cristiana, que se ve sustituido por nuevas nociones, como el materialismo⁵⁶¹, especialmente a partir del desarrollo de los debates educativos del último tercio del XVIII. El *salón* aparece vinculado por tanto a este complejo mosaico de comportamientos y concepciones de lo social, y por ello no se puede comprender como un espacio definido, ni como una noción perfectamente delimitada, sino como una forma de vida y de comportamiento que cambia y se transforma en función de sus dueños, de los que asisten, de las nuevas ideas, etc. A pesar de lo cual se encontraba fuertemente determinado por las formas aristocráticas de comportamiento, esto es, por la *honnêteté*, así como por un conjunto de prácticas y rituales

⁵⁵⁷ KAUFMANN, Laurence et Jacques GUILHAUMOU (Dir.). *L'Invention de la société. Nominalisme politique et science sociale au XVIII^e siècle*. Paris, Édition de l'E.H.E.S.S., 2003.

⁵⁵⁸ LOSFELD, Christophe. *Politesse, morale et construction sociale*. Pp. 31-32.

⁵⁵⁹ LARRÈRE, Catherine. "Sociabilité". En DELON, Michel (Dir.). *Dictionnaire européen des Lumières*. Paris, PUF, 2010, pp. 1147-1150. (1^a edición 1997).

⁵⁶⁰ LILT, Antoine. *Le monde des salons*. P. 213.

⁵⁶¹ SALAÜN, Franck. *L'Ordre des mœurs. Essai sur la place du matérialisme dans la société française du XVIII^e siècle (1743-1784)*. Paris, Kimé, 1996.

enraizados en la idea de *hospitalidad*⁵⁶² cristiana⁵⁶³ ; por lo que tampoco pueden ser considerados como la manifestación o la conciencia crítica de una época, inscribiéndose en un complejo entramado social conjuntamente con la corte, las logias, los cafés, las academias, los clubs, etc., que impide analizarlos de forma aislada, ni en relación a un sólo aspecto: la literatura, lo femenino, la política, etc.

Frente a la imagen de un *salón* caracterizado por la *igualación social*, que provenía de A. de Tocqueville y posteriormente de estudios como los de R. Picard o J. Habermas, en el salón dieciochesco, como en el de Madame Geoffrin, se guardaban de forma estricta las etiquetas y formas sociales definidas por la *honnêteté*, separando de forma clara los grupos sociales y sus trabajos. De tal manera que su *casa* recibía a diferentes invitados en dos días. En uno acudían los artistas, con los que la anfitriona tenía una relación de mecenazgo⁵⁶⁴, recibiendo a *amateurs* como el conde Caylus y ayudando a la compra y venta de obras. Lo que situaba al salón en un lugar propicio para darse a conocer e iniciar una carrera, convirtiéndose en un lugar fundamentales para comprender los cambios en el gusto, analizados por Ch. Guichard⁵⁶⁵, así como para comprender las ideas estéticas y los cambios en el coleccionismo. Sería este tipo de reuniones artísticas las que habrían llamado la atención de los estudiosos del siglo XIX como por ejemplo los hermanos Goncourt. La dueña o dueño del salón no actúa como un mecenas propiamente dicho, encargando obras directamente a los escritores o pintores para su propia colección; sino que sus salones tienen por objetivo principal ayudar a algunos artistas a ponerse en contacto con potenciales mecenas, coleccionistas o directores de instituciones donde aspiran a ser colocados. Mediante esta relación aparentemente igualitaria, en gran medida determinada y auspiciada por la función comercial del encuentro, el hombre de letras y el artista obtiene prestigio. A cambio de defender la *sociedad mundana* y sus valores, sin la cual no podrían por otro lado ejercer su labor, tal y como observaremos en Voltaire. Es este pacto implícito y esta relación de falsa amistad e igualación la que denunció Rousseau de forma constante a lo largo de su obra, trastocando el mundo de los salones y la función ocupada en ellos por los hombres de letras durante la segunda mitad del siglo XVIII. Como vimos a propósito del Hôtel de Raimbouillet, en el siglo XVII, la relación entre los hombres de letras y los dueños de los salones no responde a una relación realmente igualitaria, pero, tanto unos como otros se buscan, pues tener bajo su techo a determinados escritores realza el prestigio del salón, su fuerza e influencia. Además, gracias a ellos las numerosas luchas simbólicas

⁵⁶² MONTANDON, Alain (Dir.). *Mythes et représentations de l'hospitalité*. Rencontre organisée par le Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1998 ; MONTANDON, Alain. *Désirs d'hospitalité, de Homère à Kafka*. Paris, PUF, 2002.

⁵⁶³ LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. P. 107.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 170 y ss.

⁵⁶⁵ GUICHARD, Charlotte. *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*. Seyssel, Champ Vallon, 2008.

entre diferentes grupos o redes clientelares, que generan libelos y panfletos, son más fácilmente superables, sobre todo, cuando se cuenta con buenos libelistas a su favor que manejan la oratoria y la retórica. La obra y figura de Rousseau comienza a cortocircuitar esta relación entre el *salón* y el *hombre de letras*, creando una *bohemia literaria* en el último tercio del siglo XVIII. No obstante, la primera mitad del siglo XVIII seguirá estando determinada por la inscripción de los filósofos al “establishment”. Se trataba de un acuerdo que beneficiaba a ambas partes, como ejemplifica la Enciclopedia, que se benefició de los apoyos de la nobleza, como Mme de Pompadour, y de los altos funcionarios del Estado, como el director de librería Malherbes. Un apoyo que no sólo manifestaba su concepción de la sociabilidad, sino que a través de ella gestionaba a los amigos y a los enemigos. Rousseau sin embargo denunciará al hombre de letras que participa de estas formas de sociabilidad y a aquellos que como Voltaire critican a los que pretenden escribir fuera de tales círculos, mostrando con ello su falta de “politesse”, necesaria para poder escribir. Rousseau había roto definitivamente con las formas de la sociabilidad mundana, gracias al triunfo de ventas de sus libros que le permitían vivir de forma independiente, defendiendo la autenticidad y denunciando la aparente *amistad* y relación igualitaria del salón, tras ver que el mariscal de Luxembourg y el príncipe Conti no le consideran como un igual.

Otro día diferente al que lo hacían los artistas y hombres de letras, acudían al salón de Geoffrin los aristócratas, embajadores, banqueros, etc., mostrando las estrechas relaciones entre las formas de la *sociedad mundana* y los asuntos políticos, a imagen y semejanza de la Corte, que constituía el modelo de imitación. Frente a una historiografía que los ha estudiado como enfrentados a ésta, el salón aparece como fuertemente politizado, aunque en un sentido diferente a como se entenderá posteriormente; manteniendo estrechos vínculos con la corte, con la ciudad y, en ocasiones, con las potencias extranjeras. El salón no sólo era un espacio de representación de un estatus, de acuerdo a la *honnêteté*, sino un espacio social donde conocer a otros para emprender negocios, acuerdos comerciales, compras de colecciones, acuerdos políticos o ascensos en las Corte. El acceso al salón de los nuevos financieros y hombres de negocios muestra asimismo que éste no podía ser reducido a ser un espacio literario destinado a la conversación y a la improductividad aristocrática. El salón de Mme. Geoffrin fue un lugar donde ésta administraba y cerraba tratos para la manufactura de la que era dueña. Manufactura heredada de su padre que le permitía mantener el salón y los elevados gastos que suponía. Pero en su salón también se cerraban tratos y acuerdos comerciales entre otros miembros de la nobleza, además de determinar estrategias políticas y económicas e incluso políticas o diplomáticas. Además de estos días fijos, cada uno con sus objetivos y finalidades bien diferenciadas, de ahí los distintos personajes que acudían a unos y a otros; existían toda una serie de visitas realizadas a lo largo del día, también de acuerdo al ritual y ceremonial propia de la sociedad mundana.

De estos salones los parlamentarios se encontraban ausentes, principalmente entre los salones parisinos, aunque en provincia su presencia era mayor⁵⁶⁶. No obstante, la falta de fuentes impide hacer una valoración real de las formas de sociabilidad de éstos. Quizás los parlamentarios poseían sus propios modelos simbólicos de distinción, diferentes de aquellos que primaban en la escena mundana⁵⁶⁷. Frente a ellos, serán las nuevas élites de dinero las que comenzarán a tener un mayor peso en el mundo de los salones; si bien su actividad no les da el mismo estatus que la robe parlamentaria, pues al fin y al cabo estos eran un cuerpo de la monarquía. A pesar de lo cual estos medios financieros y empresariales poseen importantes sumas de dinero que les permiten competir con la aristocracia parisina, mediante la creación de suntuosos hôtels y la compra de importantes colecciones, participando también del prestigio que otorgan las instituciones monárquicas como la Academia, accediendo por ejemplo al nombramiento de *amateurs honnoraires*; pues el sistema seguía girando en torno a la figura del Rey, quien con sus nombramientos determinaba el estatus en la sociedad mundana. Muchos de estos salones de financieros sólo recibían a miembros de las finanzas o de la robe, aunque otros llegaron a ser muy prestigiosos entre las altas jerarquías de la *société mondaine*, como el de Jean Joseph de Laborde que como banquero de la corte recibía a una gran parte de la aristocracia parisina. La distinción entre salones aristocráticos y salones artísticos se construía sobre un hecho real: la distinción clara entre dos días, en cada uno de los cuales accedían personas distintas, determinando sus finalidades. Pero se trataba de una distinción equívoca y en cierta medida errónea, pues ambos fenómenos se daban cita, al fin y al cabo, bajo un mismo techo. Este hecho demuestra que cada actividad, artística, financiera, política, etc., se comprendía de forma distinta pero dentro de una misma forma de *sociabilité*. Con ello se rompía también otro prejuicio de la historiografía que pretende estudiarlos como espacios de igualación social. Por el contrario, cada día y cada reunión venía determinada por personas de estatus diferentes, y cuando en ocasiones éstas podían coincidir, el encuentro estaba presidido por una estricta etiqueta de obligado cumplimiento, donde los estatus sino explicitados sí eran conocidos y respetados por todos. Por otro lado, las múltiples visitas que se recibían a lo largo del día demostraban que el salón formaba parte de una amplia red de relaciones y formas de hospitalidad que articulaba la sociedad del siglo XVIII en su conjunto, heredadas sin dudas de las redes clientelares y de amistad que definían el A. Régimen, como ha señalado D. Richet.

El salón, próximo a la etiqueta de la corte, era un espacio donde se manifestaba la *sociabilité* del siglo XVIII. Donde el *savoir-vivre* consistía en mantener el estatus y la importancia

⁵⁶⁶ DOYLE, William. *The Parlement of Bordeaux and the End of the Old Régime, 1771-1790*. London, Benn, 1974; COULOMB, Clarisse. *Les Pères de la patrie. La société parlementaire en Dauphiné au temps des Lumières*. Grenoble, PUG, 2006.

⁵⁶⁷ LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. P. 151.

social, aunque ésta ya no viniese regida tan estrictamente como antaño por el sistema de órdenes, sino que la sociedad se había abierto al nuevo estatus que en la época comenzaba a dar el dinero, como consecuencia de las crisis económicas que habían caracterizado a la monarquía, la cual había construido nuevos vínculos entre corte y banca. En la *sociabilidad* dieciochesca parecía imponerse una nueva jerarquía, deudora en muchas ocasiones de la anterior pero redefinida conforme a las nuevas *clases* que definían el dinero. Este paso del sistema de órdenes, construido en torno al *honor* y definido por la *honnêteté*, daba paso a un sistema de clases sociales, definidas por el saber económico. Una noción de *clase* que, poco a poco, desde el ámbito de las ciencias se impondrá al mundo social⁵⁶⁸, tal y como reflejará el propio salón. No obstante hasta la Revolución, cuando el mundo simbólico del Antiguo Régimen es abolido, la sociabilidad del salón al tener en la corte su principal referencia estará determinada por las formas de distinción cortesanas; pese a las tensiones y cuestionamientos que sufre la *politesse* mundana, que también afecta al propio ceremonial cortesano de Louis XV.

Estas nuevas taxonomías sociales que acompañan a la nueva *representación* impondrán un aparente “igualitarismo”, permitiendo reunir bajo un mismo espacio a aristócratas con banqueros u hombres de letras, como Voltaire, quien por otro lado mantenía correspondencia con los grandes monarcas de Europa, lo que le facilita el poderse relacionar con los grandes de Francia. Pero tal fenómeno no debe llevarnos a error, viendo en ello un supuesto “igualitarismo”, que A. Lilti define como *ficción igualitaria*⁵⁶⁹. Podían estar bajo un mismo techo, pero cada uno debía saber muy bien cuál era el lugar que debían ocupar respecto a una jerarquía aparentemente no explicitada pero implícita en la *politesse*, de la que todos participan de una u otra manera, tanto nobles como hombres de letras. Un *orden* y una *jerarquía* que se encargaba de supervisar el dueño de la casa y los propios asistentes al salón. Se trataría por tanto de un modelo *standard* de sociabilidad que define las formas de comportamiento incluso en aquellos otros espacios donde la aristocracia no estaba presente como academias, clubs, etc.; revelando el igualitarismo así como la libre opinión como una ficción historiográfica. Lejos de ser necesaria una igualdad para el funcionamiento de la *sociabilidad* del salón, la “*politesse*” era una manera de generar relaciones desiguales en un mundo aparentemente no jerárquico⁵⁷⁰. Puesto que la distancia social es abismal entre los diferentes grupos, por ejemplo, entre los aristócratas y los escritores de gran renombre como Voltaire; los primeros, gracias a la *politesse* pueden mostrarse amables sin temor de que pueda existir alguna duda de quién ostenta la autoridad y donde se encuentran las jerarquías. Cualquier posibilidad de pensar en un

⁵⁶⁸ PIGUET, Marie-France. *Classe. Histoire du mot et genèse du concept des Physiocrates aux Historiens de la Restauration*. Lyon, Presses Universitaire de Lyon, 1996.

⁵⁶⁹ LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. P. 157.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 157.

espacio igualitario a partir de la experiencia del salón, ya sea entre géneros o entre clases sociales⁵⁷¹, sería inconcebible en el siglo XVIII, como recoge A. Lilti⁵⁷² a propósito del *affaire* de La Reynière, que acaba en violencia simbólica y en su humillación. Igualmente es descabellado considerar el igualitarismo en el salón como el reflejo de la desaparición de los lugares de distinción de la nobleza, ante una progresiva crisis de los ideales nobiliarios, sustituidos por valores económicos de carácter burgués, como ha señalado Guy Chausinand-Nogaret⁵⁷³ o M. Marraud. El salón encarnaba precisamente lo contrario. Era un lugar de afirmación de los valores aristocráticos, mostrando la fuerte distinción que seguía perviviendo en la sociedad francesa. Tesis como las de A. de Barruel que situaba el siglo bajo el igualitarismo entre las élites, semejante a los señalado por A. de Tocqueville, responderán más bien a una ficción historiográfica para poder explicar la Revolución.

La *politesse* no supone la presencia real de una mujer. Que algunos salones estuvieran presididos por una mujer respondería más bien al hecho de que la *politesse* respondía a un modelo de comportamiento cortesano construido en torno al ideal femenino, pero conforme a la masculinidad del siglo XVII, en la que la mujer ocupa un papel regulador esencial de lo social y el gusto, en función de su naturaleza idealizada. Una idealización que había generado importantes polémicas en el seno de la sociedad mundana, como reflejaban los fenómenos de las preciosas. La *politesse* vehicula un imaginario femenino que no busca regular específicamente una relación entre hombres y mujeres, sino entre los miembros de una sociedad. Cuestionó así la tesis de aquellos que vinculan el salón dieciochesco con la emergencia de la mujer, como si fuera el claro reflejo del nuevo estatus e importancia adquirida por ésta en la sociedad del momento, como había señalado Saint-Beuve; viendo asimismo en ello una “afeminización” de la sociedad. Como si ello fuera el resultado de una conquista, una aculturación o el reflejo de un cambio en las formas de dominación. Por el contrario, en la sociedad dieciochesca la presencia de mujeres no era algo imprescindible para que la *sociabilidad mundana* funcionase, lo que demuestra que su presencia estaba vinculada sobre todo a un imaginario propio del *clasicismo*. De ahí que los salones pudieran, como de hecho lo estuvieron en una gran parte, están regulados por hombres y dirigidos por ellos⁵⁷⁴, donde estas mismas formas de comportamiento consideradas como femeninas debían seguir observándose. Es esta predominancia del ideal femenino en el orden de los imaginarios heredados de la *honnêteté* del siglo anterior, lo que ha llevado a algunos historiadores, como es el caso de Dena Goddman (enmarcada dentro de ciertas corrientes feministas), a plantear la predominancia real de la mujer en

⁵⁷¹ DURAND, Yves. *Les femiers généraux au XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 1971, p. 240.

⁵⁷² LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. P. 153.

⁵⁷³ CHAUSSINAND-NOGARET, Guy. *La Noblesse en France au XVIII^e siècle. De la déodolité aux Lumières*. Bruxelles, Complexe, 1984 (1^a edición, 1978).

⁵⁷⁴ LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. Pp. 66-67.

el siglo XVIII. A partir de la cual distinguirán entre el salón femenino, marcado por la *politesse* y la *civilité*, propio de las mujeres; del salón masculino, como el d'Holbach, presidido por la rudeza y un pensamiento pre-revolucionario así como contestatario⁵⁷⁵. La centralidad de la mujer responde por tanto a las claves simbólicas sobre las cuales se construye la *honnêteté* y donde se construye también la *sociabilidad clásica*, en las tradiciones antiguas y cristianas, donde es la mujer quien asume los valores representativos de la familia y la casa, es decir, de la *hospitalidad*. De este modo muchos de los salones que están dirigidos por mujeres son mantenidos por un marido: un noble importante, un político destacado o un financiero con importantes negocios. Aunque, en ocasiones, son los dos miembros los que dirigen de forma conjunta el salón, como ocurre con el salón de los Necker.

El carácter simbólico de lo femenino se refleja también en el hecho de que algunos de los mayores salones como los de Mme Geoffrin, la duchesse d'Enville ou Mme Du Deffand, abren sus salones en el momento en que se convierten en mujeres viudas o separadas. En estos casos sí es posible observar una mayor libertad de actuación en la mujer que dirige el salón; si bien la apertura de estos salones respondería al momento en que la edad o la situación de viudedad terminan con su carrera "galante"⁵⁷⁶. Es importante remarcar que la *galantería* constituía uno de los elementos centrales de la sociabilidad y de la hospitalidad del salón que tenía por función facilitar el intercambio social, evitando el surgimiento de violencia de cualquier signo, siempre vinculada a las pasiones, como el sexo. Se presentaba, al mismo tiempo, como una forma de reforzamiento del vínculo social y como una forma de *alejamiento*, como señalaba Th. Pavel, que permitía el intercambio amoroso a otro nivel, en el ámbito de lo imaginado. Lo galante encerraba pues dos caras que debía controlar y gestionar de forma imaginada, de ahí que fuera importante que la mujer del salón fuera viuda o de edad avanzada, porque permitía eliminar una de las pasiones subyacentes a lo galante.

El salón estaba destinado al desarrollo de la sociabilidad y de la hospitalidad, ocupando el divertimento un papel destacado, aunque no el único, lo que implica -como era característica en la *honnêteté* del siglo XVII- una crítica al pedantismo y a lo serio. De ahí que como en el siglo anterior, el salón fuera un lugar donde se cuestiona la imagen de la mujer autor. Era un lugar de divertimento pero no de cualquier divertimento, sino el que prescribía las formas de *politesse*. La mayor parte de los que asisten al salón, excepto los hombres de letras, se limitan a las prácticas de escritura legítimas, permitidas en la esfera mundana, como la correspondencia; y en ocasiones algunas piezas para ser representadas para el divertimento de todos. Cuando alguna mujer intenta compaginar sociabilidad y escritura, rápidamente fueron satirizadas por los propios hombres de

⁵⁷⁵ GOODMAN, Dena. *The Republic of Letters*. Pp. 110-111.

⁵⁷⁶ LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. P. 111.

letras, como fue el caso de Mme de Genlis o Mme de Satelm⁵⁷⁷; lo que impide hablar de una afirmación e independencia de la mujer en el siglo XVIII. No obstante, y como reflejan las tensiones dentro del modelo de *politesse*, las nuevas formas de comprender lo social permiten el desarrollo de nuevas formas de lo femenino. De hecho, no está bien visto utilizar el salón para exponer las obras propias y a menudo este fenómeno se encuentra ridiculizado en la propia literatura de la época, llegando en ocasiones los propios literatos y filósofos a ridiculizar y dar de lado a las mujeres que escriben cuando se enteran que aquella *femme* que les invita al salón pretende escribir.

A los salones no se accedía por la simple demostración de talento, sino por una lenta empresa de reconocimiento social y de penetración progresiva en los círculos mundanos, a menudo presididos por el fracaso⁵⁷⁸. El salón, por tanto, no responde a un modelo de adhesión voluntaria, sino al reconocimiento social y a la selección curial. Como en la Corte, el cetro de tal ritual venía determinado por el señor del lugar que sancionaba una vez le eran presentados los invitados, y cuya voluntad regia y determinaba los reglamentos de circulación dentro del salón. Para poder ser presentado, y a diferencia de la Corte, no era necesaria la presentación de credenciales de nobleza, sino que lo que funcionaba era la recomendación. Vemos así como el salón sigue los modelos de *hospitalidad* y *sociabilidad cortesana* y no puede identificarse con los espacios abiertos de lo público. Aunque es innegable que la distancia con la Corte, hace aflorar una *sociabilidad* en la cual el dinero imprime un carácter diferente a las formas de comportamientos, que no obstante siguen fuertemente marcadas por las formas de la *honnetété*. La importancia del dinero siempre ha sido fundamental en las formas de *sociabilidad* de la época clásica, pues como reflejan los salones de Mme de Lespinasse o de Mme d'Épinay, la *hospitalidad mundana* consistía en dar de cenar y agasajar a aquellos que acuden al salón, donde adquieren cada vez mayor relevancia los ceremoniales vinculados a los nuevos y exóticos productos como el café o el chocolate⁵⁷⁹ (dentro de una renovación profunda de las formas de alimentación, estrechamente vinculadas tanto a los nuevos modelos médicos como a esa sociedad del *bonheur* ya señalada⁵⁸⁰). También ocupan un lugar destacado los juegos de azar⁵⁸¹ y, en general, todo aquello que permitiese la superación del

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 116 y ss.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁷⁹ FLANDRIN Jean-Louis et Massimo MONTANARI (Dir.). *Histoire de l'alimentation*. Paris, Fayard, 1996.

⁵⁸⁰ ROCHE, Daniel. *La France des Lumières*. P. 560 y ss.

⁵⁸¹ KAVANAGH, Thomas M. *Enlightenment and the Shadows of Chance. The Novel and the Culture of Gambling in Eighteenth-Century France*. The Johns Hopkins University Press, 1993 ; FREUNDLICH, Francis *Le Monde du jeu à Paris (1715-1800)*. Paris, Albin Michel, 1995 ; HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Traducción, Eugenio Imaz, Alianza, 1987 (1ª edición, 1938).

*ennui*⁵⁸², movilizando el salón otro de los rasgos que definen el siglo XVIII como es la curiosidad y que se refleja por ejemplo en el éxito de la figura de Mesmer y el magnetismo a finales de siglo⁵⁸³. El salón da por tanto un estatus, una honorabilidad y un prestigio, en tanto que se tiene dinero para mantener esa *hospitalidad*, que es el auténtico leitmotiv del mismo y de la *société mondaine*. Es por ello que lo importante no es tanto la conversación, ni las elevadas discusiones, ni mostrar las grandezas poseídas, sino la creación de un espacio social rodeado de objetos acogedores que ayuden a crear una velada adecuada que favorezca el intercambio, ya sea para cuestiones literarias, filosóficas, políticas, cortesanas, amoríos, amistades, mecenazgos, venganzas, etc. El intercambio amoroso desempeñaba un papel fundamental en esta sociabilidad, de tal manera que el salón se encontraba unido al ideal de la *galanterie*, estrechamente unida a los modelos de *honnêteté*. Sin embargo esta dimensión galante ha sido exacerbada por la mirada del siglo XIX que ve en los salones dieciochesco el claro reflejo de un *savoir-vivre* libertino, que en paralelo a los modelos de la *galanterie* de la *société mondaine*, estaba desarrollándose en la literatura, denominada precisamente como libertina.

El salón se confundía pues, especialmente en el siglo XIX, con las ficciones de la novela, donde se ponía en acción un *savoir-vivre* cuyas intrigas amorosas se desarrollaban en los espacios comunes, como los salones, que luego tenían su consumación en los espacios privados, jugando así con la privacidad y la furtividad como forma de exacerbar los deseos del lector⁵⁸⁴; dando lugar a esa visión estetizante, placentera y libertina, reduccionista del salón, y que las diferentes artes como el teatro, la novela e incluso ciertos pintores, estaban desarrollando. Las novelas libertinas construyen toda una nueva relación con la escritura, a nivel temático y formal, en función del espectador-lector, donde se da predominancia a las reacciones emocionales, al deseo de la mirada y, en general, a una búsqueda constante de la estimulación sensible del lector. Un personaje esencial de estas novelas será el libertino, que más allá de tener una inspiración en lo real, es claramente un personaje construido por la escritura de la época, como ha señalado M. Delon. Esta escritura libertina dieciochesca será una de las principales responsables, junto a los libelos y panfletos del último tercio del siglo, de la construcción de la imagen esteticista y libertina del salón dieciochesco que hereda el siglo XIX. La literatura libertina más que ser un reflejo fiel de la sociabilidad de su época, sería la presentación de un mundo imaginario de deseos no realizables en la realidad y que la propia mundanidad no permite, que a través de la escritura se subliman, mediante las estrategias del *alejamiento*. Desde esta problemática sí pueden considerarse una manifestación de la *sociabilité*,

⁵⁸² JONARD, Norbert. *L'Ennui dans la littérature européenne : des origines à l'aube du XX^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 1998.

⁵⁸³ DARNANTON, Robert. *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*. Traducido por Marie-Alyx Revellat, *La fin des lumières. Le mesmerisme et la Révolution*, Perrin, 1984 (1^a edición, Massachusetts, Harvard University Press, 1968).

⁵⁸⁴ DELON, Michel. *Le savoir-vivre libertine*. Paris, Hachette, 2000.

pero a otro nivel. El libertino suele fracasar en sus deseos y admitir la derrota volviendo al buen camino de los valores establecidos, afirmando precisamente los valores de la sociabilidad mundana pero a través de la ficción opuesta. La literatura libertina jugaba así un papel fundamental en la afirmación de los valores morales de la sociedad de igual modo que hacia el salón, a través de llevar al límite, sin franquearlos, las prácticas sociales establecidas. La novela libertina demostraba así que la politesse más allá de ser un ideal nobiliario se configura como el ideal o aspiración de la sociedad en su conjunto.

Junto a los diversos divertimentos que constituyen las formas de la *sociabilidad mundana*, hay uno que destaca sobre el resto y que es una herencia de la *honnêteté* anterior, como es la *conversación*⁵⁸⁵ y la *literatura*. Pero, frente al mundo de las poesías, las cartas y las conversaciones galantes, el salón dieciochesco se puebla sobre todo de frases ingeniosas⁵⁸⁶, juegos de palabras, imitaciones, bromas, etc.; que muestra en su conjunto, un registro diferente del salón como simple espacio de la conversación literaria. Este mundo de ingeniosidad ha sido estudiado en profundidad por Élisabeth Bourguinat en *Le siècle du persiflage 1734-1789*⁵⁸⁷. En algunas ocasiones se ha planteado a propósito de la limitación de los temas tratados en los salones, el “aislacionismo” aristocrático en el que se desarrollaban. En ellos fueron tratados todos los temas, pero éstos estaban sometidos a las reglas de la sociabilidad mundana⁵⁸⁸. Debían resumirse en unas pocas frases y no generar discusión ninguna. Debían extinguirse con la rapidez con la que habían sido propuestos, pues, no lo olvidemos, el fin del salón era la superación del aburrimiento; estando éste marcado por la curiosidad y no por la búsqueda de iluminación o conocimiento, como la historiografía de la *opini3n p3blica* ha intentado remarcar. De modo que a menudo los “cotilleos” juegan una labor esencial en la cohesi3n del grupo dominante, sirviendo adem3s para la afirmaci3n de esta superioridad. El cotilleo, frente a la imagen de un sal3n definido por las ideas elevadas y racionales propias de la opini3n p3blica, es la forma habitual y m3s r3pida de transmisi3n de la informaci3n. Pero al mismo tiempo que sirven para cohesionar un grupo tambi3n se convierten en una poderosa arma de exclusi3n, sobre todo, para quien transgrede los c3digos establecidos. Esta forma de *opini3n*, caracter3stica de la *mundanidad*, responden a una naturaleza muy distinta a la que plantea la historiograf3a de la *opini3n p3blica*⁵⁸⁹, teniendo como objetivo principal la afirmaci3n de las jerarqu3as mundanas. El funcionamiento de la *moda* as3 como de la *opini3n mundana* o *cotilleo*, permiten comprender c3mo las teor3as de la *honnêteté*, a trav3s de éstas, han permitido reelaborar

⁵⁸⁵ MONTANDON, Alain. « Les bienséances de la conversation ». En BRAY Bernard et Christoph STROSETZKI (Éd.). *Art de la lettre, art de la conversation : à l'époque classique en France*. Actes du colloque de Wolfenbüttel, octobre 1991. Paris, Klincksieck, 1991, pp. 61-79.

⁵⁸⁶ LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. P. 275.

⁵⁸⁷ BOURGUINAT, Élisabeth. *Le siècle du persiflage, 1734-1789*. Paris, PUF, 1998.

⁵⁸⁸ LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. P. 320 y ss.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 327.

las teorías del mérito aristocrático en el siglo XVIII, convirtiéndolas en un modelo asumido por el conjunto de la población.

Las *opiniones mundanas* no funcionan según un libre ejercicio de las opiniones, sino que siguen vinculadas a las formas de la reputación, de las normas sociales y de los ideales aristocráticos que regulan el salón. No serían una manifestación de la *opinión pública*, sino que la *opinión mundana* del salón está completamente alejada de la crítica. No es función de ésta juzgar, ni se le demanda, pues su objetivo es la *politesse*. Un modelo de sociabilidad que determinan la producción escrita, la lectura y la recepción de las obras. En el salón todo está codificado en función de unas normas de conducta social, no existe manifestación de libertad de opinión, como ya había señalado I. Kant. Tampoco existe un público, entendido como una suma de individuos críticos, sino que la recepción está determinada por los mecanismos de la imitación recíproca que condicionan por completo la lectura oral o la lectura en solitario; poniendo de manifiesto la existencia y conformación de varios tipos de públicos en el siglo XVIII, entre ellos el de los salones. Si bien es verdad que desde mediados de siglo surgen nuevas nociones de público, como ha señalado H. Merlin, vinculado a una dimensión civil⁵⁹⁰, sin embargo, existen diferentes concepciones de público, dependiendo del espacio en el que se desarrolla la acción, como señalaba La Harpe en *Lycée ou Cours de littérature*⁵⁹¹. En primer lugar, estaba el público de los salones, en el cual tanto las noticias como su tratamiento tenían sus formas codificadas por la *honnêteté* o la *politesse*. Sus objetivos y las consecuencias que entrañaba esta opinión mundana era el ridículo social, el desprestigio y la retirada de los apoyos, características de la redes clientelares y de amistad. En segundo lugar, nos encontramos con el público de los teatros, próximo a la noción de espectador. Son espacios donde éste juzgaba la obra en función de su gusto, de forma imprevista o bien de su conocimiento previo de las normas sociales, emergiendo así en el siglo XVIII dos tipos de espectadores. Uno que recogería la tradición codificada por las poéticas del siglo XVII, como la de D'Aubignac o Corneille, y otro que recoge la recodificación de aquellas llevada a cabo por Diderot desde mediados del siglo XVIII. En tercer lugar, estaba el público propio de lo impreso y la lectura individual en silencio, tal y como había planteado Scudéry. Se trataba de tres formas de público y de juicio que respondían a estrategia y mundos diferentes, generando diferentes modos de lectura y de recepción de las obras; lo que hace imposible creer en la posibilidad de un único pensamiento y de una unívoca interpretación de las ideas que permita hablar de una coherente y bien delimitada *opinión pública*⁵⁹². Estos públicos determinaban que una misma obra se presentase de forma

⁵⁹⁰ MERLIN, Hélène. « Figures du public au XVIII^e siècle : le travail du passé ». En *Physiologie et médecine*. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. Nº 23, 1991, Paris, PUF, 1991, pp. 345-356.

⁵⁹¹ TODD, Christopher. *Voltaire's Disciple: Jean-François de La Harpe*. London, MHRA, 1972; JOVICEVICH, Alexandre. *La Harpe, adepte et renégat des Lumières*. Seton Hall University Press, 1973.

⁵⁹² LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. P. 334.

diferente en función del espacio y público al que estaba destinado, multiplicando con ello las formas de opinión. De hecho, el *Tableau de Paris* se pregunta en los años 70 del siglo XVIII por el público: « *Le public existe-t-il ? Qu'est-ce que le public ? Où est-il ? Par quel organe manifeste-t-il sa volonté ?* »⁵⁹³.

Estas tipologías de públicos serán explicitadas de forma clara en las cartas que se intercambian Hume y d'Holbach, a propósito de la polémica del primero con el filósofo Rousseau⁵⁹⁴. Tras conseguirle Hume a Rousseau una subvención por parte de la monarquía inglesa y tras encontrarse con el desaire público de éste, Hume dudará en dar a conocer en el espacio público la actitud del ciudadano ginebrino. Razón por la cual se dirigió a d'Holbach para encontrar la mejor manera de publicitar la actitud de Rousseau y las cartas ofensivas que éste le escribió. D'Holbach le aconseja a Hume que dé a conocer las cartas en el reducido marco de los *cercles* de *société*, para así someter al ginebrino al ridículo y ostracismo de la *société mundana*; así como para evitar a ambos la polémica pública, en los medios escritos, que conduciría a la *querelle* fuera de los muros de la sociedad y al peligro de su agravamiento, al carecer de control alguno. D'Holbach distingue de forma clara entre el *público* del salón, que llevaría a Rousseau a perder el apoyo social entre las élites así como al ridículo, con el perjuicio que ello supone en una sociedad construida sobre el reconocimiento del otro; y el *público-lector* que surge de lo impreso, el cual puede conducir a reacciones incontroladas.

Contrariamente a lo que ha señalado una parte importante de la historiografía del salón que lo valora como un espacio literario, reduciéndolos al intercambio de ideas y de opiniones literarias, presididas por la conversación y la *politesse*, los salones dieciochescos eran espacios fuertemente politizados. La tesis de los salones como lugares “apolitizados”, favorecidos por la Restauración, donde presidía el libre intercambio de ideas compartidas de forma civilizada, divertida y galante, sería una distorsión histórica. En ellos no tuvieron lugar debates políticos profundos, los cuales eran evitados o aparecían y desaparecían con la misma rapidez en que se producía el acontecimiento político en cuestión⁵⁹⁵, acorde a la estructura del cotilleo. Pero no podemos olvidar que en ellos se daban cita gran parte de las personas que detentaban el poder en la época, siendo además en estos espacios -como se ha señalado- donde este poder en ocasiones se construía mediante las redes clientelares y de amistad, que podían favorecer un ascenso o un nombramiento importante. En ellos se ponía en marcha todo el mecanismo aparejado al prestigio, que era lo que determina al fin y al cabo la fuerza y poder de una persona o grupo, pues eran lugares estrechamente vinculados a la

⁵⁹³ Citado por DRÉVILLON, Hervé. « La monarchie des Lumières : réforme ou utopie ?, 1715-1774 ». P. 423.

⁵⁹⁴ GOODMAN Dena. « The Hume-Rousseau Affair : From Private Querelle to Public Process ». En *Eighteenth-Century Studies*, 25, nº 2, Winter, 1991-1992, pp. 171-201 ; LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. P. 342 y ss.

⁵⁹⁵ LILTI, Antoine. *Le monde des salons*. P. 358.

Corte. Si bien en ellos no se desarrollaban las luchas políticas entre facciones, propias de la corte, sin embargo servían para recabar noticias, establecer alianzas o perpetrar complots, que luego iban a tener su desarrollo en la Corte, configurándose como espacios de poder y de política. Son lugares frecuentados además por los embajadores extranjeros que acuden a ellos nada más llegar a París para recabar los apoyos que les permita acceder a la Corte, cerrar acuerdos comerciales, militares, etc.; o, simplemente, para ser aceptados por la sociedad parisina y poder realizar así sus tareas diplomáticas. Este hecho queda corroborado por los numerosos informes y memorias policiales que tienen por objetivo exclusivo controlar a los embajadores y personas influyentes que acuden a estos salones. Información que se convierte en básica para el poder. Por otro lado, las excelentes relaciones que muchos de los dueños de estos salones tenían con las casas reales de otros países (que en muchas ocasiones habían pasado por los salones antes de gobernar, como el caso del Rey de Polonia), muestran que en ellos estas redes de relaciones internacionales eran muy fuertes, obteniendo resultados diplomáticos más importantes que los que podrían alcanzar los diplomáticos “profesionales”. Gracias a estas redes internacionales de la *societad mundana*, a través de los salones se podía llegar a arreglar conflictos diplomáticos o comerciales con otras potencias. Se demostraba con ello que las formas de la conversación y la *politesse*, más allá de presentarse como formas “despolitizadas” y de ahí su eficacia, se adecuaban, por el contrario, a las nuevas formas de la diplomacia, basadas en el equilibrio de poderes entre las naciones como ha señalado Lucien Bély. Por último, y a nivel de política interna, estos salones servían para fortalecer las carreras políticas de algunos hombres ambiciosos o incluso para construirlas, como fue el caso de los Necker⁵⁹⁶, quienes mediante su salón establecieron nuevas alianzas y amistades, entre ministros, parlamentarios, jueces, filósofos, etc., que les servirán para sus objetivos políticos; no sólo recabando el apoyo de los poderosos, sino construyendo un prestigio y una opinión favorable que, como se ha señalado, constituye uno de las finalidades de los salones.

Esta vinculación entre salón, poder y política, se observa con claridad en las reflexiones llevadas a cabo por Necker a propósito de cómo construir el prestigio, así como dirigir y construir opiniones gracias a las formas del salón. A partir de ellas A. Lilti desarrolla una idea muy interesante sobre esta conciencia de Necker sobre la importancia de la *opinión pública* en política. A diferencia de lo señalado por K. Baker, quien también señala el papel central de Necker, A. Lilti⁵⁹⁷ establece esta construcción de la *opinión pública* de las décadas de los años 70 no tanto como una consecuencia de *lo político* y de la teoría política, sino como una consecuencia de la *sociabilidad mundana*. De este modo, la *opinión pública* creada por Necker no derivaría tanto de un ámbito literario, propio del ámbito de la imprenta y de las obras escritas; ni sería una acción de la

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 371.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, pp. 374-375

teoría política; sino que sería la consecuencia del mundo de las *opiniones mundanas*, de los chismorreos y del juego de las reputaciones que se dan en el salón. Se abre así la posibilidad de tomar la *sociedad mundana* como el espacio a partir del cual reflexionar sobre un posible nacimiento de la *opinión pública*. Necker uniría así el prestigio mundano con las formas del juicio moral y legitimación políticas propias de la opinión pública. Sea o no una estrategia personal del propio de Necker o algo que pueda generalizarse, lo que se demuestra con ello es un deseo teórico, a finales del siglo XVIII, por definir la *opinión pública*. Un tribunal de la opinión cada vez más frecuente en los textos.

Podemos concluir que el salón pone en acción la complejidad de las formas de sociabilidad del siglo XVIII, no pudiéndose reducir ni al espacio físico en el que se desarrolla, el *Hôtel* de una persona con dinero, abarcando toda la ciudad; ni a una única función: literaria, divertimentos aristocráticos, políticas, etc. El salón encarnaría el conjunto de los imaginarios sociales de su época, a través del cual sería posible su estudio.

7. El final de la Regencia y la monarquía de Louis XV.

La regencia finaliza el 16 de febrero de 1723, al día siguiente del aniversario del catorce cumpleaños de Luis XV, y el 22 de febrero se oficializa mediante un *lit de justice*. Sin embargo el duque d'Orléans continuará dirigiendo los asuntos del estado y Dubois seguirá siendo primer ministro. Pese a la restauración del consejo del rey. Pero la muerte de Dubois en agosto de 1723 y la muerte de Philippe d'Orléans en diciembre de ese mismo año, inaugura una nueva etapa política en Francia, definidas por la estabilidad y la recuperación, que durará entre 1723 y 1740, en gran medida como consecuencia de las reformas emprendidas por el difunto Philippe d'Orléans, favorecidas por una calma política presidida por Fleury.

De igual modo que en 1715, el regreso de Louis XV a Versalles se producirá de forma silenciosa y aparentemente improvisada. Pero igual que había ocurrido en los últimos años del reinado de Louis XIV, donde la ciudad parecía convertirse en un polo de atracción por diversos motivos, a lo largo de 1722, antes de su mayoría de edad, el joven rey manifiesta su deseo de regresar a Versalles, comenzando ese año los trabajos de reacondicionamiento del palacio. Un acontecimiento que para una parte importante de la historiografía simboliza el regreso del *absolutismo* a su *modus vivendi* natural, tal y como había sido definido por Louis XIV en Versalles, valorando el periodo de regencia como un simple paréntesis. Sin embargo la Regencia no había supuesto cambio alguno o cuestionamiento de la soberanía, por lo que el regreso a Versalles más que encontrar su respuesta en el deseo de volver a los *rituales* y *ceremoniales* del absolutismo, debía buscarse nuevamente en los acontecimientos finales de la Regencia. Como había señalado J.

Buvat, en el traslado de Versalles a París había intervenido la situación financiera crítica. Ahora, con la mejora de la situación era lógico que regresasen los dispendios de la monarquía⁵⁹⁸. Por otro lado, el peso adquirido por la ciudad y el control que ejerce en ella Philippe d'Orléans, quien había eliminado cualquier amenazada frondista, junto con la mayoría de edad de Louis XV, quien debía tomar las riendas del poder, sin duda intervinieron en la decisión, pues qué mejor manera de remarcar este cambio simbólico respecto a la Regencia que regresando a Versalles. Como ha señalado N. Ferrier-Caverivière desde el inicio del reinado de Louis XV existe una clara estrategia publicitaria de recuperación de la imagen de Louis XIV y de poner en relación ambos reinados, lo que sin duda reforzaría la decisión de regresar a Versalles. Además, la lenta recuperación del sistema de gobierno de Louis XIV a medida que van sustituyéndose las instituciones creadas por la Regencia, mostraba un camino lógico que culminaría en un hecho tan simbólico como el regreso a Versalles. Las tensiones crecientes del Regente con ciertos grupos jansenistas y con el cardenal de Noailles, así como los síntomas de enfermedad del Regente, hacían sospechar hacia 1722 el deseo de reorganizar el poder, en torno a su figura, en vísperas de la temprana mayoría de edad⁵⁹⁹. Además, las decisiones de Philippe d'Orléans y de Dubois de apartar a diversas figuras que había rodeado al joven monarca, muestran –a diferencia de lo ocurrido en 1715– que el regreso de la corte a Versalles permitirá a ambos controlar de forma más cercana la corte y continuar controlando la política del reino, pese a la mayoría de edad⁶⁰⁰. Una tesis que se ve reforzada al analizar los apartamentos elegidos por Philippe para vivir en Versalles, pegados a los de Louis XV. Frente a la abundante corte de la época de Louis XIV, donde el rey distribuye los espacios con amigos y enemigos, el duque d'Orléans prioriza a los miembros afines a su clan⁶⁰¹, de modo que impide que se reinstalen en Versalles la nobleza; demostrando su voluntad de controlar las personas que se hospedan y frecuentan la corte, asignando el espacio en función de la significación política⁶⁰². Lo que suponía una ruptura respecto al modelo diseñado por Louis XIV. Asimismo, al poco de instalarse en Versalles, Louis XV comienza a recibir una instrucción política de la mano de Dubois.

Este regreso a las formas de la soberanía luiscatorciana se ve acompañado de un comedimiento en las fiestas, tanto por parte de Philippe como de la sociedad de la regencia en su conjunto, adquiriendo un tono austero como el de los últimos años de Louis XIV, recuperando rápidamente la corte de Versalles la reputación de austeridad, tristeza y aburrimiento⁶⁰³. El propio Saint-Simón, al inicio de 1723, contrariado por el regreso a Versalles, añora los años de Louis XIV,

⁵⁹⁸ BUVAT, Jean. *Journal de la Régence (1715-1723)*. T. II, p. 371.

⁵⁹⁹ LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles?* Pp. 274-275.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 278.

⁶⁰¹ ROUSSEL, Laurent. *La Maison des Orléans (1649-1791). Fidélités et réseaux*. Thèse d'Histoire de l'Université Paris IV, 2000, 5 Vol.

⁶⁰² LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles?* P. 283.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 282.

llamando la atención sobre la confusión reinante ante la desaparición de la “vieja corte” en beneficio de nuevos nobles que son instalados en el viejo palacio. De hecho, como señala William Ritchey Newton buena parte de los antiguos residentes no regresarán a vivir al Palacio⁶⁰⁴, produciéndose una renovación generacional. B. Hours ha señalado que si bajo el reinado de Louis XV no se recuperarán todos los ceremoniales de la época de Louis XIV, que determinaban la vida en la corte, sin embargo ello no debía entenderse como una ruptura respecto al pasado, ni un cuestionamiento del ritual cortesano, sino que reflejaba una adaptación de la etiqueta y el ritual a sus necesidades y gustos, como siempre había ocurrido con todos los monarcas, mostrando asimismo su forma particular de gobierno. De hecho, la distribución por clanes permanece, aunque quizás éstos quedan más claramente diferenciados respecto a la época de Louis XIV. No obstante, la descripción de la corte mediante *partidos*, como los define el marqués d’Argenson en sus *mémoires*, está algo distorsionada al no comprender bien ciertos mecanismos con los que Louis XV dirige la corte versallesca, como representa Madame de Pompadour, a quien Argenson pone como ejemplo de esas *cábalas*, quien, sin embargo, es un instrumento de las acciones del propio monarca. Como afirma B. Hours, Versalles parece haber sido restaurado para preservar a la nobleza, quien estará a su servicio, a cambio de lo cual el monarca les premiaba con privilegios y favores, tal y como había hecho Louis XIV. No sólo para evitar malestar e intrigas⁶⁰⁵ sino para mantener el funcionamiento de un reino que se define como una proyección del modelo cortesano. Este hecho ha llevado a establecer que si Louis XV ve cuestionado su poder por los parlamentos a mediados de siglo, es de suponer que ello era el reflejo de la pérdida de autoridad en su propia corte, donde la aristocracia se había apoderado del sistema cortesano. El deseo del monarca de gobernar la corte de forma diferente, retirándose hacia un núcleo más cerrado, que simbólicamente se refleja en la reordenación de los espacios interiores, muestra que el monarca ya no quiere ocupar el tipo de papel preponderante y fuerte de Louis XIV. Se aparta de la centralidad y publicidad constante de Louis XIV, para gobernar mediante el secretismo, que realmente caracterizará su reinado, a través de figuras como Pompadour. No obstante, sigue desempeñando un papel fundamental en la definición de las jerarquías, pues él decide los ennoblecimientos o quién debe estar más cerca en los rituales y ceremoniales cortesanos y por tanto beneficiarse de sus favores, etc. De igual modo que en el pasado, Louis XV viajará a sus posesiones de Marly o Meudon, pero sin el ceremonial y el boato de su predecesor; lo que venía a confirmar la manera diferente de gestionar la publicidad de la vida cortesana, que algunos han tildado de giro hacia lo privado. B. Hours prefiere hablar al respecto de un fenómeno de politización de lo privado más que de una separación entre privado y público,

⁶⁰⁴ NEWTON, William Ritchey. *L’espace du roi. La Cour de France au château de Versailles (1682-1789)*. Paris, Fayard, 2000, p. 20.

⁶⁰⁵ HOURS, Bernard. *Louis XV et sa cour. Le roi, l’étiquette et le courtisan. Essai historique*. Paris, PUF, 2002, p. 166 y ss.

como si el rey mostrase una tendencia a la *retrait* y a la distanciación⁶⁰⁶. Tal y como refleja la modificación de los apartamentos reales en época de Louis XV, que desde el clásico estudio de N. Elias ha sido valorado como el reflejo de esa progresiva distinción dieciochesca entre *privado* y *público*, B. Hours señala que esta reforma coincide con la ruptura definitiva entre Louis XV y Marie Leszynska⁶⁰⁷, no siendo tanto el reflejo de querer volcarse en la intimidad, sino de querer gestionar la corte de acuerdo a un núcleo más cerrado y cercano.

Versalles compartirá con París el ser centro del poder, permaneciendo en la capital una buena parte de la administración trasladada allí durante la Regencia, y que reflejaba la continuidad del proceso de racionalización administrativa tendente a la creación de *ministerios*. Todo ello hace que bajo el reinado de Louis XV, y pese al regreso de la corte a Versalles, París adquiera un lugar preponderante en los gustos, las modas, la música, la Opera, el teatro, etc., frente a un Versalles cada vez más relegado a un lugar secundario; siendo los grandes salones los que mantendrán y sostendrán la vida intelectual y artística, frente a la predominancia del mecenazgo cortesano que había ejercido Versalles en época de Louis XIV. A pesar de lo cual siguen siendo muy estrechos los lazos que unen la corte versallesca y la sociedad parisina, atrayendo desde 1723 a los comediantes italianos y las troupes inglesas para amenizar las veladas en la corte. Asimismo el Rey retoma las fiestas y grandes comidas, especialmente en 1739 y 1745, cuando se realizarán las grandes fiestas del reinado de Louis XV en conmemoración de los matrimonios de Louise-Élisabeth y del delphin. La corte por tanto no declina con la regencia ni con Louis XV, pero encuentra un lugar de contraste con la ciudad de París, que irá adquiriendo poco a poco protagonismo hasta alcanzar los umbrales revolucionarios que son, antes que nada, una revolución parisina más que francesa.

7.1. El ceremonial cortesano y la desacralización de la monarquía.

Como ha señalado B. Hours hemos heredado una imagen distorsionada del reinado de Louis XV, construida a partir de anécdotas biográficas que presentan al monarca bajo la imagen del libertinismo y la depravación. Unas anécdotas en gran parte construidas a mediados del siglo XVIII, principalmente por parte de dos grupos sociales. En primer lugar, la Iglesia, destacando la figura del padre Laugier, quien denunciará los excesos y los placeres del rey. Estos ataques se producen principalmente a partir de 1745 y son motivados por las tensiones generadas dentro de la Iglesia por la causa jansenista; así como a partir de 1749 por la pretensión de la monarquía de hacer pagar impuestos al clero a través de la *vingtième*. En segundo lugar, los propios cortesanos, quienes no estaban molestos con el hecho de que el rey tuviera amantes, sino con que éstas no hubieran salido

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 101.

de las altas capas de la sociedad, así con el poder que ejercen algunas de ellas como Pompadour. Subyace también tras sus ataques tanto las reformas fiscales como la firma del tratado con Austria a partir de 1756, que conducirá a la guerra de los Siete Años. No obstante este malestar entre el clero y la nobleza se debe en gran parte a la reforma de los impuestos. En mayo de 1749 el *Conseil du roi*, a través del *contrôleur général des Finances* Machault d'Arnouville, sucesor de Philibert Orry, impondrá sobre el clero, la nobleza y los tenedores de tierra, un nuevo impuesto, sustituyendo la *dixième* por la *vingtième*, donde se traslucía un impulso *igualador* en contra del *privilegio*. En relación al cambio gubernamental de lo político, M. Antoine observa cómo tras la formación del monarca Luis XV se desarrolla una idea que se mantendrá a lo largo de su política fiscal: la de justicia e igualdad ante el impuesto. Lo que le ocasionará importantes tensiones con la nobleza y con la iglesia. De este modo, desde 1717 y 1718, por la influencia de Vauban y de Boisguilbert, se experimentará con una nueva clase de impuestos proporcionales en algunas generalidades como La Rochelle. La instauración de una *taille tarifée* calculada según las capacidades del sujeto imponible, fue continuada por Ph. Orry, sin embargo se tratará de un modelo que no terminará por desarrollarse hasta 1776, ya que requería la elaboración de un catastro así como de la aprobación de los parlamentos. Esta reforma de los impuestos en un sentido proporcional como la *vingtième* generarán un gran malestar entre los privilegiados, ya que éstos traducían simbólicamente las cualidades de servicio rendido al Estado tanto por los nobles como por los parlamentos, justificando asimismo sus privilegios, por lo que la venalidad de los cargos se convierte en un constante debate en el seno de la sociedad francesa del siglo XVIII. En la navidad de 1751 se excluye a los clérigos de su pago y se permitía el abono de la misma a través de un pago fijo, con el que uno se podía liberar de la tasa mediante una suma fija y muy inferior a la suma real, que hacía que la práctica totalidad de la *vingtième* recayese sobre el tercer estado. Al lograr el clero quedar excluida de la *vingtième* salvaba con ello la noción de *privilegio*, en el cual se sustentaba el sistema de Antiguo Régimen y que un impuesto igualitarista como la *vingtième* ponía en cuestión. Esta excepción llegará tras una dura batalla de libelos y panfletos del clero sobre los fundamentos del poder temporal, sobre la conducta depravada del Rey, etc., que construirán una parte de la imagen de Louis XV tradicional en la historiografía posterior. Louis XV encontraba así entre los privilegiados el principal obstáculo para emprender reformas en la monarquía.

« La reculade de Louis XV devant l'ordre des clercs a donc eu des motifs très complexes. Ses conséquences ont été très lourdes. Une des plus évidentes était de nature budgétaire: amputé de la contribution du clergé, le vingtième ne produirait pas les recettes espérées et les objectifs du contrôleur général – l'amortissement de la dette, la réduction du déficit, la modernisation de la fiscalité – seraient beaucoup plus difficilement atteints. En outre, la résistance victorieuse du clergé ne pouvait guère inciter les assujettis au vingtième à fournir des déclarations sincères de leurs revenus et allait les encourager à diffamer ou contester l'activité des contrôleurs et commis de cet impôt, envers lesquels les cours des aides manifesteront souvent une malveillance systématique. Pour l'autorité royale, c'était une manoeuvre fâcheuse, car après d'être lancé avec détermination dans l'établissement d'un impôt égalitaire, le Roi battait en

retrait, et devant qui? Devant ceux-là mêmes que la partie la plus bruyante de l'opinion accusait de vouloir mettre le souverain en tutelle: les évêques! »⁶⁰⁸

Todas estas tensiones de mediados del siglo XVIII han situado el reinado de Louis XV bajo una doble imagen contradictoria. En primer lugar, se le describe como un reinado caracterizado por el absolutismo. Una imagen que se construye a partir de hechos como el regreso a Versalles y la restauración de los rituales y ceremoniales de Louis XIV; en la distanciaci3n completa respecto a las reformas de la Regencia; y, finalmente, en su forma de gobernar sin el acuerdo de los Parlamentos y persiguiendo a las minorías como los jansenistas. En segundo lugar, se le suele achacar el vaciamiento progresivo del ritual absolutista y su puesta en cuesti3n, atribuyéndolo a la debilidad de su carácter⁶⁰⁹ que provendría de la formaci3n recibida por el duc de Villeroy. Surge entonces la contradicci3n y la pregunta ¿cómo es posible afirmar las prácticas absolutistas y al mismo tiempo cuestionarlas y alejarse de ellas? Lejos de vaciar el ritual, a través de hechos como la reforma de las habitaciones de la *chambre du roi* y de actuar como una marioneta⁶¹⁰, Louis XV completa los ceremoniales cortesanos que desde los textos de Théodore Godefroy habían venido realizándose sobre la etiqueta y el ceremonial en la Corte. Esta etiqueta no se encontraba fijada en ningún lado, sino que se iba desplegando en funci3n del desarrollo de la vida cotidiana de la corte y de la vida personal del soberano, a partir de la cual se fijaba la etiqueta y los rangos dentro de la corte durante un reinado específico. Este carácter particular del ceremonial, determinado por los gustos de cada monarca, conlleva que no sea posible afirmar con rotundidad, como en ocasiones se ha hecho, que con Louis XV el ritual se vacía poco a poco de contenido, rompiéndose con las formas de la época de Louis XIV. Por el contrario, el ritual cortesano se adapta a sus usos nuevos, como antes había ocurrido con Enrique III, Enrique IV, Louis XIII o Louis XIV. No obstante, en 1682, con la instalaci3n definitiva de la corte en Versalles, Louis XIV redacta un nuevo ceremonial, en correspondencia al modelo espaol⁶¹¹, como ha sido descrito por las *mémoires* de Saint-Simon. Asimismo, las *mémoires* del siglo XVIII que pretenden recoger esta etiqueta, como la del duque de Luynes, y sobre las cuales se ha establecido la tesis del “vaciamiento” del ritual cortesano bajo el reinado de Louis XV, no eran conocedores profundos del ceremonial, por lo que sus opiniones sobre tal o cual incumplimiento o apartamiento de la etiqueta establecida, como plantea Solnon⁶¹² siguiendo a Luynes, no sería adecuado. Varias obras de la época reflejan la mala interpretaci3n de Luynes del ceremonial cortesano, como por ejemplo el *État de la France* (1736), que había aparecido por vez primera en 1649, y al que le seguirán varias ediciones. Por otro lado, al inicio de

⁶⁰⁸ ANTOINE, Michel. *Louis XV*. P. 642.

⁶⁰⁹ HOURS, Bernard. *Louis XV et sa cour*. Pp. 2-3.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁶¹¹ GRELL, Chantal. *Histoire intellectuelle et culturelle de la France du Grand Siècle (1654-1715)*. Paris, Nathan, 2000, p. 131.

⁶¹² SOLNON, Jean-François. *La Cour de France*. Paris, 1987.

la Revolución tenemos otra obra publicada por Guyot et Merlin, en 1786-1788, titulada *Traité des droits*. Entre ambas obras pueden establecerse las profundas y constantes transformaciones de los rituales cortesanos. En sus actuaciones diarias, Louis XV demostraba un profundo conocimiento del ritual implantado por Louis XIV, del cual se sirve para establecer sus relaciones dentro de la corte⁶¹³, lo que en ocasiones puede ser del disgusto de algunos cortesanos, como se refiere a la redistribución de los espacios, que ha analizado W. Newton. Por ejemplo con la recolocación de la marquesa de Pompadour a partir de 1750. B. Hours se muestra escéptico sobre que las querelles por los espacios en Versalles pueda ser interpretadas como el reflejo a su vez de las luchas entre los diversos clanes y de las tensiones políticas de la corte, tal y como parece señalar la *mémoire d'Argenson*. Para él reflejaría más bien las particularidades de la personalidad del monarca: « *Louis XV a bâti autour de lui un véritable dispositif féminin, qui décomposait et inscrivait dans l'espace les modalités de sa relation complexe à la féminité* »⁶¹⁴. Más allá de poder ser el reflejo de una psicología individual, estas transformaciones ponían en juego ante todo un *système politique*, organizando los espacios en torno a su *coeur*: el Rey. No reflejan tanto un giro hacia la *intimidad* sino su deseo de ampliar a todo el palacio su forma de vida: « *bien loin de replier son intimité sur ses petits cabinets, il l'élargissait aux dimensions du palais. Ainsi, avec les particularités de sa propre psychologie, l'homme déterminait le roi, il ne s'en distinguait plus* »⁶¹⁵. Toda esta nueva redistribución de los espacios interiores no debió ser comprendida por todos los cortesanos y embajadores, a través de cuyos testimonios se ha construido esa imagen del reinado de la *intimidad* bajo Louis XV. De igual modo, las *petits soupers* que realiza Louis XV en sus apartamentos, tradicionalmente descritas de nuevo como un rasgo de esa distinción entre privado y público, en modo alguno mostraban el deseo del monarca por separar la naturaleza simbólica, en tanto que rey, y su dimensión natural, en tanto que hombre. Por el contrario, estas pequeñas fiestas se inscribían en los rituales cortesanos que el monarca había dispuesto en la corte siguiendo los principios de *distinción* cortesana, pero sin la publicitación de Louis XIV, sino cultivando el *secreto*, más acorde a la personalidad de Louis XV⁶¹⁶. A través de estas estrategias definidas por B. Hours como de *politisation du privé*, Louis XV busca controlar la corte. Esta forma tan particular de dirigir la corte sin duda generó entre ciertos cortesanos todo un mundo de libelos sobre la sexualidad del monarca y sobre la crisis, cuestionamiento y vaciamiento del ritual; que pronto fue recogido por los panfletistas y los escritores subversivos, con los cuales la corte mantenía fuertes vínculos. Por otro lado, es esta misma *politización de lo privado* lo que comenzaremos a observar en el siglo XVIII con el triunfo de las escenas de la vida cotidiana en la pintura, que se impondrán entre las élites de

⁶¹³ HOURS, Bernard. *Louis XV et sa cour*. P. 106.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁶¹⁶ *Ibid.*, pp. 126 y 127

coleccionistas y amateurs, y que sin duda no sólo se explicarían por la llegada de los cuadros holandeses del Norte de Europa, sino por un cambio en la vida cotidiana, como ha señalado M. de Certeau, en la que participa la propia corte. Esta transformación sin duda se ve favorecida por la defensa de la naturalidad que ya venía produciéndose desde finales del siglo XVII y que ahora parece encontrar un nuevo impulso entre el discurso cristiano, de trasfondo jansenista y parlamentario, que enarbolan las formas de la civilité frente a la politesse mundana, y que se traslucen también en el ritual cortesano.

El interés por las anécdotas amorosas del rey en París, fueron consideradas como un reflejo de la decadencia de Versailles, así como del ritual monárquico, lo que favoreció el aumento de las anécdotas sobre su vida privada, en gran parte recogidas por los textos de los *memoralistas* de la época como Argenson⁶¹⁷, Luynes⁶¹⁸, Barbier⁶¹⁹ y Croÿ⁶²⁰. Más allá de ofrecer un retrato fiel de la época, estas obras se escriben en un momento particular del reinado de Louis XV determinado por varios hechos. En primer lugar, la reforma fiscal de la *vingtième* que genera un profundo malestar entre los privilegiados: clero, nobleza, terratenientes y parlamento. En segundo lugar, los problemas despertados por el jansenismo, que culminan con el intento de asesinato de François Damiens el 5 de enero de 1757⁶²¹. Lo que a su vez servirá para alimentar un estado de opinión en contra de los jesuitas que finalizará con su expulsión por el edicto del 19 de noviembre de 1764. En tercer lugar, la firma de los acuerdos con Austria, tradicional enemiga de Francia, que levanta el malestar entre cierta nobleza cortesana. Una decisión personal de Louis XV que se volverá dramática con el estallido de la guerra de los Siete Años, como consecuencia de las alianzas firmadas un año antes, y que generará para Francia graves problemas financieros, grandes derrotas militares y el desastre de su aventura colonial en América. Las *mémoires* donde tradicionalmente la historiografía ha construido la imagen del reinado de Louis XV se desarrollan en un momento de fuertes tensiones y de aparente debilitamiento de la monarquía, lo que ha favorecido la lectura de su reinado precisamente bajo estas claves. Así, la obra de Argenson se encuentra obsesionada por los recuerdos de la Liga y por la creación de un partido devoto que rodearía a la familia Real, especialmente a la reina Marie Leszczyńska. Un partido devoto que para C. Maire no existiría⁶²². Asimismo, su *mémoires* se llena de anécdotas sobre las conductas libertinas del rey. Estos dos hechos relacionados entre sí: libertinaje y enfrentamiento de partidos, definen la obra de Argenson y

⁶¹⁷ ARGENSON, Marquis d'. *Journal et mémoires*. Édition par E.J.B. Rathery. Paris, Société de l'Histoire de France, 1859-1867, 9 Vol.

⁶¹⁸ LUYNES, duc d'Albert de. *Mémoires sur la Cour de Louis XV, 1735-1758*. Édition par L. Dussieux et E. Soulié. Paris Firmin-Didot Frères, 1860-1865, 17 Vol.

⁶¹⁹ BARBIER, Edmond-Jean-François. *Chronique de la Régence et du règne de Louis XV*. Paris, Charpentier, 1857, 8 Vol.

⁶²⁰ CROÿ, duc de. *Mémoires*. Édition par Grouchy et Paul Cottin. Paris, Flammarion, 1906-1907, 4 Vol.

⁶²¹ VAN KLEY, Dale K. *The Damians Affair and the Unraveling of the Ancien Regime, 1750-1770*. Princeton, Princeton University Press, 1984.

⁶²² MAIRE, Catherine. *De la cause de Dieu à la cause de la Nation*. P. 374.

determinan sus análisis del reinado de Louis XV. En primer lugar, para Argenson la conducta libertina del Rey genera su debilidad para controlar la corte. En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, se desarrollan diversos *partidos* enfrentados que debilitan aún más el poder del monarca. Concretamente definen dos partidos, un partido devoto y un partido en torno a la figura de Madame de Pompadour. No obstante, como señala H. Drévillon: « *Au XVIIIe siècle, le terme de “parti” désigne un ensemble souvent mal défini de solidarités familiales, féodales, idéologiques et/ou institutionnelles* ». A pesar de lo cual se ha extendido entre parte de la historiografía analizar este periodo bajo la dialéctica de partidos, en primer lugar religiosos y posteriormente políticos. Este supuesto partido devoto vinculado a los jesuitas y un partido jansenista y parlamentario, lo desarrollará D. van Kley, influenciado por la obra de Jules Flammermont⁶²³, quien a su vez se basaba en la obra de Le Paige. Para D. van Kley la creación de partidos enfrentados se constituye en un *leitmotif* de los conflictos religiosos que conducirán a las tensiones políticas, al transformarse el partido devoto en un partido ministerial y el partido jansenista en un partido patriótico; que unido al enfrentamiento con los *philosophes*, que acentuará la deriva secularizadora del siglo, conducen finalmente a la Revolución Francesa. Sin embargo, al igual que no es posible hablar de un partido devoto, tampoco lo sería de un partido jansenista, que « *n'existe qu'en mouvement, que comme le double oppositionnel, sur le plan religieux et politique, de al dynamique absolutiste* »⁶²⁴. Definidos por Argenson como *parti*, en el sentido de *cabale*, las *mémoires* de este autor definen la corte bajo la imagen de una lucha entre grupos, que gestan sus complots de forma clandestina; identificando el *parti dévot* al *parti jésuitique*, de acuerdo a la propia *publicidad* de la época, de los panfletos y libelos, que a partir de él se convierte en una fuente para los historiadores, olvidando las claves particulares de su lectura⁶²⁵. En su obra cada grupo parece tener una función específica dentro del ceremonial y los juegos de poder de la corte. De este modo, el círculo que rodea a la reina Marie Leszczyńska promueve los gustos del Gran Siècle y a artistas nacionales, en tanto que representa la imagen de la monarquía oficial⁶²⁶. Se presenta como un lugar de preservación de los valores tradicionales, de ahí la presencia de grupos cristianos. Es por ello que ciertas memorias de la época lo valoran como un lugar de aburrimiento, ajeno a los favores del poder, pero por donde debía iniciarse el nuevo cortesano en las prácticas de Versalles. A pesar de esta imagen, el entorno de la reina estará estrechamente vinculado a la sociedad mundana parisina⁶²⁷ y al desarrollo de la nueva filosofía, al mismo tiempo que los círculos jesuitas también frecuentaban el círculo, lo que determinaba la identificación de su círculo a los

⁶²³ FLAMMERMONT, Jules. *Le Chancelier Maupeou et les parlements*. Paris, Alphonse Picard, 1883, p. 510.

⁶²⁴ MAIRE, Catherine. *De la cause de Dieu à la cause de la Nation*. P. 375.

⁶²⁵ HOURS, Bernard. *Louis XV et sa cour*. P. 208 y ss.

⁶²⁶ SALMON, Xavier. Catálogo de la exposición en el Château de Fontainebleau del 18 de junio al 19 de septiembre de 2011: *Parler à l'âme et au cœur. La peinture selon Marie Leszczyńska*. Fontainebleau, Château de Fontainebleau, 2011.

⁶²⁷ HOURS, Bernard. *Louis XV et sa cour*. P. 189.

devotos. Este grupo reflejaba una de las características de la sociedad mundana, la gran variedad y las múltiples facetas, frente al reduccionismo de Argenson. Frente a ello el círculo de Madame de Pompadour representa la extraoficialidad y por ello se patrocina los nuevos gustos mundanos y extranjeros, como los gustos italianos⁶²⁸. Es en él donde predomina el gusto galante y donde se dirimen las batallas por el poder. Frente al enfrentamiento y oposición, ambos grupos representan las dos caras de una misma moneda, la del propio monarca, mediante las cuales ejerce su control, siendo ambos patrocinados por él.

A todo lo dicho sobre las memorias de Argenson debemos añadir el hecho de que la mayor parte de estos textos son publicados a mitad del siglo XIX, durante el Segundo Imperio, quedando así el reinado de Louis XV profundamente influenciado, por un lado, por las circunstancias políticas del Segundo Imperio y, por otro lado, por la imagen ofrecida por estas *mémoires*, que determinan la mirada sobre el siglo XVIII desde finales del siglo XIX y durante el siglo XX. Este hecho favorece la imagen de un reinado determinado por los *partidos* enfrentados dentro de la corte. Asimismo, esta imagen de los *mémoralistas* se construye, no lo olvidemos, en una época donde se contrapondrá la imagen de Louis XV a la de Louis XIV, como es característico de una concepción cíclica del tiempo y donde el reinado de Louis XV aparece como una época lógica de decadencia tras la gloria de Rey Sol, quedando definido por su carácter absolutista y por una progresiva desacralización del ritual monárquico.

Si las propias *mémoires* del siglo inciden sobre la crisis del ritual y del ceremonial cortesano, la historiografía posterior ha querido ver en ello un reflejo de la *desmitificación* de la monarquía; lo que unido a las *querelles* religiosas de los jansenistas y la expulsión jesuita, así como la oposición entre un supuesto partido devoto y un partido jansenista, ha determinado la tesis de la descristianización, como denunciaba ya a finales del siglo XVIII Barruel y recogerá en el siglo XIX A. de Tocqueville, buscándose en los acontecimientos anteriores, como la monarquía de Louis XV, ese proceso *secularizador* que conduce a la Revolución. Una aproximación que ha determinado desde entonces las aproximaciones historiográficas.

« dans la révolution française, les lois religieuses ayant été abolies en même temps que les lois civiles étaient renversées, l'esprit humain perdit entièrement son assiette ; il ne sut plus à quoi se retenir ni où s'arrêter, et l'on vit apparaître des révolutionnaires d'une espèce inconnue, qui portèrent l'audace jusqu'à la folie, qu'aucune nouveauté ne put surprendre, aucun scrupule ralentir, et qui n'hésitèrent jamais devant l'exécution d'un dessein. Et il ne faut pas croire que ces êtres nouveaux aient été la création isolée et éphémère d'un moment, destinée à passer avec lui ; lui ont formé depuis une race qui s'est perpétuée et répandue dans toutes les parties civilisées de la terre, qui partout a conservé la même physionomie, les mêmes passions, le même caractère. Nous l'avons trouvée dans le monde en naissant ; elle est encore sous nos yeux. »⁶²⁹

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 182.

⁶²⁹ TOCQUEVILLE, Alexis de. *L'Ancien Régime et la Révolution*. Pp. 252-253.

No es de extrañar por tanto que a ojos de Daniel Roche⁶³⁰ o de H. Dré villon⁶³¹ el reinado de Louis XV se inicie con una serie de actos simbólicos que reflejan ya un cierto alejamiento respecto al ritual habitual de la monarquía francesa, recogido por M. Bloch⁶³², donde el rey cimentaba su legitimidad política a través de un proceso de *mistificación*. Un ritual que en 1720 las *Cartas Persas* de Montesquieu cuestionaban ya, ironizando sobre el *roi magicien*; y que el propio Louis XIV parece haber iniciado al elegir los acontecimientos presentes: las victorias en la guerra de Holanda, para celebrar en la Gran Galería su *gloire*, en detrimento del programa propuesto inicialmente por Le Brun. Si A. Dupilet situaba en la racionalización administrativa llevada a cabo por Ph. d'Orléan el inicio del impulso *secularizador*, de igual modo H. Dré villon sitúa el reinado de Louis XV bajo la desmistificación o desacralización de la monarquía, como había señalado la obra de Jeffrey Merrick, incidiendo en los cambios realizados en el discurso de su coronación, en 1722, en la catedral de Reims. En él en vez de pronunciar el futuro Louis XV la frase « *Dieu te guérit, le roi te touche* », introduce el subjuntivo « *Dieu te guérisse, le roi te touche* », renunciando de facto al poder taumátúrgico, apareciendo así el monarca como simple intercesor y no como capacitado por sí mismo para obrar milagros. El propio canónico de Reims, Regnault, publica antes de la ceremonia un tratado *Histoire des sacres et couronnements de nos rois raits à Reims, à commencer par Clovis jusqu'à Louis XV (1722)*, al cual adjunta una pequeña *Dissertation historique touchant le pouvoir accordé aux Rois de France de guérir les Écrouelles*, destinado a reforzar el poder milagroso de los reyes de Francia, como contestación al escepticismo de Rica en *Les Lettres persanes* de Montesquieu, donde precisamente este personaje ironiza sobre la capacidad milagrosa de los reyes. El propio Saint-Simon llama la atención sobre otras modificaciones de la ceremonia que apuntan en una dirección semejante, como es la ausencia del pueblo el 25 de octubre de 1722 en la catedral de Reims, aclamando al Rey. Un ritual de aclamación que sin duda derivaba de los emperadores romanos que lo eran precisamente por *aclamación popular*, y que había sido un tema de debate desde las guerras de religión y la definición de Soberanía por J. Bodin. Con esta ausencia quedaba vaciada de contenido una ceremonia que buscaba investir de legitimidad popular al nuevo monarca.

H. Dré villon justifica su tesis sobre la desacralización que sufre la monarquía a lo largo del siglo XVIII a partir de la desafección entre Iglesia y Monarquía, especialmente con el clero. Por un lado, a causa de la bula *Unigenitus* y, por otro lado a causa de las reformas fiscales y el impuesto de la *vingtième*, que conducen al clero a una actitud cada vez más contestataria, acercándose a ciertos posicionamientos jansenistas y del parlamento. Otros autores han inscrito este proceso de

⁶³⁰ ROCHE, Daniel. *La France des Lumières*. Pp. 238-239.

⁶³¹ DRÉVILLON, Hervé. « La monarchie des Lumières : réforme ou utopie ?, 1715-1774 ». P. 343.

⁶³² BLOCH, Marc. *Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*. Paris, Gallimard, 1983 (1ª edición, 1924).

desacralización de la monarquía dentro de un fenómeno más amplio de *descristianización* paulatina de la sociedad dieciochesca. Sin embargo, como señala R. Chartier⁶³³, si bien asistimos a una modificación de ciertos gestos y de ciertas formas de actuación, ello no significará la eliminación de toda referencia religiosa, sino que la religiosidad seguirá determinando la sociedad, pero sin duda modificándose en función de las nuevas ideas y de las nuevas prácticas de lo cotidiano que, como había señalado M. de Certeau, modifican las manifestaciones de la religiosidad, las cuales quizás se vieron relegadas por un tiempo ante un nuevo tipo de religiosidad nacional y política. Razón por la cual, y en relación a las clases populares, más que hablar de una *desacralización*⁶³⁴ quizás habría que hablar de una desafección de aquellos elementos que unían al monarca con su pueblo, y que se tejían no tanto en el orden de lo santo, como sí pudiera ocurrir entre ciertas élites parlamentarias, cortesanas o religiosas, sino en lugares propios donde la gente construye sus relaciones, tal y como ha destacado A. Farge, como son el amor, el paternalismo, etc.

El conflicto entre la Monarquía y el Parlamento se agudizará a partir de 1730, cuando el agravamiento de la situación jansenista de ciertos clérigos y parlamentarios afines a su causa, termina con el apoyo de éstos a la causa contra la bula *Unigenitus*. Ante la imposición por parte del monarca de la bula como ley de la Iglesia y el Estado. El abogado Barbier calcula que sólo un tercio del Parlamento era jansenista, pero la actuación de la monarquía hacia ellos fue generando simpatías entre los miembros de los parlamentos, especialmente a raíz del derecho de la Corte de Roma de excomulgar a aquellos que profesasen las ideas jansenistas, lo que era valorado como una injerencia de Roma en los asuntos de Francia⁶³⁵. La crisis de 1730 encuentra su culminación con la declaración del 24 de marzo que preveía destituir a todos los clérigos que rechazasen firmar el formulario de adhesión de la bula *Unigenitus*, registrando tal decreto mediante *lit de justice*, lo que suponía como en la época de Louis XIV un menoscabo de los derechos del Parlamento. Una decisión que será valorado por algunos clérigos, como Pucelle, y parlamentarios afines al galicanismo, como la supeditación del monarca francés *très chrétien* a los deseos del Papa. El parlamento de Paris entra en conflicto con las grandes autoridades eclesiásticas a partir de 1731, reclamando el derecho de ajusticiar a los clérigos, frente a los tribunales de la Iglesia, tal y como reclamaba y había justificado un grupo de juristas jansenistas próximos de Saint-Magloire, atacada por el arzobispo de París. Por otro lado, la muerte en 1727 del diácono jansenista l'abbé François de Pâris, hermano de un consejero del parlamento, genera un movimiento cada vez más multitudinario en torno a su figura, al considerarse como un santo que obra milagros. Hecho que coincide con el concilio provincial d'Embrun en el que se condena a los cuatro obispos que en 1717 habían llamado

⁶³³ CHARTIER, Roger. *Les origines culturelles de la Révolution Française*. P. 125.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁶³⁵ ZYSBERG, André. *La monarchie des Lumières, 1715-1786*. P. 164.

a un concilio general contra la bula *Unigenitus*. Uno de estos cuatro obispos, Jean Soanen, obispo de Senez, hará intervenir al parlamento y al *Nouvelles ecclésiastiques*, que a partir de estos instantes aparece semanalmente. Es por ello que no pueden desligarse el fenómeno del convulsionismo y la actividad propagandística del figurismo del *Nouvelle ecclésiastique*. Los convulsionarios de Saint-Médard⁶³⁶ serán reprimidos de forma contundente por ordenamiento real del 27 de enero de 1732, y por el que se decretaba el cierre de la puerta al cementerio de Saint-Médard. Si tenemos en cuenta que previamente, en 1730, una declaración real había hecho de la bula *Unigenitus* una ley del reino, pese a la oposición de los parlamentos a registrar la Ley, lo que finalmente determina su aprobación mediante *Lit de justice*; ambos hechos permiten explicar la progresiva comunión entre la causa jansenista y parlamentaria; prefigurándose en estos hechos los acontecidos con Port-Royal en el siglo XVII. Sin embargo, algunos parlamentarios que se oponen son exiliados hasta que no acepten someterse. Estas crisis se cierra con una tregua que no volverá a desencadenarse hasta veinte años más tarde, hacia 1750, momento a partir del cual el conflicto con los parlamentos llegará hasta tal punto que la relación entre ambos finalizará con el llamado “golpe de estado” de Maupeou en 1771. A todos estos acontecimientos debemos unir el nacimiento del *Nouvelles Ecclésiastiques* a partir de 1728, mediante el cual el figurismo jansenista difundirá sus ideas religiosas y políticas, siendo un constante distorsionador de la monarquía de Luis XV.

Desde 1733 y hasta 1738 se producirá la guerra de sucesión de Polonia que romperá la relativa paz en la que había vivido el reino desde la firma de la paz con España por la guerra de sucesión. Asimismo, a partir de 1740 comenzarán a surgir diversos conflictos con Inglaterra, especialmente en las provincias de ultramar, así como con Holanda, que irán generando una situación cada vez más conflictiva. Sin embargo será la guerra de sucesión con Austria la que degradará la situación financiera a partir de 1745, creándose múltiples impuestos como la *vingtième* (1749), que aumentan la presión fiscal sobre el clero y que anuncia unos años convulsos dentro de la política francesa con la Iglesia, sobre todo a partir de mediados de los años 40 y 50. La reforma fiscal llevada a cabo por la administración monárquica de Luis XV y que pretendía establecer un impuesto de marcado carácter igualitario, tomará forma bajo el denominado como *vingtième*; que encontrará una fuerte resistencia, precisamente, entre uno de los grupos destinatarios del mismo como es el clero, quien tenía como privilegio estar exento de este pago. El clero aprovechará así distintas circunstancias para atacar y cuestionar a la monarquía, tanto desde los planteamientos jansenistas como desde el *richérisme*. El *richérisme*, tal y como lo define E. Préclin, se trataría de

⁶³⁶ KREISE, Robert. *Miracles, Convulsions and Ecclesiastical Politics in Early Eighteenth-century Paris*. Princeton, University Press, 1978; MAIRE, Catherine-Laurence. *Les Convulsionnaires de Saint-Médard. Miracles, convulsions et prophéties à Paris au XVIII^e siècle*. Paris, Gallimard, 1985 ; MAIRE, Catherine. *De la cause de Dieu à la cause de la Nation*. P. 237 y ss.

una corriente religiosa derivada de Edmond Richer y de su *De ecclesiastica et politica potestate libellus* (1611), definida por su hostilidad a la bula *unigenitus* desde principios galicanos y contrarios a los jesuitas. Defendía además una comprensión democratizante de la Iglesia frente a su estructura jerárquica, considerando que el poder de la Iglesia no reside en el Papa sino en el conjunto del cuerpo de la Iglesia, de ahí su gran difusión a partir de estos problemas generados dentro del clero bajo⁶³⁷. Estas tesis contra las jerarquías de la Iglesia también se desarrollarán en Inglaterra, dando la falsa apariencia de un movimiento secularizador⁶³⁸, cuando realmente responden a una crítica a las jerarquías eclesiásticas. De igual modo ocurrirá con los jansenistas dieciochescos, que E. Préclin inscribía dentro de esta corriente *richerista*, explicando así la sublevación constante del clero bajo, no tanto por la adhesión al jansenismo y a un principio teológico, sino porque tras éste subyacían las ideas de E. Richer. Hecho que permitiría a su vez explicar la *politización* del movimiento jansenista. Tesis recogida también por el texto de Dale Van Kley. El 10 septiembre de 1750, la Asamblea del Clero rechaza someterse a la reclamación de 7,5 millones de libras por parte del Rey, aludiendo a su tradicional inmunidad. En estos acontecimientos el clero⁶³⁹ parece querer constituirse como un *cuerpo* de la nación, tal y como hemos visto en relación a la nobleza y los escritos de Boulainvilliers o de los magistrados con los escritos de Le Paige. En este caso serán esgrimidos los argumentos de los jansenistas y de los posicionamientos galicanos, encontrando eco y apoyo nuevamente en el Parlamento, tradicionalmente cercano a los posicionamientos jansenistas y galicanos.

Es importante señalar, como ha destacado C. Maire, que el *jansenismo* en este momento está alejado de los presupuestos teológicos de Port-Royal, dando cabida, durante el siglo XVIII y bajo el paraguas de lo religioso, a un buen número de descontentos que tienen objetivos y horizontes muy diferentes. Hecho que impedirá hablar de un *movimiento o partido jansenista*, configurándose más bien como un primer grupo pre-político de oposición a la monarquía; que sin duda ayudará a dar forma a los ideales nacionales galicanos y de clase⁶⁴⁰ a diferentes colectivos como marchantes, parlamentarios, robe judicial, etc. El *jansenismo político* se define -como los Parlamentos analizados por M. Antoine- como una constante fuerza de oposición y de bloqueo de cualquier reforma o intento de liberalización de la monarquía absolutista, exacerbando sus contradicciones internas⁶⁴¹. A través de esta politización del jansenismo, y por su vinculación con el parlamento, se

⁶³⁷ PRÉCLIN, Edmond. *Les Jansénistes du XVIII^e siècle et la Constitution civile du Clergé. Le développement du richérisme, sa propagation dans le bas clergé, 1713-1792*. Paris, Gamber, 1929.

⁶³⁸ WORDEN, Blair. "The question of secularization". En HOUSTON, Alan and Steve PINCUS (Ed.). *Nation Transformed. England after the Restoration*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 20-40.

⁶³⁹ TACKETT, Timothy. *Priest & Parish in Eighteenth-Century France. A social and Political Study of the Curés in a Diocese of Dauphiné, 1750-1791*. Princeton, Princeton University Press, 1977.

⁶⁴⁰ LYON-CAEN, Nicolas. *La Boîte à Perrette. Le jansénisme parisien au XVIII^e siècle*. Paris, Albin Michel, 2010.

⁶⁴¹ MAIRE, Catherine. *De la cause de Dieu à la cause de la Nation*. P. 376.

producirá también un trasvase entre ciertos argumentos tradicionales del figurismo jansenista, sobre la verdad de la causa jansenista o sobre la resistencia negativa, a los argumentos que defienden ciertos grupos de parlamentarios, como se observa en la defensa que hacen los parlamentarios sobre la verdad de las leyes fundamentales; y así « *sur le modèle figuriste de la “perpétuité du dépôt de la vérité dans l’Église”, ils promeuvent l’idée de la “révélation” et de la “tradition constante” d’un “dépôt des saintes libertés”* »⁶⁴². Este trasvase se percibe sobre todo en los textos escritos entre 1728 y 1732. Argumentos que posteriormente recogerá el abogado parlamentario Le Paige, para construir su defensa del Parlamento como depositario de los derechos sagrados del Estado y de los pueblos, que deben vigilar como un precioso tesoro. El parlamento se erigía con él en una especie de obispos de la verdad de las leyes fundamentales.

A partir de la Regencia, y como consecuencia de la bula *Unigenitus*, se produjo la primera unión de galicanos, jansenistas, richeristas, etc., impregnando el mundo eclesiástico y judicial, de la alta *robe* y del mundo parlamentario; quienes considerarán que a través de una “política nacional” era posible solventar los problemas de los últimos años del reinado de Louis XIV. Una alianza que se concretará a mediados de siglo. Previamente en los años 30, con las persecuciones a los jansenistas y con los problemas con el clero, tal alianza se ve fortalecida, transformándose en una causa política a mediados de siglo, con el enfrentamiento entre el monarca y los parlamentos por causa del rechazo de los obispos de París de dar los sacramentos a los muertos declarados jansenistas⁶⁴³. Momento en el que el problema de la bula *Unigenitus* queda en un segundo plano, convirtiéndose el debate en una reflexión sobre los propios fundamentos de la Iglesia y su relación con el poder político. En 1752, Bouettin, cura de la parroquia parisina de Saint-Étienne-du-Mont, rechaza dar la comunión a un padre jansenista que muere poco tiempo después; reavivando la batalla entre Parlamento y las autoridades eclesiásticas, así como con la propia monarquía que apoya la bula. En febrero de 1753 ante la proliferación de casos similares y ante la no ejecución de las leyes por parte del Parlamento, el monarca se ve obligado a tratar estos temas a través del Gran Consejo, lo que termina con el exilio de los consejeros y los presidentes de las *chambres des Requêtes et des Enquêtes*. A raíz de estos problemas el marqués d’Argenson constata que « *dans l’esprit public et par leurs études s’établit l’opinion que la nation est au-dessus des rois comme l’Église universelle est au-dessus du pape* ». La situación acaba con dos *lit de justice*, del 21 de agosto de 1756 y del 13 de diciembre de 1756, a través de los cuales el rey disminuía el poder del Parlamento, suprimiendo la tercera y cuarta *chambres des enquêtes*. La reacción parlamentaria no se hace esperar comenzando una auténtica campaña de descrédito del poder real en el que la *Historia*, como nueva constructora de legitimidades, desempeñará un papel fundamental. Esta

⁶⁴² *Ibid.*, p. 384.

⁶⁴³ GODARD, Philippe. *La Querelle des refus des sacrements (1730-1765)*. Paris, Domat-Montchrestien, 1937.

defensa de los parlamentos de los clérigos rebeldes debe valorarse como una consecuencia del surgimiento de una nueva noción de *nación* que se desarrolla, como ha señalado C. Maire, a la sombra de las tensiones del *jansenismo*, ocupando los textos de Le Paige un lugar destacado. Los textos escritos en 1753 por el abogado Louis-Adrien Le Paige, auténtico ideólogo del jansenismo parlamentario, recuperan las ideas de los *monarchomaques* de las guerras de religión así como de Henri de Boulainvilliers, quien reivindicaba los derechos históricos de una supuesta nación francesa antecesora al soberano, donde estaría la legitimidad originaria del reino. Otros textos afines a ciertos miembros de los parlamentos, consideran también al Parlamento como los depositarios de la autoridad pública, ejerciendo una jurisdicción soberana sobre todos los miembros del Estado, tanto laicos como eclesiásticos. Frente al carácter sagrado de la Nación, el rey es rebajado a tener una función de jefe, mientras el parlamento se encuentra elevado al título de “tribunal del soberano”, estableciendo un nexo de unión entre Parlamento y Estado que no ya pasa por el monarca⁶⁴⁴.

« Toutefois, le succès le plus prodigieux dans les milieux robins est revenu à un ouvrage à prétentions historiques paru en 1753 et 1754 et accueilli avec grande faveur, car Boulainvilliers et Montesquieu lui avaient frayé la voie: les *Lettres historiques sur les fonctions essentielles du parlement, sur le droit des pairs et sur les lois fondamentales du royaume* écrites par le principal meneur parisien de l'opposition parlementaire, l'avocat Le Paige. Parées d'une érudition spéculaire, ses élucubrations et ses impostures nous font rire aujourd'hui après deux siècles de recherche critique, mais les parlementaires du temps de Louis XV les reçurent comme des vérités d'autant plus évidentes qu'elles s'accordaient avec leurs fantasmes et leurs prétentions. Ils en argumentèrent leurs paroles et leurs actes. Le Paige ne faisait que reprendre les idées de Boulainvilliers, déjà chères à Montesquieu. Boulainvilliers imaginait une nation originaire, sur laquelle la monarchie n'était venu se greffer qu'en 481 avec Clovis, et considérait l'évolution ultérieure de la France comme un long processus d'altération de cette constitution primitive et d'établissement du despotisme [...] Publiés en 1727 et 1728 après la mort de leur auteur, les principaux ouvrages de Boulainvilliers n'avaient eu de retentissement que dans des milieux restreints d'écrivains politiques, d'historiens et de lettrés. Le génie de Le Paige fut de radicaliser ces thèses et, en les saupoudrant de fausse science, en les assaisonnant d'une éloquence de tribun, de les faire sortir des cercles d'érudits et de les mettre à la portée d'un large public. Le succès de ses *Lettres historiques* fut foudroyant dans le monde de la robe, animant aussitôt les meneurs et les suiveurs de l'opposition d'une nostalgie combattante de ce passé mythique: dans ce état d'esprit, il leur fallait, pour rétablir la nation en ce qu'ils croyaient être sa constitution originelle, déstabiliser la monarchie telle qu'elle se présentait alors, abolir son passé depuis au moins le XVI^e siècle. Cette fin –le retour à Mérovée– justifia à leurs yeux tous les moyens. »⁶⁴⁵

Contrariamente a lo que podría pensarse Le Paige no es un defensor del régimen mixto al estilo del modelo inglés, sino que concibe el absolutismo en términos de poder absoluto⁶⁴⁶. A través de sus *Lettres pacifiques* ataca directamente a los jesuitas y a los defensores de la bula *unigenitus* pues son los que realmente está sometiendo a la monarquía al poder de la Iglesia de Roma y situando a la monarquía por debajo de la Iglesia. Razón por la cual erige a los Parlamentos en defensores del Estado y del propio monarca contra sus enemigos. Un Parlamento al cual el rey debe someterse en tanto que corte soberana. La función mediadora de los Parlamentos es presentada por

⁶⁴⁴ MAIRE, Catherine. *De la cause de Dieu à la cause de la Nation*. Pp. 384-385.

⁶⁴⁵ ANTOINE, Michel. *Louis XV*. Pp. 573-574.

⁶⁴⁶ MAIRE, Catherine. *De la cause de Dieu à la cause de la Nation*. P. 405.

él como el alma y memoria de la monarquía. « *La forme de gouvernement défendue par Le Paige est bien la monarchie pleine et absolue, associant le roi et ses conseils composés d'hommes « instruits des loix qui doivent régner et gouverner* »⁶⁴⁷. La argumentación de Le Paige se remonta a la elocuencia ciceroniana del humanismo del siglo XVI estudiada por M. Fumaroli⁶⁴⁸, momento en que se pretende construir la legitimidad jurídica de los Parlamentos. Para Le Paige el fundamento de la monarquía es la ley, ostentando la función legislativa y ejecutiva los magistrados, por lo que el monarca debía someterse a la Ley. Unas ideas que continuarán en la década de los años 70 con los escritos de Mably quien pretenderá convertir a la *robe* en la auténtica representantes de la nación. Así se expresaba Le Paige:

« Le Parlement, par une succession qui n'a jamais souffert d'interruption, remonte jusqu'à la naissance de la monarchie française et jusqu'à nos siècles germains. Le Parlement que nous voyons aujourd'hui est le même Parlement qui subsistait sous Philippe le Bel, sous saint Louis, sous Philippe Auguste et dont on possède était celui même du roi Robert et de ses successeurs, de Charlemagne et de toute la deuxième race, de Clovis et de toute la première ; celui enfon dont parlait Tacite il y a seize cents ans, du temps de nos rois germains, et dont on ne trouve l'origine que dans celles mêmes de l'État ».

En relación a los parlamentos de provincia, ellos formaban también un cuerpo político, pues : « *n'étant que des démembrements que l'on a faits epuis trois ou quatre siècles de ce Parlement unique et universel, il s'est fait en eux une émanation nécessaire des fonctions et des obligations de la cour démembrée* ». Imbuido de las ideas jansenistas, Le Paige ve a los Parlamentos como auténticos mártires de la nación, cuya función es la de mediar, esto es, de mantener la unión mística entre el Monarca y la Nación. Es por ello que nunca negará la soberanía del Monarca, rechazando la soberanía del pueblo o de la nación, como posteriormente sí establecerá Rousseau. No obstante considera al Parlamento como el depositario de la obligación de preservar esa unión mística que constituye la Nación con el Rey, y que éste, en su dimensión humana, a veces olvida. En 1755 el Parlamento de París retomaba estas ideas y las transformaba en una especie de doctrina constitucional que esgrimirá de forma constante contra el monarca y contra cualquier intento de reforma administrativa..

*« En cherchant à contester leur validité et leur force exécutoire, en réclamant qu'ils fussent revêtus de lettres patentes soumises à vérification et enregistrement, la fronde parlementaire pratiquait une obstruction qui ne tendait à rien d'autre qu'à rejeter la gestion administrative de l'État pour lui substituer le despotisme des juges [...] Se considérant comme l'alpha et l'oméga des institutions, les compagnies supérieures ne visaient finalement qu'à tout ramener à elles. Entendant confisquer et monopoliser à leur profit et l'autorité royal, et la souveraineté nationale, et le rôle du Conseil du Roi, elles s'intronisaient elles-mêmes comme une sorte de monarque collectif, elles rêvaient d'établir le gouvernement des juges. A quoi elles s'employèrent systématiquement, sans barguigner sur le choix des moyens. »*⁶⁴⁹

⁶⁴⁷ DRÉVILLON, Hervé. « La monarchie des Lumières... ». P. 403.

⁶⁴⁸ FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Albin Michel, 1994 (1ª edición, Droz, 1980).

⁶⁴⁹ ANTOINE, Michel. *Louis XV*. Pp. 584-585.

Todo ello refleja una paulatina separación entre ciertos cuerpos de la Iglesia, los parlamentos y la monarquía, que culminarán en 1757 con la *Ex Omnibus*, en la que el monarca recuerda a la Iglesia su autoridad y su deber de someterse a las leyes civiles. No obstante, y como ha remarcado C. Maire⁶⁵⁰ contra la tesis de Flammermont y una corriente tradicional historiográfica, los parlamentos nunca buscaron definir un proyecto alternativo a la monarquía, por lo que la oposición entre monarca y parlamento no puede comprenderse en clave de oposición alternativa, sino en el sentido de tensiones dentro del propio sistema de Antiguo Régimen. En este mismo año se producirá el intento de asesinato del monarca por parte de Damiens, que radicalizará el ataque de los jansenistas hacia los jesuitas, considerados como los responsables. Un intento de asesinato que cambiará la actitud del monarca. Entre 1757 y 1764 la *Ex Omnibus* genera una serie de conflictos contra el monarca así como una reacción virulenta de jansenistas y parlamentarios contra lo que consideran un complot jesuita en contra del parlamento y de la Iglesia francesa, convirtiéndose en diana de todas las acusaciones⁶⁵¹. Un conflicto que termina con su expulsión en 1764, alcanzando así los parlamentos una victoria pírrica. Logran que la bula *Unigenitus* deje de ser una ley del reino y que los jesuitas sean expulsados del reino, pero su tono *frondista* provocará la reacción del monarca en el discurso de Flagellation donde el Rey se reafirma como *Soberano*, que culminará con el llamado golpe de Estado de Maupeou en 1774 en el que disuelve los Parlamentos.

7.2. La desafección del rey con sus súbditos.

Esta tensión entre Iglesia y Monarquía afecta profundamente a las relaciones entre la Monarquía y el Parlamento, produciéndose una transformación en el *sentimiento nacional*. Se origina un paulatino abandono de los ideales cristianos y religiosos, característicos del galicanismo que habían dado lugar a la imagen del *roi très chrétien*⁶⁵², sustituidos por unos ideales contruidos desde la Historia, mediante la cual se define un nuevo *sentimiento nacional*. Para gran parte de la historiografía todo ello genera una *desacralización* de la monarquía, acompañado por un auge de las opiniones, que parecen convertirse en fuente de legitimidad, dando así lugar a la proliferación de panfletos y libelos que ahondarán en esta *desacralización*. Sin embargo, y frente a la teoría de la *desacralización* monárquica que implica establecer un vínculo de orden religioso e intelectual entre el monarca y sus súbditos, R. Chartier prefiere hablar de *desafección* entre la población y el

⁶⁵⁰ MAIRE, Catherine. *De la cause de Dieu à la cause de la Nation*. P. 532.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 469.

⁶⁵² TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. Paris, PUF, 2002.

soberano⁶⁵³. La *desafección* comprende este vínculo como una construcción de índole cultural, edificado sobre las prácticas propias de lo popular, y donde debe distinguirse entre las prácticas religiosas y el conjunto de ideas y teorías sacralizadoras o divinizadoras de la monarquía puestas en práctica en su ceremonial. De este modo, no sería el problema religioso el que explicaría el cortocircuito en la relación entre el Rey y sus súbditos, sino la transformación de esos lugares de legitimidad y *auctoritas* que se construía en muy diferentes lugares de lo cotidiano, siendo este vínculo de carácter afectivo más que sagrado. Arlette Farge ha reconstruido la relación personal que construye la gente del pueblo con la monarquía⁶⁵⁴ a propósito de la transformación que se produce en las opiniones entre la marcha y regreso de Louis XV de la guerra, donde pasa de ser considerado como *bien aimé* a *mal aimé*, concluyendo que el vínculo que une al monarca y la sociedad parisina estaba caracterizada por los mismos rasgos que pueden determinar una relación con una persona de lo cotidiano: un familiar, un amigo, un amor, etc. La opinión de las calles y plazas muestra que la relación con el rey, más allá de estar influenciada por las grandes ideas del mundo ilustrado o el gran ceremonial monárquico propio del *roi très chrétien*, se desarrollan de otra manera y conforme a otro tipo de parámetros. De este modo, si bien se observa un proceso de erosión de la figura monárquica, ésta no viene determinada por un proceso de desacralización, sobre todo si lo comprendemos en el sentido de descristianización, sino por un cambio en el sentimiento producido por una serie de desencuentros y pequeñas anécdotas de lo cotidiano.

Esta transformación en la relación del monarca con sus súbditos lo veremos reflejado en la crisis del *ideal paternalista*, tradicional punto de unión entre el Rey y sus súbditos, que ejemplificará además esas prácticas de lo cotidiano señaladas más arriba. Puesto que el *pueblo* como tal no existe hasta época tardía, el vínculo entre el monarca y sus súbditos no podía estar regulado con la misma definición que podría estarlo la relación con el Parlamento. Es por ello que este vínculo se construía sobre una compleja red de imaginarios, tradiciones, creencias, etc., entre las que destaca la idea del paternalismo. Esta no establece, ni reconoce la existencia del *pueblo* como tal, sino que éste existe en relación con el rey, esto es, como parte de la representación monárquica y como parte de esa totalidad como *res-pública* que encarna el monarca. El paternalismo no sólo define un vínculo que somete a los súbditos al poder, sino que al construir la *auctoritas* del poder las bromas, los cotilleos, los rumores, etc., no suponen un cuestionamiento real del poder. No obstante, al diluirse la idea del *pater familias*, y de los vínculos donde se sustenta la *legitimidad* del Rey frente a la sociedad, estas *opiniones* o bromas socavarán más profundamente

⁶⁵³ « La désafection vis-à-vis du souverain n'est d'ailleurs par nécessairement le résultat d'une opération intellectuelle. Elle a pu s'instaurer dans l'immédiateté de pratiques ordinaires, de geste faits sans y penser, de paroles devenues des lieux communs ». CHARTIER, Roger. *Les origines culturelles de la Révolution Française*. P. 108.

⁶⁵⁴ FARGE, Arlette. *Dire et mal dire*. P. 193 y ss.

que en épocas pasadas el poder del monarca, pues la representación de la monarquía, tal y como reflejan sus ceremoniales urbanos, está sustentada principalmente en una relación parteralista.

Indudablemente el rey está perdiendo a lo largo del siglo el lugar ocupado en el pasado. Un lugar sustentado sobre un complejo entramado de discursos y saberes que conformaban una *representación*, que denominamos como *clásica*, y que se anudaban en torno a la imagen del monarca soberano. Esta legitimidad del monarca se sustentaba sobre dos dimensiones. Por un lado, una *potestas* definida por el ordenamiento jurídico, el monopolio de la violencia y las instituciones que conformaban el cuerpo de la monarquía; y, por otro lado, una *auctoritas* que se definía sobre un componente de carácter mágico, religioso, mítico, etc. Sobre estas dos dimensiones se construía la relación entre el pueblo y el rey, por lo que estos múltiples lugares del imaginario social no pueden ser reducidos ni a lo político, ni a lo jurídico, ni a lo religioso, ni a lo mágico, etc.; pues todos ellos entretejían la legitimidad que unía a la sociedad con el Rey. Es necesario comprender asimismo que lo político se construye también en función y en base a estos imaginarios colectivos, de donde parten las supersticiones, los rumores, etc. Tras la difamación a la que constantemente es sometido el rey a finales de siglo, no puede establecerse exclusivamente un discurso racional, ni una estrategia intelectual, aunque sea por parte de un solo individuo, sino que muchos de los imaginarios que pondrán en acción los panfletos y libelos estudiados por Darnton ya están desde hace tiempo funcionando en la sociedad, gestándose a partir de las particularidades de lo popular⁶⁵⁵. Ello explica la dificultad de Joly de Fleury para encontrar un complot tras Damiens, pues el acto de éste moviliza una serie de imaginarios en boga desde hace tiempo en la sociedad francesa, no siendo resultado de una idea concreta ni achacable a un grupo determinado. Son estas opiniones, gestadas en los rumores de las calles y en los imaginarios de las plazas, las que poco a poco irán visualizándose y adquiriendo una relevancia, en gran parte favorecida por la policía, que más que cuestionar específicamente a la monarquía, aunque muchas veces se centran en ella, revelan *de facto* una crisis de la representación de la soberanía.

Los motivos que agitan los ruidos de la ciudad y que van generando las *opiniones*, son siempre complicados de establecer, pues no responden a una lógica, ni a un discurso político, ni a algún tipo de conciencia social determinada. Tampoco, una vez se han producido permanecen en el tiempo, dificultando su análisis. Frente aquellos que consideran que estos estallidos van acumulándose, como una especie de listas de afrentas para ser cobradas en un futuro, recopilando los estallidos de violencia desde los inicios del siglo, la mayor parte de ellos son efímeros. Más que ser indicativos de una racionalidad, que se perpetúa una vez que han alcanzado la luz de la

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 255 y ss.

conciencia, deben ser observados como acontecimientos efímeros que rápidamente desaparecen y olvidan, pero que en su explosión revelan esos cambios del imaginario. No descubren una corriente de descontento, ni una racionalidad subterránea de la historia, sino que en su estallido efímero permiten descubrir -en ocasiones- tensiones en los imaginarios, así como transformaciones en la cultura material. Aunque en otras muchas oportunidades sólo son la manifestación espontánea de un hartazgo, de un calentón de alguien o de algún colectivo; sin poderse interpretar como hechos relevantes para comprender un fenómeno de más amplia magnitud. A veces, como en los motines del pan, están claras las causas, pero en otras son las anécdotas de lo cotidiano las que generan temas de los que hablar que posteriormente generan opiniones fugaces, fragmentarias y que en momentos pueden terminar en violencia, apareciendo con la misma rapidez con la que desaparecen. Por ello los motivos de los estallidos de violencia deben buscarse en el acontecimiento en sí, no pudiéndose establecer sentidos sociales, políticos, históricos, etc. Pese a los intentos por encontrar una coherencia a los acontecimientos, a las revueltas o a los motines, como es propio de la acción escritural de la historia y del historiador, está claro que tal posibilidad, de establecer una secuencia y conforme a una lógica, no es posible. En la mayor parte de las ocasiones los cambios de actitud, las voluntades o los deseos no pueden ser aprehendidos por las fuentes de la época. En primer lugar, porque esa coherencia no existe; y, en segundo lugar, porque entre el acontecimiento y su escritura se produce un proceso de invisibilización inherente al propio acto de escritura. En todos los acontecimientos las lógicas son complejas, algunas de ellas incognoscibles, lo que no impide que pueda establecerse a grandes rasgos importantes transformaciones epocales, por ejemplo, respecto a la crisis de la representación monárquica. Pero pretender con ello hablar de una conciencia social del acontecimiento de revuelta no es posible y menos en estos momentos. Existe un innegable malestar con la monarquía, con las instituciones, etc., seguramente porque la representación ésta cambiando, y con ella los saberes, la cultura material, etc., pero sin poder reducir tales cambios a una y única clave: la desacralización. Un ejemplo de ello lo encontramos en las polémicas más fútiles, como las acontecidas en torno a la bula *unigenitus*, donde sí aparece una racionalidad del acontecimiento más clara, en gran parte favorecida por la aparición de una *opinión* bien delimitada, con su racionalidad y coherencia, y que parece perpetuarse en los imaginarios de las calles durante los años. Pero incluso en este acontecimiento el fenómeno convulsionista trasciende los ámbitos de discusión teológica y política, donde el propio fenómeno parece circunscribirse, entre jansenistas, parlamentos y monarquía; pues afectará de lleno a múltiples debates sobre el hombre, la psique y el alma, como ha señalado A. Thomson⁶⁵⁶. Lo que ayuda a comprender por qué se convierte en un fenómeno tan importante en la sociedad de la época. De hecho, A. Thomson plantea que a partir de estos supuestos milagros se exacerbará el posicionamiento escéptico y materialista de una parte de

⁶⁵⁶ THOMSON, Ann. *L'Âme des Lumières*. P. 27.

los hombres de ciencia, quienes observan en este fenómeno un lugar adecuado para reflexionar sobre las relaciones entre el alma y el cuerpo⁶⁵⁷. El fenómeno convulsionista, en principio delimitado por lo teológico y lo político, se complejiza, afectando a la sociedad en su conjunto, implicando múltiples fenómenos que se añaden a él de índole filosófico, científico, incluso artístico. Así, el fenómeno convulsionista despierta ciertos espíritus ateístas y materialistas que buscan explicar los fenómenos sólo a través de la materia y no a través de la intermediación divina, como reflejaría la obra de Diderot, y como establece Ann Thomson como hipótesis en el caso de Julien Offray de La Mettrie⁶⁵⁸.

7.3. El desarrollo administrativo de la monarquía:

Este proceso de *desacralización* de la monarquía suele vincularse, a su vez, a un proceso más amplio de *racionalización administrativa*, como si la razón expulsase y conquistase los lugares de lo irracional, lo mágico, lo mítico, lo religioso, etc. Un modelo explicativo que se revela como erróneo, como bien acertó a señalar Max Weber al encontrar en diferentes fenómenos de lo moderno lo que denominaba como procesos de reencantamiento, destacando entre ellos la legitimidad carismática. Además, supondría considerar que no es posible la existencia de la religiosidad en las sociedades tecnificadas, lo que el día a día contradice, como por otro lado acertó en señalar Michel de Certeau a propósito de la transformación de la religiosidad durante el Antiguo Régimen. El proceso de racionalidad administrativa iniciado por Louis XIV hacia 1690, y acentuado por la *polysynodie* durante la Regencia, continuará desarrollándose bajo el reinado de Louis XV, lo que provocará una fuerte oposición entre aquellos cuerpos intermedios que no quieren renunciar al sistema clientelar, así como perder sus privilegios, demandando incluso nuevos privilegios, caso por ejemplo de los parlamentos y de los magistrados. No obstante, estos privilegios se demandarán a partir de un nuevo discurso de legitimidad fundamentado en una nueva comprensión histórica de la nación. De este modo, Luis XV se ve obligado a rectificar muchas de sus reformas, especialmente la del clero y el impuesto de *vingtième*, revelando la paulatina debilidad de su poder. Casi todas las medidas emprendidas por el estado de Luis XV por establecer un nuevo modelo de impuesto más eficaz y equitativo se encuentran con la reacción de los grupos de privilegiados, en especial por los parlamentos, que se niegan a perder el estatus establecido hasta ahora. No obstante, y frente a una tradición historiográfica que culpabiliza al Parlamento del colapso del Antiguo Régimen, hay que recordar la complejidad y las contradicciones que subyacen al largo proceso que opone al Parlamento y al Monarca, que en modo alguno debe llevar a situar en

⁶⁵⁷ BAERTSCHI, Bernard. *Les rapports de l'âme et du corps. Descartes, Diderot et Maine de Biran*. Paris, Vrin, 1992.

⁶⁵⁸ THOMSON, Ann. *L'Âme des Lumières*. P. 167.

el Parlamento como el origen de todos los males. Lo cierto es que estos conflictos conducirán en los últimos años del reinado de Luis XV a una vuelta al ideario de la Soberanía, del roi de guerre, que profundizará en la bancarrota. Momento en el que se produce también, como señala H. Dré villon, un proceso de *remistificación* de la monarquía, tal y como se desprenderá del discurso de Flagelación pronunciado en 1766: « *L'ordre public tout entier émane de moi et les droits et intérêts de la nation, dont ton ose faire un corps séparé du monarque, sont nécessairement unis avec les miens et ne reposent qu'en mes mains* ». Con él, el Rey recordaba al Parlamento la metáfora del cuerpo místico de la nación, en un momento en que la obra de Montesquieu ofrecía una imagen diferente del “cuerpo político”, donde la nación forma un cuerpo representado a partir del rey por los cuerpos intermedios que garantizan, en tanto que contrapoderes, la defensa contra la amenaza de despotismo de la propia monarquía: « *les pouvoirs intermédiares, subordonnés et dépendants, constituent la nature du gouvernement monarchique* ».

Durante los años de minoría de edad del joven Rey, el duque d'Orléans así como el propio Dubois se preocuparán por su formación; y como había ocurrido anteriormente con el gran Delfín, educarán a éste a través de las *memorias* realizadas por los cuerpos del Estado, en temas como las finanzas, donde Fagon y d'Omersson escriben *Des finances en général*, participando también los frères París; en temas de guerra y de asuntos extranjeros, como refleja la *Mémoires historiques et politiques sur les principales puissances de l'Europe relativement à la France*, elaborada por el comisionado de asuntos exteriores M. Le Dram en 1722, etc. Como ha señalado M. Antoine una idea principal gobierna estas memorias y la formación del joven Rey: el *bien público*.

« *Il est démontré depuis longtemps que le Roi ne peut être riche qu'autant que ses sujets le sont. Ce principe paraît un des plus essentiels de la finance de l'État et dont le prince doit être pleinement convaincu. L'application de ce principe consiste à garder une proportion exacte entre les sommes que le Roi exige de ses sujets* »⁶⁵⁹.

Para M. Antoine gracias al cardenal Fleury y con el bagaje formativo del joven Louis XV, se inicia un cambio en la manera de gobernar, caracterizado por una lenta transformación y *racionalización administrativa* de las diferentes instituciones; presididas por un impulso claro de modernización:

« *Un dessein de modernisation et d'équipement du royaume a manifestement présidé aux initiatives ministérielles. Les enquêtes économiques, administratives et judiciaires, les recensements de population, les entreprises cartographiques témoignent d'un souci poussé de mieux cerner les ressources matérielles, démographiques et géographiques du royaume, dont la mise en valeur apparut liée à l'existence de hiérarchies de techniciens caractérisés à la fois par leur haute qualification professionnelle et par leurs compétences administratives. D'où cette politique des grandes écoles, marquée par la naissance de ces établissements fameux qui occupent depuis lors une place majeure dans le paysage intellectuel et social de la France et dont, par ailleurs, la fondation constitua la première immixtion de l'État dans un domaine dont, jusque-là, il ne se mêlait pas directement: l'enseignement. Ce fut aussi non pas l'apparition, mais l'épanouissement d'une catégorie nouvelle d'agents de la puissance publique, ceux que*

⁶⁵⁹ ANTOINE, Michel. *Louis XV*. P. 119.

*nous appelons “fonctionnaires”, bien qu’à ce moment le terme n’eût pas cours. Si le mot manquait, la chose existait désormais, ébauchée de longue date par le statut des bureaux des ministres et des intendants et aussi, plus récemment, par celui du personnel paraétatique des fermes générales. »*⁶⁶⁰

Louis XV es educado en los principios del *buen gobierno* a través de las *memorias*, lo que ha llevado a M. Antoine a destacar el desarrollo de una nueva dimensión y significación del término gobierno en los inicios de su reinado, que tiende a englobar a los ministros como parte de ese *gobierno*. Hasta ahora este término designaba solamente el territorio sobre el cual se ejercía la autoridad del gobernador: el *Dominio*, esto es, sobre el arte y la acción de gobernar. Entre 1720 y 1730 adquiere un sentido semejante al que tiene hoy en día como dirección suprema del Estado, como gobierno sobre un territorio⁶⁶¹. Así, el abogado Barbier señalaba en febrero de 1724:

*« “Les affaires sont dans un état paisible; on ne dit ni bien ni mal du gouvernement”. Le procureur général du parlement de Paris, à propos d’une affaire délicate de discipline ecclésiastique, prévoyait en 1734 qu’elle s’apaiserait “pourvu que l’on ne s’en mêle point, de la part du gouvernement, qu’en tâchant, par exhortation aux évêques, d’éviter à l’avenir ce scandale des refus de sacrements”. »*⁶⁶²

Desde los textos de Fénelon y Beauvillier, que recogen a su vez los textos de reforma administrativa y fiscal de la monarquía de Louis XIV realizados por Vauban y Boisguilbert, el Estado ya no se justificaba y definía exclusivamente por la gestión de las finanzas, sobre todo para sostener la guerra, sino por la administración de la riqueza de la nación, ella misma constituida – como ha señalado J.-Cl. Perrot – por el conjunto de la riqueza de los particulares. Se pasa así de un modelo de *dominio*, como el estudiado por D. Dessert, vinculado a una concepción de la Soberanía; a un modelo territorial y político nuevo, que hemos denominado como *gubernamentalidad*, donde se gobierna conforme a nuevos saberes como la *población*. La monarquía como *res-publica*, esto es, como soberanía, da lugar a una concepción política nueva donde el rey deberá *gobernar* al conjunto de la población comprendida progresivamente como *la suma de los individuos*. Este nuevo concepto político se manifiesta por ejemplo en la nueva concepción del espacio que implica el fenómeno territorial, tal y como también ha destacado D. Roche⁶⁶³. Mientras anteriormente el Rey soberano solía viajar por su *dominio*⁶⁶⁴, ahora, bajo el reinado de Louis XV, el rey deja de viajar, controlando el nuevo *territorio* a través de los nuevos conocimientos y *saberes* propios de la gubernamentalidad, como el saber administrativo. Entre ellos la cartografía ocupa un papel fundamental para el control de ese territorio⁶⁶⁵. Este conocimiento del territorio, ya puesto de manifiesto por las *mémoires*, se

⁶⁶⁰ *Ibid.*, pp. 349-350.

⁶⁶¹ NORDMAN, Daniel. *Frontières de France. De l’espace au territoire (XVI^e-XIX^e siècle)*. Paris, Gallimard, 1998.

⁶⁶² ANTOINE, Michel. *Louis XV*. P. 180.

⁶⁶³ ROCHE, Daniel. *La France des Lumières*. P. 16.

⁶⁶⁴ BOUTIER, Jean, Alain DEWERPE, Daniel NORDMAN (Éd.). *Un tour de France royal : le voyage de Charles IX (1564-1566)*. Paris, Aubier, 1984.

⁶⁶⁵ BROU, Numa. *La géographie des philosophes: géographes et voyageurs français au XVIII^e siècle*. Paris, Editions Ophrys, 1975; KONVITZ, Josef W. *Cartography in France, 1660-1848. Science, Engineering, and Statecraft*. Chicago-

convierte por tanto en un lugar fundamental de la formación del rey. El conocimiento abstracto del espacio constituye así una parte fundamental de la formación de Louis XIV⁶⁶⁶ y de los reyes posteriores, como ejemplificará la obra de Le François *Nouvelle Méthode pour enseigner la géographie*, dedicada al delfín en 1732. La nueva formas de aprehender el espacio y de pensarlo permite también conocer y modelar las poblaciones, transformando la naturaleza del poder, como refleja ese *catálogo de la vida*, como señalaba F. Dagognet, en el que se convierten las *cartas* confeccionadas por instituciones como la *Société Royale de Médecine*, que en 1776 cuadricula el territorio en función de una nueva *topografía médica*, destinada a mejorar la salud colectiva, tanto del cuerpo como del espíritu.

Esta nueva comprensión de lo político se cimentará sobre la *medida*, el *número* y la evaluación de las capacidades económicas y demográficas del reino, tras un análisis profundo del territorio; que encontrará su desarrollo con las ideas de los fisiócratas, puestas en marcha por sus intendentes, sobre todo a partir del último tercio del siglo XVIII. Así en 1775 en sus *Mémoires sur les municipalités* destinado a Louis XVI, Turgot explica que el principal objetivo del monarca es conocer la *nación* « *sa situation, ses besoins, ses facultés* ». Este desarrollo de los nuevos *saberes* gubernamentales tendrá su claro reflejo en el desarrollo de las *grands écoles* y en los cuerpos de ingenieros y puentes⁶⁶⁷, que logran aumentar las construcciones en la década de los 40, acompañada por la creación en 1747 de *L'École des Ponts et Chaussées* por parte de Trudaine⁶⁶⁸. Asimismo, a partir de 1738, Orry inició una vasta empresa de creación de nuevas rutas que permitieron centralizar mejor el Estado, así como hacer más eficaz las labores de circulación y comercio, de atender los problemas sanitarios o militares, etc. Todo ello estará presidido por una nueva representación que busca crear nuevos cuerpos de administración pública, bien formados, que permitan un trabajo más eficiente, y que a su vez repercuta en un beneficio económico, al mejorar la *circulación económica*. Directamente asalariados del ministro, las comisiones de las que forman parte esta nueva *clase* administrativa definen una nueva categoría de servidores del Estado, que se inscriben en una estructura administrativa conformada ya desde la época de la Regencia por las comisiones que asisten al ministro. Estos nuevos grupos lógicamente entrarán en conflicto directo con las redes clientelares; no teniendo nada que ver con los conflictos pasados entre robe y nobles, entre monarquía y parlamento. Ahora, el conflicto albergará un cuestionamiento de la forma de gobierno propio del Antiguo Régimen, tanto de la nobleza como de la robe, pues pertenecen a una mentalidad nueva: la gubernamentalidad, tras la cual M. Antoine creía ver el nacimiento del

London, University of Chicago Press, 1987; OZOUF-MARIGNIER, Marie-Vic. *La formation des départements: La représentation du territoire français à la fin du XVIII^e siècle*. Paris, EHESS, 1988.

⁶⁶⁶ ROCHE, Daniel. *La France des Lumières*. Pp. 18 y 19.

⁶⁶⁷ HILAIRE-PÉREZ, Liliane. *L'invention technique au siècle des lumières*. Paris, Albin Michel, 2000.

⁶⁶⁸ PICON, Antoine. *L'invention de l'ingénieur moderne. L'École des ponts et chaussées, 1747-1851*. Paris, Presses de l'École National des Ponts et Chaussées, 1993.

funcionario. No obstante, estos funcionarios irán lentamente vinculándose a las nuevas ideas nacionales que están confeccionando los diferentes grupos en conflicto, construyendo un ideal nacional alejado de la soberanía y de la monarquía absolutista, que le permite finalmente a M. Antoine explicar el paso de una gestión y comprensión jurídica del reino, propia de la soberanía, a una gestión y comprensión administrativa moderna, propia de la gubernamentalidad, donde sitúa la causa principal de los cambios.

*« La dégradation de la valeur des offices, la croissance du fonctionnariat, la lente substitution d'une gestion administrative de l'État à son antique gestion judiciaire, le rejet instinctif des nouveautés, tous ces éléments, renforcés dans la haute robe par des réflexes de défense nobiliaire, faisaient de la magistrature et de ceux qu'elle dominait (avocats et basochiens) un milieu tourmenté. Comme, par ailleurs, elle adhérait en masse aux thèses jansénistes et gallicanes, la conjonction de ses déboires socio-professionnels et de ses idéologies politiques risquait de foment en elle une fermentation dangereuse. »*⁶⁶⁹

Para M. Antoine el surgimiento de este nuevo cuerpo de funcionarios ayuda a explicar, en otros fenómenos, el proceso de radicalización de los parlamentos y magistrados, quienes se enrocan en sus argumentos de legitimidad jurídica y en la defensa de sus privilegios, presentándose con un discurso que recordaba al de la nobleza defendida por H. de Boulainvilliers. Frente a una administración venal y hereditaria, apoyada en el *privilegio*, comienzan a surgir nuevos modelos sustentados en el mérito individual y en el “talento”.

*« Les cours supérieures, en effet, avaient l'impression d'être comme vidées peu à peu de leur substance par la transformation du service public, qui, avec l'apparition et le développement du fonctionnariat, devenait un métier et cessait d'être une délégation et une magistrature [...] L'était des villes et de provinces où la renommée de M. l'intendant surpassait nettement celle de Messieurs du parlement, qui finissaient par en éprouver des sensations de frustration, d'humiliation et d'envie et par recourir à tous les moyens, fût-ce les plus démagogiques et les plus séditions, pour occuper seuls le devant de la scène [...] Ailleurs, parallèlement à l'emploi d'arguments d'ordre général, des cours ont cherché à capter la considération et l'estime en se prévalant du particularisme de leur province. En quoi elles n'aimaient guère se sentir légitimement concurrencées par les états provinciaux [...] Les officiers des cours supérieures vivaient ainsi dans le sentiment d'un âge d'or perdu, qui les poussait à tourner systématiquement les yeux vers le passé, un passé mythique. Ils nourrissaient une tendre prévention pour les temps où ils imaginaient leurs prédécesseurs agissant en pères de la patrie et prenant en main le timon de l'État. D'où leur prédilection pour la Fronde. Celle-ci fit plus que de leur inspirer de la nostalgie: elle constitua pour eux un idéal et un modèle, auxquels les cours provinciales se rallièrent ouvertement avant les parisiennes [...] Ce fut littéralement une nouvelle Fronde qui se déclina après 1750. »*⁶⁷⁰

La venalidad de los cargos públicos, así como el valor de lo hereditario, será cuestionada por ejemplo en el ámbito militar, especialmente tras las derrotas francesas. Hacia 1776 el conde de Saint-Germain tiende a eliminarlas como consecuencia de una serie de reformas en el ejército para mejorar su eficacia. Así, tal y como muestran los distintos tratados militares aparecidos a mediados del siglo XVIII, como el de Le Chevalier d'Arc *La noblesse militaire ou le patriote François*, o también en la propia *Enciclopedia* en sus entradas “valor”, puede observarse una transformación en el concepto de nobleza y de privilegio que comienza a ser cuestionado así como redefinido.

⁶⁶⁹ ANTOINE, Michel. *Louis XV*. Pp. 350-351.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, pp. 569-570.

7.4. El reinado de Louis XV.

Durante el reinado de Louis XV la economía vuelve a la estabilidad monetaria, después del fracaso de Law y su papel moneda, regresando a la senda del equilibrio gracias al control de Philippe Orry y a una política de Paz que continuará con excepciones, como la guerra de sucesión de Polonia. Algunas de las razones de esta estabilidad la encontramos en las medidas políticas llevadas a cabo en los años de la Regencia y de la *polysynodie*, como son el sistema de consejos, así como la estabilidad administrativa que ella genera, que dotarán de una mayor *racionalidad* al estado durante los primeros años del reinado de Louis XV. No obstante, las tensiones religiosas, institucionales y territoriales continuarán como en el pasado, acentuándose hacia 1724, cuando tras años sucesivos de malas cosechas, se produce una nueva crisis de subsistencia, sobre todo en la mitad septentrional del reino, donde los precios del pan suben con rapidez. Ello genera un gran malestar hacia el sistema económico pues se sospecha de la manipulación de precios. Pâris-Duverney, *général des farines* y subordinado del duc de Bourgogne, es acusado de tramar un *complot de famine*⁶⁷¹, favoreciendo a los acaparadores de grano para controlar los precios y hacerlos subir. Acusación que se revela como falsa, pero que determina un constante lugar de conflictos y de generación de *opiniones* y malestares en torno al pan⁶⁷² a lo largo del siglo. Auspiciado por el malestar generado por la política económica del Estado⁶⁷³ estos conflictos crean un imaginario sobre el pan que alcanzará los acontecimientos revolucionarios, cuando la marcha de las mujeres sobre Versailles tenía por objeto lograr que la familia real regresase a París, pues consideraban que si ésta vivía en la capital, no faltaría el pan. Las medidas para controlar desde el propio Estado el grano, llevadas a cabo por Pâris-Châtelet, mediante la creación de graneros públicos y la creación de una red de control de precios, coincidirá también con la creación de un nuevo impuesto, que junto a la detención y ajusticiamiento de varios sediciosos habitantes de los barrios fabriles del Faubourg Saint-Antoine, provocan un incremento del malestar en 1725, que termina en 1726 con la destitución del duc de Bourgogne, nombrándose a Fleury como primer ministro.

Aunque nunca ostentó el cargo, con Fleury se inicia una etapa de estabilidad y crecimiento económico, aunque también de duras persecuciones del jansenismo que desencadenará los conflictos con el clero y los parlamentos en la década de los 40, arriba estudiadas. Unos días más tarde, el 16 de junio de 1726, Louis XV expresa su deseo ante sus ministros de gobernar por sí

⁶⁷¹ KAPLAN, Steven L. *Le complot de famine. Histoire d'une rumeur au XVIII^e siècle*. Paris, Armand Colin, 1995.

⁶⁷² KAPLAN, Steven L. *Merchants and Millers in the Grain and Flour Trade during the Eighteenth Century*. Traducido por Sabine Boulongne; Fayard, 1988 (1^a edición, Cornell University Press, 1984); GAUTHIER, Florence et Robert IKNI. *La Guerre du blé au XVIII^e siècle*. Paris, Les Éditions des Passions, 1988.

⁶⁷³ KAPLAN, Steven Laurence. *Bread, Politics and Political Economy in the Reign of Louis XV*. La Haya, Kluwer Academic Publishers, 1976.

mismo: « *Il était temps, que je prisse moi-même le gouvernement de mon État et que je me donnasse tout entier à l'amour que je dois à mes peuples* ». La decisión de gobernar sin ministro era una mala opción, pues la ausencia de éste, habitualmente centro de las críticas, determinará que sea el propio monarca el que aparezca como responsable de los acontecimientos. El rey delegaba cada vez más la acción de gobierno sobre la administración y los ministerios; haciéndosele responsable de las actuaciones de los mismos y extendiéndose la opinión del *despotismo ministerial*. Estas acusaciones se agudizan entre 1737 y 1747, cuando los ministros se reúnen regularmente sin la presencia del rey a fin de preparar los consejos. Un hecho que para algunos, sobre todo dentro de la propia corte -como reflejan las *mémoires* de la época-, representa el gobierno autónomo de los ministros.

La regencia de Louis XV será de una naturaleza diferente a la de Louis XIV. Si éste se encuentra determinado por la Fronda y los complots desde la infancia, que le generan una desconfianza hacia las instituciones, Louis XV, en cambio, criado en un momento de paz y de estabilidad, gobernará con un escrupuloso sentido institucional, con el apoyo de sus instituciones y de sus ministros, dando un tono muy distinto a su política. Frente a una acción política anterior definida por la soberanía y determinada por la idea de *dominio*, así como por la idea de su engrandecimiento mediante la *guerra*, ahora el nuevo arte de gobernar se construye en torno a nuevos saberes económicos, poblaciones y saberes médicos, que permiten mejorar las condiciones de vida de buena parte de la población. Hecho que permitirá, a su vez, ir mejorando las tasas de población del reino, pese a la imagen contraria extendida durante el propio siglo, como leemos en Montesquieu tanto en sus *Lettres persanes* (1721) como en su *L'Esprit des lois* (1748). Los Parlamentos transformarán este problema de la despoblación señalada por diversos autores en un arma política, planteando un marco catastrófico de la situación económica y social con el que buscaban justificar sus reivindicaciones. El análisis de Montesquieu vendrá determinado por el modelo de *devenir* en el cual se inscribe. Este error generalizado de apreciación, al que sólo Voltaire se opondrá, generó un aumento de los estudios y análisis teóricos en todos los campos que afectaban a la economía y la sociedad, que asentarán la visión poblacional, como analiza J-Cl. Perrot, donde la *medida* ocupa un lugar fundamental⁶⁷⁴. Así, en los años 60, el *Dictionnaire géographique* de l'abbé Jean Joseph d'Expilly, utilizaba por vez primera para sus argumentos sobre la población la comparación del número de casamientos y de bautismos de dos periodos 1690-1701 y 1752-1763. Las reformas emprendidas junto a la paz, permiten unos años de prosperidad a todos los niveles; sólo interrumpida por el progresivo enfrentamiento entre los cuerpos del Estado. Asimismo, este conocimiento poblacional repercutirá también en que el Estado pueda intervenir

⁶⁷⁴ BRIAN, Éric. *La mesure de l'État. Administrateurs et géomètres au XVIII^e siècle*. Paris, Albin Michel, 1994.

más eficazmente a la hora de atajar epidemias, mediante el envío de médicos o trigo, en los casos de hambruna, que mostraba una acción política centrada en aspectos médicos.

« Enfin, les médecins et chirurgiens constatant des épidémies et cas extraordinaires avaient obligation d'en informer la commission en précisant quels traitements et quels soins ils leur avaient appliqués. Réglementation qui, jointe aux autres mesures prises dans le même temps en faveur de la chirurgie et de la médecine, témoigne de l'attention particulière accordée par Louis XV et ses ministres à tout ce qui touchait à la santé publique. »⁶⁷⁵

Las grandes epidemias, como la peste, parecen retroceder progresivamente en este siglo, produciéndose entre 1720 y 1721 el último brote en Marsella. Los progresos se hacen notar por ejemplo en las disciplinas médicas como la cirugía, así como en las medidas de higiene, teniendo lugar experiencias médicas tan importantes como la inoculación, especialmente a partir de 1755. Se favorece el desarrollo de un cuerpo de médicos y cirujanos especializados, enfocados a la salud pública, favorecido sin duda por la creación de nuevas Academias, como la de cirugía. Acontecimientos que M. Antoine pone en relación directa con la personalidad del rey, quien desde su curiosidad, fomenta el desarrollo de la medicina⁶⁷⁶. Se producen avances importantes también en los partos, donde comienzan a surgir mujeres con conocimientos médicos que abandonan las prácticas empíricas de antaño, apareciendo nuevos instrumentos apropiados que ayudan a reducir la mortalidad en los nacimientos, tanto de las madres como de los hijos⁶⁷⁷. Será fundamental para comprender el mejoramiento de las condiciones de vida de la población el descenso de la presión fiscal, respecto a la época de Louis XIII o Louis XIV, gracias a los largos periodos de paz. Sin embargo, esta mutación demográfica también acrecienta la debilidad de la economía, pues este aumento no se ve acompañado, de manera inmediata, por transformaciones e innovaciones importantes en el ámbito agrario que permitan el sostenimiento de este aumento de población. En general la productividad era la misma que en épocas anteriores. A partir de 1750 en algunas granjas señoriales los propietarios adoptaron las ideas de rentabilidad y desarrollo del suelo promulgadas por los fisiócratas, pero éstas medidas fueron de escasa aplicación. A partir de 1760 los lectores de obras especialidades sobre materia agrícola y agronomía aumentan, permitiendo la extensión de las nuevas ideas, aunque la escasez de grano será constante.

A lo largo de su reinado se observa una acción de gobierno centrada sobre la población, como reflejan las reformas fiscales, jurídicas, de salud pública, de paz, etc. Sin embargo la bonanza del reinado de Luis XV supondrá, paradójicamente, un incremento del cuestionamiento del propio sistema político. Esta paradoja se revelaba en acciones de gobierno en principio beneficiosas como la Paz, pues la *política de paz* suponía una erosión de la figura del monarca, en tanto en cuanto gran parte del ceremonial de la monarquía se construye en torno al triunfo de la guerra; puesto que la

⁶⁷⁵ ANTOINE, Michel. *Louis XV*. P. 334.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 420-421.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 350.

victoria en la guerra servía para establecer un vínculo entre el monarca, como protector, y su pueblo. Si el Rey soberano y su pueblo sellan en la guerra su alianza *nacional*, sin embargo ello parece ponerse en cuestión con la paz. Quizás por ello el tratado de *Aix-la-Chapelle*, firmado el 16 de octubre de 1748 comienza a suscitar comentarios sobre las concesiones hechas a los vencidos. La Paz aparece así como injusta al renunciar Francia al trono católico de Inglaterra. Una posibilidad que encarnaba la figura del príncipe Charles-Edouard, apreciado en la sociedad parisina donde residía; y que se ve sustituida a favor de un protestante: George II. La firma de la Paz con Austria, tradicional enemiga, a través de dos tratados, de 1756 y de 1757, preludiará sin embargo el desencadenamiento de la guerra de los Siete Años, que por vez primera librará a nivel mundial una guerra. Louis XV buscaba con Austria un sistema de paz duradero construido sobre la base de la *diplomacia*, sin embargo ambos tratados serán recibidos por una parte de la nobleza cortesana de forma desfavorable, generando duras críticas hacia el gobierno, logrando que Choiseul renegocie el tratado en 1759. Por la política de acuerdo con Austria, Francia se vio arrastrada en los conflictos particulares de Austria, desencadenándose la Guerra de los Siete Años⁶⁷⁸, que tendrá lugar entre 1756 y 1763. Esta guerra supondrá un retroceso importante respecto a los logros alcanzados hasta ahora en materia económica, suponiendo además un duro revés a la imagen de *roi de gloire*, debido a la pérdida de las colonias americanas, tras importantes derrotas de la marina francesa. La guerra y la paz, utilizada por unos y por otros en sus guerras personales, mina la autoridad del Rey. Esta desafección del pueblo con su rey a propósito de la Paz ya se había manifestado en septiembre 1745, cuando el Rey regresa a París después de la batalla de Fontenoy.

Tras la supuesta enfermedad que aqueja a Louis XV en la campaña de 1745, B. Hours cree observar una estrategia por parte del monarca para exagerar su enfermedad y llevar a cabo una serie de reformas dentro de la monarquía y la corte, mostrando nuevamente las estrategias particulares con las que Louis XV desarrollaba su política interior⁶⁷⁹. En estos años centrales del siglo se suceden importantes reformas, que muestran un giro importante en la política de Luis XV y que coinciden con la renovación de toda una generación de dirigentes, en las diferentes instituciones del estado, ante la muerte de muchos de ellos, los cuales habían acompañado al monarca durante sus primeras décadas de regencia. Esta situación se había iniciado con la muerte de Fleury en 1743, que desencadenará una renovación institucional en muy diversos ámbitos, como la sustitución de Ph. Orry por Arnouville en 1745. Tras la guerra con Austria, se producirá la entrada en escena de la

⁶⁷⁸ RILEY, James C. *The Seven Years War and the Old Regime in France. The Economic and Financial Toll*. Princeton University Press, 1986; DULL, Jonathan R. *The French Navy and the Seven Years' War*. Traducido por Jean-Yves Guimar ; *La Guerre de Sept Ans. Histoire navale, politique et diplomatique*. Les Perséides, 2009 (1ª edición London and Lincolns, University of Nebraska Press, 2005).

⁶⁷⁹ HOURS, Bernard. *Louis XV et sa cour*. P. 141.

marquise de Pompadour⁶⁸⁰ quien entre 1748 y 1758 dirige la política interior, favoreciendo al clan Choiseul y sosteniendo a los fisiócratas, como François Quesnay, quienes podrán emprender por vez primera importantes reformas.

El ascenso de Choiseul, como principal ministro -aunque sin título- entre 1758 y 1770, sostenido por madame de Pompadour, supondrá una inversión completa de las políticas de alianzas mantenidas hasta ahora con las potencias extranjeras, precipitando por ejemplo la Guerra de los Siete Años. Amigo de los filósofos y de Voltaire, se definirá como un hombre iluminado, partidario del galicanismo y de fuerte sentimiento antijesuita; teniendo fuertes simpatías hacia los parlamentos. El nombramiento de Arnouville por Ph. Orry en 1745, bajo la presión de madame de Pompadour, y ante la situación financiera dejada por la guerra con Austria, coincidirá con una fuerte subida de impuestos: la *dixième*. Se trataba de un impuesto que cobraba la monarquía en situación de guerra, instituido por Desmaretz en 1710, que fue suprimido en 1717, aunque restablecido en 1733 y después nuevamente abolido en 1736, recuperándose de nuevo en 1741. Sin embargo, ahora, en 1749, con Machalt d'Arnouville, se utilizará para atacar a los privilegiados mediante la renovación del sistema fiscal. Así en 1749 la *dixième* fue sustituida por la *vingtième*. Su gran originalidad residía en el hecho de que se aplicaba sobre los ingresos netos de todos, privilegiados o no: « *par la considération, précisait le préambule, qu'il n'y en a pas d'imposition de plus juste et de plus égale, puisqu'elle se répartit sur tous et chacun de nos sujets dans la proportion de leur biens et de leurs facultés* ». Esta medida del *contrôleur général des Finances* se acompañará de la creación de un cuerpo administrativo encargado de su cumplimiento; *commissaires royaux* dependientes directamente del *contrôle général*. Esto genera una viva resistencia de los privilegiados. Entre el clérigo, que consigue ser excluida; entre la nobleza; así como entre los parlamentarios, que abren el fuego del derecho de *remontrances*, generando un celo corporativista nunca visto hasta el momento, señalando que el aumento de la fiscalidad disminuiría los ingresos en agricultura y debilitaría el comercio.

La irrupción del *clan* Choiseul agudizará las críticas contra la monarquía entre aquellos que se sienten desplazados por la entrada de la marquise. Como ha señalado B. Hours, a partir de las *mémoires* de Croÿ, la marquesa de Pompadour poseía un gran poder, sin duda derivado de su relación con el monarca, quien sin embargo parece utilizarla como intermediario para gestionar las ambiciones y las luchas de la corte, manteniéndose el Rey en un papel secundario. Descrito el ascenso de Pompadour como un ejemplo del debilitamiento de la corte, Pompadour refleja más bien todo lo contrario, la forma particular de funcionar de Louis XV y de las estrategias del control que

⁶⁸⁰ GALLET, Danielle. *Madame de Pompadour ou le pouvoir féminin*. Paris, Fayard, 1985 ; LEVER, Évelyne. *Madame de Pompadour*. Paris, Perrin, 2000; CROSLAND, Margaret. *Madame de Pompadour: Sex, Culture and Power*. New York, Grove Press, 2002; PREVIT LAGRANT, Christine. *Madame de Pompadour: Mistress of France*. London, National Gallery Company, 2002.

emplea⁶⁸¹. No es de extrañar que estos cambios generasen la animosidad de parte de la aristocracia cortesana, no tanto porque Pompadour viniese de una clase inferior; por ser la amante del Rey; o por manipular la voluntad del Rey; sino por constituirse en el vehículo principal de las gracias y prevendas del propio monarca, cuando en otros tiempos era el propio monarca quien las otorgaba. Aunque en el pasado Mazarino también desempeñó esta función, recibiendo críticas semejantes, como por ejemplo ser la amante de Ana de Austria.

El nombramiento de nuevos cargos, como consecuencia de la muerte de algunos hombres importantes; el ascenso de nuevos clanes; la bancarrota económica acontecida tras la guerra con Austria; así como las reformas administrativas iniciadas en diversos ámbitos por parte de algunos fisiócratas como Turgot, quien muestra su deseo de anular las *corporaciones* y las organizaciones corporativas; unido a las reformas en la judicatura, que supondrá para algunos el cuestionamiento del modelo jurídico, donde se sustentaba el modelo clientelar y de privilegios; desencadenará los ataques de todos los grupos hacia el monarca. Estas reformas de modernización emprendidas por Louis XV en la judicatura y llevadas a cabo por Aguesseau, supondrán una crisis profunda en la magistratura, desde la cual comenzará a cuestionarse la legitimidad de la propia monarquía, que vive las reformas como un ataque directo a los cuerpos intermedios del Estado.

*« Il y avait d'abord la crise des institutions judiciaires de la monarchie, mise en évidence par les enquêtes menées par le chancelier d'Aguesseau et les fusions de tribunaux qu'il avait fait édicter. Cette crise se poursuivit après 1750. Une de ses causes majeures fut sans doute la persistance de la baisse du prix des offices de judicature, aussi bien dans les compagnies supérieures que dans les sièges subalternes. »*⁶⁸²

Todo ello genera un importante descontento entre los privilegiados⁶⁸³, atacándose al monarca, a sus ministros y, sobre todo, a la marquesa de Pompadour; aprovechando cualquier excusa, como por ejemplo, el gasto excesivo de sus fiestas y la gran ostentación artística de la que hace gala, tanto ella⁶⁸⁴ como su hermano, el marqués de Marigny⁶⁸⁵; emergiendo toda una profusa maraña de panfletos y libelos. Un hecho fundamental que explica el descontento y las críticas de los privilegiados, especialmente de aquellos cuerpos cuyos privilegios se sustentaban en su servicio al monarca, fueron las reformas administrativas emprendidas sobre los *oficios*, que causaron el desplome de su valor y del precio de la venta, lo que a su vez había hecho disminuir el poder

⁶⁸¹ HOURS, Bernard. *Louis XV et sa cour*. P. 160.

⁶⁸² ANTOINE, Michel. *Louis XV*. P. 568.

⁶⁸³ WOODBRIDGE, John D. *Revolt in Prerevolutionary France. The Prince de Conti's Conspiracy Against Louis XV, 1755-1757*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.

⁶⁸⁴ ARMINJON, Catherine. Catálogo de la exposición en el David M. Stewart Museum de Montréal, 1988: Madame de Pompadour et la floraison des arts. Montréal, The Museum, 1988; HUNTER-STIEBEL. Penelope. Exposición en la Dixon Gallery and Gardens de New York, 1990: Louis XV and Madame de Pompadour. A love Affaire with Style. New York, Rosenberg Y Stiebel, 1990; SALMON, Xavier. Catálogo de la exposición en el Musée des Châteaux de Versailles et de Trianon, del 14 de febrero de 2002 al 19 de mayo de 2002: Madame de Pompadour et les arts. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002.

⁶⁸⁵ GORDON, Alden R. *The Houses and Collections of the Marquis de Marigny*. Los Angeles, Getty Publications, 2003.

adquisitivo de aquellos que detentaban varios oficios hereditarios y tendían a venderlos⁶⁸⁶. Así el precio de un oficio de consejero del Parlamento había decrecido de media un 35 % entre 1690 y 1789, lo que generará mucho malestar en los que detentan este tipo de cargos. Como señala H. Drevillon el *office* representaba no sólo un privilegio económico, sino que simbolizaba un estatus en la sociedad, en tanto que reconocía el servicio a la corona, y razón por la cual se justifican los privilegios. Su modificación o cuestionamiento, suponía cuestionar la propia función de aquellos grupos que habían construido su identidad en el servicio al monarca; trastocando con ello el modelo de *cuerpos* de la *monarquía*, quienes comienzan a buscar otros lugares de identidad como *cuerpos* de la *nación*.

« L'office possède la particularité d'engendrer une classe politique en même temps qu'un corps de serviteurs de l'État. Réunis en corps, les officiers disposent de la faculté de se constituer en interlocuteurs du pouvoir, notamment lors des négociations sur leur contribution financière. D'autre part, en créant une dignité, les offices transforment leurs titulaires en élite sociale. Cette singularité est exploitée par les idéologues du parlement out au long de la crise qui les oppose au roi. Le « constitutionalisme » parlementaire repose sur la spécificité même de la délégation de pouvoir conférée par l'office. Parce qu'il est propriétaire de sa charge, l'officier de justice jouit d'une autonomie qui l'autorise à examiner la chose publique en toute impartialité »⁶⁸⁷.

Además de la crisis del sistema de representación del *roi de guerre*, a raíz de los desastres de la guerra de los siete años (1756-1763), ya señalados; estas derrotas conducirán también a una serie de reformas en el ejército, iniciadas por el comte d'Angenson, llevadas a cabo por Choiseul y culminadas por *le comte* de Saint-Germain en 1776. Mediante las cuales se busca regular los procesos de ennoblecimiento en la carrera militar, tocando uno de los lugares fundamentales de la identidad de la nobleza, generando un gran malestar entre ésta⁶⁸⁸. A todas estas reformas habría que unirles la generación de rumores, habladurías, chismes y cotilleos de toda clase sobre el Rey, animados desde la corte, la Iglesia, los parlamentos, las magistraturas, etc., y de este modo fenómenos aparentemente insignificantes generan una reacción inesperada, ante la desafección de la *monarquía*, como es el arresto de jóvenes niños que vagabundeaban por París, que generan rumores sobre los gustos depravados del monarca, apareciendo constantemente la imagen de Herodes.

El intento de racionalización y modernización de la propia *monarquía*, cuestionando su propio sistema clientelar y determinados privilegios de los magistrados y parlamentos, nobleza y clero, determinará una *toma de conciencia* de grupo por parte de algunos de estos *cuerpos* del Estado. Alimentada por la recuperación de mitos y discursos históricos del pasado, unido a las nuevas ideas políticas, determinarán finalmente el desarrollo de un discurso fuertemente contestatario hacia la *monarquía* que terminará por cristalizar en la construcción de un sistema de

⁶⁸⁶ DOYLE, William. *Venality: The Sale of Offices in Eighteenth-Century France*. Oxford, Clarendon Press, 1996.

⁶⁸⁷ DRÉVILLON, Hervé. « La monarchie des Lumières... ». P. 382.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 399-400.

poder alternativo y opuesto, que tomará forma con el desarrollo de la monarquía constitucional durante la Revolución.

Conclusión.

Este capítulo viene a continuación de dos capítulos previos donde analizamos la pintura francesa del siglo XVII, y precede al capítulo final que hemos dedicado a la pintura francesa de las tres primeras décadas del siglo XVIII; y, de este modo, debe leerse como una introducción a los diversos acontecimientos que van a tener lugar durante el siglo XVIII y que nos permitirán comprender determinados fenómenos artísticos. Pero no sólo ha tenido por objetivo ser una introducción al capítulo que vendrá después, sino que ha pretendido también recuperar las problemáticas tratadas en la parte segunda de la tesis, a propósito de las transformaciones del sistema político y del paso de la *Soberanía* a la *Gubernamentalidad*. Este capítulo ha tenido, por tanto, como objetivo principal ahondar en esas transformaciones del poder que parecen acentuarse a finales del siglo XVII y analizar así algunos de los nuevos *saberes* que parecen ser característicos de estos instantes, como puede ser la idea de la *paz* y del *equilibrio entre naciones*, la *opinión*, los *salones*, la *policía*, etc. Hemos considerado por tanto que entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII las diversas guerras en las que se ve involucrada la monarquía francesa, generan una serie de crisis económicas, de subsistencia y demográficas, que favorecen el desarrollo de una comprensión gubernamental del poder, que condicionará los distintos fenómenos estudiados a lo largo de estas tres primeras décadas del siglo XVIII, afectando de lleno también a la reflexión artística. Tal y como analizaremos en el capítulo siguiente, dedicado a la pintura del siglo XVIII, algunos de los fenómenos artísticos más relevantes del momento revelan asimismo una redefinición de los discursos que se vinculan a su vez con los otros acontecimientos del momento a nivel político, económico, médico; y, de este modo, las reflexiones de Du Bos sobre la sensibilidad artística o fenómenos como el salón o la emergencia de la crítica artística, no serían comprensibles sin la redefinición del *poder-verdad*, en un sentido *gubernamental*, que se produce claramente en estos instantes. El saber artístico, en estas primeras décadas del siglo XVIII, si bien se define por la continuidad respecto al siglo pasado, profundizando sobre el lugar del espectador, los problemas del gusto como principio del juicio poético, sobre el papel de las emociones en el espectador., etc., determinadas por las ideas de Roge de Piles y A. Coypel; sin embargo, al mismo tiempo, se acentuarán también ciertos posicionamientos sensualistas como los del abé Du Bos, que tendrán que ver con un ambiente filosóficos en donde se están escenificando la crítica al *innatismo* de Descartes,

entre otros, por los defensores de Locke. Aunque las deudas de Du Bos con Locke son difíciles de establecer como analizamos en la introducción y como desarrollaremos en el próximo capítulo.

Este capítulo ha tenido, por tanto, dos objetivos claros. En primer lugar, cuestionar que exista una ruptura o crisis entre el siglo XVII y el siglo XVIII, favoreciendo una imagen de *continuidad*. De ahí que sea necesario leerlo teniendo muy presente lo señalado en la segunda parte de la tesis, que se adentraba también en los problemas del siglo XVIII, especialmente a nivel económico y médico. A través de esta idea de *continuidad* hemos intentado ahondar sobre una de nuestras tesis principales a lo largo del presente trabajo -que desarrollamos ampliamente en la parte tercera- como es la inexistencia de una ruptura o novedad que permita justificar el empleo de un término como el de *rococó* para definir la cultura y las manifestaciones artísticas desarrolladas durante la Regencia y los primeros años del reinado de Louis XV. En segundo lugar, hemos intentado mostrar también las *discontinuidades* que fueron produciéndose en las primeras décadas del siglo XVIII, lo que nos ha permitido revelar una serie de transformaciones en muy diferentes ámbitos discursivos que revelan, a nivel general, la redefinición paulatina de una nueva *verdad-poder* en un sentido gubernamental. A propósito de lo cual, en la propia introducción, señalamos tres fenómenos simbólicos importantes acontecidos en 1700 que van a determinar los acontecimientos posteriores. Uno de ellos será la guerra de sucesión española. Otra será el final de la *querelles entre les anciens et les modernes* entre Ch. Perrault y N. Boileau. Finalmente, la traducción de la obra de Locke. Sin embargo, no hemos pretendido establecer con estos tres acontecimientos una ruptura que coincidiría con la fecha de 1700, sino que estos hechos entrañan un fuerte simbolismo que nos ha permitido profundizar en las transformaciones que se están produciendo en estos instantes. El objetivo final del presente capítulo ha sido mostrar cómo esa transformación del *poder-verdad* que comienzan a manifestarse dentro de la *Soberanía* a lo largo del siglo XVII y que hemos denominado como *Gubernamentalidad*, se acentúa en el último tercio del siglo XVII, con las reformas emprendidas, primero de Colbert y luego de Louvois. Ambos representan ya una visión nueva del poder político adscrita a los problemas de la gubernamentalidad, progresivamente alejados de la *Soberanía*, que los acontecimientos de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII acentuarán, principalmente a causa de las crisis demográficas, agrarias y de alimentación, como consecuencia de los años prolongados de guerras y de malas cosechas. Todas estas transformaciones se ven acentuadas a continuación con la Regencia y el sistema de *polysynodie* desarrollado por el duque de Orleans que, de nuevo, hemos interpretado como una continuación del sistema político de Louis XIV, aunque, aportaba interesantes *discontinuidades* que ahondan en esa comprensión gubernamental del problema, tal y como hemos puesto de manifiesto.

Las crisis de subsistencia, demográfica y económica, a causa de las diversas guerra entre finales del siglo XVII y XVIII que se prolongan en el tiempo, favorecerá la acentuación de una visión gubernamental del poder, que no es una novedad ni supone una ruptura, sino que más bien se limita a continuar una tendencia que ya venía produciéndose desde hace tiempo. Pero esta crisis económica, de subsistencia y demográfica, no nos puede llevar a interpretar este periodo como una época de crisis, en el sentido, de ruptura, como planteaba P. Hazard con su trabajo sobre la *crisis de la conciencia europea*, quien pondrá el acento sobre la idea de secularización de las ideas, proponiendo una comprensión materialista del hombre, que se acompañaba de una mirada escéptica sobre el mundo, la cual pondría las bases, a su vez, de la racionalidad ilustrada que va a caracterizar el siglo XVIII. Frente a este modelo interpretativo hemos acentuando la continuidad religiosa que se produce entre un siglo y otro. No se puede por tanto hablar de una crisis religiosa pues junto a las vías escépticas, fuertemente adscritas, por otro lado, a problemas de índole religioso, conviven fuertes reposicionamientos religiosos y un auge de la contrarreforma en Francia. En líneas generales puede concluirse que el siglo XVIII –al menos en sus inicios- no es más ateo ni menos creyente que el siglo pasado y, en general, se constata una *continuidad*. Aunque, nuevamente, las circunstancias particulares, como consecuencia de los acontecimientos propios del siglo, transforman las formas de esa religiosidad, tal y como estudiamos a propósito de la propia figura de Louis XIV o a propósito del nacimiento del fenómeno *jansenista*, donde el problema religioso se vincula estrechamente con el problema político, a medida que se acercan a él ciertos miembros del parlamento. Frente a las tesis del ateísmo, como el gran principio explicativo del siglo XVIII, característico del discurso de la modernidad, diversos autores han remarcado el papel principal que la religión ha seguido desempeñado a la hora de analizar los acontecimientos políticos, demostrando cómo las nuevas visiones sobre el hombre que se desarrollan en estos instantes están en deuda con la antropología cristiana; incluso los propios avances científicos se producen en estrecho diálogo con la religión.

Junto a una corriente optimista, fundamentada en la idea de progreso, que cree en la razón del hombre y que parece poner en duda el sistema de creencia del pasado, formulando al mismo tiempo una nueva antropología, como propone P. Hazard; se desarrolla también durante este paso de siglo una visión pesimista, principalmente favorecida por la crisis económica y demográfica, lo que provoca un fenómeno contrario de refugio en la religión. Un ejemplo de esta doble tensión, entre el optimismo y el pesimismo, con el que parece arrancar el siglo XVIII, la encontramos en la propia figura de Louis XIV, quien proyecta en estos instantes una imagen de austeridad. Las razones de esta austeridad son varias y pueden vincularse a diversos fenómenos. Por un lado, tendría que ver con la muerte sucesiva de sus herederos, quienes en unos pocos años ponen en riegos la sucesión dinástica, que junto a su envejecimiento paulatino, le hacen refugiarse en la religión. Por otro lado, tendría también que ver con la crisis económica; y, de este modo, ante las

rebeliones y constantes críticas, la monarquía prefiere ofrecer una imagen de cierto comedimiento, reduciéndose así drásticamente el presupuesto en fiestas y en obras artísticas. Esta aparente crisis del ideal galante y de la fiesta versallesca que había caracterizado los últimos años del siglo XVII, revelaba, asimismo, un cuestionamiento del ideal cortesano de comportamiento, surgiendo en estos instantes diversas voces que proponen una nueva visión moral del hombre. Este cuestionamiento del ideal aristocrático se revelará como una de las constantes del siglo XVIII, donde asistiremos a la evolución del ideal de *honnêteté* al de *civilité* o *politesse*. Como señalábamos más arriba, estos debates sobre la naturaleza social del hombre, en modo alguno traslucen una concepción materialista del hombre, demostrando, por el contrario, que el hombre sigue siendo pensado desde la antropología cristiana. A partir de esta constatación, no puede concluirse que el desarrollo de una imagen sensible del hombre, que comienza a desarrollarse en estas primeras décadas de siglo, sea la consecuencia exclusivamente de un pensamiento materialista, ya fuera por la evolución interna del pensamiento francés o por la influencia de ideas foráneas. Tal y como mostraremos en el capítulo siguiente este hombre sensible era también una consecuencia de los modelos heredados del siglo XVII que definimos como *hombre expresivo*. De este modo, hemos planteado cómo el desarrollo de una imagen sensible del hombre, no debe ser interpretada como una ruptura, sino que tras ello existe un fuerte componente de *continuidad* con las ideas del siglo XVII, esto es, con las concepciones expresivas que analizamos a propósito de la *poética* aristotélica y de la elocuencia persuasiva, así como respecto a los saberes médicos de la *Gubernamentalidad* preocupados por ese principio oculto que anima las cosas vivas.

El cuestionamiento de estas formas aristocráticas de comportamiento, que señalábamos más arriba, sin embargo no nos pueden llevar a hablar de un ataque hacia la corte, aunque sí revelan ciertas desafecciones y movimientos de oposición hacia el monarca; y, sobre todo, hacia ciertas forma de gobernar. Una desafección que sin duda era una consecuencia de la crisis económica y de la inestabilidad social que ésta ha provocado. No podemos olvidar, a propósito de esta inquietud política, la muerte sucesiva de los herederos al trono y la inestabilidad que ello ha provocado en el seno de la dinastía, lo que ha producido la movilización de las diferentes redes clientelares enfrentadas, las cuales buscan situarse en un lugar privilegiado ante los inminentes cambios que se vislumbran en el horizonte y que les permitirá colmar sus ambiciones de poder. Estas tensiones frecuentes y habituales dentro del sistema político de Antiguo Régimen, parecen descubrirse especialmente en ciertos grupos de la nobleza, los cuales, además, se sienten amenazados, en primer lugar, por las críticas frecuentes a los modelos aristocráticos de comportamiento, en segundo lugar, por la corriente de austeridad dentro de la corte y, finalmente, por los procesos de racionalización política que, entre otras cuestiones, afectan al ejército. Un ámbito al que era especialmente sensible

la nobleza, ya que era el lugar donde tradicionalmente se legitimaba y justificaba socialmente. En estas primeras décadas del siglo XVIII, serán constantes por ello las críticas de una parte de la nobleza que no se siente favorecida por la gracia del monarca, así como amenazada por el proceso de racionalización administrativa emprendida por la monarquía desde el siglo XVII. A propósito de lo cual hemos analizado la obra de H. de Boulainvilliers, cuyas críticas hacia la *Soberanía* las hará desde los nuevos saberes que está desarrollando la *Gubernamentalidad*, utilizándolos – paradójicamente- para reivindicar una tradición y un pasado idealizado donde la nobleza ocupaba un lugar prioritario.

A partir de este malestar dentro de ciertos grupos de la corte, algunos historiadores han hablado de oposición a Louis XIV, lo que les va a servir a continuación para analizar la Regencia en términos de novedad o ruptura. Una tesis que hemos cuestionado, pues la Regencia de ningún modo puede ser analizada como una ruptura con el pasado y como una consecuencia de la reacción nobiliaria que desde últimos años del reinado de Louis XIV han logrado acceder al poder gracias a uno de los suyos, el duque de Orleans. Es precisamente esta visión sobre la Regencia como ruptura, lo que ha favorecido, a su vez, que se haya hablado del desarrollo de nuevas formas sociales, culturales y artísticas, que una parte de la historiografía ha denominado como *rococó*, y que hemos cuestionado a lo largo de varios capítulos. Junto a las tensiones constantes dentro de la corte entre las diferentes facciones que la definen, que en modo alguno pueden ser consideradas como protagonistas de las transformaciones, también asistimos al desarrollo de diversas rebeliones, las cuales, tampoco son específicas de estos instantes, aunque es verdad que aumentan como consecuencia de la situación política. Sin embargo, no es posible hablar de ningún tipo de conciencia social o de clase en estos instantes, como han planteado algunos historiadores, a través de la cual han intentado explicar las transformaciones a lo largo del siglo XVIII hasta la Revolución Francesa desde una causa social. La mayor parte de estas revueltas son causadas por motivos similares a los que se producen en el siglo XVII, esto es, por la presión fiscal.

Durante el siglo XVIII junto a esta visión pesimista de la realidad nos encontramos paralelamente una visión optimista, heredada del ideal galante de vida cortesana que se desarrolla desde mediados del siglo XVII, el cual se había acentuado desde finales de siglo, perviviendo durante los años de austeridad del monarca, quien al mismo tiempo que ofrece una imagen de austeridad la patrocina; demostrando con ello la ambigüedad de sus posicionamientos. Lo que sin duda se explican por la compleja situación política que vive Francia. Este optimismo se acentuará a partir de la firma de la Paz de Utrecht de 1713, que acaba con una guerra agotadora y devastadora, y sobre todo con la muerte de Louis XIV en 1715, que parecía anunciar el nacimiento de algo nuevo. Este último acontecimiento revelaba asimismo el agotamiento ante un reinado que parecía abrirse

ahora a un mundo de nuevas expectativas y esperanzas, que pronto se identificará con la Regencia. Muchos parecen depositar en la Regencia los anhelos de cambio que se han ido gestando y acumulando durante los años anteriores, en parte favorecidos por estas transformaciones que han ido generándose dentro de la *Soberanía*. Pero la Regencia, como se ha insistido, de ningún modo puede comprenderse como una ruptura o una novedad, sino que muestra una clara continuidad respecto a los modelos políticos de la monarquía de Louis XIV. Aunque sí introduce algunas novedades. No obstante, la Regencia y el sistema de *polysynodie* que la acompaña no hará más que ahondar en esa visión gubernamental desarrollada desde las últimas décadas del siglo XVII, especialmente con Louvois, y que continúan con Louis XIV, profundizando dentro de una comprensión gubernamental del poder; y, de este modo, la Regencia se construirá sobre el nuevo saber de la paz. Esta emergencia de nuevos saberes como la paz o el equilibrio entre naciones, la diplomacia, etc., característicos de la gubernamentalidad, sin embargo, no son propios de la Regencia, sino que estos mismos saberes los encontramos presentes en la propia época de Louis XIV, por ejemplo, en las *mémoires* del reino, así como en las propias palabras que ofrece el monarca a su sucesor, recordándole los beneficios de la paz.

La guerra de sucesión española puede ser considerada por tanto como uno de los últimos ejemplos de ese ideal de *roi de guerre*, que va a dar lugar a una imagen contraria de *roi de paix*, que se consolidará durante la Regencia. Una valoración de la paz que se adscribe a su vez a una comprensión gubernamental de la políticas donde lo principal ya no es la gloria del Príncipe, sino que ésta pasa a identificarse ahora con la fortaleza del Estado y, por tanto, se piensa a partir de las necesidades de las poblaciones, de los intereses económicos, de la productividad industrial, etc. Todo ello es lo que define la fuerza del Estado y a su vez la fuerza del Príncipe. De ahí la transformación de la visión sobre la paz y la emergencia de un *roi de paix* que implica la distinción paulatina entre Estado y Rey. De nuevo, son las guerras por las que atraviesa Francia en estos instantes finales de siglo las que permiten descubrir una nueva serie de saberes, que transforma lo político, favoreciendo una visión económica, como se refleja en las *memorias*, que hemos analizados en la segunda parte a propósito de Vauban y Boisguilbert. Las *mémoires* revelan a su vez el interés creciente del monarca por la situación del Estado y por las fuerzas que lo definen, incorporando a su persona esa visión gubernamental que deja de entender el territorio como parte del *dominio* del Príncipe, como definía la *Soberanía*, sino que ahora el territorio emerge como una compleja red de saberes nuevos, de circulación, de población, mercancías, enfermedades, etc., que es necesario conocer y controlar. No obstante, esta pérdida del valor de la guerra, no significa que ésta desaparezca, sino que la guerra se redefine en una nueva red de significados políticos, como reflejan los textos de H. de Boulainvilliers, a partir de cuya obra hemos analizado el problema de la emergencia de la *historia política*. En él la guerra ya no sólo está vinculada a la idea de *Roi de*

Guerre y al *Roi de Gloire*, sino que -por el contrario- unida a la Historia, sirve para definir un nuevo tipo de relato histórico, capaz de legitimar nuevas realidades y cuestionar los principios de legitimidad jurídica donde se asentaba la *Soberanía*. La guerra y la Historia se unen, tal y como había sucedido en Versalles, pero ahora no aparecen al servicio del Rey, sino de las “otras naciones” que definen el Estado o *nación* francesa, emergiendo tras el nuevo relato histórico-político de H. de Boulainvilliers nuevas concepciones teóricas que fortalecen la idea de Estado y a la larga permitirán la elaboración de la idea de Nación, como se observa en el discurso de algunos parlamentarios, que releen la obra de H. de Boulainvilliers para definir un nuevo tipo de discurso nacional al servicio de los Parlamentos y en detrimento del soberano.

La Regencia ahonda por tanto en estas transformaciones que cambian poco a poco la forma de comprender la realidad política y social a lo largo del siglo XVIII, creando nuevos acontecimientos de un fuerte simbolismo, como fue el traslado de la corte de Versalles a París, que producen, a su vez, nuevas realidades urbanas, determinando nuevas formas de sociabilidad, favoreciendo nuevas formas de intercambio y de habitar los espacios, que crean nuevas necesidades que deben ser controladas, reguladas y supervisadas, favoreciendo así la emergencia de nuevos fenómenos como la policía, encargada de conocer y poder responder a las necesidades de las poblaciones, supervisar la circulación comercial, de población o incluso de enfermedades. Asimismo, en su acto de supervisión, creará nuevas realidades como la *opinión*; la cual se desarrolla a partir de los deseos de visualización del Estado sobre esas nuevas realidades urbanas. El fenómeno de la policía nos ha servido para mostrar con mayor claridad de qué forma se ha producido una transformación importante a la hora de mirar la sociedad por parte del poder político, creando nuevas realidades antes inexistentes, que determinarán a su vez las transformaciones en el arte en las primeras décadas del siglo XVIII como analizaremos en el capítulo siguiente.

CAPÍTULO XI. LA PINTURA FRANCESA 1700-1730. ENTRE LA CONTINUIDAD Y LA DISCONTINUIDAD.

1. Introducción.

El descenso de los encargos oficiales durante la última década del siglo XVII, que continúa en las primeras del siglo XVIII, a causa de la finalización de las grandes obras en Versalles y de la crisis económica, favorecerá el paulatino desarrollo de un coleccionismo privado, de carácter civil o religioso; que impulsará a los pintores académicos, desde finales del siglo XVII, a abrirse hacia la ciudad y hacia otros posibles mecenas o clientes. La escasez de grandes encargos públicos, pero también privados –que sobre todo están vinculadas a la decoración de los nuevos palacios parisinos–, aumentará también la competencia y la lucha entre los diferentes artistas, favoreciendo con ello la especialización; lo que permitía a ciertos artistas darse a conocer por determinados géneros. Esto ayudará a explicar –entre otros factores– la proliferación de una pintura de género que no sólo debe vincularse a las influencias de la pintura nórdica, sino a las particularidades de la política y el mercado francés. La dura competencia y las luchas entre los artistas y sus protectores, irá generando un clima de tensión, como denunciará A. Coypel en sus conferencias, y que podremos observar con claridad en el gran concurso de pintura de 1727. Se produce así una paulatina complejización del ámbito artístico desde comienzos del siglo XVIII, donde conviven los círculos oficiales académicos junto a los amateurs, marchantes, coleccionistas y mecenas privados; que portan consigo unos gustos propios, cada vez más variados y menos condicionados por los gustos del *Grand Siècle*; así como sus propias *opiniones* desde las cuales juzgan la pintura. Aunque algunos de estos nuevos coleccionistas, contra lo que habitualmente se ha señalado, como es el caso del financiero P. Crozat, seguirán defendiendo la *grande manière* y la gran pintura de historia, tanto francesa como italiana; y en modo alguno puede ser valorado como un representante de este nuevo gusto y estilo que han denominado como *rococó*. No obstante, la irrupción de pequeños coleccionistas y de nuevos marchantes, que no pueden acceder a las grandes obras italianas por sus altos precios y por su escasez, junto a la especialización o innovaciones que buscan algunos artistas ante la dura competencia –como también puede observarse en el teatro de la *foire* o en la literatura como en el *roman*–, determinará que en estos instantes se desarrolle una producción artística muy variada. Todo hace que sea imposible hablar de un único *estilo* o de un gusto predominante en estos instantes como ha intentado establecer una historiografía artística tradicional que tiende a intentar organizar los periodos bajo un *estilo* preponderante.

Dentro de la gran variedad de propuestas artística, que conviven en estas primeras décadas del siglo XVIII, podemos citar tres grandes grupos de obras. En primer lugar, nos encontramos con una pintura agradable, colorista y de tono galante, que principalmente se desarrolla a través de mitologías amorosas de clara influencia ovidiana, herederas de las propuestas literarias y artísticas de finales del siglo XVII¹. Como ha analizado A. Viala² y como estudiamos en el capítulo séptimo, en la tercera parte, a finales del siglo XVII asistimos a una transformación de la galantería y a una recuperación de la poesía, donde predominarán los temas pastorales y bucólicos, dando predominancia a los temas amorosos, creando un nuevo imaginario que algunos pintores del momento intentarán trasladar a la pintura, principalmente a través de las mitologías ovidianas. Una poesía que no sólo influye en ciertos pintores que trabajan en el Gran Trianon de Mármol, adscritos a la gran tradición histórica y de la fábula, sino también a pintores como Watteau, que buscan crear sus propios géneros ante la dura competencia.

Como ha señalado P. Rosenberg³, esta pintura mitológica en modo alguno constituye una ruptura respecto a los modelos del *Grand Siècle*, pues la mitología constituía una de las partes de la *pintura de historia*, que se situaba en lo más alto de esa relación de género que algunos han definido como *jerarquía de los géneros*; y que establecía A. Félibien en su *préface* a las *Conferencias de 1667*. Dentro de esta *pintura de historia* se distinguía normalmente entre la *Histoire* y la *Fable*. En la *Histoire* se incluía la historia religiosa, la historia antigua como el Nuevo o el Viejo Testamento, la vida de los santos, la historia de Francia, etc.; aunque, como señala P. Rosenberg, « *le partage entre Fable et Histoire n'est pas toujours net* »⁴. En la *Fable*⁵ se incluía sobre todo las mitologías, que habían constituido una de las principales representaciones de la monarquía a lo largo del siglo XVI y XVII⁶ y de la expresión de la épica y la epopeya de la dinastía francesa. No obstante, como señalamos a propósito de la *Galería de los Espejos*, la irrupción de la *historia presente*, pareció relegar a la mitología a un lugar secundario en la representación del poder, trasladándose esta mitología a los espacios de placer, como Trianon o Marly, donde se desarrollará una mitología alejada de la representación del poder, adscrita a los valores sensuales de la naturaleza y el amor,

¹ BAILEY, Colin B. Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grand Palais de Paris del 15 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992: *Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau a David*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991.

² VIALA, Alain. *La France galante*. Paris, PUF, 2008.

³ ROSENBERG, Pierre. « Plaidoyer pour la peinture mythologique ». En BAILEY, Colin B. Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grand Palais de Paris del 15 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992: *Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau a David*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. XVI.

⁴ *Ibid.*, p. XVI.

⁵ GAILLARD, Aurélie. *Fables, Mythes, Contes. L'Esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*. Paris, Honoré Champion, 1996 ; BOCH, Julie. *Les Dieux désenchantés. La fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680-1760)*. Paris, Honoré Champion, 2002.

⁶ BARDON, François. *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*. Paris, Picard, 1974 ; NÉRAUDAU, Jean-Pierre. *L'Olympe du roi soleil. Mythologie et idéologie royale au grand siècle*. Paris, Les Belles Lettres, 1986.

característicos de los lugares a los que estaban destinadas. No obstante, esta utilización de la mitología en un sentido amoroso, no significa que ésta haya perdido su carácter moralizante –como es característico de todo el *proyecto clásico*- pues Ovidio era leído, precisamente, a partir del problema de las *pasiones* y de la necesidad de su control.

A pesar de lo cual, desde finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII asistimos a ciertas corrientes críticas con la mitología, como puede observarse de forma sutil en el *Télémaque* de Fénelon de 1699. Algunos han querido ver tras ello una reacción religiosa hacia ese mundo de fantasías que parecen promover el placer y los sentidos. Una reacción que está produciéndose en el teatro⁷ y que se relacionará con la reacción Contrarreformista de finales del siglo XVII, que continúa en los inicios del siglo XVIII, como analizamos en el capítulo anterior a propósito de la imagen de austeridad de Louis XIV. Asimismo, y adscrita a esta emergencia del augustinianismo a finales del siglo XVII⁸, ciertas corrientes moralistas han criticado también este uso de la fábula y la mitología. En líneas generales, y como estudiamos a lo largo del siglo XVII, surgen de nuevo los ecos de las *querelles* de los años 30 entre *regulares* e *irregulares*, a propósito de la *vraisemblance* o lo maravilloso como estrategias diferentes –para unos correctas para otros criticables- destinadas a persuadir al espectador. Todas estas críticas, no impedirán que esta mitología agradable y amorosa se extendiese a lo largo del siglo XVIII. Pero, junto a esta interpretación lírica de la mitología, durante el siglo XVIII y la Regencia, continuará desarrollándose una mitología épica, adscrita a la simbología del poder político; tal y como podemos observar en la *Galerie d'Enée* encargada en 1702 por el duque de Orleans; en las decoraciones del *duc du Maine* o el *comte de Toulouse*, herederos al trono de Louis XIV, estudiadas por K. Scott⁹; en el *plafond* para la Banca Real, encargada por J. Law; o, también, en el Salón de los Mármoles de Versalles donde F. Lemoyne pintará su *Apothéose d'Hercule*. En todos ellos la mitología tiene un trasfondo heroico, donde, sin embargo, es verdad que se observa una irrupción clara de los principios de la *Gubernamentalidad*, en detrimento del elogio de la gloria de la dinastía como es característico de la *Soberanía*.

La historiografía artística ha tendido a priorizar esta mitología lírica y agradable vinculada a la galantería y a la pastoral, que señalábamos más arriba, donde será predominante la obra de Ovidio. Aunque, insistimos, a lo largo del siglo XVIII existirán múltiples formas de interpretar y reelaborar la mitología, como se refleja también en las *Foires* de la capital, donde ante la

⁷ THIROUIN, Laurent. *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*. Paris, Honoré Champion, 2007 (1ª edición, 1997).

⁸ SELLIER, Philippe. *Port-Royal et la littérature, Tome 2. Le siècle de saint Augustin, La Rochefoucauld, Mme de Lafayette, Mme de Sévigné, Sacy, Racine*. Paris, Honoré Champion, 2012 (1ª edición, 2000).

⁹ SCOTT, Katie. « D'un siècle à l'autre. Histoire, Mythologie et Décoration à Paris au début du XVIII^e siècle. » En BAILEY, Colin B. Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grand Palais de Paris del 15 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992: *Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau a David*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. XXXVIII y ss.

prohibición de las *troupes* italianas, los empresarios teatrales reelaboran las fábulas mitológicas en un tono satírico y cómico¹⁰, ocupando un lugar fundamental la figura de Momus¹¹. Nuevamente, esta satirización mitológica ya había sido visible en el siglo XVII, por ejemplo en Desmarests de Saint-Sorlin en su *Promenades de Richelieu* (1653) o en Scarron en su *Virgile travesti* (1648); no siendo algo propio del siglo XVIII. Pese a estas diferentes formas de comprender la mitología, la *Fable* continuaba siendo considerada como uno de los rasgos definitorios del *honnête homme*¹², por lo que desde el siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII continuará siendo uno de los fundamentos de ese *proyecto clásico*¹³, como se observa en el inmenso éxito cosechado por el diccionario de Chompré de 1727¹⁴.

Si la mitología no desaparece a lo largo del siglo XVIII, conociendo un momento culminante con la obra de F. Boucher¹⁵, sin embargo, desde mediados de siglo ciertos teóricos como Diderot, defenderán una pintura moralizante, construida sobre los fundamentos de la *vraisemblance* y la *ilusión*, priorizando por ello la *Historia*. Un género que desde la antigüedad hasta los modelos educativos de los jesuitas, había ocupado un lugar destacado del *exemplum virtutis*. Ya desde las primeras décadas del siglo XVIII, la *fable* había sufrido un proceso paulatino de “mitologización”, esto es, de racionalización; convirtiéndose en un ámbito para reflexionar sobre la cultura humana y sus formas de expresión a lo largo de la Historia. Surgen así diversos libros que buscan explicar bajo esta perspectiva los mitos, como representa la obra de P. Bayle quien concibe la mitología como un reflejo del terror de lo humano, o como reflejaría la monumental obra del benedictino Bernard de Montfaucon, en cinco volúmenes y publicada entre 1719 y 1724 *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, así como la obra de l'abbé Barnier *La Mythologie et les fables expliquées par l'Histoire* (1710), como ha analizado Ch. Grell¹⁶. Podemos observar en su conjunto cómo la mitología sigue ocupando un lugar preponderante, como en el siglo XVII, no existiendo una sola manera de comprenderla y relacionarse con ella; y, por tanto, no puede ser reducido el

¹⁰ FABRE, Jacqueline. « Le Théâtre de la foire ou la naissance d'une nouvelle mythologie ». En CHEVALLIER, Raymond (Dir.). *L'Antiquité gréco-romaine vue par le siècle des Lumières*. Actes du colloque, Tours. Tours, Centre de recherches A. Piganiol, 1987, pp. 179-192.

¹¹ QUÉRO, Dominique. *Momus Philosophe. Recherches sur une figure littéraire du XVIII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 1995.

¹² LE LEYZOUR, Philippe. « Fables et Lumières. Quelques remarques sur la Mythologie au XVIII^e siècle ». En BAILEY, Colin B. Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grand Palais de Paris del 15 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992: *Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau a David*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. XXIV y ss.

¹³ STAROBINSKI, Jean. « Le mythe au XVIII^e siècle ». En *Critique*, nº 366, 1977, pp. 975-997.

¹⁴ CHOMPRÉ, Pierre. *Dictionnaire abrégé de la Fable, pour l'intelligence des Poètes, des Tableaux & des Statues, dont les sujets sont tirés de l'Histoire Poétique*. Paris, 1727.

¹⁵ LAING, Alaister. « Boucher et la pastorales peinte ». En *Revue de l'Art*, nº 73, 1986, pp. 55-64; POSNER, Donald. « Les Belles de Boucher ». En BAILEY, Colin B. Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grand Palais de Paris del 15 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992: *Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau a David*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, pp. LX-LXXII.

¹⁶ GRELL, Chantal. *Le XVIII^e siècle et l'antiquité en France*. Oxford, Voltaire Foundation Oxford, 1995, 2. Vol.

siglo XVIII a una mitología galante como en ocasiones se ha hecho, permaneciendo incluso determinadas formas como la pastoral hasta los años revolucionarios¹⁷.

En segundo lugar, nos encontramos en el siglo XVIII con obras de temática histórica, que reflejan una continuidad con la tradición del siglo XVII y de esa pintura de *gran formato* que analizamos al inicio de esta cuarta parte, en los capítulos octavo y noveno. Una pintura de historia centrada propiamente en la *Historia*, que muestra, además, una fuerte influencia del teatro, especialmente de la tragedia clásica francesa de Corneille o de Racine¹⁸, como podemos observar en A. Coypel, en C. Van Loo, en J.-F. de Troy, etc. No obstante algunos de estos autores, como es frecuente en un siglo donde los pintores dependen de los gustos y encargos de un público muy variado, practican una pintura también muy diversa, en función de los temas y de las circunstancias del encargo, como podemos observar en la obra de J.F. de Troy, quien presenta desde escenas religiosas, escenas históricas claramente sacadas del teatro, escenas de interiores de la vida cómoda de las élites de la Regencia (unas pinturas a las que algunos autores han querido reducir toda su producción, considerándole como un emblema del *rococó*), escenas interiores influenciadas por Rembrandt, etc. En estas escenas extraídas de la tragedia clásica francesa, se observa en el siglo XVIII una acentuación de los momentos más dramáticos y sangrientos de la tragedia, lo que demuestra que en modo alguno el siglo puede ser situado bajo la misma tonalidad de lo amable y galante.

Asimismo, dentro de esta pintura de historia no podemos olvidarnos del desarrollo de una importante producción religiosa, que muchas veces se olvida¹⁹ y que constituye un género de los más importantes²⁰. Es del mundo religioso de donde provendrán los principales encargos, constituyendo una de las principales oportunidades de trabajo para los artistas del momento que, a duras penas, salen hacia adelante como reflejan las biografías de Jean François de Troy o Noël-Nicolas Coypel. Esta pintura religiosa muestra además que esa imagen de un siglo XVIII caracterizado por la galantería y la ligereza, y principalmente ateo²¹, que determinará el devenir del

¹⁷ LEDBURY, Mark. "The Persistence of Pastoral in Revolutionary Art Theater". En *Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown*. The CESAT Project. Oxford Brookes University, 2009, pp. 1-16.

¹⁸ CHAVANNE, Blandine, Adeline COLLANGE-PERUGI, Juliette TREY. Catálogo en el Musée des Beaux-Arts de Nantes, del 11 de febrero al 22 de mayo de 2011: *Le Théâtre des passions (1797-1759)*. Cléopâtre, Médée, Iphigénie. Lyon, Fage, 2011.

¹⁹ SCHNAPPER, Antoine. *Jean Jouvenet et la peinture d'histoire à Paris, 1644-1717*. Paris, Léonce Laget Libraire Éditeur, 1974.

²⁰ GOUZI, Christine. *Jean Restout, 1692-1768. Peintre d'histoire à Paris*. Paris, Arthéna, 2000 ; SAVIGNAC, Monique de. *Peintures d'église à Paris au XVIII^e siècle*. Paris, Somogy, 2002.

²¹ KORS, Alain. *Atheisme in France 1650-1729. Volume I. The Orthodox Sources of Disbelief*. Princeton, Princeton University Press, 1990.

siglo hasta la Revolución²², debe ser puesta en entredicho. El siglo XVIII sigue estando fuertemente determinado por la religión, pudiéndose vincular este desarrollo de la pintura religiosa en las primeras décadas del siglo XVIII con los problemas derivados de la bula *Unigenitus*. Recordemos así que dos de los principales pintores de temática religiosa como Jean Jouvenet o Jean Restout, tuvieron afinidades con el mundo jansenista y parlamentario. No obstante, como ha señalado M. de Savignac, es a partir de 1730 cuando la producción de obra religiosa aumenta considerablemente respecto a las décadas anteriores²³. La desaparición de Mgr, de Noailles, el 4 de mayo de 1729, tal y como estudiamos en el capítulo anterior, marca un giro importante en la historia del jansenismo, que rápidamente tendrá su reflejo en el mecenazgo religioso, favoreciéndolo; en paralelo a la cada vez mayor conflictividad dentro de la Iglesia.

En tercer lugar, encontraríamos un tercer grupo de pinturas, denominadas de forma amplia como *pintura de género*, donde confluyen muy diversas influencias y tradiciones. Habitualmente adscrita a la influencia de la pintura del Norte de Europa, estas escenas de género -que para algunos define la especificidad del siglo²⁴- se ven favorecidas por la creciente demanda de obras por parte de nuevos coleccionistas y marchantes. Beneficiadas también por las obras teóricas como las de Roger de Piles, así como por la firma de la Paz de Ryswijk, que fomenta el intercambio comercial de Francia con las provincias del Norte. No obstante, dentro del término “pintura de género” entraban una gran cantidad de pinturas diferentes, desde pinturas de naturalezas muertas: bodegones, flores; pasando por escenas de paisajes, animales, escenas de caza o de batalla, escenas costumbristas o retratos, etc. Muchas de estas pinturas no son una novedad de estos instantes sino que eran frecuentes durante el siglo XVII. De hecho, las relaciones de la pintura francesa con la pintura del norte no es nueva, sino que ha determinado todo el siglo XVII²⁵, tal y como analizamos en el capítulo octavo; por lo que no es posible considerarlo como algo nuevo, ni propio del siglo XVIII. Aunque es verdad que es en estos instantes cuando su influencia parece notarse de forma más clara dentro de la propia producción artística francesa, que se abre a unas temáticas y a unas formas de pintar propias de la pintura del Norte.

Las colonias de artistas nórdicos a lo largo del siglo XVII, adquirieron cada vez más importancia en París, existiendo una importante comunidad de pintores del norte asentado en la

²² VAN KLEY, Dale K. *The religious origins of the French Revolution: from Calvin to the civil constitution, 1560-1791*. Traducido por Carmen González del Yerro Valdés; Ediciones Encuentro, 2002. 1ª edición, Yale University Press, 1996.

²³ SAVIGNAC, Monique de. *Peintures d'église à Paris au XVIII^e siècle*. Paris, Somogy, 2002, p. 19.

²⁴ BAILEY, Colin B. (Ed.) *The Age of Watteau, Chardin, and Fragonard. Masterpieces of French Genre Painting*. New Haven. Yale University Press, 2003; CONISBEE, Philip (Ed.) *French Genre Painting in the Eighteenth-Century*. New Haven, Yale University Press, 2007.

²⁵ GERSON, Horst. *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Haarlem, B.M. Israël, 1942.

capital que frecuentar las *foires* parisinas²⁶. Aunque, en la Francia del *Grand Siècle*, como había señalado A. Félibien en el *préface* a las *Conferencias de 1667*, el lugar preferente en la estima académica era la conocida como “pintura de historia”, ya que ésta se construía sobre el cuerpo humano en acción. A pesar de lo cual, las *querrelles du coloris* permitieron ir abriendo la teoría artística francesa hacia otro tipo de pinturas, valorándose de este modo la pintura del norte. Sobre todo, desde finales del siglo XVII²⁷; y, de este modo, A. Schnapper señala cómo Bon Boullongne realiza diferentes *pastiches* de Rembrandt²⁸, tal y como también señala Dezallier d’Argenville, quien nos informa que tuvieron una gran demanda entre el público. Esto determinó que entre los alumnos que pasaron por su importante taller se dedicasen a una pintura al estilo de Rembrandt, o de clara influencia del norte como representa la obra de Tournières o de Grimou. La fuerte competencia y la necesidad de especializarse en algo que atrajese la atención de un público cada vez más curioso y ávido de novedades, favoreció sin duda el desarrollo de una pintura donde se entremezclaban las diferentes tradiciones, especialmente se copiarán ciertos modelos de la pintura del norte que parecen llamar la atención del coleccionismo.

Esta importante presencia de la pintura del norte entre los coleccionistas franceses de las tres primeras décadas del siglo se observará claramente en el catálogo de venta de la *comtesse* de Verrue, producido en 1737. En ésta se aprecia un buen número de cuadros al estilo del norte²⁹, que para algunos historiadores ha determinado el inicio de una nueva moda en la Francia del siglo XVIII. Aunque, como acabamos de señalar, esta pintura del norte había tenido una presencia permanente a lo largo del siglo XVII. El mismo año de la venta de Verrue, en 1737 se producirá la segunda edición del catálogo de la colección del duque d’Orléans, donde A. Schanpper ha llegado a señalar hasta 133 cuadros nórdicos sobre un total de 472; destacando algunos autores como Van Dyck, con catorce cuadros, Teniers con once, Dou, Mieris, Schalcken, Van der Werff, etc. No obstante, y pese al claro incremento de la presencia de la pintura del norte, durante las tres primeras décadas del siglo, el prestigio de la pintura italiana seguía siendo inmenso, como se queja el propio Dezallier d’Argenville en 1727 en su *Lettre sur la curiosité*, que aparece publicada en el *Mercure*,

²⁶ SZANTO, Michaël. « Les peintres flamands à Paris dans la première moitié du XVII^e siècle. Géographie d’une communauté ». En CHAUDONNET, Marie-Claude (Dir.). *Les Artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Âge aux années 1920*. Actes des journées d’études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005. Berne, Peter Lang, 2007, pp. 71-83.

²⁷ SCHNAPPER, Antoine. « La peinture nordique du XVII^e dans la France du XVIII^e siècle ». En OURSEL, Hervé. Catálogo de la exposición en el Palais des Beaux-Arts de Lille, 1985: Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin: les Pays-Bas et les peintres français du XVIII^e siècle. Lille, Musée des Beaux-Arts, 1985, p. 11.

²⁸ CAILLEUX, Jean. « Les artistes français du dix-huitième siècle et Rembrandt ». En CHÂTELET, Albert (Dir.). *Études d’art français offertes à Charles Sterling*. Paris, Presses universitaires de France, 1975, pp. 287-305.

²⁹ SZANTO, Micaël. « La Peinture du Nord et sa réception en France au XVIII^e siècle, réflexions sur l’accrochage des tableaux de Madame de Verrüe ». En RAUX, Sophie (Éd.). *Collectionner dans les Flandres et la France du nord au XVIII^e siècle*. Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l’Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2005, pp. 221-250.

donde señala el desdén con la que es valorada toda aquella pintura que no sea italiana, recomendando al coleccionista la pintura flamenca.

A medida que el coleccionismo y el mercado va creciendo y las obras italianas escasean, se producirá la gran eclosión de la pintura del norte, sobre todo, a mediados de siglo; llegando a señalar el marchante Rémy, en 1757, que la técnica de la pintura del norte los hacía más difícilmente imitables, recomendando por ello su compra. Un cambio de postura radical respecto a la valoración que de la pintura del norte se tenía en los años 80 del siglo XVII, como analizamos a propósito de la *Huitième Entretien* de A. Félibien. Desde mediados del siglo XVIII las ventas y los precios de ciertos pintores del norte se multiplican, estando cada vez más presentes entre los coleccionistas³⁰, como muestra la venta de Jean de Jullienne en 1767. Las principales ventas de cuadros que tienen lugar en la segunda mitad del siglo XVIII, entre 1761 y 1784, como Vence, Gaignat, Choiseul, Blondel de Gagny, Blondel d'Azincourt, prince de Conti, Pullain, comte de Vaudreuil, otorgan un lugar destacado a la venta de cuadro nórdicos. Toda esta pintura llegada del norte, especialmente desde finales del siglo XVII condicionó poco a poco la pintura francesa y, especialmente, la pintura de algunos de los nombres más emblemáticos del periodo como Watteau, Greuze o Fragonard, quienes inician sus carreras con *pastiches* de obras holandesas. Una influencia que no sólo es de índole temática sino formal y técnica, incorporándose esas pinceladas sueltas y empastadas.

Hemos empelado el término *pastiche*³¹ para referirnos a cómo la irrupción de la pintura nórdica va a determinar en Francia, en los inicios del siglo XVIII, especialmente favorecida por algunos marchantes, una pintura “al estilo de...”, donde se mezclan las escenas de género y costumbrista, escenas teatrales, soldadescas, escenas bucólicas o pastoriles. Todo ello demostraba una hibridación de géneros, de estilos y formas (procedentes de las principales escuelas europeas y no sólo nórdicas), que también observaremos en las diferentes manifestaciones artísticas del siglo XVIII, como en el teatro de Marivaux o en la prosa de Crébillon, así como en el teatro de las *foires*³². Es en este tipo de pintura realizada “a la manera de...”, que tendrá uno de sus principales centros de producción entre los marchantes de cuadros y artistas del *Pont-Neuf* y del *Pont de Notre-Dame*, donde Watteau perfilará su obra³³, copiando pinturas del norte e italianas, de muy diversas temáticas. Unos *pastiches* que tendrán gran éxito en su época, dando lugar incluso a una pintura de

³⁰ SCHNAPPER, Antoine. « La peinture nordique du XVII^e dans la France du XVIII^e siècle ». P. 13.

³¹ FOUcart, Jacques. « L'influence des peintres nordiques du XVII^e siècle sur les Français du XVIII^e : pastiche et création ». En OURSEL, Hervé. Catálogo de la exposición en el Palais des Beaux-Arts de Lille, 1985: Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin: les Pays-Bas et les peintres français du XVIII^e siècle. Lille, Musée des Beaux-Arts, 1985, p. 15.

³² MOUREAU, François. *Le goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011.

³³ GLORIEUX, Guillaume. *À l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame (1694-1750)*. Seyssel, Champ Vallon, 2002.

género que recibirá el nombre de *fêtes galantes*; que algunos han querido establecer como el emblema del *rococó*³⁴. Estos *pastiches* no son tampoco novedosos de estos instantes, pues ya se pueden observar en la Roma de 1630³⁵, por ejemplo en ese estilo que se llamó *bambochadas*³⁶, donde las escenas costumbristas y de tabernas, se mezclaban con los paisajes de ruinas y con el claroscuro caravaggista. Lo característicos de estos instantes quizás sea la atracción que producen entre ciertos círculos al presentarse como algo novedoso, siendo aparentemente desconocidas en la producción académica francesa. Se trataba, sobre todo, de un tipo de arte condicionado por el gusto de ciertos coleccionistas y por la premura de ciertos marchantes que buscaban crear nuevas obras constantemente para ser vendidas, intentando encontrar la clave de la nueva moda o gusto que les permitiese enriquecerse, tal y como podemos observar en Gersaint a propósito de los objetos de lujo que crea y vende. Sin embargo, no se trató ni de una pintura predominante, ni fue la más reconocida en el momento, tal y como analizaremos a propósito de la relación entre P. Crozat y Watteau. Por otro lado, algunos especialistas como A. Laing, han considerado que es ésta pintura de género, al estilo del Norte, y no las otras que se realizan en su época, lo realmente novedoso del siglo XVIII, poniendo así el siglo bajo la sombra de esta pintura de género de influencia nórdica³⁷. Frente a aquella tradición historiografía de finales del siglo XIX, como la de P. Marcel o L. Hourtiq, que sitúan en la irrupción de la pintura nórdica el cambio que permite explicar dentro de la pintura francesa la ruptura con el *academicismo* estéril del siglo XVII, el cual permitiría a su vez explicar el surgimiento de una pintura de la libertad y rupturista como la de Watteau o Boucher; nosotros hemos intentado mostrar que no existe tal ruptura y que la influencia del norte debe ser matizada, pues se trataría de una constante a lo largo del siglo XVII. Todas estas diversas corrientes artísticas: la pintura mitológica, la pintura de historia o la pintura de género, en sus variantes y diferencias, reflejan por tanto las *continuidades* y *discontinuidades* de un siglo que en modo alguno pueden ser descrito bajo la imagen de la *ruptura*. Sino que, por el contrario, seguirá estando determinado por la *poética clásica*, aunque las transformaciones del *poder* van produciendo importantes transformaciones en los gustos que, a su vez, se reflejan en el surgimiento de formas novedosas y la invención de una nueva cotidianidad donde el desarrollo de esta pintura de género podría encontrar su explicación.

³⁴ BANKS, Oliver Talcott. *Watteau and the North: Studies in the Dutch and Flemish Baroque Influence on French Rococo Painting*. New York, Garland, 1977.

³⁵ CAPPELLETTI, Francesa et Annick LEMOINE. Catálogo de la exposición en la Académie de France à Rome-Villa Médicis, del 7 de octubre al 18 de enero de 2015 y en el Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, del 24 de febrero al 24 de mayo de 2015: Les bas-fond du baroque. La Rome du vice et de la misère. Milano-Roma-Paris, Officina libreria-Académie de France à Rome-Petit Palais, 2014.

³⁶ BRIGANTI, Guilano, Ludovica TREZZANI, Laura LAUREATI. *I bamboccianti: pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*. Roma. U. Bozzi, 1983.

³⁷ LAING, Alastair. « Un art aux abois ? François Lemoyne et la peinture française du XVIIIe siècle ». En DUCAMP, Emmanuel (Dir.). *L'Apothéose d'Hercule de François Lemoyne au château de Versailles. Histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre*. Paris, Alain de Gourcuff, 2001, p. 46 y ss.

Como señaló L. Lemarchand³⁸, el siglo XVIII ha quedado caracterizado por la “huida” de la nobleza de Versalles a París a la muerte de Louis XIV, lo que según parece produjo de la noche a la mañana el desarrollo en la capital de un nuevo tipo de cultura urbana, que rompe con el siglo anterior. Una imagen que hemos cuestionado en el capítulo anterior. Como subraya el estudio del mencionado L. Lemarchand, la salida de Versalles de la nobleza hacia la ciudad no se produjo de forma inmediata a la muerte de Louis XIV, cuando se produce el traslado de la corte a París durante la Regencia, sino de forma escalonada, a lo largo de los últimos años de este reinado, en parte debido al aire de austeridad que parecía recorrer algunos círculos cortesanos. Todo ello determinó que la nobleza comenzase a habitar de nuevo la ciudad, la cual, realmente nunca habían abandonado por completo, manteniendo sus palacios; los cuales, sin embargo, comenzarán a renovarse en las primeras décadas del siglo XVIII. Este traslado estimuló en la ciudad el desarrollo de un arte decorativo destinado al amueblamiento de los nuevos espacios urbanos, siguiendo las formas decorativas desarrolladas ya en las últimas obras de Versalles³⁹. Sin embargo, no todo el arte que se realiza en estos instantes tendrá este carácter decorativo que analizamos en el Trianon de Mármol, tal y como ha pretendido establecer una parte de la historiografía que ha querido vincular el arte que se realiza en las primeras décadas del siglo XVIII con las artes decorativas que determinará el nacimiento de un arte *rocaille* o *rococó*, como proponía la clásica obra de F. Kimball⁴⁰. Podemos concluir por tanto que en líneas generales el arte que se produce en estos instantes presenta *continuidades* y *discontinuidades* respecto al que se realizaba en el siglo XVII.

La contestación política que tímidamente emerge en estas primeras décadas de siglo (tema controvertido en la historiografía como analizamos en el capítulo anterior), unido a la debilidad económica ante años de fuertes crisis climáticas y ante los elevados costes de la guerra, junto a la finalización de las grandes obras de Versalles, determinaron que el arte francés, anteriormente representado por el prestigio de la Academia -apoyada en los grandes encargos oficiales-, se fuera abriendo a las nuevas demandas y gustos de la *sociedad mundana*; adaptándose al nuevo coleccionismo de pintura, así como a un mercado de arte con cada vez mayor peso, tal y como representaría la figura del banquero Pierre Crozat o la del marchante Edme-François Gersaint. Esto no significa, nuevamente, que no existiese ya durante el siglo XVII un importante coleccionismo y

³⁸ LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles? La monarchie absolue entre deux capitales (1715-1723)*. Paris, CTHS, 2014.

³⁹ PONS, Bruno. *De Paris à Versailles, 1699-1736. Les sculpteurs ornementalistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi*. Strasbourg, Pres les Universités de Strasbourg, 1986.

⁴⁰ KIMBALL, Fiske. « La transformation des appartements de Trianon sous Louis XIV ». En *Gazette des beaux arts*, 6^e période, t. XIX, février, 1938, pp. 87-110 ; KIMBALL, Fiske. *The Creation of the Rococo. Decorative Style*. New York, Dover, 1980 (1^a edición, Philadelphia Museum of Art, 1943).

un mercado del arte prolífico, como bien ha analizado A. Schnapper⁴¹; tal y como pudimos también comprobar a propósito de la polémica surgida por la figura de Rubens en el entono del duque de Richelieu con el apoyo de Roger de Piles. De este modo, de nuevo, el siglo XVIII se presenta como una continuación de los fenómenos que venían produciéndose durante el siglo pasado, donde emerge un discurso artístico en el entorno de la *sociedad mundana* cada vez menos condicionado por el discurso oficial de la Academia, adscrito a los gustos personales de los círculos de sociedad o de determinados individuos -como intentó representar el mencionado duque de Richelieu-, en función de las emociones particulares. Las nuevas circunstancias políticas y económicas que se desarrollan durante los últimos años de reinado de Louis XIV y durante la Regencia, pero sobre todo la emergencia de un *saber económico* adscrito a la *Representación gubernamental*, modificarán sin duda la naturaleza de este mercado y del propio coleccionismo, transformando asimismo la noción de colección y de coleccionista, tal y como ejemplifica la figura de Jean de Jullienne, analizada por I. Tillerot⁴². La paulatina construcción de una visión economicista de *lo político*, traerá consigo nuevas discusiones en torno al lujo⁴³, el consumo o la riqueza de las naciones (que analizamos en el capítulo anterior así como en la segunda parte); y que, finalmente, determinan que el coleccionismo y el mercado del lujo⁴⁴ (donde se inscriben los marchantes de pintura como E.-F. Gersaint) encuentren un marco propicio para el desarrollo de sus actividades, condicionando también la producción artistas que se demanda a esos pintores-copistas del *Pont-Neuf*. Este desarrollo de un nuevo marco de consumo, adscrito al lujo⁴⁵, transformará la noción de *valor* y la relación con el arte, así como la obra de ciertos pintores, como ha analizado Ch. Michel a propósito de la obra de Watteau, que está determinada –en sus inicios- por la necesidad de producir una pintura rápida, al gusto de los compradores de obras del Pont-Neuf que quieren pinturas que mezclen diversos estilos y *maneras*. Los marchantes de lujo como Gersaint y el *consumo*, condicionarán así una pintura híbrida como la que realiza Watteau, que debió ser bastantes numerosa y que sin embargo hoy en día parece escapársenos, lo que ha contribuido, entre otras cuestiones, a que Watteau se haya convertido en una especie de isla en su época –como parecen describirle los hermanos Goncourt- así como un representante de una pintura novedosa sin parangón en su época. Pero este consumo no sólo determinó la producción artística, sino también la reflexión teórica⁴⁶, desarrollándose nuevos *saberes artísticos*, tal y como sucede con la *policía*

⁴¹ SCHNAPPER, Antoine. *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. II. Oeuvres d'art*. Paris, Flammarion, 2005 (1^a edición, 1994).

⁴² TILLEROT, Isabelle. *Jean de Jullienne et les collectionneurs de son temps. Un regard singulier sur le tableau*. Paris, MSH, 2011.

⁴³ PROVOST, Audrey. *Le luxe, les Lumières et la Révolution*. Seyssel, Champ Vallon, 2014.

⁴⁴ COQUERY, Natacha, *Tenir boutique à Paris au XVIII^e siècle. Luxe et demi-luxe*. Paris, CTHS, 2011.

⁴⁵ PERROT, Philippe. *Le luxe. Une richesse entre faste et confort XVIII^e-XIX^e siècle*. Paris, Seuil, 1995.

⁴⁶ GRIENER, Pascal. *La République de l'oeil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*. Paris, Odile Jacob, 2010.

respecto al *saber político*, asistiendo al nacimiento de una incipiente *Historia del Arte* enfocada hacia el atribucionismo de escuelas y autores, destinado a establecer un *valor* y un precio sobre las obras de arte; delegando la reflexión teórica, adscrita progresivamente al gusto y a los deseos, en los *amateurs honnoraires*⁴⁷, los *philosophes*, y los *críticos de arte*.

Adscrito a estos espacios que se generan en torno a los coleccionistas, a las exposiciones de los marchantes, a las ferias de arte en festividades señaladas, como la de la Plaza Dauphiné, etc., surgen nuevas formas de consumo y nuevos gustos que favorecerán la proliferación de formas artísticas híbridas, como podemos observar, por ejemplo, en el mundo teatral de las *foires*, donde se establece un intenso discurso formal entre pintura y teatro, como ha señalado M. Ledbury. Un ejemplo habitual de esta transformación de los gustos en función de los nuevos espacios –heredera de la visión de I. Kant, a su vez recogida por autores como J. Habermas– ha llevado a una parte de la historiografía a centrarse en lo que se ha denominado como *pequeñas academias*⁴⁸, como la que tuvo lugar en torno al banquero Pierre Crozat. No obstante, y frente a lo señalado por autores como Th. Crow, el coleccionista P. Crozat está muy lejos de poder ser considerado como el principal sostenedor de una nueva estética denominada como *rococó*, opuesta a la de la Academia y a la del siglo pasado, que encarnaría la obra de Watteau, a quien protegería. En el caso de P. Crozat⁴⁹, nos encontramos con unos gustos bastante tradicionales⁵⁰, mostrando un gusto por las obras del siglo pasado y la *grande manière*; especialmente por la pintura italiana veneciana del *Cinquecento*⁵¹; revelándose además como un partidario de las ideas de Roger de Piles⁵², quien frecuenta su *pequeña academia*.

A pesar de ser uno de los principales protectores de Watteau, quien pinta en su palacio *Quatre Saisons*, hacia 1717 y 1718 -y no antes de 1715, como ha señalado Cordelia Hattori-, sin embargo la relación entre ambos no es ni tan estrecha ni tan incondicional hacia la pintura de género que realiza Watteau, como en ocasiones se ha señalado. En el caso de las *Quatre Saisons*, se trata de unas pinturas que tenía ya preparadas el propio Ch. de La Fosse antes de su muerte en 1716,

⁴⁷ GUICHARD, Charlotte. *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*. Seyssel, Champ Vallon, 2008.

⁴⁸ CROW, Thomas E. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century*. Traducido por Luis Carlos Benito Cardenal, *Pintura y Sociedad en el París del siglo XVIII*, Nerea, 1989, p. 34 y ss. (1ª edición, New Haven, Yale University Press, 1985).

⁴⁹ HATTORI, Cordelia. « De Charles de La Fosse à Antoine Watteau: les Saisons Crozat ». En *La Revue du Louvre et des Musées de France*, v. 51, nº 52, 117, 2001, pp. 56-65.

⁵⁰ STUFFMANN, Margaret. « Les tableaux de la collection de Pierre Crozat ». En *Gazette des Beaux-Arts*, LXXII, juillet-septembre, 1968, pp. 11-143.

⁵¹ HATTORI, Cordelia. « L'art vénitien du XVI^e siècle dans les collections parisiennes au temps de Pierre Crozat ». En HOCHMANN, Michel. *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen, 24-25 février 2006, 6 mai 2006. Paris-Genève, École Pratique des Hautes Études-Droz, 2011, pp. 349-365.

⁵² MICHEL, Patrick. « La peinture vénitienne en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Contribution à l'histoire d'une réception ». TOSCANO, Gennaro (Éd.). *Venise en France. La Fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*. Actes du colloque à Paris, dans l'École du Louvre, 2002. Paris, La documentation française, 2004, p. 51.

al estilo de la *grande manière*; a partir de las cuales, seguramente, Watteau ejecutará su proyecto. Ello demuestra varias cosas. En primer lugar, que la relación entre Ch. de La Fosse, quien residía en el *Hôtel Crozat*, y Watteau debía venir de lejos, por lo que a la muerte de aquél se vio como algo normal que fuera Watteau el continuador del proyecto inconcluso de La Fosse. En segundo lugar, que P. Crozat conocía a Watteau desde hacía algunos años, demostrando plena confianza en él para ejecutar este proyecto. En tercer lugar, se revela una estrecha deuda formal con la obra de Ch. de La Fosse⁵³, así como la admiración que siente éste por la obra de Watteau desde época temprana. Señala así Gersaint, en su escrito de 1744, que Watteau decidió exponer en el corredor de paso de los académicos, en la propia Academia, dos cuadros sin nombre, deteniéndose admirado el propio Ch. de La Fosse quien, tras escuchar la explicación de Watteau de su propio cuadros, le señala a éste: « *Mon ami, lui répond avec douceur M. de La Fosse, vous ignorez vos talents, et vous vous méfiez de vos forces; croyez-moi, vous en savez plus que nous; nous vous regardons comme un des nôtres. Il se retira, fit ses visites, et fut agréé aussitôt* »⁵⁴. Se trata de una anécdota sin embargo dudosa, que volveremos a ver repetida en Greuze y otros pintores, mostrándose más bien como una leyenda más de las que caracterizan el arte y su escritura. Esta relación entre Crozat y Watteau, y de éste con la pintura de Ch. de La Fosse, volverá a ser resaltada por Caylus en su vida de Watteau, y analizada por Cl. Gustin-Gomez a propósito de la técnica de los tres crayons que probablemente Watteau toma de Ch. de La Fosse.

Otra tradición historiográfica, que podemos adscribir a Th. Crow, busca sin embargo situar estas reuniones de P. Crozat como una ruptura con la Academia y el gusto del pasado, valorándolas como el claro apoyo a una nueva pintura, que también rompería con el pasado. Ello ha determinado que P. Crozat se haya estudiado como uno de los principales representantes del apoyo a esa pintura nueva, nacida de lo popular y contra la Academia, denominada como *rococó* –heredera en cierta forma del espíritu libre del Barroco. No obstante, el gusto italianizante de P. Crozat y las estrechas relaciones entre Ch. de La Fosse y Watteau, demuestran nuevamente la imposibilidad de hablar de *ruptura* tanto en el caso del banquero como del pintor. Asimismo, C. Hattori ha cuestionado que estas relaciones entre Crozat y Watteau fueran tan estrechas como en ocasiones se han señalado⁵⁵, pues, sobre todo, estuvieron mediadas por Ch. de La Fosse quien residía en el Palacio de Crozat. Algunos autores han señalado que es tras el viaje de Crozat a Italia, entre 1714 y junio de 1715,

⁵³ ROSENBERG, Pierre. « Un coup de tonnerre (ou plutôt un coup de foudre) ». En En SARRAZIN, Béatrice, Adeline COLLAGE-PERUGI et Clémentine GUSTIN-GOMEZ. Catálogo en el Musée et du domaine national de Versailles, del 24 de febrero al 24 de mayo de 2015 : Charles de La Fosse (1636-1716). Le triomphe de la couleur. Versailles-Paris-Nantes, Somogy, 2015, pp. 80-83.

⁵⁴ GERSAINT, E.-F. « Abrégé de la vie d'Antoine Watteau ». En *Catalogue raisonné des diverses curiosités du Cabinet de Feu M. Quentin de Lorangère*, vente du 2 mars 1744. Paris, pp. 172-188. En ROSENBERG, Pierre (Éd.) *Vies anciennes de Watteau*. Paris, Hermann, 1984, pp. 35-36.

⁵⁵ HATTORI, Cordélia. « De Charles de La Fosse à Antoine Watteau: les Saisons Crozat ». P. 56.

para negociar la compra de cuadros para el gabinete del Regente el duque de Orleans, cuando P. Crozat compra una serie de dibujos y obras, que van a determinar la influencia del gusto del banquero en Watteau; quien pudo a partir de estos instantes copiar dibujos, grabados, bocetos, etc., de los grandes artistas italianos. Aunque Watteau ya debió conocer y estudiar la colección Crozat desde 1712⁵⁶, donde ya existía un importante material de estas características. Esta relación entre Watteau y Crozat demostraría que su relación no se inicia y reduce a las *Quatre Saisons*, como se refleja en la correspondencia de P. Crozat de 1715 y 1716, por ejemplo con Michel-Ange de La Chausse o con Rosalba Carriera, donde se trasluce el encargo realizado por él a Watteau de varias obras, o bien para sí o bien para conocidos suyos⁵⁷. No obstante, el encargo para las *Quatre Saisons*, se debió producir a la muerte de Ch. de La Fosse en 1716, entre 1717 y 1718; y, por lo que parece, Watteau que no estaba acostumbrado a pintar grandes figuras, recibió más críticas que elogios por su trabajo. De hecho, y excepción de Caylus, nadie mostró su admiración en su propia época por el trabajo, mostrándose además Caylus bastante crítico; lo que nos puede indicar que tampoco satisfizo al propio P. Crozat.

*« En particulier cette insuffisance dans la pratique du dessin le mettait hors de portée de peindre ni de composer rien d'héroïque ni d'allégorique, encore moins de rendre les figures d'une certaine grandeur. Les Quatre Saisons qu'il a peintes dans la salle à manger de M. Crozat, en sont une preuve. Elles sont presque demi-naturel et, quoi qu'il les ait exécutées d'après les esquisses de M. de la Fosse, on y voit tant de manière et de sécheresse qu'on n'en saurait rien dire de bon. Ces tableaux, cependant, ne diffèrent de sa façon de traiter ses petits sujets que par le nu et par les draperies qui sont d'un genre différent; mais cette touche fine et légère, qui fait si bien dans le petit, perd tout son mérite et devient insupportable quand elle est employée dans cette plus grande étendue qu'il a fallu l'employer ici. »*⁵⁸

En este encargo P. Crozat mostró su manifiesto deseo de que Watteau siguiese el plan trazado por Ch. de La Fosse, alejándolo del estilo por el que era reconocido ya en su época, escenas campestres, de soldadescas, paisajes, fiestas galantes, etc.; lo que refleja, además, como señala C. Hattori, que en modo alguno puede valorarse a P. Crozat como un incondicional de la pintura de Watteau y el principal apoyo de una pintura licenciosa y agradable llamada *rococó*. De hecho, y como se ha señalado más arriba, el gusto de P. Crozat estaba más próximo a la pintura de historia y al gran gusto que a la pintura de género, donde serán inscritas las *fêtes galantes* de Watteau. Por último, las *Quatre Saisons* han sido analizadas por C. Hattori mostrando el variado mundo de referencias formales que manejaba Watteau para elaborar esta obra, desde La Fosse, pasando por Veronés, Tiziano, Rubens, Carlo Maratti, F. Mazzola, etc. no pudiéndose considerar como una pintura que emerge de la nada, como cierta crítica decimonónica intentó subrayar.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 56-58.

⁵⁸ CAYLUS, Comte de. La vie d'Antoine Watteau. Peintre de figures et de paysages Sujets galants et modernes, lue à l'Académie le 3 février 1748. En ROSENBERG, Pierre (Éd.) Vies anciennes de Watteau. Paris, Hermann, 1984, p. 73.

Como ha señalado P. Michel, el gusto predominante en estas primeras décadas del siglo XVIII, reconstruido a partir de las principales colecciones del momento y de los inventarios tras deceso, sigue estando determinado por la tradición italiana, siguiéndole la pintura francesa y la pintura de género, de influencia del norte de Europa⁵⁹. Es por ello que de este apoyo de P. Crozat a Watteau no puede concluirse que es la pintura de género la que encarna el arte y el gusto del momento entre los coleccionistas y financieros, sino que ésta sería una de las posibles corrientes entre otras, no siendo además la predominante. Si bien durante las primeras décadas del siglo XVIII seguirá siendo preponderante la pintura italiana⁶⁰, sin embargo desde 1730 la pintura italiana constituye ya sólo un 15% del total del mercado del arte, donde se convierte en dominante la pintura nórdica y francesa⁶¹. Dentro de la pintura italiana, la escuela que predominará desde las últimas décadas del siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII, será la pintura veneciana; aunque ésta había sido una constante a lo largo del siglo XVII⁶². En el siglo XVIII esta relación con la pintura veneciana pasa por diferentes periodos⁶³; y, así, mientras en las primeras décadas de siglo la demanda es alta, como reflejan les *Avertissements* de Gersaint y de P. Rémy en sus catálogos de venta, sin embargo, a partir de los años 30 la tendencia cambia hacia la pintura francesa y nórdica. En estas primeras décadas destacarán dos coleccionistas por encima del resto, la de Pierre Crozat y la del propio Regente, quienes muestran, precisamente, una inclinación por la pintura italiana y especialmente la veneciana. Una tendencia que se reflejaría también en otros coleccionistas, como se puede comprobar a partir del análisis de las ventas de sus colecciones, como Questin de Lorangère, (cuya venta tiene lugar en 1744), le Chevalier de La Roque (1745), le banquier Godefroy (1748), etc.

En la colección de P. Crozat, analizada por M. Stuffmann, encontramos 150 cuadros de la escuela veneciana, lo que se explica por su viaje a Italia y por los estrechos contactos que mantenía

⁵⁹ MICHEL, Patrick. *Peinture et Plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

⁶⁰ CARACCILOLO, Maria Teresa. « La France du XVIII^e siècle et 'les peintres modernes' des écoles d'Italie. En BREJON DE LAVERGNÉE, Arnaud. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Lyon del 5 de octubre de 2000 al 7 de enero de 2001: Settecento, le siècle de Tiepolo. Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques françaises. Lyon, Réunion des Musées Nationaux, 2000, pp. 31-43.

⁶¹ LEMAINQUE, Ingrid. « Quelques données sur la présence de la peinture vénitienne du Settecento sur le marché de l'art parisien au XVIII^e siècle » TOSCANO, Gennaro (Éd.). *Venise en France. La Fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*. Actes du colloque à Paris, dans l'École du Louvre, 2002. Paris, La documentation française, 2004, p. 115.

⁶² BOYER, Jean-Claude. « La persistance des modèles vénitiens dans la peinture française au temps de Louis XIV ». En TOSCANO, Gennaro (Éd.). *Venise en France. La Fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*. Actes du colloque à Paris, dans l'École du Louvre, 2002. Paris, La documentation française, 2004, pp. 63-76 (1^a aparición en *Sztuka i Cultura*, nº 1, 2001, pp. 115-137).

⁶³ ROSENBERG, Pierre. « Paris-Venise, ou plutôt Venise-Paris : 1715-1723 ». En TOSCANO, Gennaro (Éd.). *Venise en France. La Fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*. Actes du colloque à Paris, dans l'École du Louvre, 2002. Paris, La documentation française, 2004, pp. 99-113.

con *connaissers* de arte italiano como A. M. Zanetti⁶⁴, Gaburri y el comte Algarotti; recibiendo asimismo en su casa a algunos de los principales representantes de la pintura veneciana, como Rosalba Carriera, quien se alojará allí en abril de 1720 y en marzo de 1721⁶⁵, Pellegrini o Sebastiano Ricci en 1716. Gracias a ello algunos artistas franceses como A. Coypel, Charles de La Fosse, Lemoyne o A. Watteau, pudieron entrar en contacto también con los principales pintores venecianos del momento. De hecho, los contactos de R. Carriera con Watteau son frecuentes en 1720 y 1721⁶⁶. Otro hito importante de esta relación de la pintura francesa e italiana lo ocupará la colección del Regente en el Palais Royal⁶⁷. El duque de Orleans en 1721 y por intermediación de P. Crozat, se hace con la colección Don Livio Odescalchi, duque de Bracciano y sobrino de Inocencio XI, que se constituía por 123 cuadros provenientes de la reina Cristina de Suecia. La colección del duque se compondrá en otros, de doce supuestos Correggios que, finalmente, se quedaron en dos, además de Schiavone, Sebastiano del Piombo, Charles Caliari, Giorgone, Palma il Vecchio, Jacopo Bassano, Tintoretto, Bellini, Tiziano, etc. Como se ha dicho en numerosas ocasiones, la pintura veneciana del *Cinquecento* continuaba ocupando un lugar destacado en la colección del Regente, junto a la pintura boloñesa que parece sin embargo predominante⁶⁸. Esta gran colección, que se abre pronto a la visita y de la que Dubois de Saint-Gelais dejará una descripción *Description des tableaux du Palais-Royal* (1727), se convertirá en uno de los focos más importantes de influencias pictóricas de la Francia del primer tercio del siglo XVIII. No obstante, a partir de los años 1750 y 1760 la actitud hacia la pintura italiana es cada vez más desfavorable, fomentándose la pintura nórdica, tal y como escribe en 1769 Mariette a un amigo suyo veneciano, el arquitecto Temanza:

« On compte les curieux qui, comme moi donnent la préférence aux ouvrages des maîtres Italiens, sur ceux des peintres qu'ont produit les Pays Bas. Ceux-ci ont pris un tel crédit qu'on se les arrache et qu'on y prodigue l'or et l'argent, tandis qu'un tableau ou qu'un dessein d'Italie n'est regardé qu'avec une sorte d'indifférence »⁶⁹

La historiografía tradicional del siglo XVIII a menudo ha señalado como un elemento fundamental para comprender las transformaciones del arte en las primeras décadas del siglo XVIII dos hechos principales. En primer lugar, la muerte de Le Brun y la ausencia de una personalidad

⁶⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 106 y ss.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁷ MARDRUS, François. « Les collections du Régent au Palais Royal ». En Catálogo de la exposición en el Musée Carnavalet de París del 9 de mayo al 4 de septiembre de 1988. París, Édition Paris-Musées, 1988, pp. 78-115.

⁶⁸ MARDRUS, François. « La galerie du Régent et la peinture du Seicento ». En BOYER, Jean-Claude (Éd.). *Seicento. La peinture italienne au XVII^e siècle et la France*. Rencontres de l'École du Louvre, septembre 1990. París, Musée du Louvre, 1990, pp. 304.

⁶⁹ « Lettre du 12 décembre, 1769 ». En MÜNTZ, Eugène. *Archives des arts. Recueil de documents inédits et peu connus*. París, 1890, p. 133. Citado en MICHEL, Patrick. « La peinture vénitienne en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Contribution à l'histoire d'une réception ». P. 56.

fuerte que le sustituyera al frente de la Academia, como señaló P. Marcel⁷⁰ o A. Fontaine⁷¹. En segundo lugar, el final de los grandes encargos oficiales, que favorece el surgimiento de otros espacios alternativos al oficial, incentivando los encargos privados, favoreciendo con ello la “liberalización” de la pintura de sus ataduras académicas. Aunque, este modelo explicativo que se impone ya a principios del siglo XX no es correcto, pues, como analizamos en el capítulo noveno y décimo, en estas primeras décadas del siglo XVIII asistimos a la finalización de dos de las principales obras oficiales, de grandes dimensiones, como son la decoración de la *Chapelle* de Versalles⁷² y la decoración de la cúpula de los Inválidos⁷³. Frente a la imagen de una ausencia total de encargos oficiales, en estas primeras décadas de siglo, continuarán produciéndose importantes encargos para decorar los palacios de placer como el Trianon, estudiados por A. Schnapper⁷⁴, o el de Marly, analizados por S. Castelluccio⁷⁵. No obstante, el traslado de la corte a la ciudad de París y las transformaciones sociales que en ella acontecen, van a diversificar la demanda de arte entre los nobles, los financieros, los industriales y las comunidades religiosas; diversificando la producción artística en estos instantes, aunque seguirá predominando un gusto por la gran pintura del siglo XVII. Esta tesis sobre la *ruptura* acontecida entre los dos siglos, marcada por la muerte de Le Brun y por la ausencia de encargos oficiales, parece extenderse especialmente entre los historiadores de la tercera república, como los mencionados Pierre Marcel o André Fontaine, opuestos al academicismo de Le Brun y al *absolutismo* del *Grand Siècle*, valorando así el siglo XVIII o bien como un momento de libertad que preanuncia el mundo ilustrado, como observamos en O. Merson⁷⁶; o bien como un periodo de *transición* como destaca P. Marcel; o bien como un periodo de *eclecticismo*, como subraya A. Fontaine.

En *La peinture française au début du dix-huitième siècle*, P. Marcel estudia las diversas propuestas artísticas desde finales del siglo XVII hasta principios del siglo XVIII. Sin embargo, como él mismo señala, su proyecto tiene como pretensión comprender la pintura francesa desde el Renacimiento hasta la ruptura de J.-L. David; lo que le llevará a definir la pintura entre 1690 y 1721 como un periodo de *transición*: « *Entre Le Brun et Boucher il existe donc un temps de transition.* »⁷⁷. La figura de Watteau y su muerte, representaba sin embargo un lugar ambiguo en su texto; pues, por un lado, era considerado como la cima del arte *absolu* y del refinamiento

⁷⁰ MARCEL, Pierre. *La Peinture Française au début du dix-huitième siècle, 1690-1721*. Paris, G. Baranger, 1906.

⁷¹ FONTAINE, André. *Les Doctrines d'Art en France. Peintres, Amateurs, Critiques, de Poussin à Diderot*. Paris, H. Laurens, 1909.

⁷² MARAL, Alexandre. *La Chapelle Royale de Versailles. Le Dernier grand chantier de Louis XIV*. Paris, Arthena, 2011.

⁷³ SCHNAPPER, Antoine. « La peinture décorative ». En BAILLARGEAT, René (Éd.). *Les Invalides. Trois siècles d'histoire*. Paris, Musée de l'Armée, 1974, pp. 78-92.

⁷⁴ SCHNAPPER, Antoine. *Tableaux pour le Trianon de marbre*. Éditions mise à jour par Nicolas Milovanovic. Réunion des Musées Nationaux-Société des Amis de Versailles, 2010 (1ª edición, Paris, Morton 1967).

⁷⁵ CASTELLUCCIO, Stéphane. *Marly. Art de vivre et pouvoir de Louis XIV à Louis XVI*. Paris Gourcuff Gradenigo, 2014.

⁷⁶ MERSON, Olivier. *La peinture française au XVII^e siècle et au XVIII^e siècle*. Paris, Alcide Picard & Kaan, 1900, p. 166.

⁷⁷ MARCEL, Pierre. *La Peinture Française au début du dix-huitième siècle, 1690-1721*. P. 6.

aristocrático de la pintura, que ya había encarnado Le Brun, pero, por otro lado, representaba la oposición de ciertos grupos de la aristocracia al arte “frio” y académico anterior. Asimismo, Watteau encarnaba también para P. Marcel el inicio de los nuevos valores realistas de la pintura del norte, que para él constituirán la auténtica ruptura y novedad del siglo frente a un siglo XVII determinado por la tradición italiana⁷⁸ y el impulso idealista y gusto por lo antiguo. Por todo ello, P. Marcel valora la pintura francesa tras la muerte de Le Brun en 1690, como un periodo de *transición* hacia Watteau, quien junto con la elección de Rubens y de A. Coypel, permiten la renovación de la pintura francesa, que abandona definitivamente el academicismo, hacia la escuela francesa del siglo XVIII, que encarnará Boucher, Fragonard y David. Watteau representaba por tanto el abandono de las influencias italianizantes, a favor de la pintura del Norte, denominada por él como *realista*, la cual se impondría lentamente a lo largo del siglo⁷⁹. Toda la obra de P. Marcel, tal y como ha quedado señalado más arriba, plantea que entre el Renacimiento y la “reacción” davidiana, la pintura francesa queda determinada por este doble impulso, entre lo italiano y la influencia del norte de Europa, a partir de los cuales construye la inteligibilidad de su relato.

« On trace encore volontiers deux cadres rigides à l'art français de la fin de la Renaissance à la réaction davidienne : le XVII^e et le XVIII^e siècles. Froide, guindée, majestueuse, la peinture du premier sacrifie tout à l'italianisme : Poussin, Le Brun la dominent; celle du second est jolie, élégante, coloriste fervente, admiratrice passionnée de la Flandre: Watteau, Boucher, Fragonard sont ses maîtres. Ces deux arts sont très différents, presque contradictoires. »⁸⁰

Para P. Marcel se desarrolla con Watteau, frente al arte de las reglas e italianizante, un arte que dará predominancia a la *sensibilidad*, identificada con la pintura del Norte, donde los jóvenes pintores que aman la vida y la alegría, ven reconocidos ambos principios, « *répandues à profusion dans l'art flamand* ». Se trata, según él, de un momento donde frente a la austeridad de Louis XIV y Madame de Maintenon, se desarrolla un *parti d'opposition* política en Meduon y en el Palais Royal, reunidos en torno al duc de Chartres y al gran delfín⁸¹, que consume un tipo de pintura opuesta a la

⁷⁸ « Watteau n'est pas seulement un initiateur : il inspire les peintres du XVIII^e siècle, parce qu'il résume tous les efforts tentés depuis la mort de Le Brun. Quand il commence à travailler après avoir quitté Audran en 1709, Antoine Coypel a terminé le plafond de la grande Chancellerie d'Orléans et la première partie de l'histoire d'Énée au Palais Royal est achevée depuis cinq ans. La peinture religieuse, la mythologie, la peinture d'histoire contemporaine, la peinture de batailles, le paysage, le portrait sont en pleine évolution; Watteau s'essaye à tous les genres, et dans tous il trouve la formule que l'École entière cherchait en tâtonnant. Ses Fêtes galantes sont, avant tout, l'expression géniale de l'idéal nouveau. » MARCEL, Pierre. *La Peinture Française au début du dix-huitième siècle, 1690-1721*. P. 7.

⁷⁹ « Trois générations travaillent de 1690 à 1721. Les contemporains de Le Brun, d'abord, achèvent de mourir : beaucoup restent obstinément attachés à l'Italie, mais plusieurs, séduits par les premières œuvres coloristes, s'abandonnent enfin au plaisir de peindre selon leur fantaisie. Leurs successeurs directs sont partagés entre de singulières audaces et des timidités invraisemblables ; cependant, dans l'ensemble, leur oeuvre devient plus jolie, plus galante, plus réaliste et plus colorée : elle est inégale mais souvent séduisante, maladroite parfois mais originale. Le mépris qu'on lui a témoigné est injuste : elle a renouvelé l'École menacée par l'absolutisme de Le Brun. La troisième génération atteint l'âge d'homme vers 1721. Elevée dans l'admiration de Rubens, elle met à profit l'expérience d'Ant. Coypel et de ses contemporains : c'est elle qui produit les petits maîtres du XVIII^e siècle ; mais ses oeuvres essentielles sont postérieures à la mort de Watteau. » *Ibid.*, p. 7.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 24-25.

de la monarquía y a la académica –como más tarde propondrá Th. Crow. Para P. Marcel, el arte *froid* de los antiguos colaboradores de Le Brun, ya no convenía a los nuevos *hôtels*, en plena transformación de sus interiores⁸², oponiéndoseles unos nuevos pintores que sin embargo no forman una escuela, sino que viven de forma aislada, puesto que ellos « *aiment maintenant la vie et la joie* »⁸³; aludiendo con claridad a Watteau, quien parece encarnar ese espíritu de novedades y de libertad del momento. No obstante, el término *realismo* parece tomar significaciones diferentes entre los autores de principios de siglo; y, de este modo, mientras para unos, como P. Marcel, parece representar la *sensibilidad* frente a la racionalidad e idealismo italiano; para A. Fontaine o L. Dimier, el realismo se emplea en el sentido de copia de la naturaleza, encarnando el espíritu francés que estaría presente en Poussin y que la Academia de Le Brun habría falsificado en cierto modo, oponiéndole un idealismo sustentado sobre la copia de los antiguos.

Para P. Marcel durante la Regencia el arte se *libera* del monopolio académico de Le Brun y de la Academia, permitiendo el desarrollo de una escuela nueva; una « *École entière devient plus aimable, plus légère, plus galante* »⁸⁴, que se ve favorecida tras la caída de la Regencia, por el surgimiento de fortunas nuevas, auspiciadas por el sistema de Law, que se apropian de las tradiciones de la vieja nobleza⁸⁵, permitiendo al arte renovarse, saliendo finalmente del férreo control de las formas de Le Brun. Este cambio hacia una *pintura sensible* estará determinado, insistimos, por la predominancia e influencia de la pintura flamenca, siempre dada a la alegría, como quedará materializada en la obra de Watteau, y que para él ya se había anunciado en las bacanales de Poussin⁸⁶. Para P. Marcel sin embargo « *l'italianisme est déjà mortellement atteint: en 1721 il sera mort.* »⁸⁷; y, de este modo, para 1721 ya se habría impuesto la influencia del realismo del norte de Europa y de lo que parece ser su variante francesa, el sensualismo galante, que invade todos los géneros como la pintura religiosa o la mitología. Para P. Marcel la mitología también se transforma en este mismo sentido y pierde su carácter *clásico*, que desde el Renacimiento se le había dado, apareciendo como excusa para expresar temas libertinos y un mundo de deseos, pero inscritos en los problemas de la cotidianidad realista del norte; tal y como se observa más tarde en la obra de Boucher y de Fragonard⁸⁸.

La definición constante de Watteau como un pintor *realista*, en el sentido de *sensualismo*, le obliga a P. Marcel a analizar siempre su obra en función de este principio. Un principio que para él nace de su pasión por el dibujo del natural, llevándole a establecer una correlación directa entre sus

⁸² *Ibid.*, p. 8.

⁸³ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 206.

dibujos del natural y su concepto de pintura, como ha señalado a propósito de las escenas soldadescas de Valenciennes. Más que hablar de pintura de género, el texto de P. Marcel parece querer establecer que la pintura del *grand siècle* se transforma en géneros, siendo el género, como en la pintura del norte, el que parece imponerse en la escuela francesa del siglo XVIII, gracias a Watteau, un pintor que viene precisamente del mundo flamenco; aunque él siempre le presenta como original, capaz de superar cualquier tradición e influencia. En P. Marcel se observa, por tanto, una tensión constante a la hora de estudiar la obra de Watteau, entre, por un lado, su deseo de inscribirlo en el realismo flamenco y, por otro lado, la clara tendencia a mostrarlo como un pintor marcado por lo imaginado y por la fantasía (que no hay que confundir con el idealismo, que entronca con la tradición italianizante del clasicismo). Watteau aparece así como la culminación del arte anterior, de la generación de Antoine Coypel, del colorismo y de Rubens, así como de la influencia flamenca del norte. En Watteau toda la tradición anterior sufre una reformulación original propiamente francesa como reflejarían las *fêtes galantes* determinando su obra los diferentes caminos por los que el arte francés recorrerá el siglo, considerando que « *Toutes les questions qui passionneront les hommes de 1760 sont en germe, déjà, dans les oeuvres, dans les écrits et dans les discussions des hommes de 1710* »⁸⁹. No obstante, y a excepción de Watteau, el arte que se desarrolla en este periodo de *transición* es definido por P. Marcel como inferior, en comparación con el arte desarrollado en el siglo XVII y en comparación con el que va a desarrollarse posteriormente con Boucher, Fragonard y David, considerando así la figura de Watteau como un « *accident dans l'École, et un accident dont le retour n'est pas à souhaiter.* »⁹⁰.

El siguiente gran texto de principios del siglo XX que va a determinar los análisis posteriores sobre este periodo, va a ser la obra de André Fontaine *Les doctrines de l'art en France, de Poussin a Diderot* (1909), publicada tres años después del texto de Pierre Marcel. Para A. Fontaine, como analizamos en el capítulo octavo, el arte francés se ve esclerotizado y monopolizado por Le Brun. Máximo representante del *absolutismo*, quien impone un *clasicismo internacional* que rompe con la vía propiamente francesa, representada por Poussin y su devoción por la Naturaleza. La obra de A. Fontaine retomaba ciertos análisis ya planteados por la obra de P. Marcel, buscando definir una corriente propiamente francesa, que sólo volverá a surgir tras la muerte de Le Brun con el triunfo definitivo de las ideas coloristas de Roger de Piles, defensor del naturalismo pictórico. En estos instantes se produce así un proceso de *liberalización* del arte respecto al *absolutismo académico* que daría lugar, a su vez, a una comprensión *ecléctica* del arte, donde las ideas académicas y el colorido de Roger de Piles encontrarán su máxima expresión en la obra teórica y

⁸⁹ *Ibid.*, p. 298.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 299.

práctica de Antoine Coypel. De este modo, el arte de la primera mitad del siglo XVIII quedaba definido por su *liberalización*, por su *eclecticismo* y por su inclinación hacia lo *natural*. Su posicionamiento teórico recogía así algunas de las claves de los estudios anteriores, como es la *liberalización* del arte tras la muerte de Le Brun, el peso esencial de las ideas de Roger de Piles y la recuperación de una comprensión natural del arte. Sin embargo, y a diferencia de P. Marcel, la influencia foránea de la pintura holandesa se ve sustituida por las corrientes naturalistas propias de la tradición francesa desde Poussin.

El término de *eclecticismo* fue utilizado por A. Fontaine en su estudio de 1909 para describir las teorías artísticas en la primera mitad del siglo XVIII, la cuales, estando inscritas a la Academia, no buscaban sin embargo ya la defensa de los dogmatismos del siglo pasado, sino una aproximación ecléctica, entre las posturas que había defendido la Academia y la de *amateurs* como Roger de Piles. Es esta teoría ecléctica la que determinará el pensamiento y la producción artística de este momento y la que determinará también el debilitamiento de la propia institución académica, la cual es definida en su obra, precisamente, por su finalidad dogmática. Un dogmatismo que ya no tenía razón de ser en un momento donde predomina una actitud “liberal”. Esta primera mitad del siglo XVIII parece definirse en su obra mediante los términos “liberalismo” y actitud “ilustrada”, valorándose claramente como un antecedente de la Ilustración. El *eclecticismo*, para A. Fontaine, se refiere a la convivencia de las dos principales *doctrinas* que habían caracterizado el siglo XVII: la *Antigüedad* (representada por la Academia y por Le Brun) y la *Naturaleza* (representada por Poussin y por Roger de Piles); y, de este modo, frente al modelo académico y antiquizante de Le Brun, los inicios del siglo XVIII son puestos en relación con la “libertad”. Que engendra un arte propiamente francés, que se ha desembarazado tanto de la influencia del norte (Rubens) como del sur (Italia). Así tras la “tesis” de Le Brun, y la “antítesis” de Roger de Piles, el siglo XVIII estará marcado por la “síntesis” de hombres como A. Coypel.

«Ainsi la querelle du dessin et de la couleur, la guerre des rubenistes et des poussinistes n'intéressait plus la génération nouvelle que comme une sorte de curiosité historique [...] Il suffit d'ailleurs de considérer la production artistique au commencement du XVIIIe siècle, de La Fosse a Coypel, de Vivien a Largilliere ou de Tourniere a Watteau, pour comprendre qu'au dogmatisme de Le Brun a succède un régime de liberté aussi éloigné de l'individualisme de nos jours que du formalisme de l'époque précédente. L'Académie, conciliant le respect de la tradition avec la fidélité due à la nature, a réalisé une sorte d'unité dans la doctrine, et ouvert, pour soixante ans au moins, une voie plus libre a l'art français.»⁹¹

No obstante, a partir de ese principio natural común que define el arte francés del siglo XVIII, A. Fontaine señala dos corrientes principales. Por un lado, estarán aquellos que apuestan por una aproximación más realista, que definirá como una postura moderna. Por otro lado, estarán aquellos otros que apuestan por la tradición y una naturaleza vista a través de los ojos de la antigüedad o del ideal académico, favoreciendo así la teoría, sobre la dimensión práctica de los

⁹¹ FONTAINE, André. *Les Doctrines d'Arte en France*. Pp. 157-158.

anteriores. Con esta diferenciación buscaba hacerse eco de la distinción progresiva que se produce en la sociedad entre determinados gustos oficiales y los gustos que se desarrollan entre coleccionistas y marchantes. Una diferenciación que para él, en la época, se materializaba bajo el término *gran goût* y *petit goût*⁹².

El periodo final del siglo XVII y los inicios del siglo XVIII ha sido poco trabajado por la historiografía. Sin embargo Antoine Schnapper, quien había realizado un fundamental estudio en 1967 sobre los pintores del final del siglo XVII que trabajan en el Trianon de Mármol, realiza desde los inicios de la década de los 70 una aproximación importante a este periodo inicial del siglo XVIII, a propósito de la figura de Jean Restout, en 1970⁹³, y de la fundamental de Jean Jouvenet, en 1974, con lo que venía a rellenar un espacio en el que sólo parecía existir la figura de Watteau; retomando así el esfuerzo de artículos fundamentales como el de Margaret Stuffmann sobre Charles de La Fosse de 1964⁹⁴. A. Schnapper se quejaba de cómo los estudios de historia del arte suelen detenerse a partir de la muerte de Le Brun en 1690, tal y como recogía el título de la obra de Louis Dimier *Histoire de la peinture française du retour de Vouet à la mort de Le Brun, 1627 à 1690* de 1926. A partir de ello, para A. Schnapper, el periodo desarrollado tras la muerte de Le Brun en modo alguno podía ser caracterizado, como había hecho P. Marcel, como un periodo de transición. Frente a esta visión, y como subyace a su texto sobre Jean Jouvenet, A. Schnapper considera que los inicios del siglo XVIII no pueden ser reducidos solamente a una *pintura amorosa*, pues la *pintura seria* siguió realizándose, principalmente en el ámbito religioso, como reflejaría, precisamente, la obra de Jouvenet o de Restout, siendo la base sobre la cual se construirá la reacción neoclásica de mediados del siglo XVIII. A. Schnapper en su cuestionamiento de la obra de P. Marcel, parecía diferenciar entre dos tipos de pinturas: una *pintura amorosa* y una *pintura seria*; retomando esa tendencia de los textos anteriores, tendentes a simplificar este periodo bajo dos principios o concepciones diferentes de la pintura, recordando así a la distinción establecida por J. Locquin entre una *pintura galante* y una *pintura de historia*.

⁹² « On pourrait donc tout au plus discerner deux courants ne se séparant d'ailleurs qu'assez rarement : l'un serait représenté par les partisans résolus de l'art moderne, comme semblent l'avoir été l'abbé Le Blanc et Baillet de Saint-Julien; il se confondrait presque complètement avec celui qui emportait les La Tour et les Chardin loin des grands genres pour les ramener à l'observation du réel et leur faire trouver dans la perfection de la technique de quoi racheter la soi-disant infériorité des sujets; l'autre se rattacherait à la tradition avec La Font de Saint-Yenne, Saint-Yves et la société d'amateurs à qui est due la Lettre sur la peinture ; ces écrivains citent volontiers l'abbé Du Bos qu'ils ne rappellent pourtant pas, parce qu'ils ont sans cesse des oeuvres d'art sous les yeux et portent des jugements inspirés par un goût sûr bien plutôt que par une théorie sans pratique. » *Ibid.*, pp. 266-267.

⁹³ SCHNAPPER, Antoine et Pierre ROSENBERG. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Rouen, del 17 de junio al 15 de septiembre de 1970: Jean Restout (1692-1768). Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1970.

⁹⁴ STUFFMANN, Margaret. « Charles de La Fosse et sa position dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle ». En *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e période, tome LXIV, 106^e année, 1964, pp. 1-121.

A través de esta distinción, A. Schnapper parecía querer dar un orden a un periodo que él mismo define en su texto como de *anarquía*, al no existir ni un pintor ni una forma pictórica predominante. Aunque admitirá la existencia de *estilos coherentes*. Para A. Schnapper el periodo comprendido entre 1690 y 1721 posee una fuerte personalidad y no puede ser leído ni como una decadencia ni como una simple continuación de la gran personalidad de Le Brun, sólo porque los grandes pintores como Ch. de la Fosse, A. Coypel o Jean Jouvenet, hayan trabajado con Le Brun en las obras de Versailles. No obstante, para él en las primeras décadas del siglo XVIII la gran tradición sigue presentes, como reflejan J. Jouvenet y J. Resout, quienes se especializan en pintura religiosa, sobre todo, ante la escasez de grandes encargos oficiales, donde claramente continua con la gran tradición del siglo XVII. Para él no era posible hablar de un *giro* generalizado del arte de las primeras décadas del siglo XVIII hacia el realismo de influencia flamenca y hacia la galantería; y, de este modo, en clara alusión a la obra de P. Marcel, A. Schnapper considera que se ha exagerado excesivamente la influencia de la pintura del norte en la evolución de la pintura de estos años⁹⁵, considerada como una transición a la pintura galante. Aunque, al mismo tiempo considera que es innegable la influencia de Rubens en la obra de Antoine Coypel o en las obras tardías de Charles de La Fosse, e incluso de Rembrandt. Sin embargo, no es la irrupción de lo flamenco y lo holandés el factor del cambio, pues lo que se produce no es tanto un cambio sino una apertura hacia otras experiencias pictóricas de otras escuelas, rehabilitadas gracias a las teorías de *amateurs* como Félibien o Roger de Piles, frente al monopolio anterior del modelo italiano. Un monopolio cuestionado a partir de las polémicas del color y de la obra de Roger de Piles, que favorecerá sin duda el consumo de pintura del norte. Así establece finalmente que las principales referencias con las que trabajan los diversos autores en estos momentos, serían la pintura nórdica y la pintura boloñesa, lo que le lleva a A. Schnapper a hablar de una pintura que practica el *pastiche* (en el sentido de ecléctica), razón por la cual será dejada de lado por la historiografía⁹⁶. A. Schnapper termina haciendo una alusión a la clásica obra de J. Locquin para enfatizar que la pintura de historia no se recupera a mediados de siglo, sino que se mantendrá desde el siglo XVII a lo largo de las primeras décadas del siglo XVIII, lo que demostraría que la gran pintura no desaparece, sino que convive con otras propuestas más agradables⁹⁷.

La escasez de grandes encargos y la fuerte competencia entre los grandes pintores del momento, ha determinado el desarrollo de una competencia feroz entre los artistas en estas primeras décadas de siglo, como estudiaremos a propósito del concurso realizado en 1727, donde se

⁹⁵ SCHNAPPER, Antoine. *Jean Jouvenet et la peinture d'histoire à Paris, 1644-1717*. P. 17.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 170

presentan los grandes académicos del momento. La victoria final de F. Lemoyne tendrá repercusiones importantes a lo largo de los años posteriores entre los grandes artistas de esta generación, como Noël-Nicolas Coypel o J.-F. de Troy, produciéndose diversas envidias entre artistas y protectores que, sin duda, construirán un clima irrespirable en el ámbito artístico, tal y como se quejaba A. Coypel en sus conferencias ya desde 1712. Esta dura competencia, como hemos señalado más arriba, determinará también la especialización de algunos pintores y, de este modo, emergen importantes retratistas como H. Rigaud, François de Troy o Nicolàs de Largillière, que ya habían construido su fama a finales del siglo XVII⁹⁸, animados por el propio Le Brun. Pero también nos encontramos con decoradores como Audran, con quien Watteau trabajará en sus inicios; con especialistas en pintura religiosa, como los mencionados, Jean Jouvenet o Jean Restout, beneficiados por sus contactos con el mundo parlamentario y jansenista; con especialistas en mitologías como Noël-Nicholas Coypel⁹⁹, así como con especialistas en paisajes, pinturas de animales, escenas orientalistas, etc. En general, todos parten de los modelos pasados, pero también intentan renovarlos para encontrar así el apoyo de los coleccionistas, adaptándose a los nuevos gustos y a las modas, tal y como hemos señalado en el caso específico de Watteau. Pero no debemos confundir esta especialización con un proceso de conversión de la pintura francesa en “géneros”, como apuntaba P. Marcel, pues, por ejemplo, en la Academia así como en sus *conferencias* sigue distinguiéndose y estableciéndose una “jerarquía” entre los mismos, en cuya cúspide seguimos encontrando la *pintura de historia*, no produciéndose una igualación entre ellos. A pesar de lo cual, y como señalábamos, en estos instantes asistimos a una proliferación y a una revalorización de ciertas pinturas costumbristas, que sin duda recuerdan a los modelos nórdicos. Un fenómeno que vincularemos, no sólo a los intercambios artísticos entre diferentes regiones de Europa, sino a esa transformación de los *discursos* acontecido por la *Gubernamentalidad*, asistiendo por tanto a la invención de una nueva *cotidianidad*¹⁰⁰, que sin duda determinará ésta atracción, cada vez mayor, por la pintura de género; la cual no debe ser adscrita al desarrollo de una nueva clase social burguesa. Pero junto a esta emergencia de una nueva cotidianidad, sin duda consecuencia de los procesos de visualización de la población característicos de la *Gubernamentalidad*, nos encontramos también con otro tipo de manifestaciones artísticas que conviven con las arriba señaladas. No obstante, algunos autores han querido reducir esta gran variedad de propuestas a un denominador común, ya fuera la *pintura galante* o la *pintura de género*.

⁹⁸ AUBERT Jean, Alain DAGUERRE DE HUREAUX, Emmanuel COQUERY. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Nantes, del 20 de junio al 15 de septiembre de 1997; y en el Musée des Augustins de Toulouse, del 8 de octubre de 1997 al 5 de enero de 1998: *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*. Paris-Nantes-Toulouse, Somogy-Musée de Beaux-Arts, 1997.

⁹⁹ DELAPLANCHE, Jérôme. *Noël-Nicolas Coypel, 1690-1734*. Paris, Arthéna, 2004.

¹⁰⁰ MICHEL DE CERTEAU. *L'invention du quotidien. 1. Art de faire*. Paris, Gallimard, 1990.

Si bien las deudas de la pintura del siglo XVIII con el siglo XVII son claras, sin embargo la producción artística del momento –como se queja constantemente A. Coypel en sus conferencias- se ve paulatinamente condicionada por la emergencia de un creciente mercado de arte y por la irrupción de los marchantes, coleccionistas, *amateurs honnoraires*, etc.; que portan sus propios gustos, determinando algunas de las líneas abiertas por la pintura del siglo XVIII, como son las naturalezas muertas de influencia flamenca, que podemos observar en Jean Siméon Chardin, Alexandre-François Desportes o de François Oudry. El costumbrismo de lo cotidiano que desde Gillot, pasando por Chardin, llegará hasta a Greuze; o como también podemos observar en los pintores del llamado “estilo galante”, herederos de Watteau, como Nicolás Lancret¹⁰¹, Jean Baptiste Pater, que se convierten en una auténtica moda y un fenómeno comercial a nivel europeo¹⁰². Esta apertura de Francia hacia la pintura del Norte, favorecida por las polémicas del color del siglo XVII, así como por el incipiente gusto por los llamados géneros menores, se ven fortalecidas durante el siglo XVIII gracias a la política de paz de la Regencia, que permiten el viaje a Holanda a importantes “pioneros” del mercado artístico parisino como Gersaint; quien introducirá en Francia un buen número de pintores holandeses desconocidos hasta ese momento¹⁰³.

A través de esta penetración progresiva de otras escuelas artísticas en Francia, favorecidas asimismo por un incremento de la cultura de la imagen, como por ejemplo las estampas, los grabados, etc., y la búsqueda de nuevos productos exóticos de lujo de los nuevos marchantes, se desarrolla un paulatino interés por la pintura de género. Ésta reflejaría, en nuestra opinión, el desarrollo de una nueva *cultura material* así como una nueva *invención de lo cotidiano*, en estrecha relación con los nuevos saberes económicos, poblacionales, etc., a través de los cuales emergerá una nueva cotidianidad, tal y como representaría el auge de la pintura de *género*. Nos preguntamos así hasta qué punto este auge, más que reflejar el ascenso de una nueva clase burguesa que le gusta verse identificada en ella, como apuntaba el crítico de arte La Font de Saint-Yenne (aunque se trata de un género consumido por muy amplias capas de la sociedad), mostraría, por el contrario, una actitud de resistencia frente a los cambios que la *gubernamentalidad* está introduciendo en la sociedad; es decir, ante el nuevo modelo de ordenamiento de la realidad que trae consigo. Frente a

¹⁰¹ TAVERNER HOLMES, Mary. *Nicolas Lancret. Dance Before a Fontaine*. Los Angeles, Getty Museum Studies of Art, 2006.

¹⁰² ALLEN, Brian. “Watteau and his Imitators un Mid-Eighteenth-Century England”. En MOUREAU, François y Margaret MORGAN GRASSELLI (Éd.). *Antoine Watteau (1684-1721). The Painter, His Age and His Legend*. Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, pp. 259-267; WITTINGHAM, Selby. “Watteaus and “Watteaus” in Britain c. 1780-1851”. En MOUREAU, François y Margaret MORGAN GRASSELLI (Éd.). *Antoine Watteau (1684-1721). The Painter, His Age and His Legend*. Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, pp. 269-277; BÖRSCH-SUPAN, Helmut. Catálogo de la exposición en el Palais du Louvre, del 25 de abril al 31 de mayo de 1963: *La peinture française du XVIII^e siècle à la cour de Frédéric II*. Paris, Musée National du Louvre, 1963.

¹⁰³ MAËS, Gaëtane et Jan BLANC (Éd.). *Les échanges artistiques entre les anciens pays-bas et la France, 1482-1814*. Actes du colloque au Palais des Beaux-Arts de Lille du 28 au 30 mai 2008. Brepols, 2010.

esta nueva realidad del consumo de lo banal, estudiada por D. Roche¹⁰⁴, y frente a las transformaciones sociales, económicas, científicas, etc., nos preguntamos hasta qué punto a través de la llamada pintura de *género* que alude a las escenas de la vida cotidiana, puede observarse, precisamente, una *invención de lo cotidiano*, mediante la cual la sociedad se defiende frente a las novedades, integrándolas gracias a esta invención de lo cotidiano, tal y como planteaba M. de Certeau. Consideramos, por tanto, que es desde estas claves de la *invención de lo cotidiano* donde debemos comprender esa especie de “reacción” de la pintura de género, entendiéndola así como un deseo de reorganizar las novedades a través de lo cotidiano y no tanto desde claves de análisis social.

Asimismo, nos preguntamos hasta qué punto tras la defensa de la pintura de historia que realizan algunos críticos como La Font a partir de los años 40 del siglo XVIII, precisamente desde la defensa de la *tradición*, también podría comprenderse desde esta *invención de lo cotidiano*; aunque subyazcan tras ella cuestiones políticas innegables. De este modo, tras la defensa de la historia que lleva a cabo La Font no sólo debemos buscar una lucha por los símbolos de la historia y sus procesos de legitimación (adscrito a la redefinición nacional y patriótica que intentar llevar a cabo los Parlamentos), ni ver tras ello un *gusto patriótico*, como el señalado por Colin B. Bailey¹⁰⁵; sino, igualmente, un deseo por redefinir una nueva cotidianidad y una tradición que, al fin y al cabo, también subyace tras su defensa de la historia, como observamos en su discurso sobre la decadencia de la pintura en Francia. Esto permitiría comprender el porqué desde mediados del siglo XVIII, cuando asistimos con claridad a la reivindicación de la *historia antigua* –como ha señalado Jean Locquin¹⁰⁶–, tras esta Historia no existe una *conciencia histórica*, como ha estudiado Ch. Grell¹⁰⁷, sino que la antigüedad se convierte en un revestimiento de las ideas del presente, que se visten con los ropajes del pasado. Ropajes con los que incluso algunos pintores también envuelven las escenas de género, como ha señalado Thomas W. Gaehtgens y Jacques Lugand a propósito de la obra de Joseph-Marie Vien¹⁰⁸.

Como señalábamos más arriba a propósito del género mitológico, esta *pintura galante*, amable, agradable y rococó, que destacan algunos, era vinculada con la producción artística que se desarrolla en torno al Trianon de Mármol, donde se desarrolló una pintura mitológica agradable,

¹⁰⁴ ROCHE, Daniel. *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation XVII^e-XIX^e siècle*. Paris, Fayard, 1997.

¹⁰⁵ BAILEY, Colin B. *Patriotic Taste. Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*. New Haven-London, Yale University Press, 2002.

¹⁰⁶ LOCQUIN, Jean. *La peinture d'histoire en France, de 1747 à 1785. Étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*. Paris, Arthéna, 1978 (1^a edición, Paris, H. Laurens, 1912).

¹⁰⁷ GRELL, Chantal. *L'histoire entre érudition et philosophie. Étude sur la connaissance historique à l'âge des lumières*. Paris, PUF, 1993.

¹⁰⁸ GAEHTGENS, Thomas W. et Jacques LUGAND. *Joseph-Marie Vien. Peintre du Roi (1716-1809)*. Paris, Arthéna, 1988.

donde se recupera la poesía pastoral y bucólica, de clara influencia ovidiana¹⁰⁹, que sin duda vino dada por la propia naturaleza del encargo. Un tono agradable que en modo alguno se tradujo en la creación de un estilo agradable o galante que predominará en las primeras décadas del siglo XVIII, como pretendieron establecer los hermanos Goncourt; quienes contrapusieron la rigurosidad y dignidad estética de Louis XIV, frente a los encantos menos fingidos y convencionales del reinado de Louis XV. Los hermanos Goncourt explicarán este cambio entre siglos, aludiendo a una transformación de la mitología y a una Revolución en el Olimpo, donde los dioses y las diosas heroicos de Homero o Virgilio, dejan su lugar a las divinidades conquistadoras y sensuales de Ovidio¹¹⁰. Para éstos la mitología del siglo XVIII ya no tenía por finalidad la educación moral y enseñar la virtud pública, sino educar en los placeres, distinguiendo así entre un *mito épico* y un *mito lírico*. Una comprensión sesgada y reduccionista, como analizamos en la tercera parte, que contradiría algunas de las obras mitológicas realizadas en este periodo como *L'Apothéose d'Hercule* de F. Lemoyne, donde se describe la obra a partir de las virtudes del héroe. K. Scott, a su vez, ha inscrito esta “mitología lírica” –frente a la mitología heroica anterior- dentro de un proceso más amplio de crisis de la política de Louis XIV como consecuencia de la crisis económica y de la guerra, que se traducirá en una pérdida del ideal heroico –siguiendo a P. Bénichou. Si bien no puede establecerse que asistamos a una pérdida del heroísmo, como destacó P. Bénichou, como consecuencia para él de la emergencia de la *robe*; sin embargo, tal y como analizamos en el capítulo anterior en estos instantes sí asistimos a un cuestionamiento de la idea del *Roi de Guerra* y de la imagen del *Roi de Gloire*, que hemos vinculado al desarrollo de una comprensión *gubernamental* del poder adscrita a la idea de la *Paz* y a la idea de *gobierno* mediante el cálculo y la medida. Para K. Scott, sin embargo, esta mitología lírica revelaba una especie de oposición y cuestionamiento al modelo louisatorciano, que define las primeras décadas del siglo XVIII, que sin embargo cuestionamos ampliamente en el capítulo anterior.

Por otro lado, esta pintura agradable y amable, suele ponerse en relación con la irrupción de la pintura lombarda y, especialmente de Correggio¹¹¹, que por ejemplo es reivindicada de forma constante en las conferencias de A. Coypel. Pero ésta, más que reflejar una deriva amable de la pintura dieciochesca, reflejaría más bien un *eclecticismo* característico de la pintura francesa del siglo XVII y XVIII fundamento de la *poética clásica*. Correggio, parecía aunar así en su pintura - como en el siglo XVII había hecho A. Carracci-, tanto el gusto por el dibujo como por el colorido, uniendo además un tercer elemento que ahora parece ser considerado como fundamental: la *gracia*.

¹⁰⁹ CHATELAIN, Marie-Claire. *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2008.

¹¹⁰ SCOTT, Katie. « D'un siècle à l'autre. Histoire, Mythologie et Décoration à Paris au début du XVIII^e siècle. » P. XXXII.

¹¹¹ SCHNAPPER, Antoine. « Le Corrège et la peinture française vers 1700 ». En *Fonti e studi. Atti del convegno sul Settecento parmense nel 2^o centenario della morte di C.I. Frugoni*, Parma, 10, 11, 12 maggio 1968. Parme, Deputazione di storia patria per le province parmensi, 1969, pp. 341-350.

Este término es tremendamente ambiguo en estos instantes, pues siendo fundamental en el siglo XVII, parece convertirse ahora en un principio esencial de las conferencias de A. Coypel, como analizaremos más adelante, que no puede ser comprendido, solamente, en un sentido *amable* o *galante*; pues el propio A. Coypel aplica el término *gracia* también para referirse a sus escenas teatrales, determinadas por un fuerte sentido dramático. Esta inclinación por la violencia en determinadas escenas pictóricas directamente inspirada por la tragedia, ha dado lugar a ciertas ambigüedades terminológicas en la historiografía entre aquellos que observan una violencia como característica del *rococó*¹¹², contradiciendo así la imagen agradable y placentera del mismo. El propio texto *Violences du rococo*, subrayaba la imposibilidad de referirse al término *rococó* (que no desea problematizar, lo cual es muy significativo) en los términos acuñados por el siglo XIX de espejos, bosquecillos, *boudoirs*, *foutoirs*, triunfo de la curva, ornamento, etc. Este texto reconocía que la pintura que se realiza durante el periodo denominado como *rococó* estaba atravesada por un interés por la expresión extrema; que lleva a sus autores a hablar de paradoja, la cual nace, precisamente, de intentar analizar este periodo bajo un término como *rococó* tras el que subyace el imaginario del siglo XIX y que poco o nada tendrá que ver con el siglo XVIII. Este gusto por las escenas violentas ha sido analizado por M. Ledbury, señalando que tendría que ver con la influencia de la tragedia clásica en las escenas pictóricas¹¹³.

El propio A. Coypel reflexiona en sus conferencias que en la pintura debían existir diversos tonos, aludiendo a las teorías de Poussin, Ch. Le Brun o A. Félibien; considerando así que dependiendo del tema ese tono deberá ser el adecuado a una escena amable, trágica, religiosa, etc. Es por ello que si en momentos determinados defienden una manera suave, agradable y placentera, siendo Correggio un referente constante en sus conferencias, sin embargo, en otros momentos y para otro tipo de cuadros, defenderá las formas de Ch. Le Brun y de la tradición histórica del siglo XVII, principalmente para la gran pintura de historia. Esto demuestra que a pesar de la importancia adquirida por Correggio, como referente formal para él, así como por los términos como *gracia*¹¹⁴ o por el desarrollo de unas mitologías amorosas, en modo alguno puede deducirse de ello la predominancia de un estilo amable y galante generalizado en las primeras décadas del siglo XVIII. Si bien no es posible hablar de una pintura amable, en términos generales, sin embargo, sí es posible encontrar un denominador común en los pintores del momento como es la predominancia del colorido. Una predominancia del colorido que refleja el triunfo de las ideas de Roger de Piles, y que

¹¹² BERCHTOLD, Jacques, René DÉMORIS et Christopher MARTIN (Éd.). *Violences du rococo*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

¹¹³ LEDBURY, Mark. « Libertés et contraintes, la peinture comme modèle pour la tragédie ». En CHAVANNE, Blandine, Adeline COLLANGE-PERUGI, Juliette TREY. Catálogo en el Musée des Beaux-Arts de Nantes, del 11 de febrero al 22 de mayo de 2011: *Le Théâtre des passions (1797-1759)*. Cléopâtre, Médée, Iphigénie. Lyon, Fage, 2011, pp. 68-83.

¹¹⁴ TOUTAIN-QUITTELIÉ, Valentine & Chris RAUSEO (Dir.). *Watteau au confluent des Arts. Esthétique de la Grâce*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

también se explica por la predominancia de la pintura veneciana en estos instantes, sobre todo del *Cincento*¹¹⁵. Un color que en modo alguno había sido ajeno al siglo XVII, por lo que tampoco constituiría un rasgo definitorio del siglo XVIII. Pese a esta presencia del colorido en la pintura, a nivel teórico, autores como A. Coypel, seguirán defendiendo –como su padre Noël Coypel– una pintura construida tanto sobre el dibujo como sobre el color, dando prioridad incluso al primero. Aunque, nuevamente, y como en el siglo pasado, cada artista interpreta esta relación del color de forma diferente; y así, unos miran hacia Tiziano, otros hacia Rubens, otros hacia el propio Le Brun, etc.

Todo ello ha hecho que uno de nuestros objetivos principales a lo largo de este capítulo haya sido demostrar cómo este periodo, entre los años finales de la década de los años 80 del siglo XVII y los inicios del siglo XVIII, en modo alguno puede ser descrito como un periodo de crisis, de transición, de eclecticismo o de anarquismo; sino que los pintores reflejarán las variedades temáticas y los diversos géneros que definen los diferentes *clasicismos*. Muchos de los grandes pintores del siglo XVII que continúan pintando en las primeras décadas del siglo XVIII como Ch. de La Fosse, A. Coypel, los *frères* Boullongne, se han formado en la *grande manière* del siglo pasado; y muchos de los jóvenes pintores del siglo XVIII como F. Lemoyne, J.-F. de Troy¹¹⁶, Jean Restout, J.-M. Nattier¹¹⁷, Cl.-G. Hallé¹¹⁸, etc., tendrán como referencia a los grandes pintores del siglo XVII, como los mencionados Charles de La Fosse, Antoine Coypel, Jean Jouvenet, les frères Boullogne. Pero también a Houasse, Verdier, Parrocel, Van der Meulen, Michel II Corneille, etc.; todos estos pintores de finales del siglo XVII que han trabajado en el Trianon y que se han formado bajo la sombra de Le Brun. Pero los pintores del siglo XVIII no sólo tendrán como referente formal a los pintores de finales del siglo XVII, sino también a la generación anterior como Voeut, Poussin o Philippe de Champaigne; así como a los formados en el taller de Vouet como J. Stella, L. de La Hyre, F. Poerson, E. Le Seur, S. Bourdon, Ch. Errard o P. Mignard. Todas estas influencias y referencias formales de la propia pintura francesa del siglo XVII, así como el viaje a Italia que permite conocer mejor las diversas propuestas desarrolladas allí, así como el mejor conocimiento de otras escuelas como la veneciana o la flamenca; harán evolucionar el gusto entre los amateurs y

¹¹⁵ MICHEL, Patrick. « La peinture vénitienne en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Contribution à l'histoire d'une réception ». P. 50 ; MICHEL, Patrick. « Dessins des maîtres vénitiens et goût française au XVIII^e siècle. » En HOCHMANN, Michel. *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen, 24-25 février 2006, 6 mai 2006. Paris-Genève, École Pratique des Hautes Études-Droz, 2011, pp. 367-388.

¹¹⁶ LERIBAUT, Christophe. *Jean-François de Troy, 1679-1752*. Paris, Arthéna, 2002.

¹¹⁷ SALMON, Xavier. Catálogo de la exposición en el Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, del 26 de octubre de 1999 al 30 de enero de 2000: Jean-Marc Nattier, 1685-1766. Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

¹¹⁸ WILLK-BROCARD, Nicole. *Une dynastie Les Hallé*. Paris, Arthéna, 1995.

coleccionistas del siglo XVIII. No obstante, la pintura que se realiza en estos instantes continuará profundizando en los problemas de la elocuencia persuasiva y en los problemas de la representación aristotélica que analizábamos en el siglo XVII, teniendo como principal finalidad emocionar y conmover al espectador; especialmente en la pintura de historia. Se trata de una pintura que en líneas generales dará predominancia a la recepción, a la percepción y al disfrute, favoreciendo así el colorido, como señalaba Roger de Piles, pero también las expresiones, como subrayaba Le Brun; tal y como podemos observar en A. Coypel. Por todo ello puede concluirse que entre el siglo XVII y el siglo XVIII no podremos hablar ni de ruptura, ni de cambio, ni de *rococó*. Simplemente asistimos a una evolución y a un desplazamiento de la tradición francesa del siglo XVII en diferentes sentidos, pero siempre sobre el fundamento marcado por la *poética clásica* del siglo XVII, incluso en autores como Watteau, cuya referencia formal parece ser precisamente ese mundo de la poesía galante de finales del siglo XVII.

Por otro lado, la tendencia a identificar casi en exclusividad los inicios del siglo XVIII con el arte de Watteau, ya apuntada por la historiografía decimonónica así como por la desarrollada a principios del siglo XX, como si fuera la única novedad del periodo frente al resto de artistas, que no aportarían nada nuevo al *clasicismo* de Le Brun, como sugiere P. Marcel, se desarrolla, sobre todo, por haber tomado la obra de Watteau como referente formal del siglo XVIII¹¹⁹. Como estudiaremos más adelante, Watteau en realidad constituyó una excepcionalidad en la época así como un fenómeno menor, magnificado y elevado a mito a partir de su muerte, en gran medida por las estrategias comerciales en las que se verá involucrado su persona y su obra por parte de su marchantes Gersaint y de uno de sus coleccionistas Jean de Jullienne; quienes lo convertirán rápidamente en uno de los primeros fenómenos comerciales de la historia del arte¹²⁰, cuya fama se extenderá al siglo XIX y XX. Frente a una imagen de Watteau como ruptura con el *clasicismo* y con el pasado inmediato, que instituyeron también los hermanos Goncourt, su obra es, por el contrario, claramente heredera de esa tradición clásica. Por un lado, a nivel temático, poniéndola en relación con ciertas corrientes literarias de finales del siglo XVII. Por otro lado, a nivel formal, como señalamos a propósito de su formación en las colecciones de P. Crozat, frecuentando la compañía de Ch. de La Fosse¹²¹ o de A. Coypel; a las que habrá que añadir las experiencias del color francesas, la pintura de género flamenca y la gran tradición italiana; pero también de los grandes maestros de su época como A. Coypel, y Charles de la Fosse. Sin duda, y como hacen todos los

¹¹⁹ FRANCASTEL, Pierre. "L'Esthétique des Lumières". Traducido por Juan Calatrava Escobar, *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*; Akal, 1987, pp. 15-55 (1ª edición en *Utopies et institutions au XVIII^e siècle. Le pragmatisme des Lumières*. Paris-La Haya, Mouton, 1963.)

¹²⁰ MICHEL, Christian. *Le "Célèbre Watteau"*. Genève, Droz, 2008.

¹²¹ GUSTIN-GOMEZ, Clémentine. *Charles de la Fosse 1636-1716. Le maître des Modernes*. Paris, Fatou, 2006, 2 Vol., vol 1, p. 109 y ss.

grandes pintores, este mundo de referencias será llevado a sus mundos particulares¹²², buscando reelaborar los géneros tradicionales que le permitan encontrar un hueco en la dura competencia artística de la época. Un estilo y unas temáticas que estarán condicionadas por no haber realizado un camino tradicional de formación, lo que sin duda le hacía estar más dotado para un tipo de pintura que para otra. Watteau más que suponer una ruptura respecto al arte anterior supondrá una continuidad, de ahí que A. Coypel le ayudase a preparar su *morceaux de réception* en la Academia.

Si durante la primera mitad del siglo XVIII continúa predominando las ideas del siglo XVII, como en cierto modo representan los textos de Roger de Piles, así como las conferencias de la Academia de A. Coypel; sin embargo, en este siglo comienza a desarrollarse una nueva *filosofía del arte*, diferente de las teorías artísticas alumbradas por la Academia en el siglo XVII y fundamentadas sobre la *poética clásica*. Se trata de unas teorías elaboradas en gran medida por hombres de iglesia -como reconocía A. Becq¹²³ o Saint-Girons¹²⁴- en los que el arte es un vehículo para hablar sobre el hombre, la divinidad o la Verdad. Si bien el arte no es el centro de este discurso, sin embargo, en esta filosofía el arte ocupa cada vez más un lugar más destacado. De ahí que la hayamos definido como una *filosofía del arte*, siguiendo la definición dada por J. Lichtenstein¹²⁵; estando determinada por unos modelos heredados del pensamiento geométrico de Descartes y Malebranche. Una herencia del pensamiento francés que se abre también a las nuevas reflexiones sobre los sentidos y las sensaciones de otras tradiciones como el empirismo inglés y especialmente de Locke. Destacarán así teóricos como Jean-Pierre Crousaz *Traité du beau* (1715), l'abbé Du Bos *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Yves-Marie André *Essai sur le beau* (1741), Charles Batteux *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746), etc. Las reflexiones de Du Bos, cuya obra principal se publica en 1719 pero que no comenzará a difundirse hasta 1740, parecen moverse entre estos dos tipos de reflexión que hemos denominado como *teoría del arte* y *filosofía del arte*. Aunque en él predominarán todavía en sus reflexiones sobre el arte los principios de la *poética clásica* del siglo pasado.

Estas obras que adscribimos a la *filosofía del arte* no parecen influir directamente en la creación artística de las tres primeras décadas del siglo, ni en los discursos académicos de A.

¹²² ROSENBERG, Pierre. "Watteau's Copies After the Old Masters". En WINTERMUTE, Alain. Catálogo de la exposición en The Frick Collection New York del 19 de Octubre de 1999 al 9 de Enero de 2000: Watteau and His World. French Drawing from 1700 to 1750. London-New York, Merrell Holberton-The American Federation of Arts, 1999, pp. 50-55.

¹²³ BECQ, Annie. *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice, 1680-1814*. Paris, Albin Michel, 1994 (1ª edición, Ospedaletto, Pacini Editore, 1984).

¹²⁴ SAINT GIRONS, Baldine. *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français. Dictionnaires des sources*. Paris, Philippe Sers, 1990.

¹²⁵ LICHTENSTEIN, Jacqueline. « De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau. Une mutation essentielle de la théorie de l'art ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, nº 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 17-35.

Coypel, aunque sí nos permiten observar cómo un nuevo mundo de teorías e ideas, como las de Locke, penetran no sólo en las reflexiones filosóficas sino también en las teorizaciones sobre arte, generando importantes *discontinuidades*. Una ideas de Locke que -como analizamos en el capítulo anterior- penetran a través de las traducciones de Pierre Corte o de Buffier desde principios de siglo y en relación a la *querelle* del innatismo que ha generado la obra de Descartes. En estos instantes, también asistimos a las traducciones en Francia de tratados ingleses de arte, como el de Jonathan Richardson de 1715, que es traducido como *Traité de la peinture* en 1728. Todo ello reflejaba la paulatina penetración de las ideas foráneas en algunos autores, que también se observará en el teatro con las comparaciones entre la tragedia francesa e inglesa de Shakespeare, así como la progresiva escisión de la reflexión artística, sobre todo a mediados del siglo XVIII, entre, por un lado, el discurso de los académicos, deudor en gran parte de la *poética clásica* del siglo XVII, y, por otro lado, las reflexiones de los *philosophes* y críticos de arte como Diderot, que parecen preanunciar un nuevo tipo de pensamiento estético¹²⁶, que va a desarrollarse sobre todo en la segunda mitad del siglo. Podemos observar en el caso de Diderot cómo a la tradición poética del siglo XVII se le añade las reflexiones materialistas y empiristas de su época, que están pensando sobre las facultades del hombre desde las sensaciones, como vemos en Condillac o en Locke, Berkeley o Hume. Todo ello permitirá a la larga el desarrollo, finalmente, de las ideas estéticas sobre arte, pensándose el arte en relación al hombre, a su percepción y a sus emociones. Esta reflexión sobre el arte a partir de la percepción y las capacidades del espectador, así como en relación a sus pasiones y sentimientos, se ve favorecido por el desarrollo de las exposiciones públicas de arte¹²⁷; que producirán ciertas *discontinuidades* en algunos de los principios fundamentales de la *poética clásica* anterior, como en la noción de *vraisemblance*¹²⁸ o de *ilusión*¹²⁹. Como ha señalado M. Szanto¹³⁰ ya en el siglo XVII tenemos conocimiento de las primeras exposiciones pública de arte por iniciativa privada, como la que de forma excepcional se celebró en el *Hôtel de La Ferté-Senneckerre* en 1683; la cual reflejaría cómo cada vez más desde el siglo pasado se asiste a una transformación de la relación entre arte y público, generando nuevas experiencias artísticas, que tendrán su continuidad, sobre todo, en el siglo siguiente.

No obstante, frente a una tradición que ha situado a Diderot y a sus *Salones* en el centro del debate y producción artística dieciochesca, considerándolos como fundamentales para comprender el arte del momento, es importante subrayar que sus ideas apenas tendrán difusión en el arte de su

¹²⁶ KREMER, Nathalie. *Préliminaires à la théorie esthétique du XVIII^e siècle*. Paris, Kimé, 2008.

¹²⁷ LOJKINE, Stéphane. *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*. Jacqueline Chambon, 2007.

¹²⁸ KREMER, Nathalie. *Vraisemblance et Représentation au XVIII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2011.

¹²⁹ HOBSON, Marian. *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009 (1ª edición, 1982).

¹³⁰ SZANTO, Mickaël. *Le Dessin ou la couleur ? Une exposition de peinture sous le règne de Louis XIV*. Gèneve, Droz, 2008.

época, ni determinarán las reflexiones académicas ni al coleccionismo, quienes en gran medida siguen determinados por la *poética clásica*. No obstante, tanto la obra de Du Bos como la obra de Diderot, muestran que el arte será progresivamente pensado en función de esta dimensión receptiva y perceptiva, lo que irá transformando la noción de *mimesis* e *ilusión* a lo largo del siglo; y, de este modo, la *mimesis* es pensada en función del *sentimiento* del espectador, como se apunta tanto en Du Bos, como en Batteux así como en Diderot. Lo que conmueve al espectador ya no es la *contemplación* de las verdades de la obra, sino la *identificación* del espectador y el *reconocimiento* de éste ante *un algo* que sucede en el *cuadro* o en el *tableau* teatral¹³¹. Este cambio de la noción de *vraisemblance* y de *ilusión* va a determinar que otro de los principios de la *poética clásica* como era la *Naturaleza* también se transforme, comenzando a ser pensada como un *efecto de lo artístico*; lo que otorga a la *realidad cotidiana* una mayor predominancia sobre la *copia de los antiguos*, favoreciendo la pintura de género, pues el *reconocimiento* prima sobre la idea de *contemplación*. La *mimesis* deja de concebirse, por tanto, como un proceso de *idealización* de lo real, estrechamente vinculado a lo *vraisemblable*, como en la *poética clásica*, para pasar a concebirse como un principio vinculado a la copia fidedigna de la realidad; concibiendo la *vraisemblable* no como una idealización sino como la consecuencia del *ilusionismo*. Ilusión que se opondrá progresivamente a la *vraisemblance* y que definirá la reflexión estética en la segunda mitad del siglo, como ha planteado M. Hobson.

El efecto de *vraisemblance* ya no es fruto de una *idealización de la naturaleza*, tras el que subyacía una utilidad moral y trascendente, sino la consecuencia de la *artificialidad de lo artístico*, interpretando así la *Naturaleza* en su realidad o dimensión natural; considerándose así que es la naturaleza y lo real, aprehendido por la artificialidad de lo artístico, donde reside el placer del arte. Lo que estará ligado a una nueva construcción natural y a un elogio de lo natural frente a lo artificial. Un fenómeno que explicará y determinará la reacción de la historia desde los años 60 del siglo XVIII, frente al artificio colorista de la primera mitad del siglo XVIII, produciéndose los primeros ataques hacia el arte de F. Boucher. El arte, como señalara Diderot, ya no debe ocultar su artificialidad, como hacia anteriormente a través de la *vraisemblance*, sino que, por el contrario, su *placer* nace de mostrar su *artificialidad* a la hora de interpretar la realidad. Todo ello implica un alejamiento de la *idealización de lo natural* y de los principios que fundamentaban la copia de los antiguos en la *poética clásica*. Lo que conlleva, a su vez, una ampliación de la noción de *Naturaleza*, que es identificada o asociada a los sentimientos, a los placeres, etc.; considerándose que todo lo natural es bueno y lo artificial desechable. Una defensa de lo natural que no sólo explicaría la crítica hacia el color, sino también hacia la tragedia francesa y sus gestos artificiales,

¹³¹ FRANTZ, Pierre. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 1998.

defendiendo así Diderot una nueva noción teatral o *drama*, que implicará una nueva forma de actuación de los actores, siguiendo esa finalidad natural. Se trata de una transformación profunda, vinculada a los nuevos saberes que irrumpen con la *Gubernamentalidad*, que afectará a todos los ámbitos de saber, tal y como podemos observar en la medicina, donde se favorece el desarrollo de los sistemas impresivos característicos del *vitalismo*; o en ámbitos en principios tal alejado como los perfumes, que abandonan en estos instantes los almizcles animales, con los que se buscaba enmascarar un olor, a favor de las aguas destiladas de las plantas, valorados como más naturales. Unos perfumes naturales que a diferencia de los anteriores no buscan ocultar el olor, tal y como analizamos en la segunda parte a propósito de la obra de A. Corbin¹³² así como de C. Lanoë¹³³. Sin embargo, esta transformación de ciertos discursos artísticos no se traduce a mediados de siglo en una transformación de lo artístico, que continuará demandando una vuelta a la *pintura de historia*, como la del siglo XVII, así como a un ideal de lo antiguo.

A lo largo del siglo XVIII, especialmente en la segunda mitad del siglo, esta comprensión del arte como el producto de un sistema de reglas, definidas por la *mimesis*, la *vraisemblance*, la *bienséance*, etc., y como es característico de la *poética clásica*, es abandonada progresivamente, en la medida que se abandona también la comprensión de la belleza como una categoría en sí, objetivamente determinada y existente, independientemente de su percepción. Bajo la influencia del empirismo de Locke, de la retórica inglesa del gusto y de los avances de las tesis sensualistas y materialistas de la filosofía francesa, la estética de las Luces comienza a pensar el arte a partir de las reacciones en el espectador, esto es, del efecto y no de un sistema de reglas. El objetivo del artista no debe ser ya producir una obra perfecta, sino obtener un *efecto* sobre el *espectador*, como se había apuntado ya en los últimos años del siglo XVII. Un objetivo que ahora se ve reinscrito por esa visión de las cosas que impone la *Gubernamentalidad* como *fuerzas ocultas*. El juicio sobre el arte remite pues al espectador y no a las categorías fijas de una estructura previa, aunque se continuarán utilizando por un tiempo los mismo términos que durante la *poética clásica*. De ahí, en ocasiones, las confusiones y dificultades, tal y como observamos en el caso de Diderot, cuyos conceptos y términos no distan mucho de un autor del siglo XVII como Boileau. Lo que cambia no son por tanto los términos sino las nociones que lo recubren, como es la noción de Naturaleza, que entre Boileau y Diderot ha sufrido un cambio total.

Si bien la irrupción del *espectador* es fundamental para comprender este desplazamiento de un modelo trascendente, como el de la *mimesis* de la *poética clásica*, a un *modelo subjetivo*, donde

¹³² CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles*. Paris, Flammarion, 2008 (1^a edición, 1986).

¹³³ LANOË, Catherine. *La poudre et le fard. Une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*. Seyssel, Champs Vallon, 2008.

la emoción nace del hombre y no tanto de la obra; sin embargo, como parece indicar N. Kremer, el factor principal no puede ser simplemente la emergencia del espectador, pues el concepto retórico del arte durante el siglo XVII ya se construye en torno a éste. El factor del cambio afectará pues a la propia *Representación clásica* en su conjunto. La transformación en el concepto de *vraisemblance* entre el siglo XVII y el siglo XVIII nos permite observar, por tanto, una *discontinuidad* importante entre ambos siglos dentro de la *poética clásica*, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XVIII. Esta paulatina transformación de la noción de *vraisemblance*, reflejará, a su vez, un cambio en el concepto de arte, de verdad, de naturaleza, etc.; que revela una transformación de la *Representación clásica*, donde la palabra y el signo, van dejando lugar al Hombre, quien reordena progresivamente los discursos en torno a sí, es decir, en torno a sus sentimientos y a sus *deseos*, como es característico de la *Gubernamentalidad*.

Las dos principales obras del siglo XVIII que van a afrontar el estudio del arte a partir de la noción de *vraisemblance* serán los textos de Du Bos y de Batteux. En el caso de Du Bos, N. Kremer lo considera el primero que intenta pensar el arte a partir de la *emoción*, sin adscribirle ninguna utilidad placentera o moral, como hacia la *poética clásica*; y, de este modo, la obra de Du Bos nos ofrece una “auténtica obra estética” en la medida en que todas las reflexiones concluyen en la primacía de la sensación a partir del espectador¹³⁴. El arte es pensado en su dimensión estética y artística, y ya no en función de la *ressemblance* o parecido con una verdad trascendente. Las nociones de *ilusión*, *vraisemblance*, *bienséance*, *naturaleza*, etc., siempre son pensadas en él, en función de un espectador que deber ser conmovido.

La otra obra importante del siglo XVIII será la del abbé Batteux que, como es característica de la *poética clásica*, busca establecer un principio unitario para las artes a partir del concepto de *mimesis*. Sin embargo, mientras en la *poética clásica* circunscribir el arte a la *mimesis* suponía que el arte no existía como entidad autónoma, pensándose a partir del concepto de Naturaleza y de Verdad, nociones que el arte debía intentar *representar* o *copia* lo más fidedignamente posible; Batteux, por el contrario, y a partir del principio de la *mimesis*, comenzará a desarticular la *poética clásica* poniendo las bases para el desarrollo de una concepción autónoma de las *bellas-artes*, que ya no estarán supeditadas a la *mimesis*, ni a la utilidad moral, sino, en tal caso, a lo placentero. Con Batteux las *bellas-artes* se abren a reflexionar sobre sus propias particularidades y sobre su propia artificialidad artística. Para N. Kremer esta separación que lleva a cabo Batteux entre *utilidad* y *placer*, supone ya una clara ruptura con la *poética clásica*, frente a aquellos que valoran las teorías de Batteux como un ejemplo tardío, precisamente, de esta *poética*. El *placer* no sólo será una

¹³⁴ DAUVOIS, Daniel et Daniel DUMOUCHEL (Éd.). *Vers l'Esthétique. Penser avec les Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*. Paris, Hermann, 2015.

consecuencia de las Bellas Artes, como anteriormente, sino que en Batteux el *placer* estará también en su *origen*, puesto que considera que las Bellas Artes nacen de la necesidad de *placer del hombre*. Algo que no estaba planteado en la teoría clásica. Frente a la *vraisemblance*, y al efecto moral consecuente, que caracteriza la *Poética clásica*, para Batteux esa verdad del arte no es de orden moral sino psicológica. De modo que su obra muestra una transformación profunda en la concepción placentera del arte, definiendo una naturaleza propiamente artística vinculada a una ilusión que nace del placer artístico y no de la copia de una verdad trascendente. El *efecto* del que habla Batteux no nace pues de la *alegoría* (de una verdad moral y de una poesía que por tanto remite a una exterioridad elevada) sino de lo humano. Una dimensión del arte centrada en el *efecto humano* que es deudora en gran medida de Du Bos, quien ya se había alejado también de la concepción alegórica anterior.

Mientras que para la *poética* del siglo XVII son las *reglas* las que determinaban la artisticidad de una obra, para autores como Du Bos, son las impresiones y emociones quienes deciden sobre esta cuestión. El juicio no depende del conocimiento previo de unas reglas, sino de la emoción sentida al contemplar una obra. Algo de lo que se quejará constantemente A. Coypel en sus conferencias. Al igual que Du Bos, tampoco Batteux se centrará en las *reglas* a la hora de reflexionar sobre el principio de las Bellas Artes, sino en el *sentimiento*. Para Marc-Mathieu Münch¹³⁵ la tendencia de los teóricos de las luces es claramente ir eliminando esta dimensión reglamentaria propia de las *poéticas* –como ya apuntamos al analizar la *elocuencia persuasiva* a finales del siglo XVII- e ir simplificándolas en función de un único principio, tal y como leemos en el título de la obra de Batteux. Lo que demuestra, para Marc-Mathieu Münch, un trasvase claro desde la ciencia, la cual también busca construirse sobre principios unificados. Como señaló A. Becq, una de las grandes transformaciones que van a acontecer a lo largo del siglo XVIII será la comprensión del arte como un ente de *creación* autónoma, sin estar adscrito a un sistema de pensamiento previo. No obstante, nosotros nos detendremos en el límite, en los años 30, ante de que estos fenómenos se desencadenen auspiciados por una transformación de *lo político*, que alumbra los *Salones* y la *crítica de arte*.

2. La firma de la Paz de Ryswijk y el regreso de Roger de Piles. Las *Abrégé de la vie des peintres* (1699).

Como señalamos en los capítulos anteriores, coincidiendo con la firma de la Paz de Ryswijk se producirán importantes cambios en el seno de la Academia, tras unos años complicados a nivel

¹³⁵ MÜNCH, Marc-Mathieu. *Le Pluriel du beau. Genèse du relativisme esthétique en littérature. Du singulière au pluriel*. Metz, Centre de recherche littérature et spiritualité, 1991.

político. No sólo por causas derivadas de la guerra, sino del clima, ya que se producen fuertes inundaciones en 1692 y fríos inviernos en 1693 así como 1694, seguido de importantes sequías en 1694. Asimismo, las hambrunas y los desastres causados por las constantes guerras, así como el agotamiento financiero, hacen que los países y sus poblaciones ya no vean la guerra bajo una imagen de grandeza y de heroísmo, sino de desastre y de pobreza. Una situación que favorece el desarrollo de corrientes de opinión críticas con el poder, manifestadas a través de los libelos y panfletos cada vez más contrarios a la guerra, que prenden lentamente en una sociedad donde la miseria ha avanzado¹³⁶. Todo ello anima a Louis XIV y a la Liga de Augsburgo a buscar la Paz, que se firmará en el Château de Ryswij el 20 de septiembre de 1697, presentándose el propio monarca ya no como un *Roi de Guerre*, como en las pasadas guerras de Holanda immortalizadas por Van der Meulen y Joseph Parrocel, sino bajo la imagen del *Roi de Paix*. Además y por vez primera ya no se trata de una paz entre un vencedor y un vencido, sino entre potencias iguales, que dará lugar en el futuro a una política de la paz¹³⁷ y del equilibrio entre naciones. La paz se convierte así en uno de los *saberes* característicos de la *Gubernamentalidad*, donde la guerra, característica de la *Soberanía*, se ve abandonada a favor de una preocupación por el *gobierno* de las poblaciones, de sus intereses y necesidades. Todo ello ha transformado de forma profunda la representación de la *Soberanía*, no obstante, Louis XIV seguirá siendo un *Roi de Guerre*, y la paz le servirá para preparar la sucesión al trono de España con la previsible muerte de Carlos II sin descendencia.

En estos años finales del siglo XVII asistimos a la dimisión del *Surintendant des Bâtiments* Villacerf y su sustitución por Jules Hardouin-Mansart, quien sustituirá, a su vez, al frente de la Academia a Noël Coypel por Charles de La Fosse; dando asimismo un lugar protagonista en la institución a Roger de Piles, quien con la firma de la paz abandonado su cautiverio, donde había permanecido acusado de espionaje. Durante su cautiverio, según parece revelar su correspondencia así como su *préface* de su *Abrégé*, parece haber disfrutado de una importante biblioteca en la que se encontraban algunos de los principales tratados artísticos de la historia, como: Vasari, Ridolfi, Carlo Dati, Baglione, Soprani, le Comte Malvasie, Bellori, Van-Mandre y Corneille de Bie. A los que añade además a Félibien y Sandrart. Durante su cautiverio aprovechará por tanto para escribir un *Abrégé de la Vie des Peintres*¹³⁸, que estará precedido de un texto titulado *Idée du Peintre Parfait*, que describe como una obra sin grandes pretensiones: « *ainsi je ne prétens rien dire de nouveau dans cet abrégé* »¹³⁹. Su pretensión es ofrecer una lectura amena a aquellos que ya conocen las obras mencionadas más arriba, prescindiendo de las grandes descripciones de obras que suelen

¹³⁶ LACHIVER, Marcel. *Les années de misère. La famine au temps du Grand Roi, 1680-1720*. Paris, Fayard, 1991.

¹³⁷ BÉLY, Lucien. *L'art de la paix en Europe. Naissance de la diplomatie moderne XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2007.

¹³⁸ PILES, Roger de. *Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs Ouvrages, Et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, y de l'utilité des Estampes*. Paris, François Muguet, 1699.

¹³⁹ *Ibid.*, p. I.

hallarse en este tipo de textos, buscando más bien ofrecer « *une idée generale des Peintres* »¹⁴⁰. Su objetivo no era tanto dar a conocer las acciones de estos pintores, como dar a conocer su mérito y « *découvrir leur caractere* »¹⁴¹. Sus reflexiones no obstante se fundamentaban en sus *sentimens*, tal y como había defendido en sus obras anteriores; lo que no significaba, como él mismo aclara, que no tuvieran fundamento alguno; pues éstos se construían sobre su conocimiento de las obras y de los principios que podían ser extraídos de ellas, tal y como había señalado Félibien desde sus primeras obras. Para mostrar que sus juicios sobre las obras no son temerarias señala que ha ofrecido al comienzo de su texto una *Idée du Peintre parfait*, « *sur laquelle je me suis réglé* »¹⁴². No obstante, termina su prefacio estableciendo que más allá de la existencia de unas reglas o unos principios, el juicio se fundamenta en un *goût*, añadiendo que cada uno tiene el suyo.

« *Quoique j'aye tâché de la rendre juste, je ne prétens par ôter à personne la liberté d'en faire l'application selon son goût, comme je le dais selon le mien : car je suis bien persuadé que chacun ne voit pas également tout ce qu'il y a à voir dans un Ouvrage.* »¹⁴³

Como ha señalado Ch. Michel, las *Abrégé* deben ser comprendidas también como un contrapunto a la publicación de las *Vites* de Bellori¹⁴⁴, quien en 1672 escribía una obra en defensa de la escuela romana y de Rafael, frente a las críticas de autores como Malvasia, quien en 1678 escribirá su biografía sobre los pintores boloñeses, en la que criticará a Rafael y en la que también se mostraba crítico con el color. El libro primero, como hemos señalado, lo dedica Roger de Piles a la *idée du peintre parfait*, llevando por subtítulo *pour servir de règle aux jugemens que l'on doit porter sur les ouvrages des Peintres*. Este título era toda una declaración de intenciones pues suponía iniciar sus reflexiones sobre arte con una clara alusión al texto de Fréart de Chambray que puede ser considerado, junto al texto de Félibien, las dos principales obras del siglo XVII, frente a las cuales Roger de Piles intenta ofrecer unos textos teóricos que sin romper con la *poética clásica* intentaban ordenar el discurso sobre la pintura en torno al color. Por otro lado, este subtítulo mostraba que pese a defender el sentimiento como fundamento del juicio artístico, éste debía asentarse como unas reglas, tal y como había defendido la teoría del siglo XVII. De acuerdo al discurso tradicional humanista, Roger de Piles señala que es el genio « *la première chose que l'on doit supposer dans un Peintre* »¹⁴⁵. Un atributo que no puede ser adquirido ni por el estudio, ni por el trabajo, sino que supone un “feliz nacimiento”; tal y como había defendido Noël Coypel en sus últimas conferencias en la Academia. No obstante, para Roger de Piles, el pintor debe mirar la

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. II.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. IV.

¹⁴² *Ibid.*, p. IX.

¹⁴³ *Ibid.*, p. IX.

¹⁴⁴ MICHEL, Christian. « Des Vite de Bellori à l'Abrégé de la vie des Peintres de Roger de Piles : un changement de perspective ». En *Studiolo*, nº 5, 2007, p. 193.

¹⁴⁵ PILES, Roger de. « L'Idée du peintre parfait ». En *Abregé de la vie des peintres*. P. 1.

naturaleza visible como su objeto, de la cual el pintor debe tener una idea no sólo de cómo es sino de cómo debe ser, como es característico de la teoría francesa.

« le Peintre doit regarder la Nature visible, comme son objet ; il doit en avoir une idée, non seulement comme elle se voit fortuitement dans les sujets particuliers : mais comme elle doit être en elle, même selon sa perfection, & comme elle seroit en effet, si elle n'étoit point détournée par les accidents. »¹⁴⁶

Roger de Piles aconseja de nuevo acudir a los antiguos para poder contemplar esta naturaleza perfecta. De ahí que considere importante que el pintor se forme con los antiguos, tal y como había defendido la Academia de forma constante a lo largo del siglo XVII. No obstante, esta postura contrasta con lo dicho en otros instantes de su carrera, donde defiende la copia directa del natural, especialmente cuando defendía la forma de pintar de Rubens, criticando a Poussin precisamente por basarse en exceso en las esculturas antiguas. Ahora, sin embargo, parece volver a sus tratados más tradicionales como sus *remarques* o su *Dialogue sur le coloris*. En el capítulo III de sus *remarques a l'Idée du peintre parfait*, amplía su noción de naturaleza distinguiendo entre la naturaleza como *acción* y la naturaleza como *hábito o educación*; siendo importante distinguir una y otra a la hora de tomar a la naturaleza como modelo, para saber en qué aspectos deben seguir a la naturaleza y en cuáles deben apartarse. Con esta diferenciación distingue entre las *acciones* que vincula a los comportamientos instintivos del hombre y los *hábitos*, propios de la educación. Mientras los primeros son comunes a los hombres, los segundos dependen de cada nación, siendo la obligación del pintor saber establecer la diferencia. Situaba así la *expresión de las pasiones* en un lugar central de la reflexión pictórica, como había sido frecuente en el siglo XVII.

« Les actions purement de la Nature, sont celles que les hommes feroient, si dès leur enfance on les laissoit agir selon leur propre mouvement ; & les actions d'habitude & d'éducation, sont celles que les hommes font en conséquence des instructions & des exemples qu'ils ont reçus. De celles-cy il y en a autant que de Nations différentes, & elles sont tellement mêlées parmi les actions purement naturelles, qu'il est à mon sens très difficile d'en connoître la différence. C'est néanmoins ce que les Peintres doivent tâcher de faire, car ils ont souvent des sujets à traiter, où ils doivent suivre la pure Nature, ou en tout, ou en partie. »¹⁴⁷

Todo ello tenía como final alcanzar el *grand goût*, el cual es definido bajo los términos grande, extraordinario y verosímil; aludiendo a la *grande manière* que había definido tanto A. Félibien como Ch. Le Brun, la cual se construía, precisamente, sobre el cuerpo humano en acción.

« Grans, parece que les choses sont d'autant moins sensibles qu'elles sont petites ou partagées ; Extraordinaires, car ce qui est ordinaire ne touche point, & n'attire pas l'attention ; Vrai-semblables, parce qu'il faut que ces choses grandes & extraordinaires paroissent possibles, & non chimeriques. »¹⁴⁸

Como es constante en la obra de Piles la alusión a la *vraisemblance*, refleja cómo piensa la obra desde la recepción y efecto alcanzado en el espectador, siguiendo la poética aristotélica. No obstante, como también indica en sus *remarques*, no puede olvidarse la finalidad de instruir del arte,

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 1-2.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 2-3.

como es característico del *proyecto clásico*; aunque siempre en último lugar, tras la sorpresa y el placer¹⁴⁹. En estas emociones es donde sitúa el *grand goût*, describiéndolo como un estilo sublime, haciendo con ello una clara alusión a los estilos de la retórica:

« & c'est ce qu'on appelle le grand Goût : c'est par luy que les choses communes deviennent belles, & les belles, sublimes & merveilleuses ; car en Peinture le grand Goût, le Sublime & le Merveilleux ne sont que la même chose : le langage en est muet à la vérité, mais tout y parle. »¹⁵⁰

Asimismo, define la pintura también de una manera tradicional, como había hecho Poussin, F. de Chambray, Ph. de Champaigne, etc.: « *Un Art, qui par le moyen du dessein & de la couleur, imite sur une superficie plate tous les objets visibles. Par cette définition on doit comprendre trois choses, le Dessein, le Coloris & la Composition* »¹⁵¹. La definición dada de cada una de estas tres partes, *dessein*, *coloris* y *composition*, es bastante tradicional. En relación a la composición señala a su vez la fidelidad a la historia, subrayando que si bien la fidelidad histórica es importante, no pertenece a la esencia de la pintura, anteponiendo la *bienséance*, tal y como había defendido J. Chapelain o d'Aubignac respecto a Corneille: « *comme la Vertu y la Science le sont dans l'Homme. Et de même que l'homme n'est pas moins Homme pour être ignorant & vicieux ; le peintre n'est pas moins peintre pour ignorer l'Histoire* »¹⁵². Más que la fidelidad a la historia, para Roger de Piles la esencia de la pintura es la imitación de la Naturaleza. Ello le conduce a señalar que la instrucción del arte no dependerá de la historia, como tradicionalmente se ha señalado, sino de la naturaleza; lo que se adecuaba a su idea de que el arte causa ante todo placer, educándonos a través de él, y no a través de la razón. De este modo, envía a aquellos que quieren aprender mediante la pintura y sus historias a los libros, considerando al pintor historiador sólo por accidente. No obstante debe ser cuidadoso con la historia tratada.

« *mais il est certain aussi que ce n'est que par cette Essence que les Peintres doivent nous instruire, & que nous devons chercher dans leurs Tableaux l'imitation de la Nature préféablement à toutes choses. S'il nous instruisent, à la bonne heure, s'ils ne le sont pas, nous aurons toujours le plaisir d'y voir une espece de création qui nous divertit, & met nos passions en mouvement.* »¹⁵³

Respecto al estudio del color remite a su escrito anterior *Dialogue sur le coloris*, dividiendo el color en dos tipos principales: color local y claroscuro, incluyendo así a las luces y las sombras dentro de la problemática del color. Señala de nuevo en sus *remarques* que al color se le ha concedido poca importancia, incluso ignorado respecto al dibujo y la composición¹⁵⁴, donde vuelve a señalar a Rafael como el gran modelo, por su corrección y elegancia. Por color local entiende a aquél que es natural de cada objeto, en el lugar en el que se encuentra, definiendo el claroscuro

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁵² *Ibid.*, p. 29.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 36.

como el arte de distribuir las luces y las sombras sobre los objetos particulares y en el cuadro en general¹⁵⁵, siguiendo el modelo del racimo de uvas señalado -según él- por Tiziano; considerando que las luces y las sombras pueden distribuirse en función de diferentes criterios, como ha sido característico de la Academia francesa a lo largo del siglo XVII. A diferencia de lo señalado por Noël Coypel en la misma época, Roger de Piles, tal y como había señalado en sus *remarques* a la obra de Ch.-A. Du Fresnoy, piensa las luces y las sombras a partir del color y no del dibujo. En relación a la distribución de los colores compara éstos con la música, buscando la armonía del conjunto. Respecto a la aplicación del color habla de *pinceau*, que define como:

« signifie simplement la façon extérieure dont il a été manié pour employer les Couleurs: & lorsque ces mêmes Couleurs n'ont point été trop agitées, & comme on dit, trop tourmentées par le mouvement d'une main pesante, & qu'au contraire le mouvement en paroît libre, prompt & léger, on dit que l'Ouvrage est d'un bon Pinceau. »¹⁵⁶

Se refiere por tanto a lo que hoy en día entendemos por *pincelada*, señalando además que ésta debía ser intrépida y ligera, si es posible. Pero que o bien parezca unida como en Correggio, o desigual y accidentada como en Rembrandt, pero siempre suave¹⁵⁷. Roger de Piles se detenía en un aspecto poco tratado hasta ahora en la tratadística francesa como era el problema de la pincelada, que había constituido un tema fundamental en la obra de M. Boschini. Si las cuestiones materiales de la obra parecían haber quedado en un segundo plano, sin embargo, a principios del siglo XVIII, el auge del mercado y el coleccionismo situaba estos aspectos técnicos en un lugar cada vez más destacado, vinculado al problema del comercio de cuadros, donde las falsificaciones o malas atribuciones proliferan, siendo necesario conocer bien los aspectos técnicos -como las pinceladas- de cada pintor. Poco a poco a lo largo del siglo XVIII se considera que es en estos aspectos donde la *personalidad* del pintor se manifiesta, atrayendo por ello la atención de los coleccionistas los dibujos y bocetos. Este interés por la pincelada se debe, quizás, a su paso por los Países Bajos, de ahí que muestre especialmente un vivo interés por el tipo de pincelada que realiza Rembrandt. Aunque no llega a comprenderla bien al situar a Correggio entre medias, mostrando asimismo cautela hacia el arte de aquél¹⁵⁸. Como ha señalado A. Schnapper Correggio representaba en torno a 1700 una especie de eclecticismo, una vía medida entre opuestos, entre el idea de Rafael, el claroscuro de Leonardo y la sensualidad veneciana. Un eclecticismo al que el paso del siglo se ve habitualmente inclinado, como representa A. Coypel¹⁵⁹. Esta pincelada pintoresca del norte de Europa había sido analizada por la propia tratadística de la época, especialmente por obras como las

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵⁷ « Que le Pinceau soit hardi & léger s'il est possible ; mais soit qu'il paroisse uni, comme celui du Corrège, ou qu'il soit inégal & raboteux, comme celui de Rembrandt, il doit toujours être moëlleux. » *Ibid.*, p. 10.

¹⁵⁸ DELAPLANCHE, Jérôme. « La Touche et la Tache ». P. 65.

¹⁵⁹ LE PAS DE SÉCHEVAL, Anne. « L'abeille et le pinceau. Théorie et pratique de l'éclectisme chez Antoine Coypel ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, nº 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 237-252.

de Sandrart, a quien Roger de Piles lee durante su cautiverio. El propio Félibien, en su *Septième Entretien*, ya se había detenido sobre la pincelada de Rembrandt¹⁶⁰, señalando algunos aspectos que luego observaremos en Roger de Piles y en A. Coypel.

La defensa de una pincelada suelta como la del norte de Europa o Venecia, se hará en Roger de Piles no sin ciertas reticencias. Siempre alabada para cuando los cuadros deben verse a distancia, permitiendo así que las manchas se fundan las unas con las otras, como también señala A. Félibien, sin que pongan en cuestión el contorno, esto es, la forma. No obstante, poco a poco la *pittura di macchia* se convertirá en uno de los rasgos característicos del arte de principios del siglo XVIII, pudiéndola observar en autores como Watteau y más tardíamente en Boucher o Fragonard, quien habría aprendido la lección de los venecianos¹⁶¹, gracias en gran parte al incremento del interés de los coleccionistas, marchantes y amateurs por los *dibujos* preparatorios¹⁶². Aunque esta pincelada suelta y empastada, de colores brillantes y saturados, la observamos ya en autores del siglo XVII como Charles de La Fosse, quien en una de sus últimas obras *Suzanne et les vieillards* muestra una clara influencia de Rembrandt y de la pincelada empastada de éste, que también se observa en *Daphné fuyant les poursuites d'Apollon* o en *Pan et Syrinx*. Un interés por la pintura de Rembrandt que sin duda le vendrá, precisamente, a través de Roger de Piles y de la colección P. Crozat¹⁶³. Pero se trata de un tipo de pincelada que a finales del siglo XVII podemos encontrar en algunos pintores franceses como Joseph Parrocel, quien había estudiado durante una larga temporada en Venecia¹⁶⁴. No obstante y como pudimos señalar a propósito de la pintura veneciana y del tratado de Marco Boschini *La Carta del navegar pittoresco*¹⁶⁵, el problema de la materialidad del color y el interés por su análisis a través de una pincelada que debe ver su materia y la construcción pictórica ya

¹⁶⁰ « Rembrandt [...] Tous ses tableaux sont peints d'une manière très particulière, & bien différente de celle qui paroît si lechée, dans laquelle tombent d'ordinaire les Peintres Flamands. Car souvent il ne faisoit que donner de grands coups de pinceau, & coucher ses couleurs sort épaisses, les unes auprès des autres, sans les noyer, & les adoucir ensemble [...] Il est vrai aussi qu'il y a beaucoup d'art, & qu'il a fait de fort belles têtes. Quoique toutes n'ayent pas les graces du pinceau, elles ont beaucoup de force ; & lorsqu'on les regarde d'une distance proportionnée, elles sont un très-bon effet, & paroissent avec beaucoup de rondeur [...] Car il n'y a pas longtems qu'on m'en fit voir une, où toutes les teintes sont séparées, & les coups de pinceau marquez d'une épaisseur de couleurs si extraordinaire, qu'un visage paroît avoir quelque chose d'affreux, lorsqu'on le regarde un peu de près. Cependant, comme les yeux n'ont pas besoin d'une grande distance pour embrasser un simple portrait, je ne voi pas qu'ils pussent être satisfaits, en voyant des tableaux si peu finis. » FÉLIBIEN, André. « Septième Entretien ». En *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes...* Éd. 1725, 6 Vol., t. IV. Pp. 458-459.

¹⁶¹ ROSENBERG, Pierre. « Tintoret et Fragonard ». En ROSENBERG, Pierre. *De Raphaël à la Révolution. Les relations artistiques entre la France et l'Italie*. Skira, 2005, pp. 237-240 (1ª edición, Actes du colloque Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte, Venise 1994. Padoue, Il Poligrafo, 1996, pp. 27-28).

¹⁶² JACQUOT, Monique et Sophie JOUIN-LAMBERT. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, del 7 de junio al 14 de septiembre de 2003; y al Musée des Beaux-Arts de Tours, del 11 de octubre de 2003 al 11 de enero de 2004: *L'Apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard*. Paris, Hazan, 2003.

¹⁶³ GUSTIN-GOMEZ, Clémentine. *Charles de la Fosse 1636-1716*. Vol 1, p. 162.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 89.

¹⁶⁵ BOSCHINI, Marco. *La carta del navegar pittoresco*. Edición crítica a cargo de Anna Pallucchini. Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1966 (1ª edición 1660).

había sido planteada en la pintura veneciana del siglo XVI en Tintoretto o el último Tiziano; y teorizada a mediados del siglo XVII por Boschini, donde pueden plantearse también los posibles antecedentes de las reflexiones de Roger de Piles¹⁶⁶. De hecho, P. Michel señala que en el siglo XVIII francés se observa una clara influencia de los textos de Ridolfi y Boschini¹⁶⁷. No obstante y como se ha señalado más arriba, Roger de Piles se mostraba reticente a defender una teoría *pintoresca*, ya que un excesivo acento a favor de las *manchas* podía poner en cuestión esa obligatoriedad de reconocimiento y mimesis al que estaba adscrita la pintura, debiéndose evitar las excesivas licencias. Es por ello que la pintura francesa no se aventuraba más allá de la forma con el color, como vemos entre los coloristas como Charles de La Fosse, Jean Jouvenet o Antoine Coypel, pese a ciertas incursiones de éste último en ella, como refleja su *Démocrite*. No obstante, ciertos pintores meridionales, al margen del colorismo parisino, se sintieron atraídos por esta *pittura di macchia*, influenciados sin duda por la pintura de Pierfrancesco Mola, Salvatore Rosa o Valerio Castello¹⁶⁸, tal y como podemos observar en las ciudades de Marsella, Toulouse o Lyon¹⁶⁹; entre los que puede destacarse a Pierre Puget¹⁷⁰, a Joseph Parrocel o al lionés Pierre-Louis Cretey¹⁷¹ (quien se encontraba en Roma en las mismas fechas que Joseph Parrocel).

En Génova, camino de paso de J. Parrocel hacia Roma, trabajaban los pintores Giovanni Battista Castiglione y Valerio Castello, quienes realizaban también una pintura de mancha, empastada y, en el caso de este último, de gran cromatismo¹⁷². Este colorido de J. Parrocel atraerá la atención de los principales amateurs del siglo XVIII como Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville: « *On ne peut montrer plus de génie & plus de feu qu'il en a fait paraître dans ses tableaux, avec une touche élégante, légère, un coloris surprenant, un pinceau ferme & assuré, & d'admirables effets de lumière* »¹⁷³. J. Parrocel había viajado a Italia en 1667, según ha señalado Dezallier d'Argenville, aunque su estancia en Roma no ha dejado rastro alguno. No obstante parece

¹⁶⁶ IVANOFF, Nicola. « Roger de Piles e Boschini ». En *Arte antica e moderna*, t. 33, 1966, pp. 101-106.

¹⁶⁷ MICHEL, Patrick. « La peinture vénitienne en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Contribution à l'histoire d'une réception ». P. 48.

¹⁶⁸ ROSENBERG, Pierre. « Introduction ». En ROSENBERG, Pierre et Aude HENRY-GOBET. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Lyon, del 22 de octubre de 2010 al 24 de enero de 2011 : Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome. Paris-Lyon, Somogy-Musée des Beaux Arts de Lyon, 2010, p. 17.

¹⁶⁹ MÉROT, Alain. *La peinture française au XVII^e siècle*. Paris, Gallimard, 1994, pp. 298-299.

¹⁷⁰ GLOTON, Mari-Christine. *Pierre et François Puget, peintres baroques*. Aix-en-Provence, Édisud, 1985 ; GLOTON, Marie-Christine, Klaus HERDING, Jean-jacques GLOTON, Geneviève BRESC-BAUTIER et Luc GEORGET. Catálogo de la exposición en el Centre de la Vieille Charité-Musée des Beaux-Arts à Marseille, del 28 de octubre de 1994 al 30 de enero de 1995: Pierre Puget : peintre, sculpteur, architecte (1620-1694), Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1994 ; DELAPLANCHE, Jérôme. *Joseph Parrocel, 1646-1704. La nostalgie de l'héroïsme*. Paris, ARTHENA, 2006, p. 53.

¹⁷¹ CHOMER, Gilles, Lucie GALACTÉROS-DE BOISSIER, Pierre RONSENBERG. « Pierre-Louis Cretey : le plus grand peintre lyonnais de son siècle ? ». En *Revue de l'Art*, nº 82, 1988, pp. 19-38 ; ROSENBERG, Pierre et Aude HENRY-GOBET. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Lyon, del 22 de octubre de 2010 al 24 de enero de 2011 : Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome. Paris-Lyon, Somogy-Musée des Beaux Arts de Lyon, 2010.

¹⁷² DELAPLANCHE, Jérôme. *Joseph Parrocel, 1646-1704*. P. 54.

¹⁷³ DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph. *Abrégé de la vie des Peintres*. Paris, De Bure, 1762, 4 Vol., vol. IV, p. 234.

que allí habría estudiado con Jacques Courtois, el pintor de batallas más célebre de su época¹⁷⁴, que recogía tras de sí una larga tradición de pintura de batallas, las cuales, desde Ucello a la pintura del Norte, se había instalado de nuevo en Italia a principios del siglo XVII¹⁷⁵, bajo la forma de la pintura de género de los *bamboccianti*. Con Courtois, J. Parrocel se interesará por esas composiciones tumultuosas y llenas de movimiento que sin duda entraban en contradicción con la claridad compositiva constantemente defendida desde la Academia francesa; por lo que habrá que esperar a 1721 para que A. Coypel defienda el “bello desorden” de las composiciones. A pesar de lo cual, las composiciones de Parrocel seguían de cerca las reflexiones que Roger de Piles ofrecerá en su *Cours*¹⁷⁶, revelándose así como uno de los pocos pintores franceses que encarnarán las ideas del *amateur*. J. Courtois realizaba también una pintura de género caracterizada por los efectos cromáticos a través de la materia pictórica, aunque en estas fechas su estilo estaba más próximo al realismo del norte, por lo que la influencia de éste en J. Parrocel se percibirá sobre todo desde el punto de vista de las composiciones de batallas¹⁷⁷. En Roma debió interesarse también por la obra del mencionado Salvator Rosa¹⁷⁸. De Roma parte para Venecia para estudiar a los *coloristas*, en un momento donde en Roma había decaído el mecenazgo artístico con el austero papa Clemente X. Dézallier d’Argenville y la *Mémoire* del Père Bougerel¹⁷⁹ señalan que en este viaje hará una parada en Boloña, donde comienza a familiarizarse con el colorido lombardo, tras lo cual reside en Venecia durante cinco años y donde al parecer obtendrá un gran éxito. En Venecia, J. Parrocel estudió sobre todo la *pittura alla macchia* en los propios talleres de la época¹⁸⁰, desarrollando esa pincelada de toques y esa expresividad cromática que importará a París un tiempo después, pero que todavía deberá pasar largo tiempo hasta que el siglo XVIII se sienta atraído por esta forma de pintar. Regresará a París en 1675, momento en el que el debate sobre el color entra en su etapa más virulenta a raíz de la colección del duque de Richelieu y el surgimiento de panfletos de acusación entre los supuestos defensores de Rubens y los de Poussin. Al año siguiente propondrá su *morceaux de réception* en la Academia sobre el *Siège de Maëstricht*, donde mostraba una concepción del color de manchas de tradición veneciana que sin duda encontraba en las discusiones de Roger de Piles un serio defensor en Francia.

A propósito del auge del mercado artístico desde finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, y la irrupción de la pintura del norte y de la pintura italiana contemporánea, así con la

¹⁷⁴ DELAPLANCHE, Jérôme. *Joseph Parrocel, 1646-1704*. P. 102 y ss.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 97 y ss.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷⁹ BOUGEREL, Joseph. *Vie de Joseph Parrocel. Manuscrit sur la vie des hommes illustres de Provence*. Musée Arbaud, Aix-en-Provence. Livre XVII / 9. Transcrito en DELAPLANCHE, Jérôme. *Joseph Parrocel, 1646-1704*. P. 343 y ss.

¹⁸⁰ PALLUCCHINI, Rodolfo. *La pittura veneziana del Seicento*. Venezia, Alfieri, 1981, 2 Vol.

difusión de los tratados artísticos que ponen el acento en las cuestiones expresivas y perceptivas del espectador, los *amateurs* irán dando mayor protagonismo al análisis de la pincelada, consideradas poco a poco como la expresión del genio creador del artista, tal y como refleja J-P. Mariette. Se muestra así un paulatino alejamiento de las cuestiones de la *vraisemblance*, sintiéndose en cambio más atraído por las cuestiones materiales y por la factura, como reflejaba Antoine-Josep Dezallier d'Argenville en su *Abrégée de la Vie des Plus fameux peintres*.

« Un artiste, en peignant un tableau, se corrige, & réprime la fougue de son génie ; en faisant un dessein, il jette le premier feu de sa pensée ; il s'abandonne à lui-même ; il se montre tel qu'il est¹⁸¹.

Une intelligence des regles du dessein, une pratique de distinguer la touche de chaque maître, suffisent à un homme qui aime la peinture [...] il auroit sçû qu'un coup de pinceau, qu'une seule touche d'arbres dans un tableau, découvre son auteur »¹⁸²

Todas estas cuestiones terminarán con una valoración de lo inacabado¹⁸³, como había señalado Roger de Piles a propósito de los dibujos. Aunque una valoración de la pintura de toques no se desarrollará realmente hasta el siglo XIX.

« Les desseins touchez & peu finis ont plus d'Esprit, & plaisent beaucoup davantage que s'ils étoient plus achevez, pourvûqu'ils ayent un bon Caractère, & qu'ils mettent l'Idée du Spéctateur dans un bon chemin : la raison en est que l'imagination y supplée toutes les parties qui y manquent, ou qui n'y sont pas terminées, & que chacun les voit selon son Goût »¹⁸⁴

Como se ha insistido más arriba, este interés por los aspectos materiales y la factura a lo largo del siglo XVIII¹⁸⁵, debe manifestarse siempre de forma comedida, sin excesos, mostrándose así Roger de Piles contrario a las licencias, tal y como le acusará Noël Coypel; y, de este modo, si se emplean estas licencias, señala que deben ser imperceptibles, juiciosas, ventajosas y autorizadas. Las tres primeras vienen determinadas por el arte de pintar y la última por la Historia¹⁸⁶. De este modo, si la licencia en principio va contra la regla, al mismo tiempo « *les Licences servent de Régles quand elles sont prises bien à propos* »¹⁸⁷. Una tesis que constituirá uno de los principios donde se asentará la idea de *gracia* frente al concepto de *belleza*. En relación a las licencias Roger de Piles afrontará el tema de la historias y, especialmente, de las historias sagradas y bíblicas, que habían constituido temas de discusión entre Le Brun y Jean-Baptiste de Champaigne. Considera que el pintor debe vivificar estos textos a través de su pintura, por eso considera que el espectador no debe escandalizarse cuando aparecen entremezclados con los temas sagrados ficciones poéticas,

¹⁸¹ DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Josep. *Abrégé de la Vie des plus fameux peintres*. Vol I, pp. XXXII-XXXIII.

¹⁸² *Ibid.*, p. XXXIX

¹⁸³ DÉMORIS, René. « Le comte de Caylus et la peinture. Pour une théorie de l'inachevé ». En *Revue de l'Art*, nº 142, 2003, 4, pp. 31-43.

¹⁸⁴ PILES, Roger de. « L'Idée du peintre parfait ». En *Abregé de la vie des peintres*. P. 70.

¹⁸⁵ PARRET, Herman. « La matière dans les esthétiques du XVIII^e siècle ». En DEKONINCK, Ralph, Agnès GUIDERDONI-BRUSLÉ, Nathalie KREMER (Dir.) *Aux limites de l'imitation. L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI-XVIII^e siècle)*. Amsterdam, Rodopi, 2009, pp. 19-38.

¹⁸⁶ PILES, Roger de. « L'Idée du peintre parfait ». En *Abregé de la vie des peintres*. P. 10.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 54.

pues, al fin y al cabo, considera que también las escrituras están llenas de ficciones y de poesía¹⁸⁸. Es por eso que considera que el pintor puede tomarse ciertas licencias para vivificar las sagradas escrituras siempre y cuando se atenga a la verdad de la historia. Respecto a aquellos que defienden la verdad histórica, Roger de Piles defiende las estrategias alegóricas, citando de nuevo a Rubens como un maestro en el arte de vivificar las historias mediante las alegorías y los símbolos¹⁸⁹.

Asimismo, Roger de Piles considera la *gracia* como un elemento principal de la pintura, tal y como había señalado F. Junius, F. de Chambray o A. Félibien. Un principio que se había convertido en una categoría poética fundamental en las reflexiones artísticas de finales del siglo XVII, en oposición a la idea de Belleza, adscribiéndose sobre todo a todas aquellas reflexiones que defienden la ruptura de la regla. Una cuestión que continuará ocupando un lugar destacado a lo largo del siglo XVIII, como volverá a remarcar Antoine Coypel en sus conferencias.

« mais ses Tableaux ne pourront être parfaits si la Beauté qui s'y trouve n'est accompagnée de la Grace.

La Grace doit assaisonner toutes les parties dont on vient de parler, elle doit suivre le Genie ; c'est elle qui le soutient & qui le perfectionne : mais elle ne peut, ni s'acquiescer à fond, ni se démontrer »¹⁹⁰.

Mientras la Belleza se encuentra vinculada a la reglas, y sobre todo a la medida y la geometría, como había destacado A. Félibien, la Gracia no. De este modo, se trata de elementos diferentes que pueden existir por sí mismos, el uno sin el otro, pero que deben estar juntos si se quiere alcanzar la perfección. La Gracia, siguiendo la idea de F. Junius de *tout ensemble*, debe estar presente en cada una de las partes de la pintura, dando así al conjunto su perfección. Unas ideas que recogerá exactamente A. Coypel más adelante.

« La Grace & la Beauté, sont deux choses differentes : la Beauté ne plaît que par les règles, & la Grace plaît sans les règles. Ce qui est beau n'est pas toujours gracieux, & ce qui est gracieux n'est pas toujours beau ; mais la Grace jointe à la Beauté, est le comble de la Perfection. »¹⁹¹

La teoría del arte humanista organizaba su reflexión poética en torno a tres principios: lo grande, la gracia y lo bello. Respecto al primero, ya hemos estudiado en los capítulos octavo y noveno cómo en Francia a partir de A. Félibien y Le Brun la *grande manière* se convierte en una de las preocupaciones principales de la pintura francesa. En relación a las dos últimas, si bien la Belleza como la gracia habían ocupado un lugar destacado de la *poética clásica*, sin embargo será en el siglo XVIII cuando asistamos a un interés por desarrollar esta vía de la *grâce*, que ya había atraído la atención de las reflexiones teóricas del Renacimiento, como podemos observar en Vasari. Para éste la gracia es aquello que permite el entendimiento entre la mano y el espíritu, sin el cual la *idea* no podría ser conocida y sin la cual la obra daría la impresión de mecánica y servil. La gracia

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 11.

operaba así la unión entre lo sensible y lo inteligible, permitiendo la encarnación artística de las cualidades humanas y divinas; permitiendo al mismo tiempo superar la subordinación a la imitación de la naturaleza, convirtiéndose así la gracia en el alma de una gran pintura. De este modo, Vasari parecía abrir a los ojos de la pintura francesa del siglo XVIII el camino de la *grande manière* a través de la *grâce*, que será explorado por numerosos teóricos como Roger de Piles, pintores como Watteau o pintores-teóricos como A. Coypel, como estudiaremos más adelante.

En las *remarques* a la *Idée du Peintre parfait*, Roger de Piles ampliará lo ya señalado en anteriores textos, centrándose en el capítulo XXVI en el dibujo, donde retoma la distinción de Zuccaro entre dibujo interno y externo. El primero es aquél referido a la idea y el segundo es aquél que realiza a partir de los estudios de los grandes maestros¹⁹². Reivindica el estudio de los dibujos por sí mismos, sobre todo para el curioso¹⁹³; inaugurando una vía de interés y por los dibujos que se convertirá a lo largo del siglo XVIII en un elemento de colección, como representa la colección de P. Crozat, donde Watteau puede estudiar la *manera* de los grandes gracias a la colección de pintura pero también de dibujos que posee el banquero. El dibujo expresa para Roger de Piles, siguiendo la tratadística humanística, el carácter y la manera del pintor que luego se reflejará en sus cuadros¹⁹⁴ y, por ello, era un buen indicio para realizar las críticas sobre los pintores; al igual que las estampas, tal y como ya había señalado Fréarte de Chambray, aprovechando Roger de Piles para ofrecer una pequeña historia de la estampa¹⁹⁵. Defiende así la estampa como un recurso de la memoria para muy diferentes usos en muy diferentes disciplinas, pero sobre todo para el *amateur* de arte, considerándolo así como un recurso para el aprendizaje artístico en función de seis razones:

« Le premier est de divertir par l'imitation, & en nous représentant par leur Peinture les choses visibles.

Le 2^o est de nous instruire d'une manière plus forte & plus prompte que par la parole. Les choses, dit Horace, que entrent par les oreilles prennent un chemin bien plus long, & touchent bien moins que celles qui entrent par les yeux, lesquels sont des témoins plus sûrs & plus fidèles.

Le 3^o. D'abrèger le tems que l'on en ployeroit à relire les choses qui sont échappées de la mémoire, & de la rafraichir en un coup d'oeil.

Le 4^o. De nous représenter les choses absentes comme si elles étoient devant nos yeux, & que nous ne pourrions voir que par des voyages pénibles, & par de grandes dépenses.

Le 5^o. De donner les moyens de comparer plusieurs choses ensemble facilement, par le peu de lieu que les Estampes occupent, par leur grand nombre & par leur diversité.

Et le 6^o. De former le Goût aux bonnes choses, & de donner au moins une teinture des beaux Arts, qu'il n'est pas permis aux honnêtes gens d'ignorer »¹⁹⁶

¹⁹² *Ibid.*, p. 66.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 67.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹⁵ « Dessein assez finis pour exercer sa critique, & pour s'acquérir en peu de tems une habitude de bien juger, les bonnes Estampes pourront tenir lieu de Tableaux ; car à la réserve de la Couleur Locale, elles sont susceptibles de toutes les parties de la Peinture. Et outre qu'elles abrégeront le temps, elles font tres-propres à remplir l'Esprit d'une infinité de connoissances. » *Ibid.*, p. 74.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 85.

Tras señalar las bondades de la estampa para el aprendizaje, señala cuáles son los conocimientos que permiten en primer lugar establecer qué es bueno y qué es malo en un cuadro y a continuación señala *regarder le nom de l'Auteur*; y finalmente, en tercer lugar, si se trata de un original o de una copia. Esta definición sobre *la connoissance des Tableaux*, demuestra que su obra se dirige hacia el ámbito de los *curiosos* y de los *amateurs* vinculados al coleccionismo y, sobre todo, al incipiente mercado artístico. Por otro lado, a propósito de la importancia que adquiere en su obra la distinción entre el original y la copia, que ya había constituido una de las preocupaciones del tratado de A. Bosse, Roger de Piles señala algunas cuestiones que pueden ayudar a establecer la originalidad o no de una obra, más allá del análisis pictórico; como pueden ser la existencia de otras copias, el olvido que haya sufrido durante algún tiempo o el precio módico que haya costado¹⁹⁷. Todo ello puede ser indicativo de que se puede estar ante una copia. Aunque, más adelante, señala que ello puede deberse a cuestiones secundarias siendo lo principal el análisis de la obra. Estas marcas son un claro ejemplo de cómo se estaba desarrollando en la sociedad francesa del momento todo un mercado artístico cada vez más importante que estaba necesitado y demandando nuevas herramientas de análisis que fueran capaces de establecer y descubrir las falsificaciones cada vez más abundantes en la época. En un momento donde el original cobra cada vez mayor relevancia, mostrando con ello la irrupción del saber económico en el arte y el desarrollo de una nueva noción de *valor*, como representa el consumo del lujo que transforma la *cotidianidad*. Una visión económica del arte, adscrita a la *Gubernamentalidad*, que determinará no sólo el discurso artístico sino las propias obras, como veremos más adelante a propósito del marchante Gersaint.

« *Cependant quelque équivoque que soit un Tableau sur l'originalité ; il porte néanmoins assez de marques extérieures pour donner lieu à un Connoisseur d'en dire, sans témérité, ce qu'il en pense bonnement ; non pas comme une dernière décision, mais comme un sentiment fondé sur une solide connoissance.* »¹⁹⁸

Finalmente hablará de aquellos que hacen *Pastici*, copiando las maneras de unos y de otros, destacando para él la figura de Teniers, que se convertirá en un pintor referencias para la pintura francesa, especialmente de esa pintura que se dedica a copiar las maneras de otros, como muestra en sus inicios el propio A. Watteau.

El libro II de su *Abrégé de la Vie des peintres*, lo dedicará principalmente a la vida de los pintores, comenzando por el *origen* de la pintura que sitúa en la sombra, retomando así los clásicos textos sobre el origen del arte. Comenzará por las vidas de los pintores griegos y romanos, y, por tanto, por las vidas de Zeuxis, Parrasios, Pamphilo, Apeles, etc. A partir del libro tercero dividirá las *Abrégés* siguiendo el concepto de escuelas nacionales, como ya había comenzado a hacer A.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 100.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 104.

Félibien, pero ahora con una mayor claridad que en las *Entretiens*. El libro III lo dedicará a la vida de los pintores romanos y florentinos, comenzando por Cimabue, como Vasari, quien es considerado el restaurador de la pintura tras las invasiones bárbaras. En general como señaló al inicio se trata de unas vidas entresacadas de las ya existentes. Como es frecuente en la teoría francesa del siglo XVII destacará la figura de Rafael, a quien sin embargo cuestiona en algunas partes de su pintura sobre todo en lo que respecta al color¹⁹⁹, comparándolo con el arte de Poussin. El libro IV lo dedicará a la vida de los pintores venecianos, donde destaca su análisis de la factura de Tiziano, en la que podemos observar cómo la preocupación por la materia pictórica y la pincelada, cobra cada vez mayor importancia:

« Il a extrêmement terminé ses Ouvrages, & n'a point eû de manière bien sensible dans le maniment de son Pinceau ; parce que l'exactitude de ses recherches & le soin qu'il prenoit de moderer une Couleur par une autre a effacé les apparences d'une main libre quoyqu'elle fût en effet. Il est vray que les marques sensibles de cette liberté ne sont pas sans mérite, elles égaient comme on dit la besogne & réjouissent les yeux, quand elles procedent d'une habitude épurée, & du feu de l'imagination ; mais il y a dans les Ouvrages du Titien des touches su spirituelles & si conformes au caractère des Objets, qu'elles picquent le Goût des véritables Connoisseurs beaucoup plus que les coups forts sensibles d'une main hardie. »²⁰⁰

En este párrafo Roger de Piles analiza el cuadro de Tiziano en función de la pincelada, hablando de una *main libre* que divierte o agrada a los ojos, vinculándolas a *feu de l'imagination*. Distingue además entre una manera *extremadamente terminada* y una manera *bien sensible*, centrada en el pincel y más libre. Una distinción que volveremos a ver en A. Coypel en sus *Discours prononcez dans les Conférences de l'Académie Royal (1721)*, cuando señala a propósito del efecto del *non finito* de las obras:

« Le parfait achevenement est donc de faire paraître tout ce qui est dans la nature, avec une intelligence sçavante & agréable. Car ce n'est pas finir, qu'adoucir & lécher avec affectation & froideur. Ces sortes d'Ouvrages que le vulgaire appelle finis, ne sont proprement que des ébauches quand le relief, l'effet & l'âme ne s'y rencontrent pas. Pour leur donner la dernier main, il faut pour ainsi dire les gâter ; c'est-à-dire, par des coups de pinceau legers & spirituels en ôter la fade propreté & la froide uniformité. C'est-là ce qui fait la difference d'un génie froid qui copie servilement ce que souvent il ne connoît pas, ou d'un génie original qui, entraîné par une heureuse verve, répand le feu qui l'enflâme sur tout ce qu'il touche. En effet, c'est par une espece de feu divin que l'on doit animer les corps que l'on a régulièrement formez par l'Art du dessein & les charmes du coloris. »²⁰¹

El quinto libro comenzará con los pintores lombardos y a continuación seguirá con la escuela alemana y flamenca, que hasta hacía poco habían quedado marginadas, encontrando en el libro de Joachim von Sandrart *Deutsche Akademie (1675-1679)*²⁰², una guía para sus reflexiones. Siguiendo los tratados de la época sobre las escuelas del norte, hay un claro intento de situar a Durero en paralelo a la figura de Rafael, como el Rafael Sanzio del Norte, lo que se refleja en el

¹⁹⁹ PILES, Roger de. *Abregé de la vie des peintres*. P. 177.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 267.

²⁰¹ COYPEL, Antoine. *Discours prononcez dans les Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, Jacques Collombat, 1721, pp. 43-44.

²⁰² HECK, Michèle-Caroline. *Théorie et pratique de la peinture. Sandrat et la Teutsche Academie*. Paris, Les éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.

propio comentario de Roger de Piles y que sin duda responderá al tipo de bibliografía que maneja. Igualmente en esta obra dejará un importante análisis de la obra de Rubens, en la línea de lo dicho en otras obras anteriores suyas. También destacará la figura de Rembrandt, no tanto por su gusto y calidad del dibujo, sino, por el empleo de las sombras y de los colores, destacando el tipo de pincelada que utiliza, que otorga vida y verdad a sus obras; y que, de nuevo, pone de manifiesto la importancia otorgada por Roger de Piles a la aplicación del color mediante la pincelada, que sin duda había aprendido de la tratadística del norte de Europa y de Venecia, determinando la evolución de la pintura en Francia a lo largo del siglo XVIII.

« Si ses contours ne sont pas corrects, les traits de son Dessein son pleins d'esprit, & l'on voit dans les Portraits qu'il a gravez que chaque trait de pointe comme dans sa Peinture, chaque coup de Pinceau donnent aux parties du visage un caractère de vie & de vérité, qui fait admirer celui de son Génie.

*Il avoit une suprême intelligence du Clari-obscur, & ses Couleurs locales se prestant un mutuel secours l'une à l'autre & se sont valloir par la Comparaison. Ses Carnations ne sont pas moins vraies, moins fraîches, ni moins recherchées dans les sujets qu'il a représentez que celles du Titien. Ces deux Peintres étoient convaincus qu'il y avoit des Couleurs qui se détruisoient l'une l'autre par l'excès du mélange, qu'ainsi il ne falloit les agiter par le mouvement du Pinceau que le moins qu'on pouvoit. Ils préparoient par des Couleurs amies une premier couche la plus aprochante du Naturel qu'il leur étoit possible. Ils donnoient sur cette pâte toute fraîche par des coups legers & par des teintes Vierges, la corce & les fraîcheurs de la Nature & finisoient ainsi le travail qu'ils observoient dans leur modele. »*²⁰³

El libro XVII lo dedicará finalmente a la escuela francesa. Roger de Piles señala que antes de que Francisco I llamase a los pintores italianos como Primaticcio, ya existían en Francia pintores capaces de trabajar con los nuevos maestros. Se situaba en un lugar intermedio, como había hecho A. Félibien, entre las corrientes propias y las foráneas, destacando sin duda la irrupción de los pintores italianos con Francisco I. Ideas que determinarán la aproximación de la historiografía artística francesa desde principios del siglo XX, como podemos observar en Louis Dimier. Dentro de estos primeros pintores francesa destacará la figura de Jacques Blanchart, quien aprende las virtudes del dibujo romano y del colorido veneciano, convirtiéndole en uno de los principales coloristas franceses²⁰⁴. A continuación, vendrá Simon Vouet con el que Francia abandona de forma definitiva los barbarismos góticos, comenzando el buen gusto; « *La France luy a l'obligation d'avoir détruit une manière fade & barbare qui y regnoit, & d'avoir commencé d'y introduire le bon Goût, conjointement avec Blanchart, dont on vient de parler.* »²⁰⁵ Con S. Vouet daba comienzo a la siguiente generación de pintores que marcarán la segunda mitad del siglo XVII y que, en su mayoría, eran discípulos suyos: Le Brun, Perrier, Le Sueur, Corneille, etc.; algunos de los cuales lograrán superar la *maniere* en la que caía Vouet. El siguiente hito de la pintura francesa estará marcado por la figura de Nicolas Poussin; y, de este modo, tal y como había señalado con anterioridad, alaba su gran dibujo, aprendido de la copia de las esculturas de los antiguos, pero

²⁰³ PILES, Roger de. *Abregé de la vie des peintres*. Pp. 437-438.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 464.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 467.

crítica su uso del color, recordando que en sus comienzos había copiado los cuadros de Tiziano, siendo precisamente sus mejores cuadros en el tratamiento del color en aquella época²⁰⁶. Criticará por tanto su excesivo apego a las esculturas de la antigüedad que daban finalmente una sensación pétrea a sus figuras, en detrimento del natural, que sin embargo aparece representado por sus paisajes. Otro de los pintores que destacará será Charles Alphonse Dufresnoy, mencionando a Nicolas Mignard; pero sin decir nada de Pierre Mignard, con el que había roto su amistad a propósito de la publicación de la obra póstuma de Dufresnoy. Al final de su análisis mencionará la obra de Le Brun, aunque señala que no hablará de su obra porque prepara un texto dedicado a su persona, pese a lo cual alaba su pintura. Hablará muy elogiosamente de la figura de Le Brun, no obstante señala algunas deficiencias de su pintura, por ejemplo en las vestimentas así como en las carnaciones, considerando que no ha tenido mucho cuidado en el tratamiento de los reflejos²⁰⁷. De igual manera considera su color local como malo.

Una vez finalizada sus *Abrégé* sobre la vida de los pintores, se dedicará a analizar la diversidad del *gusto*, en un apartado que llevará por título *Du Gout, Et de sa diversité, par rapport aux différentes Nations*. En él distingue entre lo que ha denominado como *grand goût*, que es lo que ha intentado definir a través de su obra, remitiéndose al saber artístico del siglo XVII, del *goût général*, donde cada nación y cada persona, en función del uso que ha hecho de sus cosas particulares, ha determinado su forma. Intenta por tanto diferenciar en torno al término gusto diferentes usos y significados. Distingue asimismo entre el gusto del cuerpo y el gusto del espíritu, llegando a señalar que este gusto parte de un órgano corporal, intentando justificar su uso para describir aquello que gusta al espíritu, como si se tratase de un órgano corporal; « *Que l'Esprit peut être appelé Goût, en tant qu'il est considéré comme l'Organe* »²⁰⁸. A partir de ello, considera que las cosas pueden ser definidas como de buen o mal gusto. Esto último a medida que se alejan de la belleza del arte, el buen sentido y la aprobación que varios siglos han establecido. El juicio que hace el espíritu en un primer momento, lo define como gusto natural, que es general, y que luego puede ser corrompido o mejorado.

« *Que les Choses peuvent être appellées de bon ou de mauvais Goût, à mesure qu'elles contiennent, ou qu'elles s'éloignent des beautés que l'Art, le bon sens, & l'approbation de plusieurs siècles ont établies.*

*Que le Jugement que l'Esprit fait d'abord de son objet, est un premier Goût naturel, qui, dans la suite peut se perfectionner, ou se corrompre, selon la trempe de l'Esprit, & la qualité des objets qui se présentent. »*²⁰⁹

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 472

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 519.

²⁰⁸ PILES, Roger de. « Du Gout ». En *Abregé de la vie des peintres*. P. 526.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 526.

Esta distinción entre un gusto primero o natural y un gusto segundo, es importante porque le permite a Roger de Piles defender el juicio de cualquier espectador en función de un gusto natural, frente al supuesto gusto erudito y razonado del amateur o académico. Un gusto natural que identificará con la primera impresión producida por los cuadros ante los ojos del espectador. El juicio segundo y reiterado sobre las cosas, es lo que va a determinar un *hábito* que permite que nos construyamos una idea de las cosas a partir de la cual, finalmente, juzgamos las obras.

« Et enfin, Que ce Jugement réitéré produit une Habitude, & cette Habitude une Idée fixe & déterminée, qui nous donne un penchant continuel pour les choses qui ont attiré nôtre approbation, & qui sont de nôtre choix.

C'est ainsi que se forme, peu à peu dans l'Esprit de chaque particulière, ce que nous appellons plus ordinairement Goût dans la Peinture. Du reste quoique tous les Goûts ne soient pas bons, chacun est persuadé que le sien est le meilleur. C'est pourquoy l'on peut définir le Goût, L'idée habituelle d'une chose, conçue comme la meilleure dans son genre. »²¹⁰

Tal y como hemos comprobado hasta ahora, esta obra de Roger de Piles de 1699, se inscribía dentro de las *poéticas clásicas* del siglo XVII. Sin embargo, dentro de éstas habían comenzado a producirse una serie de *discontinuidades*, que se observa en el reordenamiento de los discursos en función de principios como el *gusto*. Éste en Roger de Piles es pensado de forma ambigua, moviéndose todavía entre dos tradiciones. Por un lado, la tradición del siglo XVII, que adscribimos a la *poética clásica* y que le lleva a hablar de *Grand Goût*, que remite a las reglas y principios que definen una obra de arte perfecta. Por otro lado, una nueva tradición, que ya se perfila en ciertas corrientes poéticas del siglo XVII determinadas por la *sociedad mundana*, donde el arte comienza a ser pensado en función de la *recepción* y las *emociones* sentidas por el espectador. De este modo, la obra se piensa a partir de un no se sabe qué, que si bien parece pertenece todavía a la obra, sin embargo también parece corresponder al espectador, desde la cual el arte es jugado. A medida que la *Gubernamentalidad* se va imponiendo a lo largo del siglo XVIII, los *saberes* son comprendidos en función de esas *fuerzas o principios invisibles*; y, de este modo, el *saber artístico* se reordena también en función de principios como el *gusto*, el cual comienza a abandonar su adscripción a las reglas característicos de las *poéticas clásicas*, para identificarse con una especie de gusto innato o natural del hombre, próximo al *sensus communis* aristotélico, pero que ahora se intenta explicar también orgánicamente. Se buscará así adscribir este gusto a una especie de órgano corporal, como subraya el propio Roger de Piles. Éste está todavía, por tanto, entre el *Grand Goût* y el *Gusto natural*, descubriéndonos una clara *discontinuidad* dentro de la *poética clásica*; y, de este modo, observamos cómo, progresivamente, en su obra así como en los discursos del siglo XVIII, el *saber artístico* es reordenado en función de ese principio oculto adscrito a lo humano que se llamará *gusto* y que condicionará la producción artística dieciochesca.

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 526-527.

Este interés por el *gusto* reflejaba, en primer lugar, la evolución que estaba aconteciendo en la *poética clásica* desde las reglas hacia las facultades del hombre; en segundo lugar, la centralidad que las facultades humanas y sus sentimientos ocupaban a la hora de pensar el arte; y, en tercer lugar, el peso que lo no medible estaba adquiriendo dentro de las preocupaciones de la época, a muy diferentes niveles, y que en otros ámbitos de saber hemos señalado a propósito de los *intereses*, las *necesidades*, el *impulso de vida*, etc. Un principio oculto que mueve las cosas que la *Gubernamentalidad* buscará visualizar. El *gusto* reflejaba, por tanto, este interés por formalizar aquello oculto, que parecía determinar la relación del hombre con el arte y por tanto su *valor*; descubriendo así una tensión dentro de las *poéticas clásicas* que permitía la emergencia de una comprensión estetizante del arte, que ante todo reflejará esa irrupción de la *Gubernamentalidad*. Esta relación entre *Gubernamentalidad* y *saberes artísticos*, no sólo se expresará a través de categorías como la del gusto, sino que ese interés señalado por Roger de Piles por las pinceladas y la dimensión material y técnica, nos descubre nuevamente otro tipo de *discontinuidades* que vinculaban el *saber económico* y el *saber artísticos*, sobre todo, a partir de la emergencia de los marchantes y de la necesidad del reconocimiento de una manera para establecer un *valor*.

A continuación, y como es frecuente en él, Roger de Piles tras abrir determinados caminos que no parece querer recorrer hasta sus últimas consecuencias, redefine tres tipos de gusto, mostrándose de nuevo de forma convencional. El *goût naturel*, que sería la idea que se forma en nuestra imaginación a la vista de la simple Naturaleza, donde inscribiría el arte de Alemanes y Flamencos; el *goût artificiel*, idea que se forma al mirar las obras de otro y por la educación; y, finalmente, el *goût nation*, es una idea que se forma a partir de las obras que están o se ven en una nación, hablando de gusto romano, veneciano, lombardo, alemán, flamenco o francés. Aquí Roger de Piles no sólo parece apuntar a la noción ya señalada de escuela nacional, como ya había hecho A. Félibien, sino a la existencia de un *estilo* o manera, que sería identificable a través del gusto.

El regreso a París de Roger de Piles se producirá como acabamos de ver con un nuevo libro bajo el brazo, con el que tras trece años de ausencia buscará volver a ocupar un lugar preponderante en los debates artísticos de la época. Se trataba de un texto que en líneas generales parecía haber rebajado el tono más libelista y polémico de sus últimos escritos, tomando una postura conciliadora entre dibujo y color, dejando los aspectos más radicales de éste. En estos años disfrutará además de una pensión real y de una renta importante que le da su amigo y compañero Michel Amelot, que le permitirán dedicar la mayor parte de su tiempo a las cuestiones artísticas, entrando a formar parte de la Academia, dando una serie de conferencias que aparecerá recogidas en su *Cours* y entrando a formar parte de círculos como el de P. Crozat.

3. El nombramiento de Jules Hardouin-Mansart como Surintendant des Bâtiments. El Salón de 1704 y las conferencias de Roger de Piles en la Academia.

El nombramiento de Jules Hardouin-Mansart²¹¹ como *Surintendant des Bâtiments* en enero de 1699, determinará que sea reconocido por la Academia como su protector el 23 de enero de 1699, concretándose el 29 de enero. Éste aceptará el 12 de febrero, aprovechando ese día para hacer una visita a la Academia, siendo recibido por el conjunto de ésta, así como por su director Noël Coypel, quien aprovecha su presencia para leer su disertación titulada: *Sur le rang que le dessein et le coloris doivent tenir entre les parties de la peinture*, que analizamos en el capítulo noveno. No se sabe muy bien si Noël Coypel lee sólo la tercera parte (pues su lectura había dado inicio el 26 de abril de 1697, continuado en una segunda sesión en el 7 de junio de 1698), o si por el contrario relee ahora -el 12 de febrero de 1699- el conjunto de la misma. El *Mercure Galant* señala sin embargo que la última parte de su escrito no pudo leerse finalmente, lo que debe interpretarse como que sólo debió releer sus dos primeras partes y no pudo leer la última, ya que según parece fue interrumpido por el propio J. Hardouin-Mansart, quien aconseja que se dejase para más tarde²¹². Asimismo, el *Mercure Galant* nos informa de que N. Coypel ofrecerá una *Harangue et discours sur les parties essentielles de l'art du dessein*, para recibir y homenajear a J. Hardouin-Mansart, en la cual definía a la institución como una Academia fundamentada en el dibujo, retomando de nuevo la tesis de su disertación.

« Sa Majesté pouvait-elle choisir un sujet plus digne que vous, Monsieur, pour un si grand dessein et plus capable de donner une véritable émulation à ceux qui professent les arts pour les porter au plus haut point de perfection, particulièrement à l'Académie des arts du dessein, que l'on peut dire être la source ? »²¹³

El propio *Mercure Galant* nos informa también de que J. Hardouin-Mansart muestra su desacuerdo con la conferencia de Noël Coypel del 26 de abril de 1697, precisamente, por sus posicionamientos en contra del color; viviendo seguramente como un desafío la actitud de N. Coypel quien, además, había intentado mantener como protector de la Academia a Villacerf. Todos estos hechos llevarán a J. Hardouin-Mansart a busca finalmente la sustitución de N. Coypel, quien dimite el 7 de abril, siendo reemplazado en su puesto por Charles de La Fosse. Éste era protegido del duque de Richelieu, un reconocido colorista, para quien había pintado el cuadro que luego

²¹¹ JESTAZ, Bertrand. *Jules Hardouin-Mansart*. Paris, Picard, 2008, 2 Vol. ; GADY, Alexandre (Éd.). *Jules Hardouin-Mansart. 1646-1708*. Paris, Les éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.

²¹² TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1957, p. 460.

²¹³ COYPEL, Noël. « Harangue et discours sur les parties essentielles de l'art du dessein, 12 février 1699 ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. III, p. 24.

presentaría para su recepción en la Academia²¹⁴, así como amigo de Roger de Piles, a través de quien habría logrado el encargo de la decoración del *Hôtel* de M. Amelot en 1673. Asimismo, todo parece indicar que el propio Jules Hardouin-Mansart instala en su propia casa a Ch. de La Fosse, donde éste pinta parte de la decoración²¹⁵; siendo además el elegido de J. Hardouin-Mansart para finalizar la cúpula de los Inválidos. El mismo año del nuevo nombramiento dimite también el tesorero de la Academia René-Antoine Houasse. Éste, junto a Verdier -a quien se le suprime su pensión de 3000 libras en estos instantes-, eran dos de los pintores más beneficiados de los encargos para el Trianon, siendo además dos de los principales alumnos de Le Brun. René-Houasse será enviado a Roma y sustituirá a La Teulière al frente de la Academia de Francia en Roma. A su vez, Gabriel Blanchard, otro académico que se había significado a favor del color, toma el cargo de René Houasse como tesorero de la institución. A la vista de los cambios, Guillet de Saint-Georges relee el 2 y el 5 de mayo sus explicaciones alegóricas sobre los *morceau de réception*, precisamente sobre obras de G. Blanchard, el 2 de mayo de 1699, y de Ch. de La Fosse, el 5 de mayo. El 25 de abril, Jean Forest, que había sido apartado de la Academia en 1672 por dedicarse al comercio de cuadros con su padre Pierre Forest²¹⁶, regresa como consejero. Un hecho que parece encontrar su explicación, de nuevo, por las redes familiares y de amistad de los nuevos nombramientos, ya que J. Forest pertenecía al entorno de Charles de La Fosse, en tanto que casado con su hermana²¹⁷. Si la exclusión de J. Forest se había producido en una época marcada por la distinción con el gremio y por la defensa de los valores nobles y liberales del arte, sin embargo, ahora, el comercio ya no era considerado como algo impropio de las bellas artes, sino como una realidad presente y determinante del arte. Este cambio de mentalidad reflejaba no sólo el peso del mercado artístico en el arte, sino el diálogo entre el saber artístico y el saber económico. Por otro lado, J. Forest era un paisajista de influencia veneciana caracterizado por su fuerte colorido, lo que quizás explicase su regreso a la Academia, ya que J. Hardouin-Mansart parece favorecer a los coloristas. Un gusto que parece consumarse el mismo día 25 de abril de 1699, cuando la Academia es informada de que Roger de Piles asistiría a las asambleas a partir de estos instantes²¹⁸.

Otros cambios importantes que se producirán en estos momentos será el del profesor de perspectiva Sébastien Leclerc, quien dimite en favor de Louis Jablot, así como la celebración de dos exposiciones de pintura en 1699 y en 1704, tras la última celebrada en 1673. En este periodo, el 27 de agosto de 1701 es recibido en la Academia otro pariente de Ch. de La Fosse, el escultor René

²¹⁴ GUSTIN-GOMEZ, Clémentine. *Charles de la Fosse 1636-1716*. Vol. 1, p. 82.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 79.

²¹⁶ SCHNAPPER, Antoine. *Curieux du Grand Siècle*. P. 103 y ss.

²¹⁷ GUSTIN-GOMEZ, Clémentine. *Charles de la Fosse 1636-1716*. Vol. 1, p. 86.

²¹⁸ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. Publié pour la Société de l'Histoire de l'Art française, d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux-Arts par M. Anatole de Montaiglon. 10 Vol., Paris, J. BAUR, Libraire de la Société, 1875-1892, T. III, p. 259.

Prémin, y el 24 de marzo de 1702 François Marot uno de sus alumnos más aventajados. Asimismo, ya bajo su directorio entran varios familiares o conocidos suyos o de sus amigos, como por ejemplo Jean Tortebat, recibido el 3 de octubre de 1699, e hijo de un próximo de Roger de Piles. También se produce la incorporación como académico de H. Rigaud, agregado en 1684 y recibido el 2 de enero de 1700, quien había pintado para Ch. de La Fosse un retrato en 1691; así como la de Jean-Baptiste Santerre, quien comparte el gusto por Rembrandt con Roger de Piles y con Ch. de La Fosse, quien es nombrado rector el 18 de octubre de 1704. Observamos, por tanto, cómo el nombramiento de J. Hardouin-Mansart, producirá una cascada de nuevos nombramientos, siendo éste el principal responsable de la entrada en la Academia como directo de Charles de La Fosse y la irrupción de Roger de Piles; lo que le permitió la renovación de la Academia, ayudando a la consolidación de los principios artísticos fundamentados en el color defendidos por Roger de Piles a lo largo del siglo XVII. La posición privilegiada de la que goza Ch. de La Fosse, tanto en la Academia, donde es protegido por el *Surintendant des Bâtiments*, como en la *sociedad mundana*, donde cuenta con el apoyo de importantes mecenas privados, como Pierre Crozat, le llevará a ser el principal protagonista de las mejores y escasas empresas públicas de estos instantes, como la Cúpula de los Inválidos y la Capilla de Versalles; que van a caracterizarse por el triunfo definitivo del color. Que en el caso de Cha, de la Fosse provendrían tanto de su gusto por la pintura veneciana como por la pintura flamenca, especialmente de Rubens. Una inclinación por el color que se reflejará, a su vez, en su claro apoyo para entrar en la Academia a pintores como los hermanos Nattier, Jean-Baptiste, recibido el 29 de octubre de 1712 y Jean-Marc agregado el 25 de mayo de 1715, o Watteau.

Según informa el *Mercure Galant* sobre J. Hardouin-Mansart: « *il sçaura par luy mesme distinguer le merite, et ne sera pas obligé de s'en rapporter à d'autres pour la distribution des ouvrages [...] Il y a mesme lieu de croire qu'il sçait mieux de quoy chaque ouvrier est capable qu'ils ne le sçavent eux-mesmes* »²¹⁹. Todos estos nombramientos y sustituciones respondían, por tanto, a alguien que sabía qué es lo que quería de los artistas y del arte, a diferencia de sus predecesores. Conocía los fundamentos de la pintura, pues había sido alumno de dibujo de la Academia, donde había tenido como profesor a Charles Poerson, así como de la arquitectura, en tanto que primer arquitecto del Rey, dirigiendo la construcción de la Capilla de Versalles, la de los Inválidos y los jardines de Marly, donde se había encargado de su decoración. J. Hardouin-Mansart se encontraba pues al frente de las grandes obras de la monarquía así como de las manufacturas de Gobelins, eligiendo a los artistas y pintores que debían trabajar en cada una de las obras, mostrando siempre sus preferencias y sus inclinaciones personales. No obstante, y pese a sus constantes conflictos y enemistades con ciertos artistas, la propia administración y los apoyos con los que

²¹⁹ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 459.

contaban ciertos artistas, inscritos en sus propias redes clientelares, permitió que algunos de ellos pudieran participar finalmente en las grandes obras oficiales pese a la actitud inicial de J. Hardouin-Mansart. J. Hardouin-Mansart beneficiará sobre todo a Charles de La Fosse, su protegido, a quien había traído de Inglaterra en 1690, donde había viajado para pintar el palacio del barón Ralph Montagu en Bloomsbury²²⁰; presionándole para que regresase ante el deseo de Guillermo III de encargarle la decoración de Hampton Court, que Wren acababa de terminar²²¹, ofreciéndole los frescos de los Inválidos²²², donde ya había preparado un primer proyecto en 1677²²³. Sin embargo, ante la amplitud de las obras, finalmente debió compartir el trabajo con otros artistas, como ha señalado Dezallier d'Argenville²²⁴, como por ejemplo Jean Jouvenet. Asimismo, el monarca logra conceder una capilla a Michel II Corneille. J. Hardouin-Mansart tampoco logra apartar de las obras a Noël Coypel, a quien había destituido de la dirección de la Academia, logrando éste los encargos de *L'Assomption* y *La Sainte Trinité*. Aunque sí logra que los *Concerts d'Ange*s de las ventanas, pasen de Coypel a los hermanos Boullongne. En otras obras como la *Ménagerie du château de Versailles*, realizadas entre 1702 y 1706²²⁵, Hardouin-Mansart muestra mayor libertad a la hora de elegir a los artistas, eligiendo una gran variedad de artistas, con estilos muy variados, como los hermanos Boullogne, Nicolas Colombel²²⁶ o Guy-Louis Vernasal, así como Antoine Coypel y Gabriel Blanchard.

Con el nombramiento de Jules Hardouin-Mansart la Academia se someterá a las necesidades simbólicas de la monarquía²²⁷; no obstante, para Christian Michel, tanto Louvois como J. Hardouin-Mansart no parecen ya creer en la necesidad o en la eficacia ideológica de las artes, lo que conducirá a la transformación paulatina de la Academia²²⁸. La celebración monárquica en la iconografía ha sido progresivamente reducida y la mayor parte de los encargos oficiales han sido concedidos a los coloristas, así como aquellos escultores que sabían dar movimiento a sus figuras. De hecho, hasta la llegada de Jules Hardouin-Mansart la escultura nunca había disfrutado de un reconocimiento igual, lo que sin duda era el resultado de su labor como arquitecto. Esta importancia

²²⁰ GUSTIN-GOMEZ, Clémentine. *Charles de la Fosse 1636-1716*. Vol. 1, p. 66 y ss.

²²¹ *Ibid.*, p. 70.

²²² BAILLARGEAT, René (Éd.). *Les Invalides. Trois siècles d'histoire*. Paris, Musée de l'Armée, 1974.

²²³ SCHNAPPER, Antoine. « La peinture décorative ». En BAILLARGEAT, René (Éd.). *Les Invalides. Trois siècles d'histoire*. Paris, Musée de l'Armée, 1974, pp. 78-88.

²²⁴ DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph. *Abrégé de la vie des Peintres*. Paris, De Bure, 1762, 4 Vol, t. III. Ver vida de J. Jouvenet y de los hermanos Boullongne.

²²⁵ MABILLE, Gérard. « Les tableaux de la Ménagerie de Versailles ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1974, pp. 89-101.

²²⁶ CHASTAGNOL, Karen. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Rouen, del 9 de noviembre de 2012 al 24 de febrero de 2013: Nicolas Colombel, vers 1644-1717. Paris, Nicolas Chaudun, 2012.

²²⁷ MICHEL, Christian. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture (1648-1793). La Naissance de l'École Française*. Genève, Droz, 2012, p. 75.

²²⁸ « il ne s'agit plus pour lui d'un corps d'artistes souvent anonymes devant travailler sous les ordres du Premier Peintre, mais d'une institution qui doit se concentrer sur l'excellence » *Ibid.*, p. 309.

otorgada a la escultura se observa en una carta enviada a la Academia y leída el 24 de abril de 1702, en la que anima a la Academia a:

« de n'avoir dans les élections qui étaient à faire d'autre but que le bien commun, et même d'avoir égard que, la peinture et la sculpture étant deux soeurs qui concourent également à former l'Académie, elles devaient être par conséquent également considérées et que, pour entretenir l'union, on devait éviter l'affection de préférer l'une à l'autre »²²⁹

Todo ello conduce a que el escultor Antoine Coysevox sea elegido como director de la Academia en 1702, al dimitir Ch. de La Fosse, quien parece querer ocupar un lugar secundario; y, de este modo, a partir de 1704 comienzan a presentar sistemáticamente *morceaux de réception* en busto redondeado y no sólo en bajo relieve, tal y como había sido predominante durante el siglo XVII. A pesar de lo cual ninguna conferencia sobre escultura es leída en tiempos de J. Hardouin-Mansart, a excepción de relecturas de antiguas memorias históricas realizadas por Guillet de Saint-Georges sobre Lerambert o Desjardin. A diferencia de sus predecesores J. Hardouin-Mansart reunía bajo su persona las responsabilidades administrativas y artísticas de la Academia, tomando partido por los coloristas, ya que los edificios que construye, con abundante decoración dorada –como en los Inválidos– requerían de un colorido fuerte; ayudando a imponer en la Academia las ideas de Roger de Piles. A diferencia de Colbert, no demanda a los académicos el establecimiento de unas reglas para el arte, sino de ratificar y adoptar aquellas de las que él está convencido que son las mejores, como refleja su apuesta por el color y por el apoyo que concede a Roger de Piles, quien desde los inicios de siglo ofrece en la Academia diferentes conferencias que luego serán recogidas en su *Cours*. Todo ello producirá importantes enfrentamientos bajo su dirección, como se ha señalado más arriba.

Bajo su mandato asistimos, sin embargo, a una recuperación de los encargos oficiales, pese a la reactivación de la guerra en 1702, lo que se acompañó de una sumisión completa de los académicos hacia él; de una manera más marcada, incluso, que en época de Le Brun, al escasear mucho más los encargos. Un enfrentamiento con él podía terminar con la carrera de un artista, como será el caso de Bon de Boullogne²³⁰ y Antoine Coypel, quienes barajan la posibilidad de irse al extranjero; y, de este modo, Bon Boullogne anuncia el 31 de diciembre de 1704, en la Academia, su intención de marcharse a España como primer pintor de Felipe V, tal y como ha señalado Piganiol de La Force en 1711. Aunque finalmente tal viaje no se produjo; quizás por el encargo recibido del

²²⁹ HARDOUIN-MANSART, Jules. Lettre 24 avril 1702. Citado en *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. III, p. 16.

²³⁰ WEIGERT, Roger-Armand et Carl HERNMARCK (Éd.). *Les Relations artistiques entre la Suède et la France, 1693-1718. Correspondance entre Nicodème Tessin le Jeune et Daniel Cronström*. Stockholm, AB Egnellska Boktryckeriet, 1964, p. 243.

comte de Toulouse, en 1706, para decorar su nueva residencia de Rambouillet²³¹. Otros ejemplos de las formas de actuación de J. Hardouin-Mansart lo representará Charles-François Poerson, quien tras haber sido profesor del *Surintendance* en su juventud, observa cómo son borrados sus frescos de los Inválidos por mandato de aquél; decidiendo marcharse a Roma donde, quizás como compensación, es nombrado por J. Hardouin-Mansart como director de la Academia de Francia en Roma. Igualmente, le ocurrirá a Joseph Parrocel, quien después de haber obtenido encargos para Marly y encargársele retocar varias composiciones de Jean-Baptiste Martin, decide reclamar los pagos atrasados, según señala Dezallier d'Argenville²³², lo que unido al carácter del pintor poco dado a las convenciones de la corte, le llevará a enfrentarse abiertamente a J. Hardouin-Mansart, quien a parir de estos instantes elimina todos los encargos de J. Parrocel.

La situación del A. Coypel puede parecer aún más sorprendente, ya que se había convertido desde la década de los 90 del siglo anterior en uno de los principales artistas del momento, con importantes relaciones entre los círculos de coleccionistas y amateurs, trabajando incluso para el duque de Richelieu y otras personalidades importantes, como la familia del duque de Orleans. Asimismo, sus obras habrían obtenido el reconocimiento de la propia monarquía, entrando su *Esther et Assuérus* en las colecciones reales, exponiéndose en la Galería de Apolo del Louvre junto a los cuadros de Le Brun y Mignard. De hecho, cuando en 1701 deben reemplazarse dos cuadros de Poussin en el gabinete Billard en Versalles, son Charles de La Fosse y Antoine Coypel los elegidos para la sustitución. Esta situación explica que el gran Delfín imponga a J. Hardouin-Mansart a Antoine Coypel para la decoración de la *Chapelle de Meudon*²³³, contra la opinión del propio *surintendance*. Pese a todo ello y pese a gozar de gran prestigio, su enemistad con J. Hardouin-Mansart le obligará a trabajar en estos momentos para clientes privados, como para el mencionado Duc d'Orléans, futuro regente, para quien pinta la bóveda de la *Galería de Énée* en el *Palais Royal*, entre 1701 y 1705²³⁴. Aunque la decoración de las siete grandes telas del muro de la galería datan probablemente de entre 1714 y 1718²³⁵.

Como señala A. Schnapper, antes de pasar de moda la decoración de las galerías, a lo largo del siglo XVIII, pasa por un último momento de esplendor a comienzos de este siglo. En estos instantes tendremos varios ejemplos realizados tanto por pintores franceses como por pintores italianos, aunque la mayor parte de ellas han desaparecido; y, de este modo, en el momento que A.

²³¹ MARANDET, François. Catálogo de la exposición en el Musée national de Magnin de Dijon, del 5 de diciembre de 2014 al 5 marzo de 2015: Bon Boullogne, 1649-1717. Un chef d'école au Grand Siècle. Paris, Réunion des musées nationaux, 2014, pp. 33-34.

²³² DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph. *Abrégé de la vie des Peintres*. Vol. IV, 233.

²³³ SCHNAPPER, Antoine. « Le Grand Dauphin et les tableaux de Meudon ». En *Revue de l'Art*, nº 1-2, 1968.

²³⁴ SCHNAPPER, Antoine. « Antoine Coypel : la galerie d'Énée au Palais Royal ». En *Revue de l'Art*, nº 5, 1969, pp. 33-42 ; SCOTT, Katie. « D'un siècle à l'autre. Histoire, Mythologie et Décoration à Paris au début du XVIII^e siècle ». P. XLIII y ss.

²³⁵ SCHNAPPER, Antoine. « Antoine Coypel : la galerie d'Énée au Palais Royal ». P. 34.

Coytel pinta la *Galería* para el futuro Regente, el napolitano Paolo de Matteis, durante su estancia en París entre 1702 y 1704, realiza diversas decoraciones para Antoine Crozat, para Jean Thévenin y para el marqués de Clérambault. Se trata, en el caso de los pintores italianos, de una pintura rápida, hecha en un tiempo sorprendente que levantará las críticas de ciertos hombres de letras y pintores, ante las injerencias de pintores extranjeros, como señala l'abbé Brice²³⁶. Éste, a propósito de la decoración pintada para A. Crozat, alude al mal gusto que vive París a causa de un tipo de pintura rápida y sin ningún gusto que se deja llevar por el primer impulso creativo. Asimismo, en estas mismas fechas, entre 1705 y 1707, Ch. de La Fosse decora la galería de Pierre Crozat, en un estilo muy diferente; y Audran realizará una decoración de arabescos para la duquesa de Maine en Sceaux, en 1704²³⁷. Como ha señalado K. Scott, en esta decoración de la *Galería de Eneas* A. Coytel rompe el discurso tradicional del relato, oponiéndose a la disposición que aparece en el texto original; aunque A. Coytel no parece ser completamente ajeno a la lectura lógica de las escenas²³⁸. Una falta de unidad que también viene determinada, por un lado, por la división del proyecto decorativo en varias fases y, por otro lado, por la propia división de la bóveda, como es característica de los *plafonds* a la francesa. No obstante, para K. Scott, A. Coytel buscaría priorizar un ritmo propiamente pictórico, buscando una unidad compositiva y pictórica que valora como una ruptura del ideal heroico que había sido predominante en las decoraciones del siglo pasado²³⁹, adquiriendo así la mitología épica un carácter “decorativo”. Esta pérdida del carácter heroico se justificaría también por el hecho de que en el tema central de la decoración *Assemblée des dieux*, donde Venus implora a Júpiter en favor de Eneas, aparecen representadas diferentes damas de la corte del momento. Un tipo de retrato idealizado, bajo los rasgos de una deidad clásica que ya había sido frecuente en el uso de la mitología por parte de la monarquía a comienzos del siglo XVII y que volverá a ser frecuente a mediados del siglo XVIII, donde diferentes miembros de la nobleza se hacen retratar vestidos como dioses o héroes de la antigüedad, dentro de esa moda “a la antigua” analizada por Th. Gaehtgens a propósito de Viena. Sin embargo, que la decoración de la *Galería de Eneas* se realizase siguiendo un estilo colorista, de claro tono correggiesco, no significa que no buscara o tuviera un sentido heroico; o que el duque de Orleans no estuviera reivindicando a través del héroe troyano sus propios derechos dinásticos ante el monarca, en unos instantes donde la guerra de España había hecho ocupar a los Orleans un lugar destacado en la política sucesoria. Más allá de estas cuestiones de significación, A. Schnapper ha subrayado como este tono correggiesco de las formas así como su cálido colorido, se construye sobre amplios espacios vacíos que da a la

²³⁶ BRICE, Germain. *Description nouvelle de ce qu'il a de plus remarquable dans la ville de Paris*. Paris, 1706, 2 Vol., t. I. pp. 187-188 (1ª edición, Paris, 1687).

²³⁷ SCHNAPPER, Antoine. « Antoine Coytel : la galerie d'Enée au Palais Royal ». P. 33.

²³⁸ *Ibid.*, p. 39.

²³⁹ SCOTT, Katie. « D'un siècle à l'autre. Histoire, Mythologie et Décoration à Paris au début du XVIII^e siècle ». P. XLIV.

composición central una ligereza que será característica del arte posterior de F. Lemoyne, valorando esta obra como un paso intermedio entre la decoración unitaria a la italiana y la decoración compartimentada a la francesa.

J. Hardouin-Mansart no tiene inconveniente en trabajar con artistas no pertenecientes a la Academia como Claude III Audran, Claude Simpol, Antoine Dieu, Pierre Le Pautre; no preocupándose, como sus antecesores, por la defensa de los privilegios de la Academia. Por lo que tampoco impedirá las reformas emprendidas por el gremio en 1705 y que culminarán con el derecho de éste a poseer modelos. Un privilegio que hasta ahora era exclusivo de la Academia y cuya extensión al gremio en estos instantes era un claro síntoma de las necesidades de la monarquía por encontrar nuevas vías de ingresos. De hecho, el desamparo económico que sufre la Academia de Francia en Roma conduce a su director Poerson a proponer cerrar la institución, lo que mostraba el completo desinterés del *Surintendant* hacia esta institución. A pesar de lo cual, J. Hardouin-Mansart había conseguido ciertas ventajas para los académicos como doblar su pensión, lo que sin duda le otorgaba mayor poder sobre los artistas. J. Hardouin-Mansart representaba por tanto el deseo de controlar la Academia y manejar el arte a través de la persuasión y las medidas autoritarias, logrando así imponer sus ideas artísticas, que encarnará Roger de Piles, eligiéndole como consejero y asistiendo a su primera lectura el 6 de julio, apoyándose personalmente ante el conjunto de los académicos. Un texto en el que Roger de Piles anunciaba las grandes líneas de sus conferencias de los próximos años, y a través del cual J. Hardouin-Mansart mostraba su deseo de reformar la Academia para devolverla el esplendor de antaño. Este apoyo a las ideas de Roger de Piles se había materializado previamente con la presentación de su *Abrégé* en la Academia el 16 de mayo de 1699²⁴⁰; quien había visto también reeditada su obra *Dialogue sur le Coloris*. Este apoyo a Roger de Piles quedaba claramente recogido en los procesos verbales:

« M. de Piles luy a fait ensuite un Discours sur la nécessité qu'il y a d'establi des principes certains à la Peinture et à la Sculpture, comme estant le plus seur moyen pour leur donner la perfection. M. le Protecteur a oüy ce Discours avec beaucoup d'attention, a fort recommandé à la Compagnie d'en faire le cas qu'il mérite et de le mettre au nombre des choses qu'elle regarde comme les plus précieuses, et a tesmoigné que, lorsque l'Académie auroit quelque chose à luy représenter pour l'intérêt de la Compagnie, il luy seroit fort agréable qu'elle s'adressast à Monsieur De Piles qui, conjointement avec Monsieur le Directeur et Mr les Officiers en exercice, l'informerait des choses qui regardent la Compagnie, et que se seroit aussy par cette entremise qu'il seroit savoir ses volontés. »²⁴¹

El texto de Roger de Piles del 6 de julio de 1699 *Sur la nécessité d'établir des principes certains à la peinture et à la sculpture*, sin duda recogía el testigo del proyecto académico de 1667, tal y como lo había definido Colbert y Félibien. No obstante, algunos autores como B. Saint-Girons

²⁴⁰ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. III, p. 262.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 268.

han querido ver en esta conferencia una ruptura respecto a la tradición anterior, inaugurándose a partir de ella un nuevo espíritu ilustrado, determinado por el método cartesiano, como había apuntado B. Teyssèdre²⁴², pero aplicado al arte de la pintura, materializado en la búsqueda de unos principios para el arte²⁴³. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Su texto en modo alguno puede entenderse como una ruptura sino más bien como una continuidad con la tradición académica anterior, especialmente con los principios establecidos por la reforma de 1663, a la cual Roger de Piles citará explícitamente. Por lo que esta comparación que establece hace B. Saint-Girons entre el proyecto de Roger de Piles y el método cartesiano, a partir del cuestionamiento que hace Roger de Piles de lo aprendido, animando a cuestionarlo para ponerlo a la luz de la Academia y de la discusión racional en ella²⁴⁴, nos remite sobre todo a los principios que fundamentan la Academia desde 1663. Que en ello pudiésemos observar una influencia no explícita del cartesianismo, pudiera ser, pero, incluso, la propia B. Saint-Girons considera esta posibilidad como muy improbable²⁴⁵. Es por ello que consideramos que el texto de Roger de Piles -quien por vez primera vez entra en la Academia-, ante todo, buscará elogiar a la institución, intentando regresar a sus *orígenes*, proponiendo una renovación de la misma en la misma línea de la planteada por los estatutos de 1663. Una reforma de 1663 que el propio Nicolas Guérin (quien está escribiendo en estos momentos la historia de la Academia) está definiendo como de renacimiento. Es por ello que quizás debamos encontrar en estas reformas emprendidas por J. Hardouin-Mansart un deseo de hacer renacer la Academia en 1699, apostando a nivel teórico por Roger de Piles y a nivel formal por Charles de La Fosse, de la misma manera que Colbert había hecho en 1667 con Félibien y Le Brun. Es por ello que en este texto Roger de Piles elogia sobre todo la institución académica, así como los cimientos donde se asentó y se asentará este nuevo renacimiento académico, que deberá alcanzar finalmente el establecimiento de unos principios para el arte; lo que quizás deje entrever una crítica hacia una institución que no parece haberlos alcanzado todavía. Quizás por carecer de una brújula, como él mismo reconoce:

« plus il s'expose à s'égarer s'il n'est pourvu d'une boussole capable de le diriger dans toutes les parties du monde »²⁴⁶; refiriéndose claramente a una ausencia de teoría, pues « les plus

²⁴² TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 462.

²⁴³ SAINT-GIRONS, Baldine. « Un nouveau « discours de la méthode ». La première conférence de Roger de Piles à l'Académie royale de peinture et de sculpture (1699) ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, nº 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 84-83.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 85.

²⁴⁵ « C'est en ce deuxième sens, seulement, que Roger de Piles s'inspirerait du cartésianisme. Mais il va de soi que l'éclectisme qu'il professe semble aux antipodes du système que Descartes bâtit de toutes pièces et dans un fonds tout à lui, par une réforme complète de ses pensées ». *Ibid.*, p. 85.

²⁴⁶ PILES, Roger de. « Sur la nécessité d'établir des principes certains à la peinture et à la sculpture, 6 juillet 1699 ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. III, p. 29

*habiles peintres nous ont laissé et tout ce que les meilleurs auteurs ont écrit n'a point formé jusqu'ici d'école réglée où l'on pût s'instruire à fond de toutes les parties de la peinture »*²⁴⁷.

Roger de Piles recalca que esta grandeza Académica no ha conducido sin embargo al establecimiento de unos principios sólidos para el arte, principalmente, porque los académicos se han limitado a señalar lo que los grandes pintores o autores ya habían dicho. Aunque, el texto de Roger de Piles comenzará con el presagio de buenos tiempos para el arte francés. Un optimismo característico de su época que se observa al señalar que : « *il semble que depuis quelque temps il y a ait un certain mouvement dans les arts qui leur présage un prochain accroissement* »²⁴⁸. Un crecimiento posible gracias la protección monárquica²⁴⁹ y, sobre todo, « *dans le temps heureux de la paix, lequel fait croître tous les jours le nombre des Curieux et l'amour pour la peinture* »²⁵⁰. Roger de Piles vinculaba así la imagen de la monarquía y la grandeza de sus instituciones ya no a la guerra, sino a la paz, que es la que trae la prosperidad y la felicidad, mostrando de nuevo el cambio de *lo político*, que estaba aconteciendo en estas primeras décadas de siglo.

A la hora de definir este proyecto académico, Roger de Piles se hace tres preguntas: « *Quel est l'établissement de cette Académie?; Quelle est sa fin?; Quels sont les moyens qui y construisent?* ». Roger de Piles se reafirma en los buenos cimientos de la Academia, pero subraya también la falta de una brújula y, de este modo, llama la atención sobre uno de los principios constitutivos de la Academia, preguntándose específicamente por el párrafo XXIII de los estatutos del 24 de diciembre de 1663: « *Que les ouvrages desdits aspirants ayant été examinés, celui qui se trouvera présider les interrogera sur toutes les parties desdits ouvrages, et lesdits aspirants seront tenus d'y répondre et d'en déduire les raisons* ». Esto le sirve para interpretar el proyecto académico como la búsqueda de unos principios sólidos para el arte, que le permitan guiarse y guiar a los otros, adscribiendo su pensamiento a la *poética clásica*. Señala además que este objetivo no ha sido alcanzado ni en la Academia francesa ni en ninguna otra, pese a que los más hábiles pintores y los mejores teóricos han escrito reglas, instruyendo sobre todas las partes de la pintura. De tal manera que lo considera como un déficit y de nuevo como un objetivo a alcanzar, tal y como había señalado A. Félibien en 1667. Roger de Piles reivindica no tanto las reglas, sino más bien la necesidad de construir una teoría que permita a los jóvenes artistas guiar su genio y, de este modo,

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 30.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁴⁹ « L'établissement en a été fait par le Roi en vue de rendre la peinture un des plus beaux ornements de son royaume et de maintenir par conséquent cette Académie, qui est son ouvrage. Sa fin est de former des grands hommes en peinture et en sculpture qui puissent surpasser ceux qui les ont précédés ou du moins les égaler.

Et les moyens pour y parvenir sont les facilités que le Roi a procurées par l'établissement de l'Académie de Rome, relative à celle de Paris, par les pensions que Sa Majesté donne à ces Académies pour les entretenir et aux particuliers pour les récompenser [...] Il n'est pas possible de souhaiter rien de plus avantageux pour le progrès et pour la perfection de la peinture et de la sculpture. » *Ibid.*, p. 29.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 28.

señala: « *Plusieurs peintres, faute de théorie, ont trouvé jusqu'ici une mer de difficultés dans la pratique* »²⁵¹. A través de esta defensa de la teoría Roger de Piles estaba asegurando su papel y su lugar en la Academia como teórico²⁵². Una teoría que, como en 1667, debe fundamentarse sobre el examen de los cuadros, la discusión de las opiniones y, finalmente, sobre la aprobación de la Academia; estando por ello sustentada sobre la razón²⁵³. Este objetivo será el que determinará el proyecto de Roger de Piles dentro de la Academia en los próximos años, el cual tendrá además una clara y marcada finalidad docente, transformando su discurso de los años anteriores. Al inscribirse en la Academia y al asumir una función docente, abandonará su radicalidad del pasado, proponiendo unos principios bastante tradicionales, defendiendo el aprendizaje de la pintura a partir del dibujo, tal y como había defendido Le Brun en sus conferencias.

3.1. El Salón de 1704. Una encrucijada de muy diferentes propuestas:

Al igual que este último texto *Sur la nécessité d'établir des principes certains à la peinture et à la sculpture* de 1699, donde Roger de Piles se enfrentaba al reto de reactivar la Academia; J. Hardouin-Mansart se enfrentará también al reto de cómo animar la pintura francesa ante la dura crisis económica, que había reducido el número de ventas de obras²⁵⁴ y de encargos oficiales, tomando finalmente como solución una exposición pública de obras. Una solución que también tomará años más tarde su sucesor en el cargo el duque d'Antin celebrando un concurso en 1727. J. Hardouin-Mansart mostraba con estas exposiciones públicas de 1699 y 1704 su clara intención de retomar las exposiciones públicas que habían marcado la Academia en el pasado, buscando estimular con ello la competencia y la emulación entre los artistas²⁵⁵, tal y como se buscaba con los premios. De hecho, el *surintendant* se había mostrado muy crítico con el nivel de algunos alumnos de la Academia, y así el 25 de febrero de 1704, tras entregar los premios de ese año, cuestiona abiertamente el nivel de los premiados Antoine Pesne y Mathurin-Louis Genest; « *il trouvoit que*

²⁵¹ *Ibid.*, p. 31.

²⁵² « Les principes de la peinture, comme de tous les beaux arts, sont simples et se prêtent mutuellement la lumière. Celui qui est assez heureux pour les posséder travaille sans inquiétude, parce qu'étant assuré de son chemin, il le suit avec plaisir, il s'avance à grands pas, et il arrive infailliblement à la fin qu'il se propose. » *Ibid.*, p. 31.

²⁵³ « Les maximes de la peinture ne doivent être regardées ni comme l'effet d'une pure nouveauté, ni comme le fruit seulement d'une ancienne pratique ; on ne les doit admettre ni sur l'autorité d'aucun auteur, ni sur l'exemple d'aucun peintre. Elles doivent être uniquement fondées sur l'examen et sur l'approbation de l'Académie, de quelque part qu'elles lui soient proposées. » *Ibid.*, p. 31.

²⁵⁴ « Lettre de Raoul de Pierre de La Porte à Francisco Jacomo van den Berghe, París le 23 février 1705 ». En DUVERGER, Erik. *Documents concernant le commerce d'art de Francisco-Jacomo van den Berghe et Gillis van der Vennen de Gand avec la Hollande et la France pendant les premières décades du XVIIIe siècle*. Wetteren, Universa, 2004.

²⁵⁵ LANOË, Frédéric. « 1704- Les enjeux et les arcanes d'une exposition ». En BRÊME, Dominique et Frédérique LANOË. Catálogo de la exposición en Sceaux, Écuries du Domaine, del 22 de marzo al 30 de junio de 2013: 1704. Le Salon, les arts et le Roi. Milano, Silvana Editoriales, 2013, p. 46.

*ceux de Peinture ne méritoient pas d'avoir aucun prix, et qu'il croyoit que l'Académie devoit s'abstenir de leur en donner cette année, ne doutant pas que cela ne donnast aux élèves plus de soin et plus d'aplication »*²⁵⁶.

Ante las demandas del *surintendant*, el 8 de agosto de 1699 los académicos deciden organizar una exposición programada para la fiesta de San Louis, que tendrá lugar finalmente el 22 de septiembre de 1699. Ante el éxito de público, Roger de Piles señala de nuevo a la Academia, el 5 de mayo de 1703, el deseo de J. Hardouin-Mansat de que se dispusiese a preparar una nueva exposición, celebrándose finalmente al año siguiente por las dificultades encontradas²⁵⁷. Como señala P. Rosenberg en la introducción al catálogo del *Salón de 1704*, dirigido como Dominique Brême y Frédéric Lanoë, esta exposición no puede definirse como un *Salon*, entre otras cosas porque el término no era empleado en la época y, además, nada tuvo que ver con la forma y la finalidad de los *Salones* realizados a partir de finales de los años 30. En esta época se empleaba más bien los términos de *solennité* o de *fête* de la Academia, teniendo por objetivo principal –al igual que había ocurrido en la anterior exposición de 1699– exponer en la *Grande Gallerie du Louvre* las obras de los principales académicos del momento, para mostrar la grandeza de la pintura francesa. Esta exposición pública de 1704 se inscribía por tanto dentro de los estatutos de la Academia de 1663, tal y como se reflejaba en su artículo XXV, donde ya se señalaba la exposición pública como una de las finalidades de ésta; aunque finalmente no llevaron a cabo muchas exposiciones de este tipo.

*« XXV. Expositions d'ouvrages (Deslibération des 5 février 1650 et janvier 1663). Il sera tous les ans fait une assemblée générale dans l'Académie, au premier samedi de juillet, ou chacun des Officiers ou Académiciens seront obligés d'apporter quelque morceau de leur ouvrage, pour servir à décorer le lieu de l'Académie quelque jours seulement et après les remporter, si bon leur semble, auquel jour se fera le changement ou élection desdits Officiers, si aucun sont à élire, dont seront ouvrages, et seront conviés les Protecteurs et Directeurs d'y vouloir assister. »*²⁵⁸

Como antecedentes de esta exposición podemos destacar las realizadas en 1667²⁵⁹, 1669²⁶⁰, 1671²⁶¹, 1673²⁶² y 1699²⁶³; de las que sólo poseemos un *livret*²⁶⁴ en el caso de las tres últimas

²⁵⁶ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. III, p. 383.

²⁵⁷ LANOË, Frédéric. « 1704- Les enjeux et les arcanes d'une exposition ». P. 46.

²⁵⁸ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 257.

²⁵⁹ ROU, Jean. *Mémoire inédits et opuscules de Jean Rou (1638-1711)*. *Mémoires inédits de Jean Rou (1638-1711)*. Édition Francis Waddington. Paris-La Haye, Agence centrale de la Société et aux Librairies Protestantes-Nyhoff, 1857, 2 Vol., vol. 2, pp. 17-19.

²⁶⁰ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. I, p. 339.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 357.

²⁶² *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. II, p. 2; LOIRE, Stéphane. « Le Salon de 1673 ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, année 1992 (1993), pp. 31-68.

²⁶³ ANONYME. *Liste des Tableaux et des ouvrages de sculpture, exposez dans la Grande Gallerie du Louvre, par Messieurs les Peintres, & Sculpteurs de l'Académie Royale, en la presente année 1699*. Paris, Jean Baptiste Coignard, 1699.

²⁶⁴ LEGRAND, Ruth. « Livret des Salons : fonction et évolution ». En *Gazette des Beaux-Arts*, avril, t. CXXXV, 1995, pp. 237-248.

(1673, 1699 y 1704). Si bien la exposición pública de obras suele ser un rasgo que la historiografía artística suele atribuir al siglo XVIII, especialmente a los *Salones* que tienen lugar en los años 30 y 40, donde emergerá el crítico de arte; sin embargo, como vemos, la exposición pública de cuadros constituye uno de los principios académicos desde sus estatutos funcionales²⁶⁵. Un fenómeno que había sido frecuente en Roma, donde se producen habitualmente diferentes festividades donde se expondrán obras de los principales pintores de la Academia, pero que también podía observarse en la Francia del siglo XVII²⁶⁶, por ejemplo, en la festividad de los Mays de Notre-Dame²⁶⁷ o en la Festividad de Dios en la Plaza Dauphiné; surgiendo, incluso, exposiciones de carácter público pero de iniciativa privada como la estudiada por M. Szanto a propósito de la celebrada en el *Hôtel de La Ferté-Senneckerre* en 1683.

En la descripción de esta última que aparece en el *livret* titulado *Explication des tableaux et statues exposées dans l'hostel de Senneckerre (1683)*, se señala que fue ideada por François Sicre, François Garrigue, Jacques-Antoine Friquet de Vauroze y el tapicero Simon Delobel. En ella se expondrán diversos cuadros de algunos de los principales maestros del Renacimiento, como Leonardo, Rafael o Carracci, Correggio, Tiziano, Veronés, Guido Reni, así como obras de los maestros del norte como Rubens Van Dyck o Rembrandt; de autores franceses como Poussin, Bourdon o de académicos del momento como Noël Coypel, Corneille, Nocret, Pierre Mignard, etc. Se sabe que la exposición de los cuadros estuvo presidida por una reflexión sobre las formas de exposición, seguida de un trabajo de amueblamiento de las salas, empleándose tapicerías, zócalos, marcos para los cuadros, etc. Una preocupación por la forma expositiva que en la época se denominaba *scénographie*²⁶⁸. Según los términos empleados en el contrato notarial, en ellos se especifica claramente que los organizadores esperaban obtener un beneficio de ello, cobrándose la entrada; no quedando sin embargo claro si también se incluye en esos beneficios la venta de cuadros y si específicamente se creó la exposición para ello. Esta experiencia excepcional en la época, muestra no sólo que ya existía una idea de exposición para la venta, normal entre los marchantes, sino que ya existía un público que estaba dispuesto a pagar por ver obras; al cual debía mostrárselas siguiendo determinados criterios perceptivos. Esta excepcionalidad en 1683, se convertirá sin embargo a lo largo del siglo XVIII es un acontecimiento cada vez más frecuente, que culminará en los *Salones* de las décadas de los años 30 y 40.

²⁶⁵ BRÊME, Dominique. « Les premières heures du Salon de l'Académie royal de peinture et de sculpture ». En BRÊME, Dominique et Frédérique LANOË. Catálogo de la exposición en Sceaux, Écuries du Domaine, del 22 de marzo al 30 de junio de 2013: 1704. Le Salon, les arts et le Roi. Milano, Silvana Editoriales, 2013, pp. 28-43.

²⁶⁶ LANOË, Frédéric. « Les expositions d'oeuvres d'art à Paris au XVII^e siècle ». En BRÊME, Dominique et Frédérique LANOË. Catálogo de la exposición en Sceaux, Écuries du Domaine, del 22 de marzo al 30 de junio de 2013: 1704. Le Salon, les arts et le Roi. Milano, Silvana Editoriales, 2013, pp. 20-27.

²⁶⁷ NOTTER, Annick. *Les Mays de Notre-Dame de Paris*. Musée des Beaux-Arts d'Arras, 1999.

²⁶⁸ LANOË, Frédéric. « 1704- Les enjeux et les arcanes d'une exposition ». P. 47.

Del 2 al 22 de septiembre de 1704 tendrá lugar esta exposición pública, vinculándose además este acontecimiento con el nacimiento de Monseigneur le Duc de Bretagne, tal y como ha señalado el *procès-verbaux* del 14 de julio de 1704:

« Exposition d'ouvrages dans la Grande Gallerie. — Cette assemblée générale, qui tient lieu de celle qui auroit dû avoir été faite le premier samedi de ce mois, a été remise à ce jourd'huy, 14 Juillet 1704, pour se conformer à la commodité de Monsieur le Protecteur, qui, ayant été prié de la part de la Compagnie de luy faire Thonneur d'y estre présent, avoit marqué ce temps, et, comme elle est destinée par les Statutz à une décoration ou feste publique, que la dépense et les grands préparatifs qui y sont nécessaires empêchent de faire aussi souvent qu'il seroit à souhaiter, elle a été résolue pour cette année, de l'agrément de Monsieur le Protecteur ; la Compagnie y ayant esté entr'autres motifs excitée par celui de tesmoigner son zèle et la part qu'elle prend à la joye publique que la naissance de Monseigneur le Duc de Bretagne rend universelle, cette décoration devant répondre autant que faire se pourra à l'attente du public et à la réputation que les arts de Peinture et de Sculpture se sont acquis en France, pour s'y mieux préparer elle a été remise au temps de la feste de St. Louis, et toute la Compagnie a été excitée de tenir prestz les ouvrages que chacun y veut exposer. »²⁶⁹

El *livret* publicado con motivo de esta exposición de 1704²⁷⁰, explica los objetivos²⁷¹ buscados por ella, recogiendo asimismo lo ya señalado por los procesos verbales, así como por el propio J. Hardouin-Mansart en varias ocasiones.

« L'Académie a toujours esté persuadé qu'elle ne pouvoit mieux faire connoistre son application & son rôle pour la perfection des Beaux-Arts qu'en exposant de temps en temps quelques morceaux de peinture & de sculpture fait par les académiciens qui la composent. »²⁷²

No se trató de cuadros especialmente pintados para este momento, sino que o bien debieron pertenecer a los propios pintores, cuyas piezas seguramente se acumulaban en su taller ante la dificultad de venta, o bien a propietarios de los que no se especifican los nombres; aunque parece claro que la exposición no tenía una finalidad comercial. Los que artistas que deseaban participar en ella debían comunicar a Charles-Antoine Hérault el número de obras que deseaban exponer, eligiendo cada uno o bien sus últimas obras o aquellas que consideraban representativas de su carrera. La disposición, según señala el *Livret*, seguirá un estricto ordenamiento siguiendo la jerarquía académica²⁷³, exponiéndose finalmente una gran variedad de autores, de pintura, escultura y grabado, presentándose hasta 555 obras. Una cifra muy superior a las que se habían

²⁶⁹ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. III, p. 397.

²⁷⁰ BRÊME, Dominique et Frédérique LANOË. Catálogo de la exposición en Sceaux, Écuries du Domaine, del 22 de marzo al 30 de junio de 2013: 1704. Le Salon, les arts et le Roi. Milano, Silvana Editoriales, 2013, p. 106.

²⁷¹ ANONYME. *Liste des Tableaux et des ouvrages de sculpture, exposez dans la Grande Gallerie du Louvre, par Messieurs les Peintres, & Sculpteurs de l'Académie Royale, en la presente année 1704*. Paris, Jean Baptiste Coignard, 1704.

²⁷² Citado por ROSENBERG, Pierre. « En attendant Watteau ». En BRÊME, Dominique et Frédérique LANOË. Catálogo de la exposición en Sceaux, Écuries du Domaine, del 22 de marzo al 30 de junio de 2013: 1704. Le Salon, les arts et le Roi. Milano, Silvana Editoriales, 2013, p. 9.

²⁷³ LANOË, Frédéric. « 1704- Les enjeux et les arcanes d'une exposition ». P. 50.

alcanzado en 1673 con 147 obras y en 1699 con 290 obras²⁷⁴. El elevado número de cuadros expuestos mostraba cómo los académicos veían en esta exposición una buena forma de darse a conocer, prestigiar su obra y, seguramente, poder dar mejor salida a sus cuadros; lo que, en el fondo, suponía la lenta supeditación del artista al *gusto* y a la *opinión del público*, como se quejará A. Coypel en sus conferencias. En esta exposición de 1704 nos encontraremos con pinturas mitológicas, pintura de historia, retratos, pintura de género -propriadamente dicha, etc.; destacando el gran número de los cuadros expuestos por los hermanos Boullongne, con cuarenta y dos cuadros, así como la familia Coypel, Noël y Antoine, padre e hijo, con veintinueve y catorce cuadros respectivamente. También destacarán los retratistas, especialmente el pastelista Joseph Vivien, con veinte retratos, H. Rigaud con veintiocho, Jean Ranc con once, N. Largillière veintiséis o François de Troy con veintinueve. Además, la exposición contaba con trece obras de Jouvenet, algunas de ellas de gran formato, pero sólo con una de Ch. de La Fosse²⁷⁵. Será por tanto una exposición que estimulará la *emulación* y la competencia entre los propios artistas, como era frecuente dentro de la *poética clásica*; lo que acarreará también un progresivo clima de hostilidad entre los propios artistas.

Como se ha señalado más arriba en ella se dieron cita muy diferentes corrientes artísticas que definen el final del siglo XVII y los principios del siglo XVIII, no sólo a nivel temático sino también formal²⁷⁶; sirviendo además para hacerse una idea de las transformaciones y nuevos gustos entre un siglo y otro, demostrando así cómo la propia Academia se había abierto desde finales del siglo XVII a muy diferentes caminos artísticos. De las cifras y gráficos aportados por D. Brême sobre esta exposición, y en comparación con las otras exposiciones de las que poseemos un *Livret*, esto es, la de 1673 y 1699, pueden extraerse muy interesantes conclusiones. En primer lugar, se observa un descenso en la pintura de historia antigua, así como de temática religiosa. La pintura de temática mitológica en cambio prácticamente se mantiene igual. Mientras que las naturalezas muertas desciende también; creciendo muy ligeramente la pintura de género. De todos los géneros expuestos es la pintura de retratos la que muestra un crecimiento más claro. Sin embargo, a la hora de sacar conclusiones sobre estos datos debemos tener en cuenta muy diversas variables que pueden explicar los resultados finales, por lo que los cuadros expuestos en 1704 deben ser tenidos en cuenta más bien como una guía y no como una muestra fiel de los gustos del momento. Entre otras cosas, porque -como se ha dicho- los pintores no exponen sus últimas obras sino las que consideran

²⁷⁴ BRÊME, Dominique. « Quelques chiffres pour comprendre une exposition ». En BRÊME, Dominique et Frédérique LANOË. Catálogo de la exposición en Sceaux, Écuries du Domaine, del 22 de marzo al 30 de junio de 2013: 1704. Le Salon, les arts et le Roi. Milano, Silvana Editoriales, 2013, p. 53 y 54.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 55.

²⁷⁶ BRÊME, Dominique. « Introduction ». En BRÊME, Dominique et Frédérique LANOË. Catálogo de la exposición en Sceaux, Écuries du Domaine, del 22 de marzo al 30 de junio de 2013: 1704. Le Salon, les arts et le Roi. Milano, Silvana Editoriales, 2013, pp. 13-14.

representativas de su carrera y, de este modo, algunos cuadros ya fueron expuestos en 1699 como es el caso de Noël Coypel.

En primer lugar, el descenso de la pintura de Historia y de temática religiosa –la cual parecía haber vivido un incremento en la exposición de 1699– sin duda estaban vinculadas a la crisis económica y a la dificultad para dar salida a un tipo de pintura de gran formato que sólo las grandes fortunas, como el monarca o la nobleza, o las grandes corporaciones religiosas podían pagar. En segundo lugar, la pintura mitológica, en cambio, parecía atraer más a los coleccionistas privados, que siguen viendo en ella una estrategia de afirmación de su poder, como observamos en la *Galería de Eneas* pintada por A. Coypel; aunque se observa una inclinación por los temas amorosos, que favorecerían un toque más libre y un mayor colorido, muy del gusto del momento. Recordemos que es en este momento cuando J. Hardouin-Mansart favorece la causa de los coloristas con su claro apoyo a Roger de Piles. En tercer lugar, la eclosión de la pintura de retratos se explica, entre otras cuestiones, por el ascenso de diferentes grupos sociales favorecidos por el crecimiento del Estado con Louis XIV, quienes buscan mostrar a través de ellos su ascenso social y su éxito. De este modo, el retrato siempre cuenta con una clientela estable que busca retratarse, no estando tan condicionada como otro tipo de pinturas por la crisis económica o política, pues las transformaciones políticas siempre favorece a unos en detrimento de otros. La pintura de retrato encontraba así un amplio mercado entre la nobleza de espada y de toga, entre los banqueros, entre altos funcionarios del Estado, etc. En cuarto lugar, en estos instantes, también se produce el imperceptible ascenso de la pintura de género; lo que puede explicarse porque se trata de un tipo de pintura que hasta el momento no ha obtenido un gran reconocimiento dentro de la Academia, tal y como pudimos analizar a propósito de la supuesta jerarquía de los géneros dentro de la Academia desarrollada por A. Félibien en su *préface* a las conferencias de 1667. A pesar de que nunca ha sido excluida de la Academia, a lo largo del siglo XVII han destacado sobre todo las pinturas de naturalezas muertas, paisajes, etc. D. Brême señala que el ligero descenso de las naturalezas muertas puede deberse al trasfondo religioso que subyace a la naturaleza muerta, vinculada a la idea de *vánitas*²⁷⁷. Aunque, en estos instantes se observa, sin embargo, una renovación del género en un sentido *tout décoratif*, que se refleja en la obra de Jean-Baptiste Oudry y Alexandre-François Desportes²⁷⁸. Finalmente, respecto a la pintura de género, esto es, de la vida cotidiana, los prejuicios de la Academia han estado más acentuados, determinando la escasa o nula presencia de este tipo de pintura dentro de la Academia; sobre todo, al estar determinada la teoría artística francesa del siglo XVII por la poética aristotélica que prima la tragedia y la historia sobre la comedia y las escenas cotidianas. Los ejemplos de este tipo de pintura que encontramos en la exposición de 1704 más que representar

²⁷⁷ BRÊME, Dominique. « Quelques chiffres pour comprendre une exposition ». P. 60.

²⁷⁸ LASTIC, George de et Pierre JACKY. *Desportes. Catalogue raisonné*. Saint-Rémy-en-l'Éau, Monelle Hayot, 2010.

escenas de interiores de la vida cotidiana o de escenas de taberna, se trataría de retratos de personajes cotidianos, algunos de los cuales se encuentran entre el retrato y la alegoría, como los que presenta Jean-Baptiste Santerre, François Marot, Alexis Grimou, observándose en ellos un impulso hacia el eclecticismo, mezclando diversas tradiciones artísticas.

Más allá de las problemáticas particulares que entraña cada género, lo cierto es que tras la exposición de 1704 puede concluirse que este comienzo de siglo se caracteriza por el desarrollo de muy variadas propuestas artísticas, predominando la pintura de retrato e histórica, en la que se incluye la pintura mitológica, la pintura sobre la historia sagrada o la historia antigua, en los que puede observarse, en algunos casos, un deseo de renovar los géneros tradicionales, adaptándolos a los nuevos gustos e ideas estéticas, sobre todo mostrando un gran colorido y luminosidad. Pero, en líneas generales, no puede reducirse este momento ni a la pintura agradable y amable, ni a la pintura de género de la vida cotidiana; mostrando una continuidad con las propuestas del siglo XVII.

3.2. Las conferencias de Roger de Piles en la Academia.

Roger de Piles se convertirá en el intermediario entre la Academia y el *Surintendant*, de manera que sus ideas no encontraron oposición, aunque tanto sus conferencias como las reacciones que hubieran podido producir se han perdido. A pesar de lo cual, y como refleja su conferencia del 7 de marzo de 1705 *Le vrai en peinture*, que aparecerá publicada en su *Cours de peinture par principes* (1708), todas las conferencias que dio durante estos años coincidirán con los títulos en los que aparece dividida su obra *Cours*. Por lo que se puede concluir que en las conferencias académicas habría leído los temas que luego recogería en su publicación; a excepción de su capítulo dedicado al estudio del paisaje y a la manera de hacer los retratos, así como los capítulos dedicados al color. Quizás por el recuerdo de los conflictos que había causado en el pasado, aunque no parece que sus ideas sobre el color hubieran producido ahora airadas reacciones. La mayor parte de las conferencias, a partir de los años 1700, se caracterizan por su cuidada expresión, por lo que pierden la forma oral y retórica de las conferencias del siglo pasado, estando determinadas más bien por la escritura. El 5 de junio de 1700 Roger de Piles daba comienzo a sus conferencias, leídas de forma desorganizada respecto al orden que adquirirán en su *Cours*, lo que sin duda venía determinado por los acontecimientos de cada momentos. Esta primera sesión estará dedicada al problema del claroscuro, pudiéndose entender como una contestación a la conferencia de Pierre Monier del 8 de mayo de 1700 donde se daba de nuevo lectura a su anterior conferencia *Sur les lumières et les ombres*, originalmente leída el 5 de febrero de 1684. Recordemos que el tema del claroscuro se había convertido en uno de los principales puntos de conflicto entre los coloristas y los defensores del dibujo, pues desde el texto de Ch.-A. Dufresnoy el claroscuro era pensado como una parte

dependiente del color, como de forma constante reiterará Roger de Piles, quien, además, considerará el blanco y el negro, por su capacidad para construir las luces y las sombras, como parte de los colores, así como parte del problema de las luces y las sombras. Frente a ello, los defensores de la perspectiva y del dibujo habían defendido el claroscuro como una de las partes del dibujo, como pudimos comprobar a propósito de las últimas conferencias de Noël Coypel.

*« Mais pour une entière intelligence du clari-obscur, il est bon de savoir que sous le mot de clair, il faut entendre non seulement ce qui est exposé sous une lumière directe, mais aussi toutes les couleurs qui son lumineuses de leur nature ; et par le mot obscur, il faut entendre non seulement toutes les ombres causées directement par l'incidence et par la privation de la lumière, mais encore toutes les couleurs qui sont naturellement brunes. »*²⁷⁹

Roger de Piles, diferencia dos partes en el claroscuro. En primer lugar, aquello que atañe a la incidencia de las luces y las sombras de modo general, habitualmente estudiado en los libros de perspectiva, es decir, la sombra proyectada por un cuerpo en función de una luz dada, tal y como había expuesto Mosnier. En segundo lugar, el claroscuro propiamente dicho, que para él es el arte de distribuir las luces y las sombras en un cuadro en función de las necesidades de los ojos y del *effet du tout-ensemble*, ocupando la imaginación del pintor un lugar fundamental en ello. Si bien los define separadamente, el claroscuro debe tener en cuenta ambos, buscando los efectos generales del cuadro²⁸⁰. Asimismo, las luces y las sombras además de definir la incidencia de la luz sobre los objetos, tenían también la capacidad para dar relieve al cuadro, en tanto que alejaban y acercaban los objetos o los planos de la representación. Roger de Piles señala así tres formas de practicar el claroscuro. En primer lugar, a través de lo que define como la distribución de los objetos, que explicará mediante su ejemplo de la distribución de las luces y las sombras en un racimo de uvas, que atribuye a Tiziano, pero que hasta él no aparece ningún texto atribuible a Tiziano que lo indique²⁸¹. En segundo lugar por los colores. En tercer lugar por los accidentes, como puede ser una ventana o una nube en un paisaje. Finalmente, pone las partes de la pintura -en este caso el claroscuro- al servicio del efecto de conjunto o de unidad, buscando siempre los efectos sobre el ojo para atraer la atención del espectador; considerando, como había señalado Aristóteles en su *Ética a Nicómaco*, que hay que eliminar todo aquello que impida al órgano del ojo desempeñar su función²⁸². Roger de Piles considera que el ojo del espectador no debe encontrar dificultad alguna

²⁷⁹ PILES, Roger de. « Conférence 5 juin 1700 : Sur le clair-obscur ». A partir de su texto *Cours de peintre par principes*. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. III, p. 38.

²⁸⁰ « Enfin, comme les lumières et les ombres particulières sont comprises dans les lumières et dans les ombres générales, il faut regarder le clair-obscur comme un tout, et l'incidence de la lumière particulière comme une partie que le clair-obscur suppose. » *Ibid.*, p. 38.

²⁸¹ PUTTFARKEN, Thomas. " Titien-Rubens-de Piles". En HECK, Michèle-Caroline (Dir.). *Le Rubénisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Actes du colloque Lille-Arras, 2004. Brepols, 2005, pp. 173-182.

²⁸² "Puesto que toda facultad de sensación ejerce su actividad hacia un objeto sensible y que tal facultad, cuando está bien dispuesta, actúa perfectamente sobre la más excelente de las sensaciones (pues tal parece ser, principalmente, la actividad perfecta, y no hay diferencia si consideramos la facultad misma o el órgano en que reside), se sigue que la

en la visión de conjunto del cuadro, de ahí que éste deba componerse de manera que pueda ser abarcado de un sólo vistazo por el ojo del espectador; siendo esto lo que conducirá al placer del espectador, que nacería -como señala Aristóteles- de la adecuación de los órganos sensibles al objeto percibido.

*« Les sens ont cela de commun qu'ils ont de la répugnance pour tout ce qui trouble leur attention. Ce n'est point assez que les yeux puissent voir, il faut qu'ils embrassent leur objet avec satisfaction et que le peintre éloigne tout ce qui peut leur faire de la peine. Il est certain que les yeux ne peuvent être contents lorsque, voulant se porter sur un objet, ils en sont détournés par d'autres objets voisins que leurs jours et leurs ombres particulières rendent aussi sensibles que cet objet même, mais il n'est pas moins certain qu'il n'y a que l'intelligence du clair-obscur qui puisse procurer à la vue la jouissance paisible de son objet. »*²⁸³

A continuación, y como es frecuente en la teoría francesa, compara la pintura con el orador para demostrar cómo hay que buscar como principio fundamental de la pintura atraer la atención del espectador²⁸⁴. Respecto a esa unidad de conjunto señalada más arriba y a propósito de lo que define como cuarta prueba, intenta justificar fisiológicamente esta unidad y armonía necesaria para que la obra pueda ser percibida de forma correcta por el espectador y que le conmocione, profundizando así sobre la actividad perceptiva:

*« Il est constant que tous les êtres du monde tendent à l'unité, ou par relation, ou par composition, ou par harmonie ; et cela dans les choses humaines comme dans les divines, dans la religion comme dans la politique, dans l'art comme dans la nature, dans les facultés de l'âme comme dans les organes du corps [...] Les facultés de l'âme ne sont occupées dans un même moment que d'une seule chose pour la bien faire, et les organes du corps ne peuvent bien jouir dans un même temps que d'un seul objet : que si on leur en présente plusieurs à la fois, ils ne s'attacheront à aucune, et celle multiplicité les partagera et leur ôtera entièrement la liberté de leur fonction [...] Quand je parle de l'unité d'objet dans un tableau, c'est par rapport à l'espace que l'oeil peut raisonnablement embrasser sans être distrait par plusieurs objets séparés, ce qui se trouve ordinairement dans un petit nombre de figures, car il y a des tableaux assez grands et assez chargés d'ouvrages pour contenir jusqu'à trois groupes de clair-obscur »*²⁸⁵

El problema de la percepción se convierte en un tema fundamental de su reflexión artística, siendo nuevamente a partir de Aristóteles que la fundamenta, y no tanto sobre una filosofía materialista o empirista, demostrando así su continuidad con la *poética clásica* anterior. No obstante, su reflexión fisiológica sobre la percepción del ojo y del entendimiento humano, que van a determinar la unidad y la armonía en función de la mirada y del ojo físico, apuntaba hacia una justificación fisiológica de la pintura, construida sobre la percepción y la experiencia. Un camino

mejor actividad de cada facultad es la que está mejor dispuesta hacia el objeto más excelente que le corresponde, y esta actividad será la más perfecta y la más agradable. Pues toda sensación implica placer (y esto vale, igualmente, para el pensamiento y para la contemplación), si bien es más agradable la más perfecta, y la más perfecta es la del órgano bien dispuesto hacia el mejor de los objetos, y el placer perfecciona la actividad.” ARISTÓTELES. *Ética Nicomáquea*. L. X, cap. 4, 1174b, 15. Traducido por Julio Pallí Bonet, Madrid, Biblioteca Gredos-RBA, 2000.

²⁸³ PILES, Roger de. « Conférence 5 juin 1700 : Sur le clair-obscur ». P. 41.

²⁸⁴ « Le peintre doit en cela imiter l'orateur qui, voulant nous attacher à un endroit qu'il a résolu de nous rendre sensible, fait précéder cet endroit par quelque chose qui lui est inférieur, et après avoir attaché son auditeur à l'objet, ce même orateur le délasse en l'entretenant de quelque chose de modéré, sans le laisser néanmoins sortir de son attention. » *Ibid.*, p. 42.

²⁸⁵ *Ibid.*, pp. 41-42.

que, desde otros posicionamientos teóricos, va a determinar progresivamente el arte a lo largo del siglo XVIII, como podemos observar en las reflexiones de Diderot.

Según indican los procesos verbales el 3 de julio de 1700 volverá a leerse esta conferencia de Roger de Piles, generando algunas reacciones entre los asistentes, especialmente por parte de Charles Perrault, quien parece ofrecer una contestación a Piles sobre el color²⁸⁶ hoy desaparecida. No obstante, Ch. Michel y J. Lichtenstein han señalado en el texto de Ch. Perrault *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui concerne les arts et les sciences* (1688), una argumentación muy semejante a la que debió exponer en esta ocasión, que analizamos en el capítulo noveno.

La siguiente conferencia de Roger de Piles del 7 de agosto de 1700 versará sobre *L'invention*. En primer lugar señala que si afrontamos el estudio de las partes de la pintura desde el punto de vista del joven estudiante, las principales partes que debe dominar son el dibujo, el color y la composición; por lo que es a ello a lo que debe dirigir sus esfuerzos, para poder empezar a imitar y luego crear obras. Pero, si hablamos desde el punto de vista de un artista consagrado que domina estas partes de la pintura, entonces Roger de Piles considera que la parte primera que se presenta ante nosotros será la *invención*; siendo, por tanto, el primer lugar por donde debe empezar un análisis de una obra. Distingue así entre dos planos de la pintura. Por un lado, la pintura como conocimiento técnico destinado a la formación de los artistas. Por otro lado, la pintura como conocimiento en función del espectador y de la percepción, cuyo análisis debe empezar por la *invención*. Una distinción entre pintor y espectador que si bien es un proceso que va lentamente afirmándose a lo largo del siglo XVIII, generando *saberes* diferentes en cada caso, sin embargo será criticado por A. Coypel, pues considerará que esta escisión conduce al arte del pintor a la tiranía del espectador. Frente a aquellos que dan una definición de *invención* refiriéndose al conjunto de las partes de la obra, Roger de Piles la define como « *un choix des objets qui doivent entrer dans la composition du sujet que le peintre veut traiter* »²⁸⁷. Entre los objetos principales de elección citaba los temas históricos, alegóricos y místicos; definiendo cada uno y considerando como en su *Idée de peintre parfait* que si la fidelidad a la historia es importante no forma parte de la *esencia* de la pintura. Más allá del problema aristotélico sobre la fidelidad a la historia, de su descripción puede deducirse que son los temas históricos los que siguen predominando en su idea de pintura perfecta.

El 7 de mayo de 1701 Roger de Piles ofrecerá una conferencia sobre *Si la poésie est préférable à la peinture*; volviendo así a los problemas del paragone y de la relación entre pintura y

²⁸⁶ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. III, p. 297.

²⁸⁷ PILES, Roger. « Conférence 7 août 1700 : De l'invention ». A partir de su texto *Cours de peintre par principes*. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. III, p. 50.

poesía, retomando sus argumentos ya ofrecidos a propósito de las *remarques* sobre *De arte graphica* de Ch.-A. Dufresnoy de 1668. Roger de Piles no intentará mostrar cuál es superior a la otra, sino las diferencias que existen entre una y otra. No obstante, vuelve a subrayar las habituales influencias entre ambas, señalando cómo la *Poética* de Aristóteles, modelo para la poesía, lo es también para la pintura²⁸⁸; lo que es utilizado para mostrar que según Aristóteles la pintura produce un placer más extremo que la poesía, siendo el placer la finalidad de ambas artes.

« Dans ce raisonnement, Aristote, qui mesure la beauté de ces deux arts par le plaisir qu'ils donnent, par la manière dont ils instruisent et par celle dont ils arrivent à leur fin, dit que la peinture donne un plaisir extrême, qu'elle instruit plus généralement et qu'elle arrive très parfaitement à sa fin. Ce philosophe est donc fort éloigné de préférer la poésie à la peinture. »²⁸⁹

Señala a continuación los elementos comunes de ambas, que considera como hermanas siguiendo a Horacio y a Simónides, como por ejemplo la imitación: « *enfin la peinture et la poésie, partant du même lieu, tiennent la même route, arrivent à la même fin et tirent leur plus grande estime des premiers temps, où la magnificence et la délicatesse ont paru avec plus d'éclat* »²⁹⁰. Asimismo, señala que ambas artes han sido honradas por los grandes hombres de la historia. Dicho lo cual, Roger de Piles considera que ambas, compartiendo una base teórica, sin embargo presentan una práctica y una ejecución completamente diferentes; y, de este modo, mientras la poesía se centra en la dicción y en la versificación, la pintura lo hará en el dibujo y en el color²⁹¹, considerando que: « *l'exécution de la peinture demande beaucoup plus d'étude et de temps que celle de la poésie* »²⁹². Reflexionará seguidamente sobre las ciencias y los saberes que son necesarios para el buen ejercicio de la pintura. A partir de lo cual considera que la pintura tiene más ventajas sobre la poesía, ya que, por ejemplo, la pintura se trata de una *lengua* universal que es comprendida por todos, tal y como había señalado en sus *Conversations*. Además, añade, la pintura permite ver todo de un golpe, esto es, de un vistazo, produciendo por tanto un efecto inmediato; y, siguiendo de nuevo a Aristóteles así como a D'Aubignac, concluye que la pintura, por su capacidad de ofrecer de forma unitaria el tiempo y el lugar, se mostraba como superior a la poesía. Esta ventaja o superioridad de la pintura se debe a que ésta es captada por el sentido de la vista, más sutil y más capaz para movilizar las pasiones que el oído, citando para justificarlo al propio Horacio “*qui entrent dans l'esprit par les oreilles, prennent un chemin plus long que celles qui y entrent par les yeux, qui sont des témoins plus fidèles et plus sûrs que les oreilles*”²⁹³.

²⁸⁸ PILES, Roger de. « Conférence, 7 mai 1701 : Si la poésie est préférable à la peinture ». A partir de su texto *Cours de peintre par principes*. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. III, p. 62.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 63.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 64.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 69.

²⁹² *Ibid.*, p. 69.

²⁹³ *Ibid.*, p. 71.

« Le poète peut bien en faire la description par la force de ses paroles, mais les paroles ne seont jamais prises pour la chose même, et n'imiteront point cette toute-puissance qui d'abord s'est manifestée par des créatures visibles. »²⁹⁴

No obstante, más adelante, consideraba que la poesía tenía la ventaja de poder ofrecer diversos episodios de una historia, retomando la discusión de Poussin²⁹⁵ sobre la composición pictórica. El texto de Roger de Piles se fundamentaba así con claridad sobre la *poética clásica* y, por tanto, sobre la centralidad de la palabra, pese al otorgar progresivamente mayor importancia al gusto y a la percepción, que son pensados en función de Aristóteles. El 4 de junio de 1701 ofrecerá una conferencia *Sue l'École d'Athènes de Rapahaël*, como ilustración de lo dicho a propósito de la invención. Se trata de una descripción que más bien parece una traducción del texto de Bellori.

Como en los años anteriores, durante el presente año de 1701, ningún académico parece atreverse o tener ganas para ofrecer una conferencia, releyéndose la mayor parte de ellas. No obstante, sólo Pierre Monier parecía querer ofrecer durante estos años conferencias nuevas, por lo que a su muerte el 29 de diciembre de 1703, junto a la edad avanzada de Guillet de Saint-Geroges, hace difícil la continuidad de las conferencias dentro de la Academia, dejando en manos de Roger de Piles su celebración. Sin embargo, el 4 de marzo de 1702 el nuevo profesor de perspectiva Louis Joblot ofrecerá cuatro lecciones, según indican los procesos verbales²⁹⁶, de nuevo hoy perdidas, sobre temas relacionados con la óptica. Un tema estrechamente vinculados con los problemas de la luz, pero, también, con esta concepción perceptiva del arte. A pesar de lo cual, en la Médiathèque de Troyes existe un manuscrito de L. Joblot titulado *Premier livre de géometrie donnée à l'Académie royale de peinture par Monsieur Joublot, Professeur en icelle et écrite par François Rohais, son auditeur, en l'année 1702*, que seguramente recoge parte de las lecciones de geometría dadas en la Academia²⁹⁷. El 1 de abril de 1702 Louis Joblot habría ofrecido una conferencia titulada *Sur la conformation de l'oeil*, donde hablará del *esprit animaux*.

« Tous les médecins demeurent d'accord que les muscles n'agissent pas immédiatement par eux-mêmes mais que, se remplissant d'une matière très subtile et très pénétrante à qui ils ont donné le nom d'esprit animaux, ils en sont gonflés et raccourcis ; en sorte que si les quatre muscles droits se remplissant tout à coup, il faut selon les lois des mécaniques qu'en se raccourcissant ils tirent l'oeil en derrière [...] L'usage de tous ces nerfs de servir comme de conduite aux esprits animaux qui doivent être distribués aux muscles des yeux pour les faire mouvoir »²⁹⁸

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 71.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 72.

²⁹⁶ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. III, p. 337.

²⁹⁷ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. III, p. 88.

²⁹⁸ JOBLLOT, Louis. « Conférence, 1 avril 1702 : Sur la conformation de l'oeil ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. III, p. 92-93.

Además de ofrecer una descripción de los músculos y de los nervios, y de cómo actúan, describe el ojo a partir de las partes membranosas, ejemplo también de cómo las corrientes médicas penetraban en la Academia.

El 1 de marzo de 1704, año de la gran exposición pública, Roger de Piles proseguirá con sus conferencias dedicándolas en esta ocasión a *La disposition des draperies*. Sus planteamientos sobre el tema eran una clara crítica a Poussin, como había apuntado en su *Abrégé*, donde había dedicado una buena parte de sus reflexiones a criticar el tratamiento de los pliegues y de las ropas por parte de éste, vinculando sus formas de pintar los ropajes con su excesivo seguimiento de las esculturas de la antigüedad. Frente a ello, Roger de Piles plantea un tipo de aprendizaje que comience por el cuerpo desnudo, y a partir de ahí considera que es necesario ir vistiendo a la figura para dar al ropaje un aire de naturalidad; señalando que la forma de tratar los pliegues en la escultura antigua responde a otras finalidades y es muy diferente a la que debe guiar al pintor moderno: « *Les anciens sculpteurs ont donné beaucoup de lumières aux peintres dans le jet des draperies; mais l'usage que les uns et les autres en font est néanmoins très différent* »²⁹⁹. Por otro lado, el arte de las *draperies* y de los pliegues está vinculado al claroscuro y al arte de los colores, señalando Roger de Piles la maestría de Tiziano en todo ello³⁰⁰.

El 3 de septiembre prosigue con sus conferencias en este caso sobre la disposición, que contiene seis partes: la distribución de los objetos en general; los grupos; la elección de actitudes; el contraste; las *draperies*; y el *effet du tout ensemble*, donde hablará de armonía o de entusiasmo.

« *L'oeconomie et le bon ordre est ce qui fait tout valoir, ce qui dans les beaux arts attire notre attention, et ce qui tient notre esprit attaché jusqu'à ce qu'il soit rempli des choses qui peuvent dans un ouvrage et l'instruire et lui plaire en même temps. Et c'est cette oeconomie que j'appelle proprement disposition* »³⁰¹

Como señala a propósito de la distribución de los grupos, y como también había remarcado Le Brun en el siglo XVII, el color ocupa un lugar muy importante para alcanzar ese ordenamiento y esa claridad compositiva. El *tout ensemble* « *c'est une subordination générale des objets les uns aux autres, qui les fait concourir tous ensemble à n'en faire qu'un* »³⁰². Es esta subordinación de todas las partes, lo que provocará para Roger de Piles la satisfacción de los ojos y de los diferentes efectos en la vista, tal y como acababa de ser explicado por Louis Joblot. Para Roger de Piles la visión « *est*

²⁹⁹ PILES, Roger de. « Conférence, 1 mars 1704 : Sur la disposition des draperies ». A partir de su texto *Cours de peintre par principes*. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. III, p. 109.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 108.

³⁰¹ PILES, Roger de. « Conférence, 3 septembre 1704 : De la disposition ». A partir de su texto *Cours de peintre par principes*. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. III, p. 111.

³⁰² *Ibid.*, p. 116.

une preuve de l'unité d'objet dans la nature »³⁰³. Con ello quiere recalcar que los efectos de la visión que busca el cuadro producir, están determinados por la unidad del *tout-ensemble* o armonía: « *Il reste encore à parler d'un effet merveilleux du tout ensemble, c'est de mettre tous les objets en harmonie. Car l'harmonie, quelque part qu'elle se rencontre, vient de l'arrangement et du bon ordre* »³⁰⁴. Relacionado también con este *tout-ensemble*, Roger de Piles hablará del *enthousiasme* que « *est un transport de l'esprit qui fait penser les choses d'une manière sublime, surprenante et vraisemblable* »; y que recuerda a la teoría del entusiasmo de Shaftesbury. Aunque, más bien, Roger de Piles parece pensar esta categoría en estrecha relación con lo sublime, citando en varias ocasiones a Longino. Si bien intenta distinguir entre una y otra.

« Quoique le vrai plaise toujours, parce qu'il est la base et le fondement de toutes les perfections, il ne laisse pas d'être souvent insipide quand il est tout seul ; mais quand il est joint à l'enthousiasme, il transporte l'esprit dans une admiration mêlée d'étonnement : il le ravit avec violence sans lui donner le temps de retourner sur lui-même.

*J'ai fait entrer le sublime dans la définition de l'enthousiasme, parce que le sublime est un effet et une production de l'enthousiasme. L'enthousiasme contient le sublime comme le tronc d'un arbre contient ses branches qu'il répand de différents côtés [...] La différence néanmoins qui me paraît entre l'un et l'autre, c'est que l'enthousiasme est une fureur de veine qui porte notre âme encore plus haut que le sublime dont il est la source, et qui a son principal effet dans la pensée et dans le tout ensemble de l'ouvrage [...] L'enthousiasme a encore cela que l'effet en est plus prompt, et que celui du sublime demande au moins quelque moments de réflexions pour être vu dans toute sa force [...] Il me paraît, en un mot, que l'enthousiasme nous saisit, et que nous saisissons le sublime. »*³⁰⁵

Mientras lo sublime parece vincularlo al razonamiento, necesitando un tiempo de reflexión; el entusiasmo se muestra de forma inmediata, como algo que rápidamente eleva el espíritu o el alma; y, de este modo, si bien lo sublime se encontraría vinculado con la verdad, siendo algo a lo cual accedemos (de ahí la estrecha relación con la belleza), sin embargo el entusiasmo es algo que nos llega y nos toca de forma inmediata. Se trataría de una especie de furor pintoresco, tal y como lo llega a definir. No es de extrañar, por tanto, que ponga en relación estos efectos, bien de lo sublime o bien del entusiasmo, con el efecto de *tout-ensemble*, el cual -en obras anteriores- había vinculado al *touche* y al *coup d'oeil* o vistazo, es decir, a la primera visión del cuadro. Una visión primera no mediada por la razón, ni razonada, que vinculaba con el efecto causado por el color y que ahora parece también vincularse con el efecto del entusiasmo. No obstante, a continuación, señala que existen varios grados de entusiasmo y varias formas de llegar a él, con lo que parece contradecirse con esta “prontitud” que había señalado en un principio³⁰⁶. Más allá de las contradicciones o ambigüedades que puedan rodear a su definición de entusiasmo, lo que parece claro es que Roger de Piles piensa la obra desde la recepción y el efecto causado en el espectador,

³⁰³ *Ibid.*, p. 117.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 117.

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 116-117.

³⁰⁶ « S'ils n'entrent pas si facilement ni si promptement dans cette fureur pittoresque, pour ainsi parler, ils ne laissent pas de s'en laisser saisir peu à peu ; parce que leur réflexions leur font tout voir et tout sentir, et que non seulement il y a plusieurs degrés d'enthousiasme, mais encore plusieurs moyens d'y arriver. » *Ibid.*, p. 117.

interesándose más por estos efectos que por la construcción razonada de la belleza y de la perfección de la obra; que, sin embargo, siguen ocupando un lugar central en sus reflexiones. Roger de Piles parece sentirse atraído por esas otras formas de “percepción” que no están vinculados a la belleza tradicional y a los procesos de “intelectualización” de la misma; conduciéndole a salir de la belleza y de la gracia en favor del *entusiasmo* y de lo *sublime*, que –según Th. Puttfarken– le permiten, a su vez, salirse de la dimensión intelectualista del arte³⁰⁷ a favor de los problemas representativos. Para Th. Puttfarken, Roger de Piles toma este nuevo posicionamiento gracias a la teoría de la *délicatesse* de Bouhours; y, por tanto, más que a la noción de *sublime* de Longino –quien tratará también el tema del entusiasmo–, Roger de Piles se siente atraído por la noción de *entusiasmo*, con el cual busca vincular su *efecto de visión* total de la pintura o de *tout ensemble*; el cual había sido tratado también por F. Junius³⁰⁸. Se trataría pues de un efecto perceptivo no vinculado a la reflexión meditada de la que había hablado Poussin o Félibien. Sin embargo, mientras el *entusiasmo* y lo *sublime* en Boileau está vinculado a los *efectos persuasivos* de la retórica, Roger de Piles buscaría salirse, según Th. Puttfarken, de esta dimensión “intelectiva” y “racional” para vincular el *entusiasmo* no al significado sino a lo pictórico propiamente dicho.

*“In de Piles, enthusiasm refers to the overall visual effect of the painting, but it also refers to the state of mind in which the artist conceives this effect, and to the state of mind which it produces in the spectator. We cannot properly understand the relationship between enthusiasm and the sublime without keeping in mind his earlier distinction between grace (depending on the artist's genie) and beauté, and his intention to explain the mutual dependence of the effects of visual disposition and literary invention.”*³⁰⁹

Sin embargo, no estamos de acuerdo con Th. Puttfarken cuando afirma que el *entusiasmo* supone una especie de toma de conciencia sobre el acto perceptivo de la pintura, que interpreta como un intento claro por parte de Roger de Piles de reivindicar la *pictoricidad* de la pintura. Frente a un Roger de Piles prelude de la *modernidad*, tal y como lo presenta el historiador del arte inglés, nosotros inscribimos a éste dentro de la teoría de los efectos, propia de la poética aristotélica, así como de la elocuencia persuasiva, donde sus ideas encuentra su sentido.

³⁰⁷ “We should be wrong, however, to accept this as exactly corresponding to de Piles’ position. In the *Cours de Peinture* of 1708 neither the distinction between *grace* and beauty, nor the notion of *genie*, nor the particular disposition of the spectator is given any major prominence. We find that he has changed the terms in which the issue is discussed: *grace* and *beauté* are replaced by *enthousiasme* and the sublime. The aim of this change was, first, to reinforce the superiority of pictorial disposition and its effects over the invention of subject-matter (or, in other words, of vision over understanding and reason); and second, to establish a link between the two sides, between disposition and invention, vision and understanding, which would give coherence to the overall notion of composition –and, one may add, to our overall experience of a painting.” PUTTFARKEN, Thomas. *Roger de Piles’ Theory of Art*. P. 113.

³⁰⁸ NATIVEL, Colette. « Quelques apports du “De pictura veterum libri tres” de Franciscus Junius à la théorie de l’art en France ». P. 124.

³⁰⁹ PUTTFARKEN, Thomas. *Roger de Piles’ Theory of Art*. P. 118.

El 7 de marzo de 1705 Roger de Piles ofrecerá una conferencia titulada *Du vrai dans la peinture*, antes de su viaje a Madrid acompañando a Michel Amelot. Un viaje que si bien no parece haber revertido en una mayor atención hacia la pintura española, tanto en sus reediciones posteriores de sus *Abrégé* o en su *Cours*, sí parece haber dejado un rastro en su gabinete particular, que se ve enriquecido con algunos dibujos españoles³¹⁰. De esta conferencia sí nos ha quedado el texto original, la cual ha sido publicada tal cual al inicio de su *Cours* en 1708. En ella comienza señalando que el hombre odia la mentira y ama la verdad; lo que parecía ser una clara alusión a la *querelle des anciens et des modernes* en la cual Fonteneille había cuestionado que el arte pudiera acceder o tuviera que ver con la verdad. Afirmación que suponía un cuestionamiento radical de uno de los principios que había fundamentado el *proyecto clásico* desde sus comienzos. Es por ello que la finalidad que se propone Roger de Piles será la de « *découvrir ici ce que c'est que le vrai dans la peinture et de quelle conséquence il est au peintre de le bien exprimer* »³¹¹. Como señala a continuación el *vrai en peinture* se refiere lógicamente al problema de la imitación, volviendo de nuevo a las discusiones tradicionales del *proyecto clásico* sobre la *imitación fidedigna* y la *vraisemblance*.

« *Mais avant que d'entrer en matière, il est bon de savoir en passant que dans l'imitation en fait de peinture, il y a à observer que bien que l'objet naturel soit vrai et que l'objet qui est dans le tableau ne soit que feint, celui-ci néanmoins est appelé vrai quand il imite parfaitement le caractère de son modèle. C'est donc ce vrai en peinture que je tâcherai de découvrir pour en faire voir le prix et la nécessité.* »³¹²

Señala la existencia de tres tipos de *vrai* en pintura: *le vrai simple*; *le vrai idéal*; y *le vrai composé, ou le vrai parfait*. A través de ellos, Roger de Piles parece querer sustituir el problema de lo bello y del *bello ideal*, que desarrolla Bellori en el último tercio del siglo XVII, por el problema de la *vrai*. Este fenómeno, que R. Démoris ha interpretado como un ejemplo del proceso secularizador de la pintura francesa³¹³ en la línea de la interpretación formalista de Th. Puttfarcken, muestra, por el contrario, el deseo de salir de los problemas del platonismo; habitualmente adscrito a los problemas de la belleza, donde el color se había radicalmente cuestionado. Buscaba así construir su teorización sobre el *vrai* a partir de los problemas de la *representación* del artistotelismo, como es frecuente en el *proyecto clásico*, otorgando así a lo *vrai* y a la *vraisemblance* un lugar privilegiado. Una centralidad de la *vraisemblance* que sólo comenzará a ser cuestionada por Du Bos y Diderot.

³¹⁰ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 513.

³¹¹ PILES, Roger de. « Conférence, 7 mars 1705 : Du vrai dans la peinture ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. III, p. 122.

³¹² *Ibid.*, p. 122.

³¹³ DÉMORIS, René. « De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles. Imitation, représentation, illusion ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, p. 49.

Por otro lado, este desplazamiento desde el *bello ideal* al *vrai*, afectará de lleno al problema de la Belleza y del Ideal, favoreciendo una concepción de lo bello en función de la recepción y del gusto que, sin duda, suponía un cuestionamiento de la experiencia de lo bello³¹⁴. Un fenómeno que también se advierte en el ámbito literario con el desarrollo de la gracia, lo sublime o el *je-ne-sais-quoi*, que, pensados desde una concepción elocuente, amplían las nociones de belleza desde un carácter contemplativo a un carácter representativo-perceptivo.

*« Le vrai simple que j'appelle le premier vrai est une imitation simple et fidèle des mouvements expressifs de la nature et des objets, tels que le peintre les a choisis pour modèles et qu'ils se présentent d'abord à nos yeux, en sorte que les carnations paraissent de véritables chairs et les draperies de véritables étoffes, selon leur diversité, et que chaque objet en détail conserve le véritable caractère de sa nature [...] Ce vrai simple trouve dans toutes sortes de naturels les moyens de conduire le peintre à sa fin, qui est une sensible et vive imitation de la nature. »*³¹⁵

Este *vrai simple* correspondería a la *imitación fidedigna* que defendían los llamados *irregulares* en los debates poéticos de principios del siglo XVII, y que en el ámbito pictórico habían defendido los defensores de *mimesis* como reproducción de la realidad, que había determinado el primer humanismo. No obstante, también se entenderá por *vrai simple* la copia de la realidad tal cual, sin ningún tipo de idealización, como la pintura del norte de Europa.

*« Le vrai idéal est un choix de diverses perfections qui ne se trouvent jamais dans un seul modèle, mais qui se tirent de plusieurs et ordinairement de l'antique [...] Mais toutes ces perfections, ne pouvant subsister que dans l'idée par rapport à la peinture, ont besoin d'un sujet légitime qui les conserve et qui les fasse paraître avec avantage ; et ce sujet légitime est le vrai simple [...] il conduit du moins à l'imitation de la nature qui est en général la fin du peintre. Il est constant que le vrai idéal tout seul mène par une voie très agréable, mais par laquelle le peintre, ne pouvant arriver à la fin de son art, est contraint de demeurer en chemin, et l'unique secours qu'il doit attendre pour l'aider à remplir sa carrière doit venir du vrai simple. »*³¹⁶

Este *vrai idéal* fundamentado en la elección de las bellezas parciales en la que interviene tanto la razón como las percepciones del mundo real, constituye la base del llamado *clasicismo*. No obstante, y como de forma constante remarca el mundo francés, este *ideal* debe estar siempre asentado sobre la *Naturaleza*, que impide los posibles desmanes de la imaginación, dando lugar lo *vraisemblable*.

*« Le troisième vrai, qui est composé du vrai simple et du vrai idéal, fait par cette jonction le dernier achèvement de l'art et la parfaite imitation de la belle nature. C'est ce beau vraisemblable qui paraît souvent plus vrai que la vérité même, parce que dans cette jonction le premier vrai saisit le spectateur, sauve plusieurs négligences, et se fait sentir le premier sans qu'on pense. »*³¹⁷

Como podemos comprobar no hay mucha distancia entre este *vrai composé* y el *vrai idéal*, sin embargo el primero alude al problema de la *vraisemblance*, central en la *poética clásica*. Se trata de un *vrai* que busca conmover al espectador y, por tanto, confundirlo, tal y como propone

³¹⁴ BRUGÈRE, Fabienne. *L'Expérience de la beauté: essai sur la banalisation du beau au XVIII^e siècle*. Paris, J. Vrin, 2006.

³¹⁵ PILES, Roger de. « Conférence, 7 mars 1705 : Du vrai dans la peinture ». P. 122.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 123.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 123.

Aristóteles, añadiendo que « *ce vrai ni ce vraisemblable qui est l'unique objet du véritable peintre, et la fin de la peinture* »³¹⁸. Tal y como lo definirá más adelante, este *vraisemblable* o *vrai composé* también lo denominará como *vrai animé*, que es aquél que da aspecto de vida a los objetos, haciendo como si existiesen; siendo este efecto el que toca realmente al espectador, que se ve engañado y persuadido por las cosas que parecen animadas o verdaderas ante él; « *Sinon qu'il a dans la peinture un premier vrai, un vrai essentiel qui conduit plus directement le peintre à sa fin, un vrai animé qui, non seulement subsiste et vit par lui-même, mais encore qui donne la vie à toutes les perfections dont il est susceptible.* »³¹⁹ Los discursos de Roger de Piles fueron leídos en varias ocasiones en presencia de J. Hardouin-Mansart, retomando éste las ideas de Roger de Piles en sus propios discursos, como recoge Nicolas Guérin en su *Harangue à Jules Hardouin-Mansart* del 30 de noviembre de 1705³²⁰, donde retomaba de nuevo la distinción entre el verdadero simple, el verdadero ideal y el verdadero compuesto. Por otro lado, la defensa de Roger de Piles de lo *verdadero simple*, posibilitará que poco a poco se valore y acoja en la academia otros géneros pictóricos llamados de género.

El 27 de junio de 1705 tendrá lugar en la Academia³²¹ la presentación de las *Observations sur un livre de Felsina pittrice* de Vincenzo Vittoria³²², por parte del que había sido director de la Academia de Roma hasta 1704 René-Antoine Houasse. El libro de V. Vittoria era una contestación al libro de la *Felsina Pittrice* de Carlo Césare Malvasia³²³, quien había defendido la pintura boloñesa en contra de Florencia; defendiendo además V. Vittoria -frente a Malvasía- la pintura de Rafael. Lo que era toda una declaración dentro de la Academia francesa, que parecía querer volver a reivindicar la figura del pintor de Urbino. La publicación de V. Vittoria³²⁴ en seis cartas, fueron traducidas y leídas en la Academia a lo largo de seis sesiones; lo que dio lugar, además, a un análisis crítico en el *Journal de savants*, de diciembre de 1706. Como señalamos en el capítulo noveno, la polémica entre Malvasía y Vittoria era una etapa más de las polémicas sobre el dibujo y el color que habían tenido lugar en Italia desde mediados del siglo XVII, tras las que subyacía un debate entre escuelas pictóricas. Estos debates aludían, a su vez, a los enfrentamientos que habían protagonizado anteriormente tanto Malvasía como Bellori. Los textos del primero habían tenido un

³¹⁸ *Ibid.*, p. 126.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 127.

³²⁰ GUÉRIN, Nicolas. "Harangue à Jules Hardouin-Mansart", 30 novembre 1705. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., tome III, pp. 143-144.

³²¹ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. IV, p. 8.

³²² VITTORIA, Vincenzo. *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice per difesa di Raffaello da Urbino, dei Carracci, et della loro scuola*. Rome, 1703.

³²³ MALVASIA, Carlo Cesare. *Felsina Pittrice. Vite de Pittori bolognesi*. Bologna, 1678.

³²⁴ RUDOLPH, Stella. « Vincenzo Vittoria fra pitture, poesie et polemiche ». En *Labyrinthos*, 13/16, 1988/1989, pp. 223-266.

escaso eco en Francia, pese a que su libro la *Felsina pittrice*, de 1678, había sido dedicado a Louis XIV. Del mismo modo, había sucedido con el libro de Bellori, quien si bien había dedicado su obra a Colbert, tendrá una escasa presencia en Francia, ya que en su obra se elogiaba a Italia y a Roma como principal lugar de formación de los artistas, apropiándose incluso de la figura de Poussin.

La llegada de estos debates a la Academia francesa a principios del siglo XVIII, mostraba que Francia se veía atraída cada vez más por el mundo italiano y los debates que tuvieron lugar allí. Sin embargo, quizás debamos ver en ello, más bien un intento de ciertos académicos -a través de los escritos de Vittoria- de contrarrestar el discurso de Roger de Piles dentro de la institución, quien parece mostrar cierta inclinación hacia determinados posicionamientos de Malvasía, al criticar por ejemplo la manera de Rafael por ser demasiado escultórica. Asimismo, otros principios defendidos por Malvasía como la de mostrar los defectos de los pintores, criticado por V. Vittoria, habían sido también asumidos por la Academia francesa desde su refundación en 1663; lo que, quizás, nuevamente, sirva para explicar el resurgimiento en Francia del debate italiano entre Vittoria y Malvasía. En un momento donde Roger de Piles busca afirmar los principios fundacionales de la institución; viendo en Malvasía algunos de los principios que él mismo venía defendiendo desde hace algún tiempo.

Canónigo de Valencia, V. Vittoria fue alumno de Carlo Maratti y pertenecía al círculo de Bellori; señalando en la introducción a su obra que se trataban de una serie de cartas dirigidas a Orazio Albani, futuro Clemente XI, que escribe al recibir y leer la *Felsina pittrice* en 1678, sintiéndose en la obligación de publicarlas en 1703 debido a las copias *infidèles* en circulación³²⁵. No obstante, Giovanni Pietro Cavazzoni Zanotti señala en 1705 que esta obra de Vittoria contiene una cita de una carta de Rafael a la duquesa de Urbino, de la que no se tiene constancia hasta 1686, por lo que considera que la obra de V. Vittoria no pudo realizarse antes de esta fecha y no como el señala en 1678. Estas cartas donde Zanotti señala diversas cuestiones sobre la polémica, al parecer, también fueron remitidas a la Academia de Paris, con el objetivo de arbitrar en el debate entre Vittoria y Malvasía, poniéndose en contacto la propia institución con Zanotti por carta -hoy perdida- el 6 de julio de 1709, entre otras cosas para que tradujese la *Vie des Carrache* de C.C. Malvasía, que hará en octubre de 1710. La polémica entre Malvasía y Vittoria simboliza el enfrentamiento entre dos tradiciones pictóricas diferentes. Por un lado, la romana que representa Vittoria, Maratti y Bellori; y, por otro lado, la lombarda que representa Malvasía, donde se encuentran los Carracci, Zampieri, Domenichino, Albani. Más allá de estas dos escuelas, Malvasía defiende también lo que hoy definimos como *eclecticismo*, una síntesis de los principales aportes de

³²⁵ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. P. 128.

las diferentes escuelas italianas³²⁶. Un posicionamiento que era afín al modelo francés que siempre había defendido la belleza como elección de las mejores partes, de ahí la metáfora de las abejas señalada por M. Fumaroli. Un eclecticismo que será uno de los principios que se impondrá en el arte del siglo XVIII siendo defendido por autores como Antoine Coypel.

Para Malvasia, Lodovico Carracci estaba por encima de Annibale y Guido Reni, así como por encima de Albani y Domenichino, señalando además que el modelo romano conducía al arte a la esterilidad, recalcando que copiar a Rafael y a los antiguos conduce a una *maniera statuina* que hay que evitar. Estas mismas ideas habían generado diversos debates a lo largo de los años 60 en Italia, produciendo textos como los de M. Boschini *Carta del navegar pitoresco* (1660), que, sin duda, había agravado el debate³²⁷. En contestación a Malvasia y su elogio de la pintura boloñesa, Maratti así como Bellori, en su vida de Domenichino de 1672, había publicado una letra donde de éste se dirigía a Agucchi cuestionando las máximas de los coloristas, defendiendo la obra de Rafael frente a los ataques de Malvasia. Francia se veía de este modo implicada en este debate italiano, sobre todo porque las críticas de Malvasia a Rafael eran las mismas que se hacían a Poussin. Malvasia defendía como modelo de aprendizaje, el mostrar los defectos de los grandes maestros para aprender de ellos; mientras que, por el contrario, V. Vittoria consideraba que el historiador debía evitar mostrar lo deforme. Una polémica de la que participará A. Coypel cuando se queja de aquellos *amateurs* que sólo se fijan en los defectos, resaltándolos, olvidando de las otras bellezas de las que se compone la obra.

El 1 de agosto de 1705 se producirá la primera lectura de la traducción de la primera letra de Vincenzo Vittoria³²⁸. En ella critica que C.C. Malvasia hubiera publicado en su *Felsina Pittrice* las cartas enviadas por Annibale a Lodovico tras abandonar Boloña por Roma en la que aquél consideraba a Correggio por encima de Rafael y a éste por debajo de Veronés. Consideraba que Malvasia había utilizado estas reflexiones de Annibale para desacreditar su reputación, cuando todo el mundo sabe que su formación se había producido gracias a su viaje a Roma donde había podido estudiar a Miguel Ángel y a Rafael³²⁹. El 5 de septiembre de 1705 se dará lectura a la segunda carta de Vincenzo Vittoria, en la que defenderá a Rafael de los ataques realizados por C.C. Malvasia sobre la manera escultórica y sobre sus déficits en el color. Defiende el viaje formativo a Roma sin el cual no es posible alcanzar la perfección en el arte, tal y como han realizado también los grandes pintores boloñeses. Lejos de conducir al artista hacia las formas escultóricas, las grandes obras de la antigüedad ayudan a los artistas a alcanzar la perfección pictórica en el dibujo. Defiende también la

³²⁶ *Ibid.*, p. 129.

³²⁷ SOHM, Philip. *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics and their Critiques of Painterly Bruehwork in Seventeenth and Eighteenth-Century Italy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

³²⁸ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. IV, p. 11.

³²⁹ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. P. 131.

autoría intelectual de las *Stanze* del Vaticano, que había sido puesta en cuestión por Malvasía. En la carta leída el 3 de octubre de 1705 V. Vittoria defenderá a Annibale Carracci frente a la imagen deformada de éste ofrecida por Malvasía. En primer lugar, contra la imagen del carácter de Annibale hacia su familia y alumnos, especialmente contra aquellos alumnos que le superaban como Guido Reni. En segundo lugar y respecto al Palais Farnèse, Vittoria se opone a la idea de que las mejores partes de éste habrían sido pintadas por Agostino. En general, para Malvasía sus alumnos le habrían superado en varios aspectos como el mencionado Reni, Domenichino, Albani o Guercino. El 7 de noviembre de 1705 se producirá la lectura de la cuarta carta en la que defiende a Albani y Domenichino, contra los ataques de Malvasía, quien considera que Annibale los había favorecido en detrimento de Guido Reni, que era el mejor de todos ellos. El 5 de diciembre tendrá lugar la lectura de la quinta carta en la que se defenderá a Domenichino. El 6 de febrero de 1706 se dará lectura a la sexta carta y a la séptima carta dedicada a las figuras de Lodovico Carrache y Guido Reni, a quien Malvasía intenta poner por delante de Annibale y de sus los alumnos; aunque considera que en su intento de elogiarlos termina también por criticarlos. Cuestiona también que Reni pudiera ser considerado como alumno de los Carracci.

Tras las lecturas de las cartas de V. Vittoria, Roger de Piles retoma sus conferencias, y el 7 de agosto de 1706 ofrecerá una dedicada al *Dessein*. En él volvía a destacar lo ya señalado en varias ocasiones, señalando al comienzo que el dibujo podía ser comprendido de tres maneras:

*« Le mot de dessein, par rapport à la peinture, se prend de trois manière : ou il représente la pensée de tout l'ouvrage avec les lumières et les ombres, et quelquefois avec les couleurs mêmes, et pour lors il n'est pas regardé comme une des parties de la peinture, mais comme l'idée du tableau que le peintre médite ; ou il représente quelque partie de figure humain, ou quelque animal, ou quelque draperie, le tout d'après le naturel, pour être peint dans quelque endroit du tableau, et pour servir au peintre comme d'un témoin de la vérité, et cela s'appelle une étude ; ou bien il est pris pour la circonscription des objets, pour les mesures et les proportions des formes extérieures, et c'est dans ce sens qu'il est une des parties de la peinture. »*³³⁰

Frente a aquellos que han querido ver en la obra de Roger de Piles la defensa de un modelo de pintura alternativo o directamente opuesto al defendido por la Academia, como analizamos a propósito de N. Bryson o Th. Puttfarken, se observa claramente en este texto que estaba destinado a la docencia académica, cómo Roger de Piles defiende el dibujo como el fundament de la pintura y de su aprendizaje:

« Il est la clef des beaux arts ; c'est lui qui donne entrée aux autres parties de la peinture, l'instrument de nos démonstrations, et la lumière de notre entendement. C'est donc par lui que les jeunes étudiants doivent non seulement commencer, mais c'est de lui qu'ils doivent

³³⁰ PILES, Roger de. « Conférence, 7 août 1706 : Du dessein ». A partir de su texto *Cours de peintre par principes*. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. P. 156.

*contracter une forte habitude, pour acquérir avec plus de facilité la connaissance des autres parties dont il est le fondement. »*³³¹

A propósito del dibujo, identificará varias partes que el estudiante deberá tener en cuenta a la hora de alcanzar un alto grado de habilidad: corrección, *bon goût*, elegancia, carácter, diversidad, expresión y perspectiva. Respecto al peso que los modelos antiguos tendrán a la hora de dibujar, Roger de Piles subraya su importancia, no obstante, y como refleja la carta de Rubens que aparece traducida en su *Cours* -que probablemente no debió leer en la Academia-, hay que tener cuidado en tomar como modelo a los antiguos:

*« Il y a des peintres à qui l'imitation des statues antiques est très utiles, et à d'autres dangereuses jusqu'à la destruction de leur art. Je conclus néanmoins que pour la dernière perfection de la peinture, il est nécessaire d'avoir l'intelligence des Antiques, voire même d'en être pénétré, mais qu'il est nécessaire aussi que l'usage en soit judicieux, et qu'il ne sente la pierre en façon quelconque. »*³³²

Para Roger de Piles, antes que el estudio de la antigüedad debemos conocer bien la Naturaleza, a través del aprendizaje anatómico; y una vez que adquiramos un buen conocimiento de éste, podremos penetrar en las bellezas de la antigüedad³³³. A propósito de las pasiones del alma, y como ya señalamos al hablar del texto de Le Brun, Roger de Piles se muestra escéptico ante la posibilidad de poder llegar a establecer unas reglas fijas sobre estas cuestiones, como había planteado Le Brun.

*« Ce serait ici le lieu de parler des passions de l'âme, mais j'ai trouvé qu'il était impossible d'en donner des démonstrations particulières qui pussent être d'une grande utilité à l'art. Il m'a semblé, au contraire, que si elle étaient fixées par de certains traits qui obligeassent les peintres à les suivre nécessairement comme des règles essentielles, ce serait ôter à la peinture cette excellence variété d'expression qui n'a point d'autre principe que la diversité des imaginations, dont le nombre est infini et les productions aussi nouvelles que les pensées des hommes sont différentes. Une même passion peut être exprimée de plusieurs façons, toutes belles, et qui feront plus ou moins de plaisir à voir, selon le plus ou le moins d'esprit des peintres qui les ont exprimées et des spectateurs qui les sentent. »*³³⁴

Si bien, en general, se muestra crítico con la teoría cartesiana de Le Brun, sin embargo, parece admitir la teoría de la expresión de las pasiones.

El 4 de septiembre de 1706, Roger de Piles ofrecerá una conferencia titulada *De l'ordre qu'il faut tenir dans l'étude de la peinture*, retomando así un tema de constante discusión dentro de la Academia. En primer lugar, señala que debe instruirse en la geometría y en la anatomía, y comenzar a dibujar el cuerpo humano del natural. Y como la naturaleza nos ofrece una gran variedad y riqueza de modelos, deberemos acudir a los antiguos para que nos guíen en la selección. A continuación, tras el estudio del modelo y darle una medida, hay que dotarlo de actitud mediante

³³¹ *Ibid.*, pp. 156-157.

³³² RUBENS, Peter Paul. « De l'imitation des statues antiques ». Traducida por Roger de Piles, en PILES, Roger de. « Conférence, 7 août 1706 : Du dessein ». P. 160.

³³³ PILES, Roger de. « Conférence, 7 août 1706 : Du dessein ». P. 163.

³³⁴ *Ibid.*, p. 167.

el claroscuro. Hasta aquí, como señala Roger de Piles, la pintura y la escultura han ido de la mano; pero a partir de aquí entra el color, separando ambas artes. Considera que los problemas con el color que muestran los grandes pintores, proviene de no haberlo aprendido adecuadamente en los primeros años; y es por ello que considera que el color debe ser aprendido desde el comienzo, principalmente copiando a los grandes coloristas como Tiziano, Rubens, Van Dyck, etc. Pero siempre sin olvidar comparar la obra de estos grandes pintores con la propia Naturaleza. Una vez alcanzado un buen nivel en el dibujo deberá estudiar la composición.

Quizás, ante los comentarios de Roger de Piles sobre la teoría de la expresión de Le Brun, el 6 de noviembre y el 4 de diciembre de 1706 se releen en la Academia el *Traité des passions* de Le Brun. Asimismo, Nicolas Guérin, secretario de la Academia desde 1681, quien había sustituido en 1705 como historiógrafo a Guillet de Saint-George, quien muere el 6 de agosto de 1705 (encargándose al igual que éste de la secretaria así como de la historia de la Academia), comienza el 6 de marzo una *Lecture d'un ancien projet de ce qui s'est passé à l'établissement de l'Académie*³³⁵ -hoy perdido y que seguramente hace alusión a un texto preparado por H. Testelin., donde la figura de Le Brun ocupaba un lugar destacado. Sin embargo, no será hasta el 5 de febrero de 1707 que Nicolás Guérin comienza a dar lectura a su *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie*. Unas lecturas que se alargarán durante varias sesiones y que ya hemos estudiado a propósito de los orígenes de la Academia. No obstante, esta obra estaba precedida de un *préface* donde se resumen los principales principios sobre los cuales se asienta el arte francés del momento, que sí estudiaremos en estos instantes porque son un reflejo de los principios actuales que intenta defender la Academia. A través de ellos podemos observar cómo no se ha producido una ruptura significativa con los principios defendidos en el periodo precedente, aunque se han incorporado, indudablemente, nuevas ideas. El texto de N. Guérin buscará, principalmente, recuperar los tiempos de gloria de la Academia, incidiendo sobre aquellos aspectos como la nobleza y la lucha contra el gremio, en unos instantes donde J. Hardouin-Mansart emplea a artistas del gremio y no ha impedido que éstos obtuvieran el privilegio del modelo desnudo.

El texto de N. Guérin comienza afirmando uno de los principios fundamentales sobre los cuales se asienta la reflexión pictórica durante el siglo XVII, la *ut pictura poesis*, inscribiendo así la pintura sobre el modelo textual que había establecido el humanismo y guiado la reflexión académica desde las primeras conferencias. El propio N. Guérin concluía así que el objetivo principal de la pintura era la narración de historias, buscando emocionar al espectador, mediante la representación de los caracteres de los personajes, tal y como había establecido A. Félibien y Le

³³⁵ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. IV, p. 26.

Brun³³⁶. Asimismo, N. Guérin considerará como superior la pintura a la poesía, ya que aquella se sustenta sobre la *elocuencia silenciosa*, elaborando un lenguaje comprensible por todos³³⁷. En su objetivo de ennoblecer la pintura, N. Guérin vincula ésta no tanto con el placer sino con el entendimiento, atribuyéndole una función educativa; que le llevará a definirla también como una ciencia³³⁸. Defiende a continuación el principio natural del arte, pero mejorando la naturaleza tal cual, así como el principio narrativo, que circunscribirá al problema de la expresión. N. Guérin también se expresaba a propósito del parangone entre escultura y pintura, señalando que ambas se diferenciaban por el material empleado, la primera el mármol o el marfil y la segunda el color³³⁹. Adscripción de la pintura al color que reflejaba la penetración de las ideas de Roger de Piles. Aunque, a continuación, señala que la escultura y la pintura responden a un mismo principio el del dibujo aunque se expresen de forma diferente³⁴⁰.

Para N. Guérin la pintura además de representar las cosas de la naturaleza, representa las ideas de cosas invisibles, como había defendido N. Coypel y Ch. Le Brun, no deteniéndose solamente en la superficie de los cuerpos, sino penetrando en el interior, en aquello que mueve los espíritus y el alma, buscando conmocionar al espectador, incitándolo a la piedad y al terror, tal y como había definido Aristóteles³⁴¹. A continuación subraya los principios que fundamentan la

³³⁶ « Selon le dire d'un ancien, que la peinture est une poésie muette, comme la poésie est une peinture parlante, car, dit-il, les choses que contrefont les peintres comme présentes, on les narre et écrit comme passées ; les uns les expriment avec les traits du pinceau et couleurs, et les autres avec paroles et diction. Ils ne diffèrent qu'en matière et manière de les représenter, se proposant un même but, tellement, poursuit-il, que celui sera tenu pour meilleur historien, qui pourra façonner le cours de sa narration, ni plus ni moins qu'un peintre propre à émouvoir l'affection et à bien représenter les personnes ». GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. P. 186.

³³⁷ « À quoi l'on peut ajouter que la peinture, toute muette qu'elle est, a beaucoup d'avantage sur l'écriture et la narration : en effet, elle a un langage qui se fait entendre à toutes sortes de nations en un instant et à tous ceux qui ont l'usage de la vue ; secondement, elle fait une même sensation et fait conserver les idées de ce qu'elle représente toujours semblables, au lieu que le récit des choses absentes forme des idées différentes selon la diversité des personnes auxquelles il est fait ; tiercement, la peinture peut émouvoir les animaux les plus brutes, ce que les plus beaux discours ne sauraient faire ; enfin l'écriture ne peut rien représenter ni si exactement ni si promptement que fait la peinture » *Ibid.*, p. 186.

³³⁸ « Les arts ne sont pas seulement pour satisfaire les yeux du corps, mais aussi pour ceux de l'entendement, ayant toujours été employés pour la récréation et pour l'instruction des hommes. C'est pourquoi on les définit arts et sciences tout ensemble, à cause de l'objet qui est spéculatif et de leurs principes qui sont en l'entendement et en la raison, arts parce qu'ayant reçu les idées et acquis la parfaite connaissance des choses par l'opération de l'entendement, ils les réduisent en acte pour les rendre communicatives et visibles » *Ibid.*, p. 186.

³³⁹ « Et quoiqu'il essentielle ni spécifique, et qu'ils ne sont distingués que par la matière. La sculpture, encore qu'elle soit de marbre ou d'ivoire, ne laisse pas d'être sculpture ; et la peinture, pour être à huile ou à détrempe, est toujours peinture. Chacun de ces arts ont leur propriété et leur avantage » *Ibid.*, p. 186.

³⁴⁰ « La sculpture a le relief et la peinture a les couleurs, mais ils ont même objet, mêmes principes, et sont sujets à mêmes règles, et comme frères jumeaux ont le dessein pour père commun et dépendent d'une même science » *Ibid.*, p. 186.

³⁴¹ « La peinture, non seulement représente toutes les choses de la nature, passées, présentes et futures, mais, par ses fictions et compositions, elle nous fait apercevoir des idées des choses invisibles mêmes ; elles ne s'arrêtent pas à l'extérieur des corps, mais pénètrent jusques au mouvement des esprits et exprime les passions de l'âme, elle enflamme le courage, incite à la pitié et à la pitié ; quelquefois en dessillant les yeux, elle excite les appétits des personnes les plus raisonnables » *Ibid.*, pp. 186-187.

pintura: el trazo y el color; así como las partes que la definen: la luz, el espacio, la figura y la expresión³⁴². Todos estos principios están al servicio de la imitación de la naturaleza, que es el principio sobre el cual se define el arte de la pintura³⁴³. Este fundamento imitativo del arte es tomado de Aristóteles (4, 1448b). Pero, además, N. Guérin añade respecto a esta imitación de la naturaleza, al cuerpo humano en acción como el principio donde se asentará la pintura³⁴⁴.

Pero si la naturaleza y su imitación, constituyen la fuente primordial de la pintura, esto no es suficiente, ni tampoco los conocimientos materiales o técnicos; sino que el arte de la pintura requiere de algo más, esto es, del bello genio, un don natural del mismo tipo que embarga al poeta, quien también se encuentra vinculado a la inspiración y al entusiasmo³⁴⁵. Si bien la naturaleza es la principal fuente de inspiración para el arte, N. Guérin señala a partir de la cita de Filóstrato- que uno de los objetivos principales de la pintura es la Historia; otorgando a la pintura de historia un lugar destacado y elevado en tanto en cuanto se encuentra vinculada a las grandes historias de los reyes y las naciones³⁴⁶, de los hombres valerosos, aludiendo al problema del *exemplum virtutis*³⁴⁷. Establece seguidamente un vínculo estrecho entre las artes y la monarquía, justificando así el papel destacado y fundamental que desempeña el arte para el monarca, recordando de nuevo la alianza entre las

³⁴² « Ses principes et ses fondements sont tirés de la géométrie, de la perspective, de la philosophie et de l'anatomie. La peinture a ses deux parties, le trait et la couleur, elle peut être considérée sous ces quatre observations générales : la lumière qui éclaire les objets, le plan ou position des corps, leur aspect ou contour, et la expression. » *Ibid.*, p. 187.

³⁴³ « il n'y a rien dans les cieux, sur la terre et sous les eaux, qu'elle n'entreprenne de représenter ; d'est pourquoi les anciens l'ont appelé une imitation de la nature et une invention des dieux, ce qui a fait dire à quelqu'un que la faculté d'imiter vient aux hommes de la nature, mais que la pratique dépend de l'art ; de tout temps les hommes se sont fait des images ; la nature leur a donné un principe essentiel d'imitation, disait un ancien, qui les rend susceptibles des images des choses. » *Ibid.*, p. 187.

³⁴⁴ « En effet, l'on peut dire qu'elle est aussi ancienne que le monde : Dieu, dès son commencement a fait l'homme à son image et semblance, et l'a doué d'une imagination qui lui peint par manière de dire une infinité de diverses idées, et l'homme, comme par un contre-échange de cette imitation corrompue, a voulu faire des images de la divinité sous des formes corporelles et humaines, changeant la gloire de Dieu incorruptible, en la ressemblance de l'homme corruptible » *Ibid.*, pp. 187-188.

³⁴⁵ « En effet, nous rencontrons tous les jours diverses occasions qui nous convainquent de cette vérité et qui nous font connaître la faiblesse de la nature, puisque tous les efforts et les soins de l'étude ne suffisent pas pour y élever les hommes, dont la plupart animés d'une forte inclination naturelle y emploient inutilement un long travail avec tous les soins imaginables, et d'autres surprennent tout le monde par la facilité qu'ils ont de produire de belles choses, ce qui prouve indubitablement que le beau génie de la peinture est un don surnaturel, qu'elle est aussi bien que la poésie sujette aux inspirations et aux enthousiasmes. » *Ibid.*, p. 188.

³⁴⁶ « Ainsi ces arts sont très anciens et très nobles, comme aussi ils ont toujours été reconnus tels par les plus grands hommes du monde, soit d'entre les monarques, soit d'entre les philosophes. Philostrate disait que quiconque ne chérit et n'embrasse la peinture, offense la vérité des histoires et pareillement toute la doctrine des poètes, car ils tendent à même but qui est de nous représenter et décrire les portraits et les gestes des hommes valeureux, et l'on a vu de tout temps et en toutes les nations (si l'on en excepte seulement les Juifs scrupuleux) les monarques et les républiques décerner de grands honneurs et récompenses aux habiles hommes de cette profession, quelques-uns n'en permettant l'exercice qu'aux personnes nobles, d'autres déclarant qu'elle ne pouvait empêcher ceux qui la pratiquaient d'être élevés jusques aux plus hautes dignités de l'État » *Ibid.*, pp. 188-189.

³⁴⁷ « En effet, ce sont ces arts qui font remémorer aux hommes les beaux exemples dont ils n'auraient que de vieilles et faibles idées, et rappeler bien souvent dans leur souvenir ce qui s'en pouvait être échappé. » *Ibid.*, p. 189.

artes y la monarquía. Un tema que constituye la base de su texto sobre la historia de la Academia³⁴⁸. El texto de N. Guérin muestra como la Academia se inscribía en la tradición del siglo XVII, retomando las conferencias de Le Brun, N. Coypel o Testelin, mostrando que a nivel teórico no se ha producido una ruptura entre el siglo XVII y el siglo XVIII.

El 4 de febrero de 1708 se produce la última conferencia que ofrecerá Roger de Piles antes de su muerte. En ella, tras analizar las diferentes partes de la pintura, en las que no se había alejado mucho de las grandes líneas de los planteamientos académicos del siglo XVII, ofrecía su *Idée de la peinture, pour servir de préface au Cours de peinture*, en la que ya se anunciaba la aparición de una obra que llevaría por título *Cours de peinture*. En esta conferencia, ofrecía por vez primera un compendio de sus reflexiones y planteamientos sobre la pintura, retomando ciertas polémicas de años anteriores y que, sin embargo, ahora parecían perfectamente asentadas. Según Roger de Piles para llevar a buen término el conocimiento y aprendizaje de la pintura es fundamental tener previamente una *idea* de ésta y de sus objetivos, que es lo que tratará de ofrecer en esta conferencia. Sin embargo, antes de ello señala que respecto a la pintura existen dos tipos de ideas, como ya había señalado en anteriores escritos suyos, una general, enfocada al conocedor que es común a todos los hombres, y otra más particular, que se refiere al artista que busca iniciarse y triunfar en esta disciplina. Dos ideas de pintura diferentes que determinan dos enfoques también distintos. La originalidad de Roger de Piles se refiere a la primera, esto es, a la idea de los conocedores donde volverá a los problemas del gusto y las sensaciones; pues respecto a la segunda, y como se ha señalado a lo largo de sus conferencias en la Academia, sus planteamientos siguen de cerca los defendidos tradicionalmente por la institución; « *il me paraît nécessaire d'exposer ici que, dans la peinture, il y a deux sortes d'idées : l'idée générale qui convient à tous les hommes, et l'idée particulière qui convient au peintre seulement.* »³⁴⁹.

Si toda definición conduce a la esencia de la cosa, para él la esencia y definición de la pintura es « *est l'imitation des objets visibles par le moyen de la forme et des couleurs* »³⁵⁰. Una esencia que le conduce a señalar que su finalidad principal es « *séduire nos yeux* »³⁵¹, que es lo que define como idea general de la pintura; siendo esto lo que determina la emoción y atracción causada en todo el mundo por la pintura, desde *les ignorants, les amateurs de peinture, les connaisseurs* y

³⁴⁸ « Sans remonter à des temps si éloignés. Il ne faut que voir ce qui s'est fait en notre siècle et même en nos jours en France par notre illustre Monarque qui a bien voulu se servir de ces arts pour perpétuer la mémoire de ses grandes actions, comme on le pourra connaître par cette petite histoire de l'Académie et par les grâces dont Sa Majesté les a honorés sous la protection des plus grands ministres qui aient jamais été dans cet État. » *Ibid.*, p. 189.

³⁴⁹ PILES, Roger de. « Conférence, 4 février 1708 : L'idée de la peinture, pour servir de préface au cours de peinture ». A partir de su texto *Cours de peinture par principes*. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. P. 261.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 262.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 262.

les peintres mêmes. Razón por la cual piensa el arte desde el punto de la vista de la recepción, esto es, de la emoción causada en el espectador.

*« Elle ne permet à personne de passer indifféremment par un lieu où sera quelque tableau qui porte ce caractère, sans être comme surpris, sans s'arrêter et sans jouir quelque temps du plaisir de sa surprenant ; et ce n'est que par la force de l'effet qu'elle produit, que nous ne pouvons nous empêcher d'en approcher, comme si elle avait quelque chose à nous dire. Et quand nous sommes auprès d'elle, nous trouvons que non seulement elle nous divertit par le beau choix et par la nouveauté des choses qu'elle nous présente, par l'histoire et par la fable dont elle rafraîchit notre mémoire, par les inventions ingénieuses et par les allégories dont nous nous faisons un plaisir de trouver le sens, ou d'en critiquer l'obscurité ; mais encore par l'imitation vraie et fidèle qui nous a attiré d'abord, qui nous instruit dans le détail des parties de la peinture, et qui, selon Aristote, nous divertit, quelque horrible que soient les objets de la nature qu'elle représente. »*³⁵²

A partir de esta definición general y de las partes de la pintura, que afectan a la idea particular de la pintura que atañe sobre todo a los pintores, cada obra presentará unas particularidades; en función de la influencia de los maestros o de la acentuación de cada parte en cada uno de los pintores. Unos se inclinarán por Rafael, otro se inclinarán por Miguel Ángel u otros por los Carracci. Unos se han centrado en el dibujo, los otros en la idea, los otros en la gracia, etc. Sin embargo, todas estas particularidades deberán vincularse a ese *vrai* general definido más arriba, para no perder nunca la finalidad de la pintura, emocionar, y así no errar en la búsqueda de la perfección. Es por ello que Roger de Piles defiende la importancia de la teoría, además de la práctica, como guía para el arte. Da predominancia a los ojos, considerándolos como el principio donde se fundamenta el arte, señalando a continuación que esta percepción por parte del espectador debe ser armoniosa, debiendo ser guiados los ojos por el claroscuro y por el color, además de por un dibujo bien proporcionado y una composición clara.

*« Tous les objets visibles n'entrent dans l'esprit que par les oreilles. Les oreilles et les yeux sont les portes par lesquelles entrent nos jugements sur les concerts de musique et sur les ouvrages de peinture. Le premier soin du peintre aussi bien que du musicien doit donc être de rendre l'entrée de ces portes libre et agréable par la force de leur harmonie, l'un dans le coloris accompagné de son clari-obscur, et l'autre dans ses accords. »*³⁵³

Respecto a este arte basado en un *vrai* que debe sorprender al espectador cita la anécdota de Rembrandt en la que éste coloca en la ventana un cuadro donde representa a su sirvienta y en la que muchos paseantes creyeron ver a la sirvienta de verdad. En contraposición, se centra a continuación en la figura de Rafael, utilizándola como reflejo de esa pintura perfecta que no sorprende al primer instante al espectador, señalando que muchas personas que visitan las estancias vaticanas no se sienten atraídos por sus pinturas de forma inmediata; *« ils en fussent frappés du premier coup d'oeil, comme ils se l'étaient imaginé sur le bruit de la réputation de Raphaël »*³⁵⁴. Roger de Piles subraya a partir de estos dos ejemplos la importancia de la inmediatez y de la emoción del espectador ante una obra. Principio a partir del cual se podrá descubrir si un cuadro cumple o no su finalidad de

³⁵² *Ibid.*, p. 262.

³⁵³ *Ibid.*, p. 263.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 265.

emocionar al espectador. Rafael le sirve así para afirmarse en sus posicionamientos sobre que la falta de claroscuro y color hace que un espectador no se sienta conmovido ante una obra de forma inmediata. Para él, por tanto, es el color el factor principal de la emoción inmediata de los cuadros, tal y como había señalado en sus obras de los años 70 del siglo pasado. Señala, sin embargo, que no todos piensan del mismo modo que él, y, de este modo, consideran que la pintura no tiene porqué buscar « *entrer en conversation avec ceux qui le regardent* »³⁵⁵. Frente a ello vuelve a reivindicar el uso de la luz y del color, por encima del dibujo³⁵⁶. Si bien puede alcanzarse una gran maestría en el dibujo, pues al fin y al cabo depende en una gran parte de un aprendizaje técnico (aunque con ello se refiere al dibujo como proporción y contorno, señalando la existencia de una acepción distinta de dibujo vinculado al gusto y la elegancia), sin embargo, sin un buen dominio del color y el claroscuro nunca se alcanzaría la perfección³⁵⁷. Es por tanto del color del cual depende en su mayor parte los efectos alcanzados en el espectador.

*« Cependant, il est aisé de voir que ce qui a le plus de part à l'effet qui appelle le spectateur, c'est le coloris composé de toutes ses parties, qui sont le clari-obscur, l'harmonie des couleurs et ces mêmes couleurs que nous appelons locales, lorsqu'elles imitent fidèlement chacun en particulier la couleur des objets naturels que le peintre veut représenter. Mais cela n'empêche pas que les autres parties ne soient nécessaires pour l'effet de toute la machine »*³⁵⁸

A continuación volverá a recalcar las otras partes necesarias de la pintura, que define a modo de un palacio como Lomazzo, empezando por la invención y la disposición, seguida del dibujo y del color. Finalmente termina señalando la hermandad existente entre la pintura y la poesía, así como su preferencia por Rubens contra Rafael, haciendo una referencia a las polémicas surgidas en el pasado por haber defendido precisamente el arte del pintor de Amberes; reivindicando finalmente al *amateur*, como aquél que ama el *bel art*.

El 7 de enero de 1708 se produce la lectura en la Academia, por parte de Antoine Coypel, de su *Épître à mon fils, sur la peinture*, animado por el propio Roger de Piles, con el que parecía unirle una estrecha amistad, como él mismo señala en el *préface* a su *Discours prononcez dans les Conférences de l'Academie Royale...* de 1721, señalando que Roger de Piles le daba a conocer sus reflexiones y nuevas publicaciones antes que a nadie, demostrando así el vínculo que les unía:

« Monsieur de Piles, si connu par ses écrits sur la peinture et avec qui j'avais vécu dans une amitié très étroite dès ma jeunesse, revint en France, après les longs voyages où il avait été engagé pour le service du Roi. L'extrême passion que nous avions tous deux pour la peinture et la joie de nous revoir après une très longue absence, redoubla et resserra les noeuds de notre amitié ; nous nous voyions régulièrement tous les jours ; il me communiqua le manuscrit

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 267.

³⁵⁶ « il faut beaucoup plus de génie pour faire un bon usage des lumières et des ombres, de l'harmonie des couleurs et de leur justesse pour chaque objet particulier, que pour dessiner correctement une figure. » *Ibid.*, p. 267.

³⁵⁷ « Un génie modéré arrive nécessairement à la correction du dessein par sa persévérance dans le travail, et le clair-obscur demande, outre les règles, une mesure de génie qui doit être assez grande pour se répandre (s'il faut ainsi parler) dans toutes les autres parties de la peinture. » *Ibid.*, p. 267.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 267.

*de son ouvrage sur la vie des peintres, et comme il continuait toujours à écrire sur la peinture, j'étais toujours le confident de ses ouvrages à mesure qu'il les produisait. Cette confiance, autant utile qu'agréable pour moi, m'engagea à quelque retour ; je lui communiquai mon Épître pour en avoir son sentiment, je ne sais s'il ne l'approuva point trop. Je le priai cependant de n'en pas parler, et je ne sais s'il me le promit bien fort, mai en tout cas il ne me tint pas parole ; car, nous étant trouvés quelque jours après à dîner chez un de nos amis communs avec Monsieur Despréaux qui m'honorait depuis longtemps de son amitié, su la fin du repas, Monsieur de Piles s'échappa à lui parle de mon Épître, de manière qu'il me demanda instamment de la lui faire voir. »*³⁵⁹

A. Coypel escribe todavía en vida de Roger de Piles su *Épître*, a quien –según señala él mismo– se lo enseña, animándole éste a publicarlo; apareciendo finalmente en 1708. En estos instantes ambos parecen muy unidos, si bien, A. Coypel señala ciertas discrepancias respecto al *amateur*, distanciándose poco a poco en los textos posteriores, como analizaremos a propósito de sus conferencias que ofrece a partir de 1712.

Este poema de A. Coypel se inicia con una reflexión sobre la pintura y su dificultad, criticando a aquellos que, como el propio Roger de Piles, parecen defender los sentimientos como guía en el aprendizaje de la pintura: « *Sur cet art peu connu, les divers sentiments/ Peuvent vous entraîner dans des égarements* »³⁶⁰. Se alejaba con ello de Roger de Piles y volvía a las tesis de su padre Noël Coypel. A continuación critica aquellos falsos conocedores que se erigen en censores, tocando un tema que se volverá una constante a lo largo de toda su obra; reflexionando en entorno al problema del juicio artístico sobre la obra de arte: « *Quelques-uns revêtus du nom de connaisseurs,/ Arbitres ignorants, s'érigent en censeurs/ Et voulant décider sans goût, sans connaisseurs* »³⁶¹. En los versos inmediatos, hace una crítica explícita a A. Félibien comparándolo con Roger de Piles, quien parece salir victorioso de la comparación. « *Celui-ci, pour avoir prodigué tout son bien,/ À de rares tableaux vantés par Félibien ;/ Et pour avoir appris quelque phrase inutile,/ Croit parler de peinture aussi bien que de Piles* »³⁶². No obstante, y ante la dificultad que entraña este arte, que comprende las bellezas del espíritu, el dibujo y el color, aconseja consultar al público para corregir los vicios; debiendo el pintor evitar caer en el orgullo extremo: « *Sur de sages avis corrigez tous vos vices ;/ Consultez le public, et fuyez les flatteurs,/ De vos plus grands défauts lâches admirateurs* »³⁶³. Aconseja al pintor guiarse por la razón y alejarse de las intrigas y las cábalas, para que sólo se hable de las propias obras, recomendándole beneficiarse de las grandes obras de los maestros, buscando en ellos sus bellezas y huyendo de sus defectos: « *Suivant donc la*

³⁵⁹ COYPEL, Antoine. « Préface à sa Discours prononcez dans les Conférences... » Citado en COYPEL, Antoine. « 7 mai 1712 : Relecture de l'Épître à son fils, comme point de départ de commentaires ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. IV, vol. 1, p. 30.

³⁶⁰ COYPEL, Antoine. *Épître à mon fils, sur la peinture*. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., t. IV, vol. 1, verso 6-7, p. 34.

³⁶¹ *Ibid.*, verso 11-13, p. 34.

³⁶² *Ibid.*, verso 15-18, p. 34.

³⁶³ *Ibid.*, verso 30-32, p. 35.

raison, cette vive lumière »³⁶⁴. Ello constituirá el principio de su idea de gracia, de ahí que a continuación, recomiende tomar de cada pintor aquello en lo que ha destacado, describiendo así el arte de cada uno, empezando por Correggio.

Es muy significativo que A. Coypel haya comenzado por la pintura de éste y no como solía hacerse en el siglo pasado por la pintura de Rafael; lo que muestra una inclinación hacia las formas agradables de Correggio, definiendo su pintura como « *Un grand goût de dessein, un heureux choix du beau/ La grâce, le naïf, le charme du pinceau;/ Mais n'en imitez pas, par un esprit bizarre/ Les caprices outrés où sa verve s'égaré.* »³⁶⁵. No obstante, aconseja no seguirlo en sus caprichos. Seguidamente hablará de Tiziano, de quien destaca su colorido “charmant”, y su capacidad para seducir y sobrepasar la naturaleza: « *Dans ses tableaux exquis est un enchantement ;/ C'est là que le pinceau, par sa docte imposture,/ Semble, en nous séduisant, surpasser la nature* »³⁶⁶. En este caso, de Tiziano ofrece una descripción que sigue muy de cerca las ideas de Roger de Piles, ofreciendo una concepción de la pintura fundamentada en la noción de *Representación*, destinada a engañar y seducir al espectador. Todo ello mostraba cómo las ideas de Roger de Piles parecen haberse impuesto en estos instantes a la hora de pensar la pintura desde los problemas de la percepción y de las emociones del espectador: « *Par de divins accords savent charmer les yeux./ On y voit du pinceau les plus grands avantages,/ Et la force et le vrai frappent dans ses ouvrages* »³⁶⁷. Frente a aquellos que sólo destacan de Tiziano su colorido, A. Coypel también subraya su dibujo. El siguiente pintor que parece encarnar ese equilibrios entre dibujo y color será —como es habitual en Francia— Annibale Carracci de quien señala: « *Offre à votre génie une route fidèle; Annibal vous y peut conduire sûrement* »³⁶⁸. Carracci representa la *vía media* entre el dibujo severo y terrible de Miguel Ángel, y el colorido y la gracia del mencionado Correggio: « *Du grand majestueux, puisé dans Michel-Ange,/ Et du vrai du Corrège il fit un doux mélange* »³⁶⁹. A. Carracci y la escuela boloñesa ya no aparecía como una *vía media* entre Venecia y Roma, tal y como era pensada en el siglo XVII, sino entre la escuela florentina del dibujo, representada por Miguel Ángel y la escuela de la gracia y el color de Lombardía representada por Correggio. Un hecho que sin duda vendría determinado por las polémicas que sobre el color han tenido lugar en Italia en el siglo XVII a propósito de la escuela boloñesa, que se intenta situar como superior frente a la escuela romana de Rafael, tal y como representará las polémicas entre C. C. Malvasía contra Bellori, y cuyos ecos llegan en estos instantes a la Academia, a través de la traducción de las cartas de Giampietro Zanotti. A pesar de lo cual, A. Coypel, como es tradicional en la Academia francesa, considera a

³⁶⁴ *Ibid.*, verso 57, p. 35.

³⁶⁵ *Ibid.*, verso 59-62, p. 35.

³⁶⁶ *Ibid.*, verso 64-66, p. 35.

³⁶⁷ *Ibid.*, verso 68-70, p. 36.

³⁶⁸ *Ibid.*, verso 74-75, p. 36.

³⁶⁹ *Ibid.*, verso 81-82, p. 36.

Rafael como superior a A. Carracci: « *Mais, malgré les talents si justement vantés,/ il n'atteignit jamais les sublimes beautés,/ Dont le grand Raphaël, dès ses premières veilles* »³⁷⁰. Describe a continuación la pintura de Rafael en los términos en que se viene realizando en el siglo pasado³⁷¹.

Cabe destacar como vuelve a enfatizar el fundamento racional del arte, tal y como había hecho en varias ocasiones N. Coypel o H. Teselin: « *La raison y paraît souveraine de l'art* »³⁷², oponiéndose con claridad a las tesis de Roger de Piles quien había defendido como principio de la pintura una especie de *bon sens*, tanto en sus *Conversations* como en su *Cours*: « *Fait la guerre au bon sens pour éblouir les yeux* »³⁷³. A propósito de ello, y frente a una teoría de la expresión como la defendida por Roger de Piles (que analizamos en el capítulo noveno a propósito de la crítica que realizaba a Le Brun por no distinguir entre pasión y expresión), A. Coypel propone una teoría sobre las pasiones próxima a la de Le Brun, que observa materializada en la obra de Rafael, subrayando así: « *Là des expressions les beautés naturelles,/ Nous offrent du sujet les images fidèles:/ Les mouvements de l'âme y sont peints doctement,/ La force s'y fait voir unie à l'agrément : Tout prenait sous sa main un divin caractère ;/ Par les charmes touchants des simples vérités,/ Il s'élevait toujours aux sublimes beautés* »³⁷⁴. Frente a una defensa de la pintura en función de la expresión, vinculada a la Naturaleza, que generaba un fuego insensato, el cual había descrito en unos versos anteriores como « *On ne l'y trouve point lâchement abaissée/ Sous le joug dangereux d'une fougue insensée,/ Qui par le faux éclat d'un feu pernicieux,* »³⁷⁵; A. Coypel propone un teoría sobre los caracteres y los movimientos del alma próxima a Le Brun. A través de las cuales se eleva al espectador a las “sublimes bellezas”; pensando así la pintura desde las claves aristotélicas de la catarsis desarrollada por la teoría teatral, que constituirán el fundamento de sus reflexiones. Remarca finalmente la necesidad de dejarse guiar por Rafael, tal y como ejemplificarán sus discípulos como Giulio Romano, defendiendo así un arte sustentado sobre las reglas y no sobre el azar: « *Un grand homme jamais ne fait rien au hasard,/ Sur des principes sûrs établissez votre*

³⁷⁰ *Ibid.*, verso 83-85, p. 36.

³⁷¹ « *Dont le grand Raphaël, dès ses premières veilles,/ Sut étaler aux yeux les savantes merveilles./ Il découvre à la fois les plus rares trésors ;/ Justesse de contours, proportion des corps,/ Le dessein élégant de l'antique sculpture,/ Joint aux effets naïfs que fournit la nature ;/ Un choix pur et savant, de simples agréments,/ Un grand goût de draper, de beaux ajustements/ Négligés avec art, conduits avec prudence ;/ Une docte sagesse, une juste abondance,/ Un génie à la fois, et sublime et profond,/ Aisé, simple, solide, agréable, fécond,/ Sage sans être froid, et simple sans bassesse,/ Grand sans paraître outré, toujours plein de noblesse/ Profond sans être obscur, agréable sans fard* » *Ibid.*, verso 85-99, p. 36.

³⁷² *Ibid.*, verso 100, p. 36.

³⁷³ *Ibid.*, verso 104, p. 36.

³⁷⁴ *Ibid.*, verso 105-112, p. 37.

³⁷⁵ *Ibid.*, verso 101-103, p. 36.

art »³⁷⁶. Unas reglas que deben partir siempre de la Naturaleza: « *Que la nature soit votre guide fidèle* »³⁷⁷.

Como es característico de la pintura de gran formato que definió A. Félibien y Le Brun a propósito de la elocuencia ciceroniana y de la tragedia aristotélica, A. Coypel defiende también un modelo narrativo fundamentado en la *unidad de acción*. Una pintura que toma un instante, aquél que más anima al autor, para que así sea capaz de producir algo grande y sublime que finalmente conmueva al espectador, aunando a Horacio y a Aristóteles, tal y como había hecho la tratadística veneciana desde L. Dolce: « *Saisissez promptement l'instant qui vous anime,/ C'est lui seul qui produit le grand et le sublime* »³⁷⁸. La pintura está destinada por tanto a engañar a los ojos y a golpear el espíritu, de acuerdo a la finalidad elocuente de la pintura: « *Sachez frapper l'esprit en abusant le yeux* »³⁷⁹. A continuación, establece un paralelismo entre música y color, subrayando la búsqueda de un efecto de armonía en el cuadro, que debe ofrecer “*beaux chants*” (versos 156-160). Esta cuestión es característica en la teoría francesa, como estudiamos en el capítulo noveno a propósito de la teoría de los modos musicales en la obra de Poussin.

Considera que el efecto de todo el cuadro, esto es la *expresión general*, depende de las sombras y de las luces, aunque subraya que éstas deben estar guiadas por la razón y por la verdad; posiblemente aludiendo, sin citarlo, a los usos de la luz de autores como Caravaggio; « *Des ombres et des jours ménagez l'avantage,/ C'est de là que dépend tout l'effet d'un ouvrage/ Mais que de ce grand art le mystère enchanté,/ Soit pris sur la raison et sur la vérité.* »³⁸⁰. Recordemos que la sombra y la luz, habitualmente vinculadas al color, se habían convertido en Francia -desde las reflexiones de Ch.-A. Dufresnoy- en unos de los elementos característicos de la reflexión francesa, quien la toma como una de sus características frente a Italia, tal y como ha señalado M. Hochmann. Por lo que no es extraño que sea a partir de esta especificidad francesa del claroscuro, que A. Coypel defina el efecto de *tout ensemble*, como ya había apuntado Roger de Piles. El cuadro debe por tanto conmover las pasiones del espectador a través del conjunto de sus partes, tal y como Le Brun había definido en su noción de *expresión general*: « *Que dans tous vos sujets la passion émue,/ Aille chercher le coeur, l'échauffe et le remue,/ Par des traits pleins de sel semés de toutes parts, Du docte curieux attachez les regards* »³⁸¹. A Coypel prefiere una pintura con defectos pero con grandes bellezas, esto es, que conmueva el espíritu. Una pintura asentada sobre la *gracia*, siempre preferible a una pintura fría, donde los ojos sean “desanimados”. Concluía así su *Épître* con un recordatorio a su hijo sobre la importancia de la razón como guía del pincel, sobre la importancia

³⁷⁶ *Ibid.*, verso 143-144, p. 39

³⁷⁷ *Ibid.*, verso 145, p. 39.

³⁷⁸ *Ibid.*, verso 149-150, p. 39.

³⁷⁹ *Ibid.*, verso 155, p. 39.

³⁸⁰ *Ibid.*, verso 161-164, p. 39.

³⁸¹ *Ibid.*, verso 165-168, p. 39.

de no caer en el amor de sí mismo y de estudiar constantemente. Como veremos a continuación una de las grandes preocupaciones de A. Coypel era que el pintor no se dejase llevar por los gustos predominantes del público y de los falsos *connaisseurs*; de ahí que defiende, ante todo, que la pintura debía estar guiada por la razón. Pero también era consciente del papel desempeñado por el público en su época, que determinaba el arte incluso por encima del gusto del monarca, como ocurría en el siglo XVII, de ahí que señale al final: « *Que la raison partout guide cotre pinceau, / Aussitôt vous verrez la public équitable / Honorer vos travaux d'une voix favorable, / Et Louis, attentif à protéger les arts, / Pourra sur vos talents jeter d'heureux regards* »³⁸². A. Coypel resumía así con este texto los principios que determinarán las reflexiones artísticas en estas primeras décadas de siglo, mostrando una comprensión ecléctica del arte y de la teoría, que se reflejaría en su noción de *gracia*, en la que intentaba explorar una vía graciosa de la *grande manière*, potenciando los aspectos sensibles. Si bien ha incorporado ciertas reflexiones de Roger de Piles en modo alguno suponen una total adhesión a estas, sino que en líneas generales recoge las ideas y principios discutidos en el siglo XVII. Ante el éxito de su poema, el 28 de mayo de 1712 la Academia le animará a continuar sus reflexiones a través de diversas conferencias, como estudiaremos más adelante³⁸³.

El 28 de abril de 1708 la Academia anuncia³⁸⁴ la traducción de las cartas de Giampietro Zanotti³⁸⁵ defendiendo a Carlo Cesare Malvasia, contra los ataques sufridos por Vincenzo Vittoria, dando así continuidad a los debates suscitados por ambos textos. La Academia parece por tanto estar interesada en estos debates italianos puesto que se molesta en traducir estas cartas, así como la propia obra de Malvasia sobre la *Vies des Carrache*, en 1710, por parte de Charles de La Fosse. En la siguiente sesión del 5 de mayo de 1708 Roger de Piles remite a la Academia su *Cours de peinture par principes*³⁸⁶, y unos días más tarde, el 11 de mayo de 1708, se anuncia la muerte de J. Hardouin-Mansart.

Antes del nombramiento del marqués d'Antin, el 13 de junio de 1708, Roger de Piles había presentado su texto completo a la Academia en la que incluía los tres capítulos que no había leído en sesión pública sobre *Le Paysage*, sobre *Les Portraits* y sobre *Le Coloris*. Lo que quizás se debió a que no quería dar lugar a nuevas polémicas, pues los dos primeros temas podían parecer secundarios en importancia respecto a la predominancia de la historia y el tercero revivir las polémicas del pasado. No obstante, en este último caso, no irá más allá de lo dicho en su *Dialogue*

³⁸² *Ibid.*, verso 176-180, p. 40.

³⁸³ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. IV. P. 147.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 60.

³⁸⁵ ZANOTTI, Giampietro. *Lettere familiari scritte ad un amico in difesa del conte Carlo Cesare Malvasia, autore della Felsina pittrice...* Bologne, 1705.

³⁸⁶ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. IV. P. 61.

sur le colori que había sido publicado nuevamente hacía poco tiempo. Asimismo, completaba su escrito con una *Description des deux Ouvrages de Sculpture, faits par Monsieur Zumbo Gentilhomme Sicilien*, así como con *La Balance des Peintres*. Según parece desprenderse del inventario tras su muerte, en él aparece un *billet* firmado el 19 de marzo de 1709 que señala como beneficiario a Roger de Piles con 400 libras como parte de una pensión anual de 1500 libras a cargo de P. Crozat³⁸⁷, demostrando así su estrecha relación con el banquero y coleccionista, quien iba a convertirse en una de las principales figuras del arte de la primeras décadas del siglo XVIII³⁸⁸.

Respecto a las partes de su *Cours* no leídas en la conferencias sobre el paisaje y sobre el retrato, es importante señalar que tanto los paisajistas como los retratistas se habían visto favorecidos en la Academia con la llegada de J. Hardouin-Mansart, siendo acogidos algunos de ellos como nuevos académicos en estos instantes, tal y como reflejan los retratistas F. de Troy, H. Rigaud, N. Largillière. Este último casado con la hija de la hermana de Charles de La Fosse, casada a su vez con el paisajista Jean-Baptiste Forest, quien entra como académico tres meses después del nombramiento de La Fosse. En cuanto al color, Roger de Piles retoma sus planteamientos de textos anteriores, especialmente su *Dialogue sur le coloris*, defendiendo de nuevo la centralidad del color sobre el dibujo y sobre el color como fundamento de la pintura. Otro de los textos que aparecerá publicado en su *Cours* será su *Description de deux Ouvrages de Sculpture, qui appartiennent à M. Le Hay, faits par M. Zumbo Gentilhomme Sicilien*, que había aparecido en 1707. Zumbo era uno de los representantes principales de la escultura en cera o ceroplastia, que tenía en Italia un gran desarrollo, especialmente, en el ámbito médico para la confección de modelos corporales para el estudio; pero que también tendrá su vertiente artística con Gaetano Zumbo, a través del cual Roger de Piles pudo comprobar cómo el color penetraba en la escultura para alcanzar ese *vrai* del arte que debe engañar al espectador. Tras su regreso de Madrid en 1705 Roger de Piles se hospedó en casa del ingeniero Le Hay y de su esposa la retratista Elisabeth-Sophie Chéron, en la que se encontraba también el artista siciliano G. Zumbo, que se presentaba como el inventor de un procedimiento para ejecutar piezas anatómicas en cera coloreada. Tras su muerte, producida el 22 de diciembre de 1701, el cirujano Desnouës reivindica la paternidad de tal procedimiento, tal y como ratificarán las *Mémoires* de Trevoux de 1706. Como ha señalado B. Teyssèdre³⁸⁹, Zumbo había dejado en posesión de Sophie La Hay dos obras realizadas con esta técnica y seguramente ante la posibilidad de que bajasen su cotización ante el conflicto abierto, Roger de Piles escribirá un texto elogioso de ambas figuras. Según parece, de nuevo encontramos a Roger de Piles escribiendo al *Journal des Sçavans* una apología de ambas obras con la finalidad de mantener o elevar la cotización de una

³⁸⁷ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 519.

³⁸⁸ BONFAIT, Olivier. « Les collections picturales des financiers à la fin du règne de Louis XIV ». En *XVII^e siècle*, nº 151, avril-juin, 38^e année, nº 2, 1986, pp. 125-151.

³⁸⁹ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. P. 515.

obra para beneficiar a un conocido, tal y como ocurrió con las polémicas sobre Rubens y el gabinete del duque de Richelieu. Por otro lado, con las obras de G. Zumbo, Roger de Piles veía la ratificación a sus ideas sobre que es el color el que otorga a las cosas su veracidad y su efecto de vida y naturalidad³⁹⁰; y, de este modo, describía el conjunto escultórico de la Natividad como si de una pintura se tratase.

« Tout est extrêmement fini dans cet Ouvrage, & il n'y a pas jusqu'aux plantes & aux autres minuties, dont l'exacte verité ne fasse plaisir. Les couleurs mêmes, qui sont d'ordinaires peu convenables à la Sculpture ; y font ménagées avec une certain moderation qui jette dans le tout une plus grandes vrai-semblance, & entr'atres dans les Statuës qui sont si bien imitées d'un vieux marbre tout taché, & tout alteré par le tems, que l'oeil y est trompé. »³⁹¹

Finalmente su *Cours* termina con un *Balance des Peintres* en la que puntúa la habilidad de cada pintor en cada una de las partes en que divide la pintura: composición, dibujo, color y expresión; siendo Rafael y Rubens quienes quedan finalmente empatados a puntos.

Con J. Hardouin-Mansart y Roger de Piles, la Academia estaba sometida a los deseos de la monarquía y del *Surintendant* pero a cambio dejaba de existir un clan artístico predominante, haciéndose la Academia más abierta. Durante su etapa, denominada por B. Teyssèdre como *colorista*, se observa a través de las diferentes obras como las de Meudon³⁹², Marly³⁹³, Inválidos, Capilla de Versalles o Ménagerie, que no es posible hablar de que se favoreciese una corriente de pintura específica desde la Academia, desde la *Surintendance* o desde la monarquía. Aunque J. Hardouin-Mansart había mostrado sus preferencias por algunos pintores como Charles de La Fosse y aquellos pintores afines como Joseph Parrocel, los hermanos Boullogne, etc. Entre los encargos oficiales aparecen así artistas de estilos muy diferentes, que refleja la imposibilidad de hablar de un estilo colorista, ni la predominancia de una manera en estos instantes, sino que -de acuerdo a las características de la propia Academia- la pintura francesa se caracterizará por su variedad y eclecticismo. La desaparición de J. Hardouin-Mansart en 1708 y la muerte de Roger de Piles en 1709, dan inicio a una etapa menos gloriosa pero más equilibrada en relación a las relaciones entre el poder y la Academia. Una época que se iniciará con la lectura de los tres discursos de Le Brun, lo que era sin duda toda una declaración de intenciones a favor del dibujo.

4. El duque d'Antin, nuevo protector de la Academia: 1708-1737.

³⁹⁰ « Et comme ce génie hereux a bien senti que la Couleur releveroit infiniment son Ouvrage, & qu'elle seroit valoir ses expressions, il s'est servi du Coloris, pour mettre le vray dans ses carnations & dans ses draperies. » PILES, Roger de. *Cours de peinture par principes*. P. 474.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 478-479.

³⁹² BIVER, Paul. *Histoire du château de Meudon*. Paris, Jouve et Compagnie, 1923.

³⁹³ CASTELLUCCIO, Stéphane. *Le château de Marly sous le règne de Louis XIV*. Paris, Flammarion, 1996.

A la muerte de F. Hardouin-Mansart el 11 de mayo de 1708, Louis XIV nombra al marqués d'Antin (Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin, nombrado duque a partir de 1711), a la cabeza de los *Bâtiments* del Rey³⁹⁴, pero no como *Surintendant*, sino como *Directeur*. El monarca se reservaba para sí la firma de las dispensas, lo que le permitirá ejercer el control sobre la actividad del nuevo director. No obstante, con la muerte de Louis XIV en 1715, el regente, el duque de Orleans, restaurará de nuevo el cargo de *Surintendant*, desapareciendo definitivamente con Fleury en 1726. El duque d'Antin lograba con su nombramiento acercarse definitivamente al Rey, utilizando las instituciones artísticas para ampliar su poder y su red de relaciones³⁹⁵; lo que unido a su desconocimiento de las artes le llevó finalmente a desatender los asuntos de la Academia, a diferencia de lo que había sucedido con su inmediato antecesor. La Academia solicitará la protección del marqués el 13 de junio de 1708³⁹⁶, sin embargo éste apenas se aprovechará de su situación para introducir a sus protegidos, señalando explícitamente su deseo de no inmiscuirse en el funcionamiento de la Academia, aprobando sin resistencia todas las proposiciones que se le presentan. Así que sólo irá a la Academia cuatro veces en veintinueve años, dejando plena libertad a las instituciones dependientes de él, como reconocía en sus memorias.

*« Je m'appliquai de mon mieux à l'exercice de ma charge, laissant à de Cotte, Premier Architecte, et aux contrôleurs tout ce qu'il convient de leur laisser. Ils trouvèrent quelque différence entre ma conduite et celle de M. Mansart à leur égard et goûtèrent pour la première fois la douceur qu'il y a à être sous les ordres d'un homme de condition »*³⁹⁷

Entre la muerte del *Surintendant* F. Hardouin-Mansart y el nuevo nombramiento como *Directeur* del marqués d'Antin, habían comenzado a leerse en la Academia las traducciones de las letras de Giampietro Zanotti³⁹⁸ -arriba señaladas-, que tendrán lugar entre el 2 de junio de 1708 y el 6 de julio de 1709. La respuesta de la Academia y los debates han desaparecido. Asimismo, tras la muerte de Roger de Piles, el 5 de abril de 1709, tendrá lugar, ya desde la siguiente sesión, el 4 de mayo de 1709, la lectura de las conferencias antiguas de Le Brun, comenzando por *Le ravissement de Saint Paul* de Poussin. Que tras la muerte de F. Hardouin-Mansart en 1708 y de Roger de Piles en 1709, afines al color, se procediese a la lectura de las conferencias de Le Brun, mostraba claramente el deseo de la institución de permanecer fiel al recuerdo del primer pintor del Rey. De

³⁹⁴ JUGIE-BERTRAC, Sophie. *Le duc d'Antin, directeur général des Bâtiments du roi (1708-1736)*. Thèse diplôme d'archiviste-paléographe : Histoire moderne, Paris, École Nationale des Chartres, 1986 ; JUGIE-BERTRAC, Sophie. « Le Duc d'Antin ou le parfait courtisan. Reexamen d'une réputation ». En *Bibliothèque de l'École Nationale des Chartres*, CIL, 1991, 349-404.

³⁹⁵ CLEMENTS, Candace. "The Duc d'Antin, the Royal Administration of Pictures, and the Painting Competition of 1727". En *The Art Bulletin*, Vol. 78, No. 4, Dec., 1996, p. 649.

³⁹⁶ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. IV, pp. 62-63.

³⁹⁷ ANTIN, Duc de. *Mémoires de ma vie*. Paris, 1821, p. 73. Citado en MICHEL, Christian. *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. P. 79.

³⁹⁸ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. III, pp. 273-289.

hecho, la historia de la Academia que continúa escribiendo N. Guérin se construirá sobre la figura de Le Brun. El 3 de agosto de 1709 se da relectura a la memoria de Ch. Le Brun *Pour servir à l'explication du dessein peint dans la voûte de la chapelle du châteua de Sceaux*. El 5 de octubre de 1709 se rélee su conferencia *Sur les principes de la peinture*. El 7 de diciembre de 1709 se rélee su conferencia sobre el *Sain Michel terrassant le dragon* de Rafael. El 1 de marzo y el 5 de abril de 1710 se procederá a la relectura de *La Manne dans le désert* de Poussin. Sin duda, esta vuelta a los escritos de Le Brun representaba un posicionamiento de determinados grupos dentro de la Academia a favor de la tradición que representaba Le Brun, pero, también, una reivindicación, ante el nuevo director, de aquellos momentos de esplendor donde la Academia había sido el centro de la reformulación simbólica de la monarquía. Una Academia que volvía a pasar por serias dificultades económicas y que tras el nuevo nombramiento de *directeur* parecía estar más alejada que nunca del poder, ya que el marqués d'Antin no parecía interesarse mucho por las cuestiones artísticas.

Las últimas conferencias del año 1710 versarán sobre anatomía, estando a cargo de Jacques-Antoine Friquet de Vauroze, y por el médico, amigo de Roger de Piles, Jean-Baptiste Fermel'huis. El 4 de octubre de 1710 tendrá lugar la lectura de la traducción hecha por Charles de La Fosse de las *Vies des Carraches* de Carlo Cesare Malvasía, con la que se buscaba profundizar en los debates abiertos por éste en Italia. Respecto a la recepción de las ideas de Malvasía es muy significativo que en estos instantes asistiáramos también a la relectura de algunas de las principales conferencias que habían marcado la *querelle du coloris*, como la conferencia del 6 de junio de 1711 de Philippe de Champaigne *Contre les copistes des manières*; la conferencia del 1 de agosto de 1711 de Gabriel Blanchard *Sur le mérite de la couleur* o la conferencia del 5 de septiembre de 1711 de Jean-Baptiste de Champaigne *Contre le discours de Gabriel Blanchard sur le mérite de la couleur*. Más que interpretarse estos hechos como el regreso a la Academia de las polémicas pasadas sobre el color, reflejaba más bien un deseo por superar las tensiones de antaño y ofrecer una actitud ecléctica que asumiese la tradición del dibujo y la del color, esto es, de Le Brun y Roger de Piles, tal y como representaba la escuela boloñesa para Malvasía y como encarnará la figura de Antoine Coypel. Éste, ante las ausencias del duque d'Antin, será quien asumirá realmente la dirección de la Academia y de sus conferencias, sobre todo a partir de su nombramiento como primer pintor del Rey en octubre de 1715, justo a la muerte de Louis XIV. Antoine Coypel había sido un pintor afín al círculo del duque de Richelieu y de Roger de Piles, así como F. Hardouin-Mansart, con quien entra en conflicto a propósito de la destitución de su padre por parte de éste en 1699. Sin embargo el apoyo que encuentra en el gran Delfín y en el futuro Regente, el duque de Orleans, le permiten mantener su prestigio pese a los conflictos con J. Hardouin-Mansart.

La nula relación del duque d'Antin con la Academia, otorgaba por tanto mayor peso a los directores de la misma, tal y como observamos con el nombramiento de Antoine Coypel o

posteriormente con Louis II de Boullogne; quienes obtendrán algunos beneficios para la institución, pese a que la situación económica resultaba complicada con la guerra de sucesión española. De hecho, la pensión de 4000 libras se pagaba con dificultad, debiendo renunciar la Academia en ciertos momentos a poder entregar los premios, como tradicionalmente hacía. Aun así, los académicos junto a la propia administración, como Jean-François Blondel *Trésorier des Bâtiments*, buscarán formas de financiación alternativas a través de los impuestos de *capitation*, que permitirá a la institución mantener unos ingresos con cierta regularidad pese a las constantes bancarrotas³⁹⁹. Se trata por tanto de un periodo donde los encargos oficiales han sido reducidos al máximo, lo que junto a las ausencias constantes del duque d'Antin, provoca importantes tensiones en el seno de la Academia. Quizás por ello desde durante estos años asistimos a la práctica interrupción de las conferencias, a excepción de las dadas por A. Coypel. Sin embargo, tras su muerte en 1721 podemos observar un debilitamiento en la relación entre la monarquía y la Academia, lo que ha conducido a algunos autores, como Th. Crow, a hablar de crisis de la Academia y a la sustitución de ésta por las pequeñas academias como la de P. Crozat. Una interpretación que cuestionaremos más adelante.

En estos primeros años de la dirección del duque d'Antin, la Academia se beneficiará de su deseo de reactivar el proyecto de la época de Le Brun de la *Histoire du Roy*, para la fábrica de tapices de Gobelins, que había interrumpido Louvois. Asimismo, se producirá la decoración de la capilla de Versailles y del coro de Notre Dame. Unas obras que, como había ocurrido con los Inválidos, se habían alargado en el tiempo, con diversas interrupciones de los trabajos, principalmente a causa de las guerras, que impedía acometer empresas excesivamente costosas. Jules Hardouin-Mansart había iniciado finalmente las obras de la Capilla de Versailles en 1698⁴⁰⁰ y - como en los Inválidos- su deseo de encargar la obra a Charles de La Fosse despertará los conflictos entre los grandes artistas del momento. La Fosse comienza a trabajar en 1707 en los bocetos, pero la muerte de J. Hardouin-Mansart en 1708 interrumpe la obra. La nueva dirección del duque d'Antin permite a Antoine Coypel participar de los trabajos, así como a los hermanos Boullogne y Jean Jouvenet. De hecho, los pagos de la obra reflejan que Charles de La Fosse será el que menos dinero reciba por sus trabajos frente a los otros pintores, demostrando cómo el cambio de dirección afectó al veterano pintor. La elección de A. Coypel en 1709 por parte del recién nombrado duque d'Antin, marginado por J. Hardouin-Mansart, era un claro intento por parte de aquél para acercarse al gran Delfín y al futuro Regente, ya que A. Coypel era su protegido; tal y como se reconoce en la carta de felicitación que envía el duque de Orleans a A. Coypel en 1709:

³⁹⁹ MICHEL, Christian. *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. P. 80.

⁴⁰⁰ MARAL, Alexandre. *La Chapelle Royale de Versailles. Le Dernier grand chantier de Louis XIV*. Paris, Arthens, 2011.

« Du Camp d'Agramont, ce 8 août 1708.

Votre compliment est bien reçu, je vous remercie de plus, du salon que vous avez achevé : on me mande qu'on en est fort content, j'espère que je ne le serai pas moins, et j'ai impatience de le voir, je vous assure. Je vous félicite du nouvel ouvrage que vous avez à faire, je sais bon gré à M. d'Antin de son choix et de son goût, et je l'en remercierai »⁴⁰¹

La decoración de esta obra vendrá determinada por la forma de la arquitectura construida hacia lo alto, dificultando el conjunto del programa iconográfico estudiado por A. Schnapper⁴⁰² así como por Alexandre Maral⁴⁰³, que iría de la Trinidad a la Redención⁴⁰⁴.

El duque d'Antin, permaneció en general ajeno a las cuestiones artísticas, señalando el propio Caylus que « n'a rendu recommandable sa longue administration des Bâtiments que par la seule décoration du Salon d'Hercule »⁴⁰⁵. De este modo, C. Candace define esta etapa bajo el claro deseo de establecer una continuidad formal y decorativa respecto al reinado de Louis XIV⁴⁰⁶, lo que se observa claramente en las empresas que tienen lugar bajo su dirección. Éstas tendrán básicamente dos objetivos principales, por un lado, finalizar las obras de Versalles y, por otro lado, continuar las empresas de tapices de Gobelins; siendo en estos instantes cuando tendrá lugar como elemento más novedoso el encargo de los tapices sobre el tema de Don Quijote⁴⁰⁷.

El 7 de marzo de 1712 se produce el traslado de la Academia al nuevo espacio que Louis XIV ha concedido en el Louvre, en los llamados apartamentos de verano de Ana de Austria, destinándose el anterior emplazamiento para la Biblioteca Real. En este nuevo emplazamiento permanecerá hasta 1721; momento en que estos apartamentos fueron cedidos a la futura reina, todavía una niña. El duque d'Antin, quien había conseguido esta gracia de su majestad, había logrado también fondos para sufragar el traslado, presidiendo así la primera asamblea, siendo recibido por el director y los académicos en ejercicio con todos los honores. En esta asamblea el secretario de la Academia lee un pequeño discurso, según nos informan los procesos verbales, donde elogiará el progreso de las artes en Francia gracias a la fundación de la Academia y del celo

⁴⁰¹ Carta enviada por el Duque de Orléans a Antoine Coypel, citada en la vida escrita por su hijo Charles-Antoine Coypel, leída en la Academia el 6 de marzo de 1745. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., t. IV, vol. 2, p. 539.

⁴⁰² SCHNAPPER, Antoine. *Jean Jouvenet et la peinture d'histoire à Paris, 1644-1717*. Pp. 121-122.

⁴⁰³ MARAL, Alexandre. « La Chapelle Royale de Versailles : programme iconographique ». En *La Revue de l'art*, nº 132, 2001-2, pp. 29-42.

⁴⁰⁴ MARAL, Alexandre. *La Chapelle de Versailles sous Louis XIV. Cérémonial liturgique et musique*. Paris, Mardaga, 2002.

⁴⁰⁵ CAYLUS, Comte de. « Vie de François Lemoyne ». Citado en MICHEL, Christian. *Charles-Nicolas Cochin et l'Art des Lumières*. Rome, École Française de Rome, 1993, p. 45.

⁴⁰⁶ CLEMENTS, Candace. "The Duc d'Antin, the Royal Administration of Pictures, and the Painting Competition of 1727". P. 651.

⁴⁰⁷ SCOTT, Katie. « D'un siècle à l'autre. Histoire, Mythologie et Décoration à Paris au début du XVIII^e siècle. » P. XXXVI; SCOTT, Katie. *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-century Paris*. Yale University Press, 1995, p. 182.

de sus académicos que han hecho avanzar las artes del dibujo, logrando el reconocimiento del Rey, quien la ha mantenido en sus ejercicios y en su esplendor⁴⁰⁸. La Academia mostraba así un discurso tradicional como el que había mantenido a lo largo del siglo XVII, definiéndose a partir del dibujo. A la muerte de Louis XIV en 1715, los encargos oficiales se suspenden, sintiéndose el duque d'Antin marginado por el nuevo regente el duque de Orleans, pese a sus intentos de acercarse a él en 1709 eligiendo a A. Coypel para las obras de la Capilla de Versailles. A pesar de lo cual, tras la muerte del Rey, el duc d'Antin parece beneficiarse de la nueva situación política y económica creada, participando en la especulación financiera del sistema de Law, del que obtendrá importantes beneficios que le permitirán reconstruir su palacio de París, colocando en él algunos de los cuadros comprados unos años antes para las colecciones reales⁴⁰⁹, como un Correggio y un Tiziano; mostrando nuevamente los gustos predominantes de la época. Otro de los aspectos curiosos de la decoración de su palacio es el papel otorgado a las copias de grandes cuadros, pintados por algunos de sus pintores protegidos como François Albert Stiemart. Pese a la paralización inmediata tras la muerte de Louis XIV, bajo el ministerio del nuevo regente comienzan a llegar de nuevo algunos encargos oficiales. Sin embargo, a partir de estos instantes, parecen ser los primeros pintores del Rey los que encabezan las iniciativas más que el *Surintendant* duque d'Antin.

4.1. Las conferencias de la Academia en tiempos de Antoine Coypel.

Antoine Coypel⁴¹⁰, apreciado por el gran Dauphin, el duc de Bourgogne, muerto el 18 de febrero de 1712, por el Duque de Orleans, de quien era su primer pintor, y por las mujeres de la corte y las gentes de letras, se situó durante los últimos años del reinado del viejo Rey y durante los primeros años de la Regencia en un lugar privilegiado dentro de la Academia, leyendo con frecuencia varias conferencias desde 1712. El 7 de julio de 1714 será elegido director de la Academia y nombrado primer pintor del Rey por Philippe d'Orleans el 26 de octubre de 1715, obteniendo en el mes de mayo de 1716 la restauración de los fondos para los premios de la Academia. Esta dirección la mantendrá hasta su muerte en 1722, ya que se había desarrollado un nuevo reglamento que hacia al primer pintor del Rey ostentar el cargo de director hasta que muriese. Privilegio obtenido gracias al director de la Academia de Inscripciones l'abbé Bignon, a quien le unían diferentes empresas en común desde 1701. Diseñador de medallas sobre la historia del Rey, A. Coypel será nombrado también académico de la Academia de Inscripciones, donde había fraguado importantes amistades con hombres de letras y donde había presentado su poema en 1708, animado por N. Boileau y

⁴⁰⁸ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. IV, pp. 141-143.

⁴⁰⁹ CLEMENTS, Candace. "The Duc d'Antin, the Royal Administration of Pictures, and the Painting Competition of 1727". P. 650.

⁴¹⁰ GARNIER-PELLE, Nicole. *Antoine Coypel, 1661-1722*. Paris, Arthéna, 1989.

Roger de Piles⁴¹¹. Es gracias a sus relaciones con el abbé Jean-Paul Bignon que obtiene el privilegio de la Academia de Inscripciones de imprimir y grabar las descripciones, memorias, conferencias, explicaciones, investigaciones y observaciones, que han sido o pudieran darse en las asambleas de la Academia Real de pintura y de escultura. Este privilegio le fue otorgado el mismo día de su nombramiento como director de la Academia el 7 de julio de 1714⁴¹². Este privilegio concedido para la Academia fue anunciado el mismo día de la elección de A. Coypel como director.

A. Coypel inicia su proyecto de conferencias en 1712 todavía en vida de Louis XIV, continuando sus reflexiones tras el parón de las obras públicas con la muerte de Louis XIV en 1715, bajo la regencia de su protector el duque de Orleans. Todas estas circunstancias han condicionado la evolución de sus reflexiones como veremos a continuación⁴¹³, alejándose de las ideas de Roger de Piles y afirmando sus propias ideas frente al cada vez mayor protagonismo del *público*, de sus gustos y de sus opiniones⁴¹⁴. Sus conferencias son prácticamente las únicas que se leen entre 1712 y 1722, reuniéndolas finalmente en una publicación en 1721 antes de su muerte que llevará por título *Discours prononcé dans les conférences de l'Académie royales de peinture et de sculpture par M. Coypel*⁴¹⁵... Una obra que se acompañaba de su *Épître* en verso dedicado a su hijo, que ya había publicado en 1708. Estas reflexiones teóricas sobre pintura de A. Coypel⁴¹⁶ se mantendrán a lo largo del siglo XVIII como uno de los principales fundamentos de la pintura durante cerca de un siglo, siendo releídas de forma constante hasta 1792. En ellas intentaba mostrar una imagen global de la pintura, de forma sintética, abriéndose a las diferentes corrientes artísticas de su época, que sin duda ayudará a comprender el arte de artistas como Watteau, a quien supervisa su obra de recepción en la Academia *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*.

⁴¹¹ LICHTENSTEIN, Jacqueline et Christian MICHEL. « Introduction ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. IV, vol. 1, p. 18.

⁴¹² *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. IV, pp. 185-186.

⁴¹³ COYPEL, Antoine. « 7 mai 1712 : Relecture de l'Épître à son fils, comme point de départ de commentaires ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. IV, vol. 1, p. 31.

⁴¹⁴ SCHILLE, Dorothea. *Die Kunsttheorie Antoine Coppel. Eine Ästhetik am Übergang vom Grand Siècle zum Dixhuitième*. Volume 281. Berlin-Bern-New-York-Paris-Wien, Peter Lang-Europäische Hochschulschriften-European University Studies-Publications Universitaires Européennes, 1996.

⁴¹⁵ COYPEL, Antoine. *Discours prononcé dans les Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, Jacques Collombat, 1721.

⁴¹⁶ DÉMORIS, René. « La parole d'un savant peintre en 1721 : les Discours d'Antoine Coypel ». En BENASSI, Stefano (Éd.). *Estetica e arte, le concezioni dei moderni*. Nuova Alfa, 1991, pp. 11-32; SCHILLE, Dorothea. *Die Kunsttheorie Antoine Coppel. Eine Ästhetik am Übergang vom Grand Siècle zum Dixhuitième*. Volume 281. Berlin-Bern-New-York-Paris-Wien, Peter Lang-Europäische Hochschulschriften-European University Studies-Publications Universitaires Européennes, 1996 ; LE PAS DE SÉCHEVAL, Anne. « L'abeille et le pinceau. Théorie et pratique de l'éclectisme chez Antoine Coypel ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, nº 31/32, 1997, número dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 237-252; MÉROT, Alain. "L'idée du public parfait selon Antoine Coypel". En BONFAIT, Olivier, Véronique Gerard POWEL et Philippe SÉNÉCHAL (Éd.). *Curiosité. Études d'histoire de l'art en honneur d'Antoine Schnapper*. Paris, Flammarion, 1998, pp. 115-124.

La primera conferencia que dará será el 7 de mayo de 1712, donde hará una relectura de *l'Épître à son fils, comme point de départ de commentaires*. Todas las conferencias se construirán por tanto a partir del *Épître* de 1708, a modo de comentarios sobre cada parte de sus versos, desarrollándose a lo largo de varias sesiones: 6 sesiones en 1712, cuatro sesiones en 1713 y tres sesiones 1714. Tras la interrupción de cuatro años, ya como primer pintor del Rey, ofrecerá dos conferencias en 1718, dos en 1719 y finalmente dos en 1721. A continuación seguiremos el orden de las conferencias ofrecido por la edición realizada por J. Lichtenstein y Ch. Michel, y no por la publicación completa de 1721. Según han señalado ambos autores, en esta última publicación se pierden las diferentes fases por las que ha ido pasando el pensamiento de A. Coypel, al alterar el orden de lectura de las conferencias respecto al texto finalmente publicado en 1721. Es por ello que J. Lichtenstein y Ch. Michel han intentado reconstruir el orden original de las conferencias a partir de las partes en que se divide este poema en verso o *Épître* y de los procesos verbales. Ambos autores, han establecido una serie de temáticas en el *Épître* a partir de las cuales han establecido una relación con las conferencias⁴¹⁷ que les ha permitido finalmente reconstruir la secuencia de las conferencias, lo que nos permite reconstruir las ideas de A. Coypel secuencialmente, en función de los años.

La conferencia del 2 de julio de 1712 se dedicará a *La peinture, ceux qui s'y appliquent et ceux qui en jugent*, que correspondería a los primeros versos de su *Épître*. En ella comienza subrayando la importancia de tener genio y talento de nacimiento para poder dedicarse a la pintura, ofreciendo un resumen de la pintura que entronca con la línea abierta por A. Félibien y Le Brun y continuada por Roger de Piles, proponiendo una teoría trágica de la pintura, en la línea aristotélica de la fidelidad histórica y la conmoción del espectador:

« Car, quoique beaucoup de personnes croient que la perfection de la peinture ne consiste que dans le rapport et la ressemblance aux objets visibles de la nature, elle ne se borne pas là ; elle doit joindre à la fidélité de l'histoire toute l'élévation et le sublime de la poésie ; de même que la tragédie, elle doit trouver des ressorts qui remuent les passions et qui inspirent à son gré la joie, la tristesse, la douceur, la colère et l'horreur. Elle doit, par la force de ses enchantements, nous transporter dans les pays et parmi les nations qu'elle veut représenter »⁴¹⁸

A Coypel retoma de Roger de Piles la idea del entusiasmo, del efecto de *tout ensemble* o el elogio del natural, aunque rechaza la pretensión de éste de imponer un modelo único de pintura, como representaba Rubens. Junto a una concepción de la pintura construida sobre la percepción y

⁴¹⁷ COYPEL, Antoine. « 7 mai 1712 : Relecture de l'Épître à son fils, comme point de départ de commentaires ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. IV, vol. 1, p. 32

⁴¹⁸ COYPEL, Antoine. « Conférence, 2 juillet 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. La peinture, ceux qui s'y appliquent et ceux qui en jugent ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., t. IV, vol. 1, p. 42.

cuya finalidad es confundir y persuadir a los ojos del espectador, A. Coypel busca acentuar también los principios de la tragedia aristotélica, defendiendo la fidelidad histórica y la eficacia de la acción poética. A continuación, ofrece de nuevo una definición de la pintura semejante a las señaladas por Ch.-A. Dufresnoy y Poussin; reivindicando además de una dimensión expresiva de la pintura, una dimensión instructiva y docente, como había señalado Horacio, tal y como es retomado por la *poética clásica* francesas desde Italia a inicios del siglo XVII, defendiendo así el divertir educando.

*« Enfin, sur une superficie plate, elle doit, en abusant les yeux, toucher le coeur, instruire l'esprit, contenter la raison ; semblable à l'épopée, elle s'élève souvent jusque dans les Cieux pour en rapporter aux hommes des idées divines, que l'effort de son génie lui a fait comme envisager. Tout est de son ressort, soit sur la terre, sur les eaux ou dans les airs. Il faut que le grand peintre se transforme en autant de caractères qu'il veut en représenter. Il doit savoir par d'ingénieuses allégories donner des corps aux idées des choses qui n'ont jamais été et qui ne peuvent jamais être. »*⁴¹⁹

Identificará la pintura y el dibujo y, de este modo, considera a la pintura como el alma de las bellas artes, poniendo como ejemplo la arquitectura⁴²⁰. Establece así un paralelismo entre la relación entre pintura y dibujo, con la poesía en relación a la facultad del lenguaje, subrayando que el saber dibujar debe ser el principio sobre el cual debe formarse el aspirante a ser considerado como pintor⁴²¹. Aunque también añade que saber dibujar no es sólo lo que define al pintor, sino que es necesaria, además, otra serie de saberes. Con ello A. Coypel parece aludir a un fenómeno que se había iniciado a finales del siglo XVII donde numerosos aficionados de la *sociedad mundana* se dedican a pintar y a dibujar, de ahí la proliferación de pequeños tratados que dan las nociones mínimas para adentrarse en la pintura y su práctica. Recordemos que el propio Roger de Piles había redactado un tratado en esta línea⁴²². A. Coypel reivindicaba así las excepcionales dotes que eran necesarias para poderse dedicar a la pintura, que requerían mucho de espíritu, de un gusto natural y delicado, de una viva y abundante imaginación, de una sensibilidad en el corazón, de la nobleza de sentimientos, así como de la docilidad y del coraje para resistir a las fatigas del duro estudio.

A propósito de los consejos que recibe el pintor de las personas que le rodean, si bien son importantes, como había reconocido la tratadística italiana desde Alberti, sin embargo, A. Coypel advierte que hay que tener cuidado de aquellos que sin conocimiento se dedican a juzgar las obras

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁴²⁰ « Enfin, l'on peut dire que le génie de la peinture est l'âme de tous les beaux arts. Et, pour ne parler que d'un seul, c'est là que l'architecture même puise la richesse de ses idées. » *Ibid.*, p. 42.

⁴²¹ « Je crois que la seule faculté de dessiner et de peindre n'est, à l'égard de la peinture, que ce que la faculté du langage est à l'égard de la poésie ou de l'éloquence. Mais ce qui fait beaucoup en faveur de la peinture, c'est que discourir est une opération naturelle à l'homme, et que dessiner et peindre se doit absolument acquérir. » *Ibid.*, pp. 42-43.

⁴²² « Je dis donc que, comme un homme, pour savoir s'énoncer dans la langue de son pays, n'est pas pour cela ni poète ni orateur, de même un homme qui a acquis la facilité de dessiner ou de peindre des objets qui donnent même l'idée du naturel qu'il a voulu imiter ne possède encore, pour ainsi dire, que le langage de la peinture par lequel il peut parvenir à remplir l'idée de son art, si son génie est d'une assez grande étendue pour pouvoir l'y élever » *Ibid.*, p. 43.

en función de su *bon goût*⁴²³ ya que «*les décisions ne leur coûtent plus; ils les font même sans voir ce qu'ils critiquent et sans l'examiner; les simples les écoutent; les ignorants les admirent et les auteurs révoltés en sont toujours les victimes*»⁴²⁴ La preocupación de los pintores de la época por el aumento de las *opiniones* en materia artística, realizadas por muy diferentes personajes, muestra cómo el discurso artístico ya no puede ser controlado por la Academia y por los pintores, surgiendo un creciente mundo de aficionados que reflexionan y critican, remarcando A. Coypel, el daño –en ocasiones irreparable– que hacen de forma gratuita a la reputación de un artista. De ahí, la reticencia de los pintores a la exposición pública de las obras, precisamente porque «*l'homme vain et fastueux loue dans le tête-à-tête et devient froid ou censeur impitoyable quand il est entouré*»⁴²⁵. A. Mérot ha señalado que esta preocupación de A. Coypel por los juicios de los *connaisseurs*, constante a lo largo de su obra, se desarrolla sobre todo a partir del paso de un siglo a otro donde al disminuir los encargos reales, los pintores deben dirigirse hacia los encargos privados donde el pintor se encuentra más expuesto a las posibles críticas, debiendo trabajar además para diversos clientes cuyos gustos variaban mucho de unos a otros⁴²⁶.

Esta emergencia paulatina de un *público* de arte, portador de un juicio artístico, sustentado sobre su gusto y sus emociones, se trataba de un fenómeno imparable que se había iniciado ya en el siglo XVII. En esta época analizamos –en la tercera parte– el paso de la noción de *público*, adscrita a una noción política como *res-publica*, a un ámbito artístico, como consecuencia de las *querelles* teatrales de los años 30, tal y como ha señalado H. Merlin. A partir de ello, podemos observar como el progresivo desarrollo e interés por el arte, ya fuera en las letras o en la pintura, dentro de la *société mondaine*, así como la evolución de la retórica hacia una comprensión *persuasiva*, junto a la importancia del gusto, situaron poco a poco al espectador en un lugar central en la comprensión del fenómeno artístico, tal y como subrayó Corneille en sus *Trois discours sur le poème dramatique*. El arte al ser comprendido como una *représentation*, como consecuencia del desarrollo de las ideas aristotélicas, suponía situar al espectador y a sus emociones en un lugar prioritario a la hora de enjuiciar una obra; y, de este modo, las *querelles du coloris* no harán más que acrecentar este hecho, atrayendo cada vez más el interés de esta *société mondaine* por las cuestiones artísticas. Una *société mondaine* que ve además legitimados sus gustos y sus juicios a través de escritos como los de Roger de Piles, quien defiende un juicio nacido de la primera impresión y de las emociones, en función de un *sens commun*. Asimismo, a medida que el interés por el arte crece en la *société mondaine*, van proliferando a finales del siglo XVII los *amateurs* y *connaisseurs*,

⁴²³ « Ce hasard leur donne la liberté de critiquer toujours, de s'établir dans le monde pour les seuls connaisseurs et les seuls arbitres du bon goût » *Ibid.*, p. 43.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁴²⁵ *Ibid.*, pp. 43-44.

⁴²⁶ MÉROT, Alain. « L'idée du public parfait selon Antoine Coypel ». P. 115.

animados por la escritura de obras de divulgación como las de A. Félibien o Roger de Piles, quienes se dirigen explícitamente a los *honnêtes hommes*. Todo ello favorecerá el surgimiento de un grupo de entendidos, vinculados a la imagen, hombre de gusto o d'esprit, que se ven favorecido además por el creciente desarrollo de un mercado artístico como consecuencia de la extensión del coleccionismo, que demanda cada vez más sus opiniones sobre las obras para poder atribuirles una fecha, una nacionalidad, un nombre y un valor. El nombramiento de Roger de Piles en 1699 como miembro de la Academia era, de hecho, un reconocimiento oficial a la función y papel de este *amateur* de arte y de ese *público* creciente; tal y como también se expresaba en el mismo momento Charles Dufresny, quien presenta al *público* como una fuerza omnipresente, independiente de la autoridad política, que ya no puede ser adscrito a un círculo o grupo concreto:

« *Qu'il est heureux ce public ! Les rois lui font bâtir de superbes édifices et lui laissent de beaux monuments, afin qu'il se souvienne d'eux. Tous les historiens travaillent à son histoire : c'est pour lui qu'on laboure, qu'on sème et qu'on recueille. C'est pour lui chercher des commodités qu'on approfondit les beaux-arts. Combien d'honnêtes gens abrègent leurs jours pour lui fournir de beaux exemples et de savantes instructions ! Combien de poètes et de musiciens se creusent le cerveau pour le réjouir ! En un mot, on sacrifie à son utilité la vie et les biens de chaque particulier* »⁴²⁷

Esta irrupción del *connaisseur* se tradujo rápidamente en una mayor conflictividad en el mundo del arte entre una Academia, que buscaba mantener un gusto oficial, frente a otros grupos que reclamaban su derecho a juzgar las obras en función de ese *sentido común* y de ese *gusto* que parecen tener todos los hombres por igual; juzgando las obras precisamente desde esas emociones y no desde el conocimiento racional de las reglas y del conocimiento práctico del arte. Un fenómeno que es precisamente el que criticará A. Coypel. No obstante, la conflictividad entre ambos ámbitos será cada vez más frecuente a lo largo del siglo XVIII, siendo un claro ejemplo de esta irrupción del *público* dentro del discurso artístico a partir del concurso de 1727 que generó de nuevo importantes luchas dentro de la Academia.

Concluye A. Coypel esta conferencia criticando finalmente a aquellos que agradecidos de su producción, dedican su tiempo a recoger los elogios de los demás y no a merecer los elogios, deleitándose en los abrazos, haciéndose aplaudir « *et se mettent eux-mêmes sur la tête les couronnes que l'on tarde trop à leur donner* »⁴²⁸ Las palabras de A. Coypel nos permiten darnos cuenta de la elevada competencia que debió existir en aquellos instantes entre los pintores, sobre todo, ante los escasos encargos oficiales; lo que había generado una constante búsqueda de relaciones y contactos. Parecían así más importantes los aplausos y buscar los elogios que el trabajo. Una transformación del ámbito artístico que llevará a su hermanastro, Noël-Nicholas Coypel, a una situación

⁴²⁷ RIVIÈRE-DUFRESNY, Charles. *Amusements sérieux et comiques*. Paris, 1699. En LAFOND, Jean. *Moralistes du XVII^e siècle*. Paris, 1992, pp. 979-1050. Citado en MÉROT, Alain. « L'idée du public parfait selon Antoine Coypel ». P. 123, nota nº 11.

⁴²⁸ COYPEL, Antoine. « Conférence, 2 juillet 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. La peinture, ceux qui s'y appliquent et ceux qui en jugent ». P. 44.

complicada en su vida. Si bien considera que uno de los principales objetivos de las artes es gustar, sin embargo considera que ello ha conducido a la perversión de que no haya hombre que no se crea en su derecho a juzgar las obras. Este hecho le lleva a reivindicar la importancia de las reglas y su conocimiento, pues las considera fundamentales para alcanzar los objetivos de la pintura, aunque ésta no puede reducirse sólo a ellas. Critica también ese dejarnos llevar por aquellos sentimientos que la naturaleza ha depositado en nosotros y que, en ocasiones, al no comprender bien las reglas se transforman en prejuicios que nos ciegan en lugar de iluminarnos sobre los cuadros. Se descubre así una clara crítica hacia esa defensa del gusto y del sentimiento como principio para juzgar la pintura, tal y como había iniciado Roger de Piles y como poco más tarde desarrollará Du Bos.

« Comme un des principaux objets que les arts se proposent est de plaire, il n'y a presque point d'hommes qui ne croient être en droit d'en juger. Il est certain que les principes et les règles n'ont été faits que pour arriver à ce but. Mais ces mêmes principes établis par succession de temps sur la raison et sur l'expérience, et qui sont en général presque les mêmes dans tous les beaux arts, n'étant pas également bien entendus de tout le monde, font prendre le change à une infinité de gens. Car, au lieu de se laisser entraîner à l'effet naturel que produit un ouvrage, on veut se laisser toucher par méthode et se dépouiller des sentiments que la nature a mis en nous, pour soumettre son goût à des règles qui souvent, n'étant pas entendues, deviennent des préjugés qui nous aveuglent au lieu de nous éclairer.

Qui son ceux qui jugent ordinairement de la peinture ? Ce sont ou les peintres mêmes, ou les gens du monde, qu'on suppose gens d'esprit et de sentiment ; ce sont aussi les savants, les gens de lettres, les curieux et le peuple en général. »⁴²⁹

A continuación describiré cada uno de estos grupos que juzgan la pintura, buscando distinguir entre el verdadero conocedor del falso, situándose en la tradición de F. Junius quien -siguiendo a Quintiliano- oponía los *connaisseurs* a la *foule inculte*. También Fréart de Chambray había realizado una distinción semejante entre *savant* y *grand public*. Al igual que A. Félibien en sus *Entretiens*, distinguiendo entre dos tipos de *amateurs*: los *savants*, que siguen la razón, y los simples *curieux*, que siguen su inclinación. A. Coypel distingue cinco categorías de *público*, entendido como aquellos que juzgan las obras, considerando en primer lugar a los grandes pintores *« qui savent joindre aux principes de leur arte les lumières de l'esprit et d'une savante expérience, sont sans doute les véritables oracles que l'on doit consulter. »⁴³⁰* Reivindicaba así el lugar ocupado hasta ahora por los artistas y la Academia en materia de juicio artístico, frente a las injerencias de otros grupos. Termina este apartado sobre el juicio de los artistas haciendo una crítica hacia las cábalas y las disputas agrias y peligrosas; *« sur les écoles différentes que l'on élève ou que l'on rabaisse selon les préjugés ou ses propres intérêts »⁴³¹* Si bien puede interpretarse como una alusión a las *querelles du coloris* del pasado, que considera que debilitan la propia Academia, sin embargo también puede entenderse como una crítica hacia las luchas entre escuelas, como la que

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 45.

había enfrentado en Italia a los defensores de Boloña frente a Roma, y cuyos ecos llegan precisamente en 1708 a la propia Academia francesa a propósito de C.C. Malvasía. Considera A. Coypel que todo ello moviliza los prejuicios y los intereses propios, en detrimento del saber artístico.

Tras los grandes artistas vendrán los *gens du monde*, que juzgan la obra de arte en función de sus sentimientos, sin penetrar en los misterios del arte, tal y como se había expresado Le Brun a propósito de su conferencia sobre el *Ravissement de Saint Paul* de N. Poussin. Es interesante cómo describe a estos *gens du monde*, pues ello nos permite observar cómo en estos instantes se escenifica una lucha cada vez más acentuada –que viene del siglo XVII con Roger de Piles– entre los académicos y los *amateurs*, quienes proponen dos formas de acercarse y comprender el arte de forma distinta. Mientras los artistas se inscriben en la tradición académica, definiéndose por su estudio y por el conocimiento de los principios establecidos por la tradición, que son confirmados por la experiencia, los *amateurs*, por el contrario, ponen el acento sobre determinados aspectos del cuadro que les llama la atención. Son estos fragmentos, muchas veces determinados por su formación, cultura o experiencia, y no por el conocimiento de los fundamentos del arte, lo que despierta su interés y lo que provoca que una obra les conmueva, construyendo a partir de ello sus juicios, que llenarán el discurso artístico de opiniones particulares y de prejuicios, que a la larga irán condicionando la pintura al ocupar sus opiniones cada vez mayor peso entre los marchantes y coleccionistas.

*« Les gens du monde, personnes d'esprit et de sentiments, qui ne jugent que par un goût naturel et par les lumières de la raison, n'étant prévenus d'aucune impression que celle de la nature, ne sont pas, quoi que l'on puisse dire, ceux qui rencontrent le moins juste. Ils s'embrassent peu des préventions des autres et ne sont point esclaves du respect outré que l'on a quelquefois pour les morts. Les pays où sont nés les auteurs ne leur imposent point, et, se laissant entraîner uniquement à ce qui leur plaît, le vrai seul les saisit et les frappe : ils jugent souvent bien de l'imitation des objets ; ils sont émus par les caractères et par les expressions ; ils sont touchés de la beauté des idées, des pensées fines et ingénieuses de l'imagination, de la variété et des bienséances ; en un mot, ils sont frappés de tout ce qui regarde la raison, l'esprit et le sentiment. J'avoue qu'ils doivent s'en tenir à l'effet, sans vouloir pénétrer dans le détail des mystères de l'art qui doivent être réservés aux grands maîtres tels que vous, Messieurs, consommés dans l'étude et confirmés par l'expérience. »*⁴³²

Seguidamente describiré las formas de juzgar de los eruditos y *gens de lettres*. Un grupo a los que el pintor debe consultar y respetar. No obstante, y pese a tener una capacidad superior para juzgar, este grupo, en ocasiones y en cuestiones de arte, se muestra insensible a las bellezas, juzgando el arte desde sus propias disciplinas, sin ser capaces de ir más allá. Subraya así como los matemáticos se centran en las cuestiones geométricas o de perspectiva y los historiadores en la fidelidad histórica o sobre la adecuación de las vestimentas; *« peu de ces messieurs s'aperçoivent que l'oeconomie d'une pièce d'éloquence ou d'un poème doit se retrouver dans un tableau bien*

⁴³² *Ibid.*, p. 45.

disposé »⁴³³. A partir de esta comparación entre los distintos saberes y el arte de la pintura, y de los elementos comunes que existen entre las diferentes artes, A. Coypel aprovecha para señalar que todas las artes tienen los mismos principios, los cuales se reducen para él a las seis partes de la tragedia⁴³⁴: « *les poètes ne pourront, je crois, disconvenir du rapport des parties de la tragédie à celles d'un tableau héroïque* »⁴³⁵. Pensaba así el arte, y concretamente la pintura, a partir de la *Poética* de Aristóteles, comparando las seis partes en que éste divide la tragedia con las partes de la pintura: « *Les six parties de la tragédie qui lui sont essentielles, selon les anciens, et qui servent à ce poème pour imiter, de même que la peinture, un événement convenable et important, son la fable, les mœurs, la diction, la décoration et la musique.* »⁴³⁶

A. Coypel construía sus reflexiones sobre la pintura a partir de la *Poética* de Aristóteles, comprendiendo así la pintura desde la tragedia y, de este modo, consideraba que el pintor deberá imitar la acción, tal y como había expresado el estagirita: “*la tragedia es, pues, la imitación de una acción seria y completa [...] con personajes que actúan y no mediante una narración, y que lleva a cabo mediante la compasión y el temor la purificación de las pasiones*”⁴³⁷. Esto no era una novedad, como estudiamos en los capítulos de pintura dedicados al siglo XVII, pues la poética aristotélica había constituido el centro de esa *unidad de acción* desarrollada por A. Félibien y Ch. Le Brun, construida precisamente sobre el cuerpo humano en acción; que para A. Coypel constituye el centro tanto del poema trágico como de la composición pictórica. Pero esta relación entre tragedia y pintura no sólo se reduce a cuestiones teórico-compositivas, como analizamos a propósito de Le Brun, sino que A. Coypel se inspira directamente en las propias tragedias de su época, tal como explicita más adelante en otra conferencia; y, de este modo, cuadros suyos como *L'Évanouissement d'Esther* (1697), expuesta en el salón de 1704, o *Athalie chassée du temple* (avant 1697), están inspiradas en dos piezas de Racine, *Esther* (1689) y *Athalie* (1691). A propósito de esto es importante recordar que esta fecha de 1697 fue un momento emblemático para el teatro ya que Madame de Maintenon, logra expulsar a los comediantes italianos de Francia, dejando a los comediantes franceses el monopolio del teatro, favoreciendo así a la tragedia. Pero la relación de A. Coypel con el teatro no sólo se reduce a este trabajo sobre las tragedias, sino que mantendría

⁴³³ *Ibid.*, p. 46.

⁴³⁴ ARISTÓTELES. *Poética*, 6, 1450a. Traducido por Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá. Madrid, Gredos, 2011, p. 45.

⁴³⁵ COYPEL, Antoine. « Conférence, 2 juillet 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. La peinture, ceux qui s'y appliquent et ceux qui en jugent ». P. 46.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁴³⁷ ARISTÓTELES. *Poética*, 6, 1449b. P. 44.

amistad con diferentes actores célebres de la época como Michel Baron⁴³⁸. Esta estrecha relación entre teatro y pintura será continuada por su hijo Charles Coypel quien, incluso, llega a escribir alguna comedia y tragedias, en las cuales llega a participar como actor⁴³⁹. De hecho, esta faceta como dramaturgo entre los *théâtres de société*⁴⁴⁰ le favoreció sin duda en su carrera posterior como pintor. Siguiendo con su comparación entre la tragedia y la pintura, A Coypel señala:

« Cette action est accompagnée par des mœurs qui lui conviennent; le peintre n'est-il pas obligé de représenter les mœurs, les caractères et les coutumes ? »

*Ces mœurs causent des sentiments qui leur sont proportionnés ; les peintres ne doivent-ils pas, par un langage muet et par de simples gestes, rendre avec la même force ces sentiments et les passions de la poésie. »*⁴⁴¹

De nuevo seguía de cerca a Aristóteles, cuando éste remarca que la finalidad de la tragedia debe ser imitar las acciones de los hombres y de sus caracteres⁴⁴², que identifica con las costumbres; a través de las cuales –tal y como habían reivindicado A. Félibien y Le Brun- permiten hacer elocuente la pintura, precisamente, a través de los gestos, conmoviendo al espectador, de la misma manera que en la poesía. A propósito de la falta de dicción o discurso en la tragedia, y comparándola de nuevo con la pintura volverá a recurrir a los argumentos de la *elocuencia silenciosa*. Una *elocuencia* que en la pintura se construye, precisamente, sobre los caracteres, como había señalado Aristóteles y retomado por Le Brun a partir sin duda de Cicerón. Para A. Coypel la palabra es a la poesía lo que el dibujo y color a la pintura.

*« Le discours ou la diction manquent au peintre, il est vrai, mais c'est en quoi ses miracles sont plus étonnants, puisque, comme je l'ai déjà dit, son langage étant la faculté de dessiner et de peindre, la peinture rend par de simples traits et quelques couleurs l'énergie et la force de la parole. La beauté de la versification est à la poésie ce que le charme du coloris et l'élégance du pinceau sont à la peinture. »*⁴⁴³

⁴³⁸ BELL, Esther. « Charles Coypel entre peinture et théâtre de société ». En CHAVANNE, Blandine, Adeline COLLANGE-PERUGI, Juliette TREY. Catálogo en el Musée des Beaux-Arts de Nantes, del 11 de febrero al 22 de mayo de 2011: Le Théâtre des passions (1797-1759). Cléopâtre, Médée, Iphigénie. Lyon, Fage, 2011, p. 55.

⁴³⁹ « Cette chute qui fut aussi complete qu'elle pouvoit l'être, me fit sentir à quel point il est difficile de satisfaire le public [...] Je me fotifai dans l'idée ou j'étois de ne jamais rien donner au théâtre [...] Je n'avois pas assez parfaitement oublié mes Comédies pour n'en pas parler quelquefois aux amis qui en avoient représenté plusieurs avec moi, ils me proposèrent d'en apprendre quelques unes et de les jouer ainsi dire à porte fermée. J'y constis sans peine. Nous fîmes choix d'un petit nombre de spectateurs respectables par leur rang et par leur mérite, qui avoient témoigné de l'empressement pour le voir » COYPEL, Charles. « Lettre à Monsieur l'Abbé de Rothelin. Citada en BELL, Esther.

« Charles Coypel entre peinture et théâtre de société ». P. 56.

⁴⁴⁰ PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle. *Le théâtre de société: un autre théâtre?*. Paris, Honoré Champion, 2003; PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle et Dominique QUÉRO (Éd.). *Les théâtres de société au XVIII^e siècle*. Études sur le 18^e Siècle. XVIII. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005.

⁴⁴¹ COYPEL, Antoine. « Conférence, 2 juillet 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. La peinture, ceux qui s'y appliquent et ceux qui en jugent ». P. 46.

⁴⁴² «Dado que es imitación de una acción y se realiza a cargo de personajes que actúan, los cuales es preciso que sean de un determinado tipo por su carácter y pensamiento [...] y en ellas [las acciones] radica el éxito o el fracaso de todos. El argumento es la imitación de la acción, pues con "argumento" me refiero al entramado de los hechos. Llamo "caracteres" a aquello en virtud de lo cual decimos que los que actúan son de una índole determinada.» ARISTÓTELES. *Poética*, 6, 1450a. P. 45.

⁴⁴³ COYPEL, Antoine. « Conférence, 2 juillet 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. La peinture, ceux qui s'y appliquent et ceux qui en jugent ». P. 46.

En relación a la escena, que era fundamental en el teatro⁴⁴⁴, el pintor se muestra en cambio como superior al poeta, ya que « *le poète ne sait qu'imaginer et le peintre fait plus* »⁴⁴⁵. Esta centralidad ocupada por el teatro en la pintura, que transmitirá a su hijo Charles, producirá una teatralización de la pintura a partir de 1740, que determinará el Salón público, la concepción pictórica de Diderot y la pintura de la segunda mitad del siglo XVIII⁴⁴⁶. Una teatralización de la pintura que se encontraba próxima a la pintura que parecía defender Du Bos frente a las complejas alegorías, las cuales, sin embargo, continúan determinando las grandes decoraciones durante estas primeras décadas, como analizaremos a propósito de la decoración de la Banca Real realizada por Pellegrini o a propósito de trabajos de F. Lemoyne para Versailles. Finalmente, la música que solía acompañar a las tragedias, también la encuentra A. Coypel representada en la pintura, pues ésta debe buscar también la armonía del conjunto de la obra, a través del claroscuro y del tono de los colores⁴⁴⁷, como había señalado Roger de Piles⁴⁴⁸.

Regresando a su distinción inicial entre los diferentes hombres que juzgan las obras, tratará a continuación al *curieux*, donde distingue dos “espèces”. En primer lugar, aquellos que tienen un verdadero amor por las bellas artes, reconociendo las grandes aportaciones hechas por el arte, capaces de discernir el bello natural, gracias a « *les connaissances que le commerce qu'ils ont avec les chefs-d'oeuvre qu'ils possèdent leur donne* »⁴⁴⁹. En segundo lugar, estarán aquellos otros cuyo juicio se construye « *sur l'estime que l'on doit faire des anciens* »⁴⁵⁰. Éstos no saben juzgar sino es a través de lo que la muerte ha consagrado, admirando, incluso, los defectos de los antiguos; mientras que no tienen cuidado a la ahora de criticar a aquellos que han tenido la mala suerte de

⁴⁴⁴ FAZIO, Mara et Pierre FRANTZ (Dir.). *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*. Paris, Éditions Desjonquères, 2010.

⁴⁴⁵ COYPEL, Antoine. « Conférence, 2 juillet 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. La peinture, ceux qui s'y appliquent et ceux qui en jugent ». P. 46.

⁴⁴⁶ SCHNAPPER, Antoine. « 'Le chef d'oeuvre d'un muet' ou la tentative de Charles Coypel ». en *Revue du Louvre et des Musées de France*, nº 4-5, 1968, pp. 253-264.

⁴⁴⁷ « La musique, qui faisait partie de la tragédie des anciens, contient encore les mêmes principes que la peinture, et le peintre doit jeter une continuelle harmonie dans ses ouvrages, tantôt par le clair-obscur et tantôt par les tons des couleurs. » COYPEL, Antoine. « Conférence, 2 juillet 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. La peinture, ceux qui s'y appliquent et ceux qui en jugent ». P. 46.

⁴⁴⁸ « Ce que les musiciens appellent modes ou desseins sont gracieux, forts ou terribles. Mêmes principes dans un tableau : ce qui doit émouvoir le coeur en passant par l'oreille doit l'émouvoir aussi en passant par les yeux. Le coup d'oeil d'un tableau doit déterminer son caractère.

Le contrepoint, les grands desseins et le travail foncier d'un musicien se font par les mêmes principes que l'artifice du clair-obscur et le charme du coloris.

Les accords parfaits de la musique doivent être dans un tableau par la sympathie parfaite des couleurs ; et le grand peintre doit, aussi bien que le musicien, se servir à propos des dissonances, qui sont les fortes oppositions de clair-obscur et de coloris. » *Ibid.*, pp. 46-47.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 47.

vivir todavía⁴⁵¹. Más que dos tipos de curiosos, A. Coypel revelaba aquí una de las facetas de la *querelles des anciens et des modernes*, criticando a esos eruditos que sólo saben elogiar lo que realizaron los antiguos, por el simple hecho de ser antiguos. Llama la atención, por otro lado, el elogio que hace de la capacidad del juicio de los marchantes de arte al estar en contacto constante con las obras de los grandes maestros. En último lugar se referirá al juicio del pueblo, cuyos juicios son “incertains”, variando según lo que está de moda: « *le nombre est suivi de la foule ; il a des yeux et ne voit que par ceux d'autrui ; prévenu, faible et changeant, il ne devient jamais équitable que lorsqu'un long temps a déterminé ses jugements* »⁴⁵². En líneas generales, A. Coypel intentará definir una especie de *público ideal*, como ha señalado A. Mérot, a partir del cual el pintor pueda consultar y recibir opiniones sin estar expuestos a los prejuicios, a los intereses de grupo o personales, al amor propio de las personas, etc.

El 6 de agosto de 1712 A. Coypel dará una nueva conferencia *Critique de la prévention*. En ésta continúa con los temas tratados más arriba, centrándose principalmente sobre el porqué la pasión que sienten algunos por determinadas obras les conduce a excluir las de otros. Esta cuestión sin duda puede leerse como una reflexión sobre actitudes como las de Roger de Piles a favor de un pintor como Rubens desechando o criticando al resto. Una actitud que debía ser común en su época, como puso de manifiesto la polémica de Malvasía sobre la pintura boloñesa arriba referida. Subraya, por tanto, que hay que intentar “prevenirse” contra este tipo de actitudes que bien puede provenir de la educación, de una estrechez de espíritu o de la amistad personal hacia un autor. Critica también la actitud de ciertos pintores que buscan distinguirse por medio de las amistades y no por medio de su talento, buscando la reputación a través de la reputación de sus propias amistades; intentando, además, destruir todo aquello que puede oponerse a su gloria personal y, de este modo, concluye « *Ainsi se forment les cabales. On se cantonne dans le parterre, on y place des admirateurs pour ses amis et des censeurs contre les autres, et l'injustice audacieuse usurpe souvent avec empire la place même de la raison* »⁴⁵³. Esta alusión a las cábalas, ya había aparecido en su *Épître à mon fils* en 1708: « *C'est souvent l'intérêt d'une injuste cabale/ Qui fait qu'on vous élève, ou que l'on vous ravale ;/ Et la foule imbécile et sans discernement,/ Sur un fat crédit son jugement* ». Con el término *cábala* A. Coypel parecía trascender las discusiones artísticas de los

⁴⁵¹ « ne savent admirer que ce que la mort a consacré, adorant jusqu'aux plus grands défauts des anciens et ne daignant pas honorer même de leurs regards les beautés des ouvrages de ceux qui ont, pour ainsi dire, le malheur de vivre encore » *Ibid.*, p. 47.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 47.

⁴⁵³ COYPEL, Antoine. « Conférence, 6 août 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. Critique de la prévention ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., t. IV, vol. 1, p. 48.

años 70 del siglo XVII, describiendo una realidad social, política y artística más compleja; que, sin duda, mostraba la progresiva conflictividad social que había caracterizado los últimos años del reinado de Louis XIV. La debilidad del poder en las primeras décadas del siglo, por la crisis económica y demográfica, unido a las incertidumbres sucesorias ante la muerte de los herederos junto a la más que probable Regencia, había terminado por asociar las tensiones políticas con las artística, tal y como había sucedido en el siglo XVII. Pero quizás ahora con mayor claridad y virulencia; de ahí que las cábalas en las que participan los artistas tengan una trascendencia mayor en la vida y en la producción de los artistas, como analizaremos a propósito del concurso de 1727.

A continuación hará un repaso por las diferentes cábalas de la historia, como la de los florentinos con Miguel Ángel. Pese a lo cual, considera, que el tiempo ha rendido justicia a todos estos talentos, haciendo también alusión a las críticas a Domenichino, a Caravaggio, a Tiziano etc. Si bien rechaza la pretensión de algunos en erigir a un autor en modelo único, sin embargo, establece como dos verdaderos modelos para la pintura a Giorgione y a Correggio, es decir, Venecia y Lombardía; « *Le Giorgione et le Corrège sont es vrais modèles que l'on doit suivre en cela; l'on y voit le relief et la force joints avec la douceur et le vrai s'y découvre partout* »⁴⁵⁴. No obstante, y pese a las críticas hechas a Caravaggio o Guido Reni, A. Coypel reconoce sus méritos. Finalmente, critica a aquellos que « *pour ainsi dire, tout ce qui n'était point Poussin* »⁴⁵⁵, reivindicando a toda una serie de pintores que hasta hacía poco eran cuestionados por un aspecto o por otro, como Albani, Rubens, Van Dyck, los Bassano o Rembrandt. A. Coypel defiende así que cada pintor sea estudiado en su especificidad y su particularidad sin estar comparándolo constantemente con otro⁴⁵⁶. Parecía inclinarse así por una concepción ecléctica de la pintura, alejándose de los modelos y cábalas del siglo anterior. Un eclecticismo que Francia había incorporado de los debates italianos del siglo XVI sobre el color y el dibujo. Los cuales habían conducido a ver en el boloñés A. Carracci una especie de *vía media*, como ha estudiado D. Mahon⁴⁵⁷, que rápidamente se incorporará a Francia, lo que explicaría el peso de la escuela boloñesa. Es este mismo rol el que parece ocupar la pintura de Correggio en la obra de A. Coypel. Llama la atención, por otro lado, que entre los pintores que cita no parece reivindicar la pintura de Rubens, con el que tradicionalmente ha sido adscrita su pintura, apareciendo el maestro de Amberes muy discretamente a lo largo de sus escritos. Este hecho, junto a que son pocos los cuadros que

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁵⁶ « pour prouver ce que j'avance, n'est-il pas vrai qu'un tableau peint par le Poussin sur un trait simple et fidèle de Rembrandt serait un assez mauvais ouvrage et qu'un autre peint par Rembrandt sur le dessein exact et savant du Poussin serait un tableau admirable, surtout si, en le peignant, il y avait employé l'artifice de son clair-obscur ? » *Ibid.*, pp. 50-51.

⁴⁵⁷ MAHON, Denis. *Studies in Seicento Art and Theory*. London, The Warburg Institutue-University of London, 1947, p. 193 y ss.

realmente pueden ser adscritos a Rubens⁴⁵⁸, nos lleva a cuestionar que realmente pueda hablarse de una influencia tan clara de la pintura de éste en A. Coypel. De este modo, los cuadros que tradicionalmente se han adscrito al estilo de Rubens como *La Mort du Christ sur la croix* son fue pintado para el duque de Richelieu a finales del siglo XVII, reconocido coleccionista de Rubens y protagonista de las *querelles* rubenistas de los años 70. A pesar de lo cual, como ha señalado A. Le Pas de Sécheval, nada tendrá que ver, ni la iconografía ni el dibujo con Rubens, aproximándose más bien a Le Brun en el tratamiento de las pasiones o a Poussin en la distribución de grupos; acudiendo asimismo a los venecianos para las arquitecturas o las vestimentas.

El 3 de septiembre de 1712 dará una nueva conferencia *Trois discours dont un sur le grand en peinture*. En ésta tratará el problema de la *grande manière*, que desde la década de los 60 del siglo pasado, con A. Félibien y Le Brun, ha marcado la reflexión de la teoría francesa en pintura. A. Félibien había tratado el tema en su *préface* a las conferencias de 1667 y Roger de Piles en su *Idée du peintre parfait*, en el capítulo VII.

« La grande manière, ou ce qu'on appelle le grand, vient d'une élévation d'esprit naturelle que nous avons en nous ; et c'est plutôt un présent du Ciel qu'une qualité que l'on puisse entièrement acquérir pour ce qui regarde la grandeur des idées et la beauté de l'imagination. Mais comme le grand se trouve aussi dans les autres parties qui sont de l'art, examinons-les, et voyons si l'on ne peut pas trouver quelques règles pour y parvenir. »⁴⁵⁹

A la hora de establecer cómo construir esa *gran manera*, considera que ésta comienza por la elección del tema, donde aconseja elegir eventos grandes, célebres y singulares, donde la acción sea viva y caracterizada; es decir, que la *gran manera* se construye a partir de la acción del hombre, como había él mismo definido anteriormente al comparar la tragedia y la pintura. A continuación, define la *gran manera* como la unión de un tema grande y lo patético, que produzca un suceso feliz, de forma que el espectador sienta golpeado su espíritu. Se trataba por tanto de una pintura pensada desde las emociones del espectador y desde las pasiones, lo que de nuevo mostraba las claras deudas con las ideas trágicas de Aristóteles.

« Quand, dans le choix d'un sujet, on peut au grand joindre le pathétique, on en doit attendre un succès heureux, Quoique le grand frappe l'esprit et le goût, il n'est pas permis à tout le monde d'en sentir les beautés, mais quand les passions y sont jointes et qu'elles sont maniées avec force, elles font un effet général sur tous les spectateurs. »⁴⁶⁰

Distingue a continuación así entre belleza y pasión. Mientras la representación de la primera no hace sentir a todos, estando vinculada con el espíritu, sin embargo las pasiones, vinculadas con

⁴⁵⁸ LE PAS DE SÉCHEVAL, Anne. « L'abeille et le pinceau. Théorie et pratique de l'éclectisme chez Antoine Coypel ». P. 251.

⁴⁵⁹ COYPEL, Antoine. « Conférence, 3 septembre 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. Trois discours dont un sur le grand en peinture ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., t. IV, vol. 1, p. 53.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 54.

el corazón, si están unidas y llevadas con fuerzas logran un efecto general en todos los espectadores; y es por ello que « *Le pathétique gagne le coeur plus promptement que le grand ne touche l'esprit* »⁴⁶¹. Esta será la razón por la cual en algunos de sus cuadros priorizará los temas patéticos sacados directamente de las tragedias de Racine. A. Coypel subraya que « *il n'y a point d'action sans circonstances* »⁴⁶², retomando el problema de la simultaneidad y la secuencia, aludiendo al problema de la narratividad en pintura. En este caso parece optar por una escena principal con escenas que lo acompañen, pero sin perder el todo, de ahí que lo *grande* se alcanzará « *si l'on sait avec art choisir les plus considérables, en les liant ensemble pour en faire un beau tout* »⁴⁶³. Como había señalado el propio Aristóteles todo aquello que se añade debe contribuir a esa *gran manera* y aumentar la fuerza, debiéndose eliminar sin embargo lo superfluo⁴⁶⁴; recomendando en las escenas religiosas abstenerse de introducir escenas pueriles que rompan el carácter que la obra debe inspirar. A. Coypel comprende así la pintura como una *representación* destinada a construir una ficción que conmueva -mediante las acciones de hombres en acción- las pasiones del espectador. Para ilustrar estas cuestiones se centra en la obra de Domenichino, a quien reprocha el haber introducido en una escena religiosa, en Santa Andrea de la Valle en Roma, una escena ridícula o de mofa. Una crítica que sin duda recuerda de nuevo a la *Poética* de Aristóteles cuando define lo ridículo y la comedia⁴⁶⁵ como opuestas al efecto trágico; de ahí que destaque: « *c'est mêler le bas comique au tragique le plus touchant, et mettre un pied dans le cothurne et l'autre dans l'escarpin* »⁴⁶⁶. Admite, no obstante, la representación de circunstancias bajas en los cuadros, pero éstas deberán situarse en un lugar secundario, debiendo ayudar a embellecer la acción principal: « *qui doit être toujours dans le milieu de la scène et sous la plus éclatante lumière* »⁴⁶⁷. Pone como ejemplo de esto, que en el pesebre los animales no debían quitar el protagonismo a la natividad.

A continuación, y en relación a la *grand manera*, se detendrá en la *disposición*, que se refiere a « *juste distribution de plusieurs parties différentes, mises tellement à leur propre lieu*

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 54.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁶⁴ "Así pues, del mismo modo que en las otras artes imitativas la imitación que tiene unidad lo es de una sola cosa, así también es preciso que el argumento, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una acción sola y que ésta sea completa, y que las partes de las acciones estén ensambladas de tal modo que si una de ellas se cambia de lugar o se suprime, el conjunto se altere y se transforme, pues aquello que por añadirse o quitarse no provocan ningún efecto manifiesto, no es parte alguna del todo." ARISTÓTELES. *Poética*, 8, 1451a. P. 50.

⁴⁶⁵ "La comedia es, como dijimos, imitación de hombres peores pero no respecto a todo tipo de maldad, sino que lo risible es una parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto, una fealdad que no comporta dolor ni destrucción, como, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y deforme pero sin dolor". ARISTÓTELES. *Poética*, 5, 1449a. P. 42-43.

⁴⁶⁶ COYPEL, Antoine. « Conférence, 3 septembre 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. Trois discours dont un sur le grand en peinture ». P. 54.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 54.

qu'elles forment une agréable liaison des unes avec les autres »⁴⁶⁸. Sin este orden, un cuadro no sería más que un conjunto de figuras que agotaría los ojos, por lo que éstas deben colocarse en el lugar exacto. Pero siempre dando la apariencia de naturalidad a pesar de la fuerte reflexión que conlleva, pues « *il faut cacher l'art par l'art même* »⁴⁶⁹, aludiendo a la *sprezzatura* de la tratadística italiana. Sin embargo, añade que « *Ce n'est que par les règles et les préceptes de l'art qu'on y peut arriver* »⁴⁷⁰. Aunque añade la posibilidad de superar estas reglas a través de lo sublime, mostrando su deseo de franquear los límites del arte mismo, citando el *Art poétique* de N. Boileau⁴⁷¹; y, de este modo, añade « *il ne faut pas attendre que la règle produise l'enthousiasme qui fait le grand; mais il faut que la règle justifie l'enthousiasme* »⁴⁷². La alusión al entusiasmo claramente aludía al tratado del Pseudo-Longino traducido por el propio N. Boileau en 1674; y si bien todavía N. Boileau permanece unido a las reglas, cada vez más la *poética clásica* defiende la posibilidad de ir más allá de las mismas, como estudiamos a propósito del último tercio del siglo XVII y como en ocasiones ha defendido el propio Roger de Piles.

Si bien defiende la variedad en las *composiciones*, sin embargo remarca que es necesario observar con cuidado el tratamiento de los caracteres y la *bienséance*, pues son en ellas –siguiendo a Le Brun– donde se asienta la elocuencia del cuadro y la narratividad de la historia; remarcando, nuevamente, la necesidad de eliminar lo superfluo o inútil a la historia, pues la « *la dignité consiste dans la simplicité* »⁴⁷³. A propósito del problema de la *unidad* trágica aplicada a pintura y en relación a diferentes cuadros de Rafael, A. Coypel señala « *Quelle unité d'action, quelle docte simplicité, quelle grandeur, quelle noblesse et quelle majesté!* »⁴⁷⁴. Podemos observar con claridad en este párrafo la alusión clara que hace a la *unidad de acción*, que constituye el fundamento de la pintura de gran formato que estaban definiendo A. Félibien y Le Brun a propósito de la conferencia de Poussin. Sólo admite el bello desorden en las escenas tumultuosas de batallas, como en la época había representado J. Parrocel; pero incluso en estas, es el arte mismo quien debe construir ese desorden, principalmente a través de las masas de color y del claroscuro –al igual que el argumento y los caracteres eran el lema de la tragedia⁴⁷⁵–, concluyendo que « *C'est l'a toujours ce qui forme le*

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁷¹ « C'est lui qui vous dira quels transports heureux,/ Quelquefois, dans sa course, un esprit vigoureux,/ Trop resserré par l'art, sort des règles prescrites,/ Et de l'art même apprend à franchir leurs limites. » BOILEAU, Nicolas. *Art poétique*. Citado por COYPEL, Antoine. « Conférence, 3 septembre 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. Trois discours dont un sur le grand en peinture ». P. 55.

⁴⁷² COYPEL, Antoine. « Conférence, 3 septembre 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. Trois discours dont un sur le grand en peinture ». P. 55.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁷⁵ “Así pues, el argumento es el principio y como el alma de la tragedia; lo segundo son los caracteres (algo semejante sucede en la pintura: porque si alguien pintase con los más bellos colores pero mezclarlos sin orden ni concierto, no

grand, et c'est ce tout ensemble que l'on doit avoir dans l'esprit quand l'on compose ». Este efecto de conjunto que Le Brun había intentado definir con la noción de *expresión general* y Roger de Piles mediante el *tout ensemble*, muestra cómo la pintura es comprendida desde la segunda mitad del siglo XVII en Francia desde el efecto visual causado en el espectador. Esta centralidad del espectador no es sólo pasiva, sino activa, demandando el propio A. Coypel la participación del espectador en la obra a través de su imaginación, lo que recuerda a la teoría del *drama* de Diderot que intentará aplicar posteriormente a la pintura de su época.

*« Il faut toujours donner au spectateur quelque occasion de laisser agir son imagination. L'amour-propre fait qu'il nous en sait gré, qu'il nous en admire davantage ; il jouit du plaisir de se croire l'auteur de ce que vous n'avez, pour ainsi dire, qu'ébauché dans l'art de plaire, et c'est avoir beaucoup d'esprit que d'en faire avoir aux autres. »*⁴⁷⁶

Si bien esta llamada al espectador tenía que ver con lo señalado más arriba, sobre la no finalización minuciosa de las obras permitiendo que éste aporte algo al cuadro; sin embargo, la llamada a la imaginación del espectador, parece inclinar la balanza cada vez más del lado del espectador, que no sólo es un espacio pasivo, sino que se le reclama para participar de algún modo en la representación y no sólo a través de sus pasiones.

La siguiente parte fundamental para construir la *gran manera* será *l'expression*, que en relación al *grand goût* consiste en « *faire sentir dès le premier coup d'oeil le caractère du sujet que vous avez traité : les vêtements, les lieux, les airs de tête, les proportions, les attitudes* »⁴⁷⁷. La *expresión* es utilizada aquí por A. Coypel en un sentido general, como había señalado Le Brun, en el sentido de primer vistazo que golpea el ojo y que permite apreciar el carácter general del tema en muchas de sus partes. El tratamiento sublime de las partes debe alcanzar tanto a las acciones de los héroes o reyes, como a los temas más comunes u ordinarios; y, de este modo, la naturaleza y los paisajes deben mostrarse también singulares y nobles, considerando que en ello consistirá el *goût pittoresque*, que en relación a la naturaleza podría resumirse como « *le style le plus bas doit avoir sa noblesse* »⁴⁷⁸. Aunque advierte que esta búsqueda de lo extraordinario o lo grande no debe nunca romper la verosimilitud o *vraisemblable*, tal y como habían constantemente defendido los teóricos del teatro a partir, de nuevo, de Aristóteles⁴⁷⁹. Esta verosimilitud deberá seguirse especialmente en relación a las expresiones particulares, como las denominaba Le Brun, tal y como había señalado la teoría teatral a propósito de los caracteres hablando de *bienséance*; « *Donnez à chacun le caractère*

complacería tanto como quien bosqueja una imagen en blanco y negro. La tragedia es imitación de una acción, y por mor de la acción generalmente imita también a las personas que realizan la acción.” ARISTÓTELES. *Poética*, 6, 1450a. P. 47.

⁴⁷⁶ COYPEL, Antoine. « Conférence, 3 septembre 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. Trois discours dont un sur le grand en peinture ». P. 56.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, pp. 56-57.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁷⁹ “Ciertamente, en las tragedias hay que introducir lo maravilloso, mientras que lo irracional, que es la causa principal de que nos maravillemos, tiene más cabida en la epopeya [...] Debe preferirse lo imposible verosímil antes que lo posible increíble.” ARISTÓTELES. *Poética*, 24, 1460a. P. 86.

qui lui convient, soit par les expressions, ou la physionomie, ou les gestes particuliers [...] Malgré la diversité des actions ou des attitudes, conservez toujours une espèce d'unité. »⁴⁸⁰

A. Coypel define también el dibujo en relación al gran gusto y, por tanto, lo distingue de la idea de corrección, describiéndolo como un *fort petit goût*; y, de este modo, subraya que se puede dibujar con un gran gusto sin ser correcto, como ejemplifica Correggio. Entiende así por este *grand caractère du dessein*, esa capacidad que tiene el pintor para unir las grandes masas, evitando lo que es seco, partido, duro o separado; « *c'est ce qu'on appelle l'esprit du contour, et c'est en quoi on ne saurait trop imiter le Corrège. Tout ce qui est opposé à ce caractère est barbare et chimérique, directement contraire à la nature et au goût de tous les grands maîtres.* »⁴⁸¹ El dibujo era pensado por tanto también en relación a la expresión y, de este modo, define un tipo de trazo que se parece a una llama o *flamme*, que sin duda retomaba la conferencia de Le Brun sobre el Saint-Michel de Rafael y el poema sobre la pintura de Ch.-A. Dufresnoy. Tal y como comienza a ser frecuente en el siglo XVIII francés, el trazo va a ser cada vez más pensado en términos de expresión, identificándose así con el genio y la manera del pintor, como había señalado M. Boschini en Venecia; lo que sin duda estaba determinado por el auge de un mercado artístico donde se hacía necesario reconocer esa manera expresiva de dibujar de cada pintor para poder atribuir la obra. Un fenómeno que pronto dará lugar a un interés por los dibujos y los bocetos de los pintores⁴⁸². Finalmente, concluye a propósito de este dibujo de la *gran manera*, que « *Le grand se découvre encore dans le goût de draper* »⁴⁸³, comparando de nuevo la forma de Correggio y la de los antiguos, considerando a Rafael como el autor que ha sabido unir el desorden de los grandes pliegues del primero -que constituyen su grandeza-, y la nobleza y majestuosidad de orden de los segundos.

El 1 de octubre de 1712 A. Coypel dará su siguiente conferencia *Le gracieux en peinture*. El problema de la *gracia* había sido un tema importante dentro la tratadística italiana⁴⁸⁴, por ejemplo en Alberti⁴⁸⁵, en Vasari o en Bellori⁴⁸⁶. Pero también en la obra de F. Junius⁴⁸⁷ o en los discursos de

⁴⁸⁰ COYPEL, Antoine. « Conférence, 3 septembre 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. Trois discours dont un sur le grand en peinture ». P. 57.

⁴⁸¹ *Ibid.*, pp. 57-58.

⁴⁸² JACQUOT, Monique et Sophie JOUIN-LAMBERT. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, del 7 de junio al 14 de septiembre de 2003; y al Musée des Beaux-Arts de Tours, del 11 de octubre de 2003 al 11 de enero de 2004: *L'Apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard*. Paris, Hazan, 2003.

⁴⁸³ COYPEL, Antoine. « Conférence, 3 septembre 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. Trois discours dont un sur le grand en peinture ». P. 58.

⁴⁸⁴ BAROCCHI, Paola (Dir.) *Scritti d'Arte del Cinquecento*. Milano-Napoli, Riccardo Ricciadi, 1971, 3 Vol., t. 2, cap. X, p. 1611 y ss.

⁴⁸⁵ "Se dice que un cuerpo está vivo cuando parece que se mueve espontáneamente, y que está muerto cuando sus miembros no pueden llevar a cabo las funciones de la vida, esto es, movimiento y sensación. Por tanto, si el pintor

A. Félibien⁴⁸⁸, así como en Roger de Piles en su conferencia del 3 de septiembre de 1704. Tal y como analizamos a propósito de Roger de Piles la *gracia* en Francia, sobre todo a partir de la lectura de Vasari, se había convertido en una vía para expresar la *grande manière* pero mediante otras vías a la representada por A. Félibien y Le Brun en el siglo XVII, tal y como explorará en el siglo XVIII A. Coypel. Éste vincula la *gracia* a una *manera* donde parecía resumirse esa capacidad expresiva y emotiva del cuadro sobre el espectador, encarnando así en el siglo XVIII esa exploración sensible de la pintura que parecía alejarse del didactismo de la *grande manière*, elocuente y persuasiva, propuesta en el siglo pasado por A. Félibien y Le Brun, así como de los problemas de la belleza, tal y como había ya anunciado el propio Roger de Piles en 1707.

« Les ouvrages les plus recherchés, les plus réguliers, même les plus savants et les plus profonds, pourront, sans doute, se faire estimer, mais ils n'auront pas toujours le bonheur de plaire s'ils sont dénués de ce charme divin que l'on appelle la grâce, et qui embellissant, pour ainsi dire, la beauté même, gagne le cœur plus promptement que cette beauté ne touche l'esprit et la raison »⁴⁸⁹

A. Coypel distingue –como había hecho A. Félibien– entre la *belleza*, que vincula a la medida, de la *gracia* que define como un *charme divin*, que ayuda a que la belleza alcance el corazón y la razón. A. Félibien identificaba la *gracia* con un movimiento de las partes proveniente del alma⁴⁹⁰, y, de este modo, la *gracia* se convertía en una especie de unidad, pero alcanzada de forma diferente a la realizada mediante la medida y la geometría. Una unidad que es pensada a partir del efecto en el espectador, desarrollada sobre todo a partir de Aristóteles y de la teoría de F.

quiere que los cuerpos parezcan vivos en su simulacro, hará que todos sus miembros tengan sus propios movimientos. Pero en todo movimiento se debe perseguir la belleza y la gracia”. ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, II, 37. P. 100.

⁴⁸⁶ BELLORI, Giovan Pietro. *Le vite de' pittori scultori e architetti moderno*. A cura di Evelina Borea. Torino, Einaudi, 2009, 2 Vol., t. II, p. 630 y ss. (1ª edición, 1672).

⁴⁸⁷ “It is now evident enought that the chieftest comeliness of this Grace consisteth in a readie and unconstrained Facilitie of Art: and if wee doe but marke it, there are in this gracefull facilitie such hidden treasures of all manner of contentment, that even the better sort of men love to feed their greedy eyes with such a goodly sight” JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. Traducida al inglés en 1638 y Editada por ALDRICH, Keith, Philipp FEHL, Raina FEHL (Ed.). *Junius. The Literature of Classical Art*. University of California Press, 1991, 2 Vol., t. I, III, chap. VI, 5, p. 290.

⁴⁸⁸ DÉMORIS, René « La grâce ou Vénus et ses masques dans les Entretiens de Félibien ». En *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 1/2, 1989, pp. 74-86 ; DAUVOIS, Daniel. « Beauté et grâce chez Félibien ». En *Nouvelle Revue d'Esthétique*, nº 4, 2009. Paris, PUF, pp. 41-47 ; HENRY, Christophe « De la poétique à la métaphysique de la grâce. Watteau et l'Épître à mon fils d'Antoine Coypel ». En TOUTAIN-QUITTELIER, Valentine & Chris RAUSEO (Dir.). *Watteau au confluent des Arts. Esthétique de la Grâce*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 31-49.

⁴⁸⁹ COYPEL, Antoine. « Conférence, 1 octobre 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. Le gracieux en peinture ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., t. IV, vol. 1, p. 59.

⁴⁹⁰ « Je puis vous dire en peut de mots, lui repartis-je, la différence qu'il y a entre ces deux charmantes qualités. C'est que la beauté naît de la proportion et de la symétrie qui se rencontre entre les parties corporelles et matérielles. Et la grâce s'engendre de l'uniformité des mouvements intérieurs causés par les affections et les sentiments de l'âme [...] Il en est de même des ouvrages de sculpture et de peinture, où la grâce ne paraît point si les ouvriers ne savent donner à leurs figures un tout et un mouvement conforme à la beauté de leurs membres et à l'action qu'elles doivent faire » FÉLIBIEN, André « Première Entretien ». En FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (I-II)*. Édition René Démoris. Paris, Les Belles Lettres, 1987, pp. 120-122 (1ª edición, 1666).

Junius, quien habla también de *gracia* como el conjunto de todas las partes que logra esa expresión general; tal y como señala Le Brun a propósito de la *expresión general* o Roger de Piles a propósito del *tout ensemble*. Desde el texto de Alberti, la gracia parece vincularse a esos movimientos del cuerpo que lo hacen parece vivo, adscribiéndola así a la simulación de la vida, como analizamos en el capítulo octavo. A Coypel describe esta *gracia* en oposición a la belleza como una especie de *je-ne-sais-quoi*, que el espectador capta en las cosas antes de iniciar una reflexión. No obstante, reconoce más adelante que cada uno parece tener su ideas y definición de gracia: « *selon son habitude, selon son goût, ou celui de son pays. Ce qui est gracieux pour une nation ne l'est pas toujours pour une autre* »⁴⁹¹. Es por ello que aconseja acudir a los grandes pintores que lo han logrado y copiarlo de ellos. De nuevo, coloca a Correggio como un modelo de *gracia*, así como Albani, aunque éste peca algunas veces del lado de lo pequeño. No obstante, considera que Rafael ha logrado las gracias más variadas en sus figuras, siendo capaz de dar alma a las admirables estatuas de los antiguos griegos « *qui sont et seront toujours les règles de la plus parfaite beauté* »⁴⁹². Para A. Coypel la gracia es algo que « *naît avec nous, et ne peut presque s'acquérir* », y es por ello que lo relaciona con el temperamento y el carácter de cada pintor. También incluye en el término de *gracia*, la utilización de la ornamentación, « *l'on a recours aux ornements étrangers pour donner de la grâce à ses ouvrages* »⁴⁹³. Aunque aconseja, respecto al ornamento, mantenerse comedido y atento a no seguir los gustos del siglo, que quizás desfiguren y hagan irreconocibles los temas. Es por ello que lo mejor es acudir a la propia naturaleza, debiendo construir esos ornamentos para dar *gracia* a los cuadros a partir de la propia naturaleza. Aunque reconoce que los modernos ya no pueden contemplar la naturaleza tal cual, como los antiguos, siendo por tanto más complejo inspirarse en la naturaleza⁴⁹⁴.

La *gracia*, como la *expresión general* descrita por Le Brun, debe extenderse, según A. Coypel, por todas las partes de la pintura: en la composición, en los caracteres, en el dibujo, en el color y en la ejecución del pincel. En relación a la composición y tras citar diversos autores italianos como Pietro de Cortone, Miguel Ángel o Bernini, considera a Le Brun como un gran ejemplo pues « *il a su joindre le gracieux régulier à la noblesse et à la majesté* »⁴⁹⁵. A principio del siglo XVIII Le Brun parece haberse impuesto definitivamente a Poussin como el gran autor francés y, de este modo, su pintura *doux et tempéré* unido a su *impéturité*, característicos de sus *sujets d'action et de*

⁴⁹¹ COYPEL, Antoine. « Conférence, 1 octobre 1712 : Commentaire de l'Épître à son fils. Le gracieux en peinture ». P. 60.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 61.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁹⁴ « Que les anciens peintres étaient heureux ! La nature s'offrait toujours à leurs yeux avec ses plus naïves beautés ; ils n'avaient qu'à la voir et à l'imiter. Nous ne pouvons pas la suivre fidèlement, parce que nous ne la voyons que contrefaite et masquée. Cependant notre objet est de l'imiter. Cela est triste ». *Ibid.*, p. 62.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 63.

fureur, como son sus Batallas, parecen adecuarse a las búsquedas de una pintura elocuente y persuasiva, basada en los principios de la representación teatral, como la demandada por A. Coypel. La *gracia* parece definirla a continuación como la adecuación entre el carácter y el personaje, y así señala « *car la grâce d'une héros, loin d'être efféminée, consiste dans une noblesse mâle et vigoureuse. La grâce d'un soldat est dans la fierté, quelquefois dans la férocité.* »⁴⁹⁶. Finalmente aplicará la noción de gracia al dibujo y al color; y, en relación a éste último señala que no siempre el color verdadero es gracioso y, por tanto, « *il faut choisir dans la vérité ce qui est le plus aimable, et prendre son ton selon les sujets que l'on traite et les lieux où l'on peint* »⁴⁹⁷, destacando a Giorgione, Tiziano y Correggio. A propósito de Correggio observa: « *Le coloris de Corrège a du naturel et du délicat. Il a jeté des transparents gracieux dans ses objets éclairés de reflets qui, joints à un relief étonnant et à une suavité charmant, découvrent à la fois toutes les grâces du coloris et du pinceau* »⁴⁹⁸. Esta importancia de la *gracia*, que es entendida de formas muy diferentes, pero que alude a un arte pensado a partir de los efectos causados en el espectador, algunos historiadores han querido identificarlo con lo agradable, tal y como describe A. Coypel el colorido en Correggio. Sin embargo, con el término *gracia* se refiere a una especie de expresión del conjunto o *tout ensemble* que es pensado siempre desde las emociones del espectador, sin referirse a una formas o estilo determinado, como algunos han querido interpretar para fundamentar la noción de *rococó*; y de este modo por *gracia* puede entenderse una tragedia que represente un tema patético.

El 2 de junio de 1713 A. Coypel proseguirá con sus conferencias sobre *L'idée du peintre parfait*, aludiendo con claridad al texto de Roger de Piles que llevaba por título *L'Idée du Peintre parfait* y que precedía a su obra *Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs Ouvrages, Et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes* (1699). Llama la atención que arranque esta conferencia, tan vinculada a la persona de Roger de Piles, hablando del amor propio como fuente de prejuicios y fuente de los defectos en el arte. Regresa, de este modo, a los temas que le preocupan desde su *Épître* como es la búsqueda de vanos elogios por parte de algunos artistas que o bien buscan esconder con ella su mediocridad o que, a causa de ella, se olvidan de su trabajo y caen, precisamente, en la mediocridad. Sobre todo está en contra de esa gloria personal construida sobre las ruinas de aquellos que simplemente les desagradan, sustentándola por tanto sobre el aplauso de la multitud. Una multitud que vuelve a describir como poco iluminada y voluble, al dejarse seducir fácilmente por los elogios y halagos de estos artistas. Defiende así el estudio constante y la dedicación profunda a la pintura, como camino

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, pp. 64-65.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 65.

para evitar esos peligros que acechan al pintor: el amor propio; siendo este camino el que le impedirá caer en la indolencia y en una rutina peligrosa. De nuevo las palabras de A. Coypel dejan traslucir la fuerte competencia y enfrentamientos que había entre los pintores durante las primeras décadas del siglo, como consecuencia de la acumulación en París de numerosos artistas para muy pocos trabajos, que hace que la competencia tradicional se agudizase, como ocurrirá con F. Lemoyne o con su hermano Noël-Nicholas Coypel.

A continuación hará un breve repaso de lo que considera una pintura perfecta y de las partes que deberá estudiar y destacar un pintor, sin las cuales su obra fracasará; resumiendo muchas de las ideas ya señaladas. En primer lugar describe la pintura como la capacidad para « *faire paraître ce qui n'est point? Former des corps sans matière et de corps qu'il doit rendre vivants par la force d'un génie heureux et abondant ?* »⁴⁹⁹ Las partes de la pintura que destaca ya las hemos estudiado más arriba: la disposición, la expresión, el dibujo, las luces y las sombras y, finalmente, los colores. En relación a éstos últimos señala: « *le choix des couleurs pour produire tout à la fois, par l'harmonie et l'aimable repos des yeux, un effet qui puisse également plaire, toucher et surprendre.* »⁵⁰⁰ Pese a que A. Coypel concede un peso esencial al dibujo, como veremos a continuación, sin embargo el color adquiere un gran protagonismo en la pintura, pues es el que parece construir ese *tout ensemble* del resto de las partes, produciendo una armonía del conjunto, así como un amable reposo de los ojos; siendo el elemento donde parece concitarse el efecto y el *touché* sobre el espectador. En este sentido, parece acercarse a las ideas de Roger de Piles, demostrando así que en la primeras décadas del siglo XVIII el color adquiere un protagonismo que se observa en toda la pintura del momento y que sin duda es deudora, por un lado, de las ideas de Roger de Piles, pero, también, por otro lado, del triunfo definitivo de una pintura elocuente y trágica, como la defendida por el propio A. Coypel; comparando a continuación la pintura con el arte del orador⁵⁰¹. De hecho, señala que el pintor debe ser un poco retórico « *pour servir des mêmes règles dont se sert l'orateur, pour parvenir, comme lui, à instruire, à plaire et à toucher le coeur* »⁵⁰². Pero también deberá ser un poeta, ya que la pintura posee las mismas reglas que determinan la poesía, considerando a ambas como artes hermanas: « *sont deux soeurs qui se ressemblent si fort en toutes choses qu'elles se prêtent alternativement l'une à l'autre leur*

⁴⁹⁹ COYPEL, Antoine. « Conférence, 2 juin 1713 : Commentaire de l'Épître à son fils. L'idée du peintre parfait ». *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., t. IV, vol. 1, p. 68.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁰¹ « Il en est de cela comme d'un orateur qui, dans un discours fleuri, chercherait à flatter l'oreille de ses auditeurs par des périodes bien mesurées et des fleurs de rhétorique semées au hasard, sans avoir eu égard à l'ordre et à la composition, et à convaincre leur esprit par la force de la raison. Car tout discours qui manque de solidité n'a ni force ni grâce, et les paroles les plus belles qui sont vides de choses sont toujours vaines ». *Ibid.*, p. 68.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 69.

secours »⁵⁰³; y, de este modo, la pintura debe persuadir por los ojos, lo mismo que hace la poesía por los oídos, « *elles ont toutes deux les mêmes principes, les mêmes idées, le même objet et le même enthousiasme* »⁵⁰⁴. A. Coypel intenta justificar finalmente su idea ya planteada de que en la pintura se acumulan todos los conocimientos de la época; y, de este modo, señala que el pintor deberá tener conocimientos en Historia, en geografía, en geometría, en perspectiva o en arquitectura; y, siguiendo la tradición humanista desde Leonardo, señala también que el pintor deberá ser un físico:

*« il doit être physicien pour connaître la nature. Peut-il être sûr de représenter parfaitement les choses dont il ne connaîtra ni les causes ni les effets ? S'il n'a quelque teinture de cette partie de la morale qui donne la connaissance des passions, comment saura-t-il tracer des images sensibles des mouvements de l'âme ? Comment saura-t-il peindre la joie, la tristesse, le plaisir, la douleur, l'amour, la haine, la crainte, et les autres passions qui troublent et agitent le coeur humain ? Car non seulement il doit connaître l'homme extérieur par l'étude des proportions et celles de l'anatomie, mais il doit fouiller jusque dans son âme par le secours de la philosophie. Comment saura-t-il peindre les caractères s'il n'a quelque connaissance des règles de la physionomie ? »*⁵⁰⁵

Aludiendo con claridad al trabajo de Le Brun sobre las *pasiones particulares*, A Coypel considera que el pintor debe conocer bien la física y por tanto la Naturaleza, para poder de este modo establecer las causas y sus efectos, tanto en relación al hombre exterior, de ahí la importancia de la anatomía, como en relación a su alma, de ahí que deba acudir a la filosofía. Ello demuestra cómo la teoría de la *expresión particular* de Le Brun desempeñará un papel fundamental en sus cuadros⁵⁰⁶. Pero además de la física, también reivindica la música para poder construir esa armonía de las proporciones del cuerpo, de las luces y de los colores⁵⁰⁷. Igualmente señalará a propósito de las reglas de la declamación, que el pintor también debe conocerlas para poder establecer una relación entre los gestos de las figuras y la expresión de los rostros.

*« Les règles de la déclamation son nécessaires à la peinture pour accorder les gestes avec l'expression du visage. Le peintre, ne pouvant malheureusement donner la parole à ses figures, doit y suppléer par la vive expression des gestes et des actions dont se servent ordinairement les muets pour se faire entendre. »*⁵⁰⁸

El fuerte trasfondo teatral que encontramos en sus reflexiones sobre pintura, le lleva a valorar como un déficit la falta de voz en pintura, al contrario de lo que habíamos señalado en A. Félibien, en Le Brun o en Roger de Piles. No obstante, para él la pintura es capaz de suplirla mediante los gestos y las expresiones, tal y como hace el hombre mudo. A continuación, hace una

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁰⁶ CASTEX, Jean-Gérald. « L'expression des passions, l'héritage de Charles Le Brun ». En CHAVANNE, Blandine, Adeline COLLANGE-PERUGI, Juliette TREY. Catálogo en el Musée des Beaux-Arts de Nantes, del 11 de febrero al 22 de mayo de 2011: Le Théâtre des passions (1797-1759). Cléopâtre, Médée, Iphigénie. Lyon, Fage, 2011, p. 90.

⁵⁰⁷ « Les règles générales de la composition de la musique ne doivent pas être inconnues au peintre. L'harmonie qui se fait par la proportion des sons est fondée sur les mêmes principes que celle des proportions des corps, des degrés de lumières et des diverses nuances de couleurs. » COYPEL, Antoine. « Conférence, 2 juin 1713 : Commentaire de l'Épître à son fils. L'idée du peintre parfait ». P. 69.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 69.

alusión al necesario conocimiento del arte del ballet por parte del pintor, sobre todo en relación a las posturas y los gestos, como bien señaló Sarah R. Cohen⁵⁰⁹, y como se observará con claridad en el arte de Watteau⁵¹⁰, quien mantenía una estrecha relación con A. Coypel.

*« Les peintres doivent avoir quelque connaissance de l'art des ballets, non seulement pour le choix noble et gracieux des attitudes, mais aussi pour imiter en partie ces pantomimes si célèbres parmi les Grecs qui, avec pas réglés, enseignaient l'histoire : les pieds et les mains y parlaient, et il avait un si grand art et une expression vive dans leurs postures, que les spectateurs déchiffraient aisément les circonstances mêmes les plus mystérieuses des actions de leurs divinités. »*⁵¹¹

Más adelante, A. Coypel regresa de nuevo al tema inicial de su conferencia, esto es, al pintor pagado de sí mismo que se apoya sobre las multitudes, las cuales por aclamación le ensalzan y le elevan en función de sus gustos, sin conocimiento alguno. Todo ello le llevará a poner en cuestión al público, sobre todo a la hora de poder establecer la calidad de una obra de arte:

*« Ces vains applaudissements sont d'autant plus dangereux que les ignorants zélés frappent toujours à faux et nous admirent souvent sur les plus grands défauts de nos ouvrages. De là, nous tirons des conséquences fausses sur ce qui peut plaire et déplaire à ce qu'on appelle le public et nous chérissons avec tendresse des défauts que nous voyons applaudir tous les jours par des flatteurs dangereux, qui, comme dit Horace, se récrieront à tout moment. Cela est beau, cela est admirable, cela est divin ; ils sont extasiés, ils pleurent de tendresse, ils sautent sur leur sièges, ils battent la terre du pied ; en un mot, comme les gens qu'on louait pour pleurer aux funérailles, disant et faisant beaucoup plus de choses que ceux qui étaient véritablement affligés. Tout de même, les flatteurs sont bien plus émus que les amis sincères. Voilà comme la louange servile nourrit souvent l'orgueil et l'ignorance en flattant d'une manière basse et fausse. »*⁵¹²

Observamos así, cómo uno de los principales temas que preocupan a A. Coypel es el mundo de las *opiniones* que cada vez más parecen rodear al artista y que, a excepción de los consejos del amigo, considera perjudiciales para el pintor. Sobre todo, si vienen de ese *público*, con cada vez mayor peso en materia de juicio artístico y de arte. El arte y en concreto la pintura, tal y como constantemente refleja A. Coypel en sus conferencias, comenzaba a reordenarse en las primeras décadas del siglo XVIII en torno a la *opinión*, al igual que estaba sucediendo con otros *saberes* de la época, como la política, donde había emergido un nuevo saber policial estrechamente vinculado a los problemas de la opinión; tal y como analizamos en el capítulo anterior a propósito de la

⁵⁰⁹ COHEN, Sarah R. *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancien Régime*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

⁵¹⁰ EDWARDS, JoLynn. "Watteau and the Dance". En MOUREAU, François y Margaret MORGAN GRASSELLI (Éd.). *Antoine Watteau (1684-1721). The Painter, His Age and His Legend*. Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, pp. 219-225; ASTIER, Régine. « La danse à l'époque de Watteau ». En MOUREAU, François y Margaret MORGAN GRASSELLI (Éd.). *Antoine Watteau (1684-1721). The Painter, His Age and His Legend*. Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, pp. 227-233; POROT, Bertrand. « Watteau au spectacle. La danse sur les scènes parisiennes (1702-1721) ». En TOUTAIN-QUITTELIER, Valentine & Chris RAUSEO (Dir.). *Watteau au confluent des Arts. Esthétique de la Grâce*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 237-255 ; HAZEBROUCQ, Hubert. « Quelle danse les personnages de Watteau dansent-ils ? La danse des 'fêtes galantes' à la lumière des sources chorégraphiques du début du XVIII^e siècle » En TOUTAIN-QUITTELIER, Valentine & Chris RAUSEO (Dir.). *Watteau au confluent des Arts. Esthétique de la Grâce*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 297-313.

⁵¹¹ COYPEL, Antoine. « Conférence, 2 juin 1713 : Commentaire de l'Épître à son fils. L'idée du peintre parfait ». Pp. 69-70.

⁵¹² *Ibid.*, p. 71.

Gubernamentalidad. Poco a poco los problemas de la *opinión* se convierten en uno de los *ordenadores* principales de los discursos a lo largo de este siglo.

El 8 de julio de 1713 A. Coypel ofrecerá su siguiente conferencia *Le coloris et le pinceau*. En ella va a elogiar la pintura de Correggio. No obstante evita erigirlo en un modelo único, tal y como había hecho Roger de Piles respecto a Rubens, y de este modo comienza su conferencia aludiendo a las irregularidades de este pintor; « *Si j'attaque ici ce que je crois condamnable dans le Corrège, c'est parce que les fautes qui sont échappées aux grands hommes sont plus capables que les autres de nous corriger de nos erreurs* »⁵¹³. Volverá a repetir lo ya dicho en varias ocasiones, como por ejemplo que darse cuenta de los errores de los grandes evita caer en el amor propio; lo que nos ayudará a conocer mejor el arte, enseñándonos a no venerar a los artistas muertos simplemente por el hecho de estar muertos. A propósito de las críticas hechas hacia la cúpula de Correggio en la Catedral de Parma, A. Coypel recuerda la época en que las escuelas de pinturas se enfrentaban las unas a las otras. Enfrentamientos en los cuales se buscaba destruir el encanto del colorido en favor del dibujo, y viceversa; aludiendo claramente la *querelle* de Roger de Piles que enfrentaba a Poussin contra Rubens.

« *Mais quoique ces deux grands peintres fussent les seules divinités que l'on paraissait adorer, l'amour-propre et l'envie faisaient tout agir. J'étais fort jeune alors, et ne connaissant point la malignité des cabales, comme je l'ai mieux connue depuis, je ne pouvais comprendre comment on voulait détruire une partie pour en faire valoir une autre.* »⁵¹⁴

A propósito de estas discusiones, A. Coypel toma partido por el dibujo, invirtiendo los argumentos de Roger de Piles y acercándose a los de su padre Noël Coypel; considerando que lo que define a los objetos no es el color sino el dibujo, siendo por tanto el fundamento de la pintura, la cual puede subsistir sin color.

« *En effet, la lumière, qui fait paraître la couleur, ne la fait voir que sur des corps déjà formés. Sans la lumière, je ne puis savoir si un arbre est vert, mais je puis sentir dans l'obscurité même de quelle grosseur et de quelle forme il est. Ainsi le dessein étant la forme des objets, il est le fondement et la base de la peinture. Il peut subsister sans coloris, et le coloris ne peut subsister sans le dessein, c'est-à-dire sans la forme des objets.* »⁵¹⁵

Respondía así a los argumentos tradicionalmente dados por Roger de Piles, y, de este modo, considera que si bien la luz y el color estaba relacionados –como es tradicional en la tradición aristotélica–, sin embargo piensa el claroscuro como una parte del dibujo y no del color, como sí hacía el *amateur*.

⁵¹³ COYPEL, Antoine. « Conférence, 8 juillet 1713 : Commentaire de l'Épître à son fils. Le coloris et le pinceau ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol. t. IV, vol. 1, p. 72.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 76.

« Car quoique dans la nature la lumière et la couleur soient inséparables, que partout où il y a de la lumière il y ait aussi de la couleur, il ne laisse pas d'être vrai qu'un simple dessein peut être entendu de clair-obscur sans le secours du coloris ; et la seule intelligence des degrés d'ombres et de lumières séduit tellement, que les yeux abusés croient voir quelquefois dans de simples desseins le coloris qui n'y est pas. »⁵¹⁶

Por otro lado, y siguiendo la tradición aristotélica, considera que el blanco y el negro no son colores en pintura, estando relacionados con la luz y con la sombra. Añade además que la finalidad del color es conseguir dar a cada objeto su « véritable couleur, et c'est ce qu'on appelle couleur locale »⁵¹⁷. Un color local que distingue del color que cambia con la naturaleza, esto es, según la luz que ilumina los objetos, según el lugar o según los objetos que le rodean; y, de este modo, « le ton qui convient en un endroit ne convient pas toujours dans un autre »⁵¹⁸. Distinguía, como Roger de Piles, entre el *couleur* de los objetos y le *coloris* o el saber sobre el color que es necesario para conocer esos cambios del color en función de las situaciones. Considera el color como algo que no sólo depende del razonamiento, sino de un gusto y de un sentimiento con el que se nace, fortalecido por la visión de bellas cosas; el cual, sobre todo, parece adscribir a los venecianos y en particular a Tiziano⁵¹⁹. No obstante, el efecto que causa el color local no pertenece, como un secreto misterioso, « à un certain petit nombre de personnes qui croient seules avoir le droit d'en juger »⁵²⁰, sino que, por el contrario, el efecto del color es reconocible por todos los hombres al fundamentarse sobre la imitación de la naturaleza. A. Coypel no piensa el color desde la *representación* y la creación de un efecto de vida, como si el color transmitiese un impulso vital a la obra, tal y como señala Roger de Piles, sino desde la imitación; « je dis donc que tout homme qui a des yeux doit connaître et sentir, par exemple, si dans l'imitation, qui est la fin que se propose le peintre, la chair imite la couleur de la chair, si le linge imite le linge, si la terre ressemble à la terre »⁵²¹. Considera que no hay una manera de emplear el color, sino que éste debe adecuarse a lo que conviene: « il faut choisir en tout le ton convenable, et le suivre de manière qu'il en résulte une harmonie parfaite, en imprimant à chaque objet son véritable caractère »⁵²². Sin embargo parece distinguir entre dos maneras de aplicar y comprender el color. Una primera, que a partir de Giorgione denomina como *fuerte* o *ton fort* y, una segunda, que a partir de Rubens denomina como *clair*. Una distinción que nos recuerda la diferenciación que en Italia había hecho Pietro Testa cuando distingue entre *pittura di forza* y la

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁵¹⁹ « Le grand art est d'imiter exactement la nature, et de faire paraître un objet par la comparaison d'un autre en opposant des couleurs les unes aux autres qui, se faisant valoir réciproquement, augmentent toujours la force, le vrai et l'harmonie de l'ouvrage. Mais cet art merveilleux dépend non seulement d'un raisonnement continuel, mais d'un goût et d'un sentiment exquis qui naît, pour ainsi dire, avec nous, et se fortifie par la vue des belles choses. Cet art, dis-je, est une espèce de magie que si peu de gens ont pénétrée, qu'il semble qu'elle ait été réservée au seul Titien et à son école. » *Ibid.*, p. 76.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 77.

⁵²² *Ibid.*, p. 77.

manière faible. Aunque éste se había referido al tratamiento de la luz del cuadro. En relación a ésta distinción A. Coypel prefiere la primera; « *Je crois cependant que la manière forte, en général, est la plus avantageuse par le grand relief qu'elle produit dans un ouvrage* ». Observamos en este fragmento cómo A. Coypel está pensando el color como forma de dar relieve al cuadro, lo que había sido un tema de discusión constante desde las primeras conferencias. No obstante, añade a continuación que « *la force ne peut subsister sans la suavité que la nature nous présente toujours aux yeux* »⁵²³. A propósito de lo cual A. Coypel parece estar defendiendo una especie de armonía o suavidad general, sin fuertes contrastes, como es característico de su pintura y la del momento, muy próxima a tratamiento del color veneciano. Esto le lleva a pensar el color desde la noción vasariana de *unione*, subrayando así que « *mais unissez les mutations innombrables de ses couleurs de manière que les masses n'en soient jamais altérées* »⁵²⁴.

A continuación, insiste sobre la importancia del color y del claroscuro para lograr los efectos en el espectador a través de la pintura, y, de este modo, « *c'est par l'intelligence des jours et des ombres et par la suavité des couleurs que l'on produit le plus grand effet* »⁵²⁵. Le interesa sobre todo el paso de unos colores a otros mediante las mediantas, de ahí que insista en que es necesario evitar las « *duretés et les sécheresses par une merveilleuse intelligence des passages doux et harmonieux* »⁵²⁶. De este modo, comprende el color de una forma muy próxima a la de Vasari, como *unione*, alejándose de las pinceladas sueltas y fuertes que dejan ver el toque: « *mais les passages en sont si doux et si imperceptibles que ce qui se touche ne paraît qu'un, et que le tout forme une harmonie aimable qui enchante les yeux. Le sens de la vue, aussi bien que tous les autres, ne peut supporter les extrémités contraires* »⁵²⁷. Una armonía que le lleva a comparar de nuevo la pintura con la música.

A partir de su descripción del color, observamos cómo A. Coypel piensa el arte en términos de percepción, sin embargo tiende a alejarse de esa concepción de la pintura de Roger de Piles, que reduce la perfección de un cuadro al golpe de vista agradable, a partir del color. Considera que hay otras bellezas sólidas que nos detienen largo tiempo ante los cuadros y que también nos golpean fuertemente el espíritu y el corazón⁵²⁸. No reduce, por tanto, todo el efecto visual del cuadro al color como había hecho Roger de Piles. A continuación, da una serie de recomendaciones sobre cómo pintar los *plafonds*, los cuales « *doivent être peints d'une manière vague et lumineuse* »,

⁵²³ *Ibid.*, p. 77.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁵²⁸ « La perfection d'un tableau n'est pas seulement dans un coup d'oeil agréable qui, cependant, y doit être absolument ; il faut joindre encore à ce charme d'autres beautés solides, qui occupent et arrêtent longtemps, et qui, frappant fortement l'esprit et le coeur, fassent souhaiter de revoir souvent ce que l'on déjà vu plus d'une fois. » *Ibid.*, p. 79.

pudiéndose introducir, si la cúpula es muy alta, objetos « *forts et vigoureux qui, paraissant descendre à vos yeux, aident à faire et fuir les autres successivement, de manière que la voûte naturelle ne paraisse plus ce qu'elle est véritablement pas sa construction* »⁵²⁹. Observamos cómo en Francia, a diferencia de lo que estaba sucediendo en Italia, afronta la pintura de la cúpula desde los efectos luminosos y del color, y no desde los problemas geométricos o de la perspectiva, aproximándose a ciertas fórmulas del mundo veneciano. En el caso de las cúpulas altas, A. Coypel recomienda alejarse de la naturaleza para situar colores exagerados en función de las necesidades de la vista y los ojos. Recomienda acentuar en estos casos la vivacidad de los colores y de la luz, buscando así dar mayor relieve, debiéndose acentuar también los reflejos. Aconseja las sombras rojizas y fuertes, situadas a propósito, para despertar la obra y darle vida. Unos recursos que llevará a cabo en la bóveda de la Capilla de Versalles, donde acentúa las sombras de los objetos para ser vistos desde la nave. Sin embargo, a Louis XIV, que estaba situado en la tribuna y no en la nave, le parecieron demasiado fuertes, tal y como reconoce su propio hijo, Charles Coypel, en la vida que escribe sobre su padre⁵³⁰. Los comentarios de su hijo muestran que en la época se buscaba una pintura colorista armoniosa y suave, “ce goût moelleux”, ligera de pincel, que evitase los grandes contrastes; que algunos han querido identificar con el *rococó*. Considera así que si un dibujante no se contenta con dar las proporciones adecuadas al cuerpo humano, buscando embellecerlo por las gracias y la excelencia del gusto, de igual modo el colorista debe hacer la elección de los colores más propios al efecto de la obra. Nuevamente podemos observar con claridad cómo pensaba la pintura en términos de percepción y no en relación con la naturaleza, como se ejemplifica en la cúpula de la Capilla de Versalles. Aunque añade que la Naturaleza debe ser siempre el fundamento de la pintura. No obstante, lo prioritario es el efecto en el espectador, demostrando el carácter teatral de su pensamiento; alejándose asimismo de Roger de Piles para quien era el efecto de vida el que

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁵³⁰ « Mais il faut convenir que l'élévation de ce plafond le fit tomber dans une erreur. Il crut ne pouvoir détacher les objets que par le secours des ombres exagérées ; cherchant l'extrême force, il approcha de la dureté ; et trop plein du désir d'étonner par l'effet d'une mâle exécution, il perdit cette suavité, ce goût moelleux, cette légèreté de pinceau qui, jusqu'alors, ne l'avaient point abandonné, et qu'on ne revit presque plus dans les tableaux qu'il fit depuis » COYPEL, Charles-Antoine. « Vie d'Antoine Coypel ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., t. IV, vol. 2, pp. 540-541.

lograba tales efectos⁵³¹. Concluía finalmente, como era frecuente en la Academia, que la perfección de la pintura se alcanzaba al final de la misma con el color⁵³².

A continuación se detendrá en lo que habitualmente se llama *pinceau*, que si bien tiene varias acepciones, sin embargo aclara que se refiere a la « *manière dont on l'emploie est une habitude de la main facile, agréable et légère* »⁵³³. Tanto A. Félibien como Roger de Piles también se habían detenido en las cuestiones de la ejecución de la pincelada, esto es, de la *manière* o el *pinceau* de cada artista, sin embargo había sido en Italia y sobre todo M. Boschini el que parecía haberse detenido sobre este aspecto, refiriéndose, específicamente, a los problemas del trazo y de la pincelada. El auge del mercado artístico y la necesidad de establecer atribuciones y precios a los cuadros, fue dando cada vez mayor importancia al *pinceau*, ya que se consideraba como la “firma” del pintor. Aunque en Francia por *pinceau* no se entendía tanto la pincelada, sino que se refería a una comprensión de la ejecución más amplia. A pesar de lo cual, en líneas generales la tratadística francesa no valora esta pincelada suelta, que se sale de los contornos, como había criticado A. Félibien a propósito de Rubens y como señalará también Roger de Piles también a propósito de éste. Ambos habían señalado que las pinceladas sueltas eran admisibles siempre y cuando con la distancia apareciesen unidas a la vista, siguiendo la idea de *unione* vasariana. Igualmente, A. Coypel se muestra crítico con esa pincelada intrépida, que muchos consideran como el fundamento de la belleza de la ejecución:

« *Les peintres qui affectent ces sortes de traits hardis, et qui font consister en cela la beauté de leur exécution, ressemblent à ces gens hardis qui se présentent et se font jour partout, sans avoir égard aux bienséances ; ils sont, en peinture, comme sont dans les conversations ces fatigans diseurs de grands mots qui ne veulent rien dire, et qui souvent dans les disputes opposent la force de leur organe à la force de la raison. C'est ainsi qu'un torrent orageux étonne, surprend même par ce qu'il a d'affreux, mais il ne dure guère. Un fleuve fait moins de bruit, mais il coule toujours agréablement et fait longtemps plaisir à voir* »⁵³⁴

A. Coypel compara la pincelada con la manera de hablar y con las palabras, sin embargo, no la identificará tanto con los rasgos expresivos y particulares de cada artista, sino que por *pinceau* entenderá una ejecución general, meditada, vinculada con los saberes expresados más arriba en cuanto a dibujo, color, luces y sombras, etc.; que parecen resumirse finalmente en esa ejecución o *pinceau*: « *Il en este de même de la manière de peindre, qui est proprement la parole du peintre; le*

⁵³¹ « de même un grand coloriste doit faire le choix des couleurs les plus propres à l'effet de son ouvrage ; il doit non seulement rendre ses objets naturels, mais il doit encore les rendre gracieux, aimables et convenables, tant par rapport à l'harmonie et à l'union du tout ensemble, qu'au caractère du sujet et à l'expression des passions. Il faut prendre, comme les musiciens, un mode qui convienne au sujet, et en exprimer par le coupe d'oeil le véritable caractère, soit de joie, soit d'horreur ou de tristesse. » COYPEL, Antoine. « Conférence, 8 juillet 1713 : Commentaire de l'Épître à son fils. Le coloris et le pinceau ». P. 80.

⁵³² « Il faut donc conclure que les ouvrages n'étant parfaits qu'autant qu'ils approchent de leur fin, et que la fin de la peinture étant l'imitation, elle doit sa perfection entière au coloris qui a, comme les autres parties de ce bel art, ses règles et ses préceptes ». *Ibid.*, p. 80.

⁵³³ *Ibid.*, pp. 82-83.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 84.

pinceau court et place vivement ses couleurs selon que le peintre sait penser et que les idées sont plus ou moins nettes dans son esprit »⁵³⁵. Intenta así vincular la ejecución no tanto con el sentimiento sino con el esprit y con la razón: « *Il faut que l'esprit commence, que le jugement continue, et que l'esprit jette encore le feu qui achève et donne ce qu'on appelle la dernière main à l'ouvrage* »⁵³⁶. De hecho, critica la velocidad con la que algunos ejecutan los cuadros, considerándola como una vanidad pueril el tiempo empleado en un asunto. Una crítica que en su época se hace frecuentemente a los fresquistas italianos, que son capaces de cubrir en unas horas o días, grandes superficies. Pero, añade, que tampoco es bueno demorarse en exceso y, de este modo, « *La grande perfection est un milieu entre ces défauts opposés* »⁵³⁷. Nuevamente vuelve a considerar a Correggio como un ejemplo de ese *pinceau* que él defiende: dulce, gracioso, encantador y suave; opuesto, por tanto, a los trazos intrépidos y libres, pues en Correggio todo es suave y fundido, sin perjudicar al dibujo. Parece querer unir el trazo severo de los florentinos, pero sin caer en sus durezas, y el trazo fundido, pero sin romper con los contornos, como criticaba A. Félibien de Rubens.

*« Pour les passions douces et les objets gracieux, il n'est point de goût de peindre plus charmant que celui du Corrège : son pinceau tendre et suave paraît coulé d'une source vive et pure, conduit par la main des Grâces mêmes. Il est directement opposé à ce que j'ai déjà condamné dans les traits hardis et tirés ; on n'y en aperçoit aucun, tout y est moelleux et fondu, même dans les plus grands ouvrages, sans qu'il en coûte rien au caractère du dessein ; car c'est un erreur de croire que la sévérité du dessein consiste dans la dureté des traits, comme on le voit souvent pratiqué dans plusieurs fresques romaines et florentines, ni dans l'affectation de trancher ses contours pour se faire paraître exact et grand dessinateur »*⁵³⁸

Pero si A. Coypel intenta de forma constante vincular este trazo o ejecución al conocimiento, a la razón, a la imaginación o la idea; sin embargo, no puede en ocasiones evitar dejarse llevar, describiendo este trazo en términos de fuerza y expresión, que recuerdan a las ideas de M. Boschini que relacionaba la pincelada con el carácter individual de cada pintor, así como con Roger de Piles, quien identificaba ese trazo con ese impulso vital que animaba y daba vida a las obras:

*« Quoiqu'il faille toujours peindre tendrement, et faire perdre avec suavité les lumières dans les ombres qui les suivent, les passions vives doivent être touchées avec toute la légèreté brillante que peuvent fournir la vigueur et la facilité du pinceau ; et cette facilité venant d'une imagination pleine de son sujet ; y jettera un feu qui rendra l'ouvrage plein de vie. Quand l'idée est vivement remplie de son objet, alors la main ne saurait exécuter avec trop de rapidité. Il faut promptement saisir le beau feu qui l'anime, car les objets qui doivent être animés et en mouvement, peints avec trop de langueur, font languir ceux qui les voient, et coûtent autant de peine à regarder qu'ils en ont coûté à faire. »*⁵³⁹

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 86.

Una vez descrita esta pincelada en términos de vida, de animación y de movimiento, se detendrá en el toque o *touche*, que debe variar según el carácter de los objetos que se quieren representar, pero no describe qué diferentes tipos de toque pueden existir, limitándose a describirla como brut, rude et grossier; considerando que determinadas brusquedades del pincel van bien en determinadas ocasiones⁵⁴⁰. Frente a lo expresado más arriba parece defender en esta ocasión una pincelada suelta, como la descrita en el siglo pasado a propósito de Rubens. Unas pinceladas que parecen hechas al azar, pero tras la cuales existe un duro trabajo. Retomaba así sus reflexiones sobre el aspecto de negligencia y descuido que deben tener los cuadros, que los italianos llamaban *sprezzatura*, evitando así los trazos excesivamente duros y cortantes. Como ejemplo de esta brusquedad sin perder la suavidad y la redondez de Correggio, pondrá a Rembrandt. Un pintor que si bien había llamado la atención del siglo XVII, como en A. Félibien, aunque de forma crítica, ahora parecía encontrar una importante reivindicación, como podemos observar en Jean-François de Troy⁵⁴¹. No obstante, la pintura de Rembrandt es mirada con los ojos del gusto y la teoría francesa, tal y como se expresa el propio A. Coypel : « *Les ouvrages de Rembrandt qui paraissent les plus touchés, et même les plus brusqués, sont d'une recherche infinie, et sont peints avec autant de suavité et de rondeur que ceux du Corrège, où l'on n'aperçoit aucune touche* »⁵⁴².

A continuación describe el carácter de la pincelada de distintos pintores como Giorgione, Van Dyck o Guido Reni y, finalmente, se centrará en la forma de pintar de Tiziano, retomando lo dicho por Vasari sobre la *manière macchiata* de éste. Como es tradicional en Francia, tal y como estudiamos a propósito de las *Entretiens* de A. Félibien, A. Coypel divide la pintura de Tiziano en cuadros de madurez y cuadros de vejez; prefiriendo los primeros ya que « *sont exécutés avec un soin et une délicatesse incroyable, qui les rend également agréables, vus de près comme de loin* ». Por el contrario, los cuadros de la madurez se caracterizarán por « *des coups de pinceau heurtés et des couleurs moins mêlées, de manière qu'ils ne font pas le même plaisir quand on s'en approche que lorsqu'on s'en éloigne* ». A. Coypel achaca esta forma de pintar a su avanzada edad, lo que no ha impedido que ciertos pintores que querían imitar su manera hayan realizado obras mediante esta forma de pinceladas, dando lugar a cuadros de poco valor; « *et cela, parce qu'en s'imaginant mal à propos que ses derniers tableaux ont été faits sans soins et sans peine* ». Frente a aquellos que han imitado simplemente la forma de su pincelada, A. Coypel insiste en que esta manera *brut* encerraba un fuerte conocimiento; « *Ils se sont trompés lourdement, parce qu'on connaît, en les examinant*

⁵⁴⁰ « Il faudrait tâcher de varier sa touche selon le caractère des objets que l'on veut représenter. Les objets doux, polis et luisants ne doivent pas être peints comme ce qui est brut, rude et grossier ; un certain air de brusquerie de pinceau sied bien en certaines occasions » *Ibid.*, p. 86.

⁵⁴¹ LERIBAUT, Christophe. « Jean-François de Troy, peintre 'rembranesque' ». En BONFAIT, Olivier, Véronique Gerard POWEL et Philippe SÉNÉCHAL (Éd.). *Curiosité. Études d'histoire de l'art en honneur d'Antoine Schnapper*. Paris, Flammarion, 1998, pp. 131-137.

⁵⁴² COYPEL, Antoine. « Conférence, 8 juillet 1713 : Commentaire de l'Épître à son fils. Le coloris et le pinceau ». P. 86.

bien, que le Titien les a fort travaillés. »⁵⁴³. Concluye que el « *achèvement* » consiste en hacer parecer todo lo que está en la naturaleza de una manera inteligente y agradable; y, este acabamiento lo identifica A. Coypel con los toques de las pinceladas. Los cuales define como ese efecto divino que anima los cuerpos, utilizando una terminología que sin duda remitía a L. Dolce, así como a Roger de Piles. Todo ello demostraba la importancia creciente que la pincelada había alcanzado en el siglo XVIII, considerándose poco a poco como lo que daba alma y vida a la obra, en tanto vehículo del fuego divino o de la expresión interior del artista.

« Le parfait achèvement est donc de faire paraître tout ce qui est dans la nature avec une intelligence savante et agréable. Car ce n'est pas finir qu'adoucir et lécher avec affectation et froideur. Ces sortes d'ouvrages que le vulgaire appelle finis ne sont proprement que des ébauches quand le relief, l'effet et l'âme ne s'y rencontrent pas. Pour leur donner la dernière main, il faut, pour ainsi dire, les gâter, c'est-à-dire, par des coups de pinceau légers et spirituels, en ôter la fade propreté et la froide uniformité. C'est là ce qui fait la différence d'un génie froid qui copie servilement ce que souvent il ne connaît pas, ou d'un génie original qui, entraîné par une heureuse verve, répand le feu qui l'enflamme sur tout ce qu'il touche. En effet, c'est par une espèce de feu divin que l'on doit animer les corps que l'on a régulièrement formés par l'art du dessein et les charmes du coloris. Il faut, comme un autre Prométhée, y souffler un feu céleste par le secours de Minerve comme il dit lui-même dans la tragédie de Thyeste : « Les hommes étaient créés comme les bêtes, sans intelligence et sans esprit. Je les ai désabrutis par le feu céleste que j'ai soufflé dans leur âme ».

*Concluons donc que le pinceau doit être animé, sans être trop brusqué : fini, sans être sec ; hardi, sans être dur ; moelleux, sans être léché. Avouons que tout doit être esprit dans la peinture, et que la main ne doit que lui obéir »*⁵⁴⁴

Si bien A. Coypel todavía se mueve dentro de una concepción tradicional de la pincelada, sin embargo no puede dejarse entrever tras sus reflexiones una incorporación de los saberes de su época, que van a comprender la pintura como una expresividad interior del artista a través del trazo y la pincelada, como lugar privilegiado donde esta personalidad se manifiesta, convirtiéndose así en el centro del interés de pintores y marchantes a lo largo de la segunda mitad del siglo. Por último, alaba las conferencias de la Academia como el mejor camino para la enseñanza de la pintura que no sólo se aprende mediante la práctica sino también mediante la teoría y la palabra.

El 7 de agosto de 1713 dará la siguiente conferencia titulada *La formation du peintre*. En ésta considera que todo artista que quiere llegar a ser un gran pintor debe buscar un buen maestro que le guíe en su formación, dirigir su pintura en función de las bellezas reconocidas en las grandes obras maestras y siempre partir de la naturaleza y de la razón. Para A. Coypel « *c'est donc cette aimable vérité qu'il faut que l'étude nous apprenne à connaître* »⁵⁴⁵. De este modo, una formación bien guiada permitirá poder comprender la pintura de los grandes maestros y extraer de ellos sus

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, pp. 87-88.

⁵⁴⁵ COYPEL, Antoine. « Conférence, 7 août 1713 : Commentaire de l'Épître à son fils. La formation du peintre ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., t. IV, vol. 1, p. 91.

enseñanzas sin seguirlos servilmente. A continuación ofrece una serie de descripciones sobre la maniere de algunos de estos grandes pintores, repitiendo muchas de las cosas ya señaladas.

El 7 de octubre de 1713 tendrá lugar la relectura de la conferencia de Pierre de Sève titulada *Contre un ouvrage intitulé Conversations sur la connaissance de la peinture*, leída originalmente el 6 de marzo de 1677, y que ya había sido leída el 3 de diciembre de 1712 y volverá a ser leída el 5 de noviembre de 1718. Se trataba de una conferencia donde el colaborador de Le Brun cuestionaba las ideas de Roger de Piles, contestando a uno de los principales texto del *amateur* sobre que el color, que defendía como el principio de la pintura. En esta conferencia se criticaba también las afirmaciones hechas por Roger de Piles sobre que la relación del espectador con la pintura estaba presidida por una especie de *sentido común* que, mediante los ojos, es capaz de discernir el *bon gout*, sin necesidad de conocimiento previo y sin intervención de la Razón. Un juicio artístico que nacía por tanto a partir de la primera impresión y del efecto sentido por el espectador. Unas ideas que también habían sido criticadas por A. Coypel en sus conferencias anteriores. También se producirá en estos instantes la lectura de la *Description de l'Académie royale de peinture et de sculpture* de Nicolas Guérin el 25 de noviembre y el 2 de diciembre de 1713, publicándose póstumamente a la muerte de su autor el 13 de marzo de 1714, en 1715⁵⁴⁶. En ella se describía los nuevos espacios cedidos en el Louvre a la Academia, describiendo las obras que en ella se albergaban. Un proyecto que se inscribía dentro de esa estrategia de engrandecimiento de la institución, que se completaba con la escritura de su historia así como con la publicación de las vidas de los grandes maestros que habían pertenecido a ella.

El 5 de mayo de 1714 A. Coypel continuará con sus conferencias. En esta ocasión sobre un tema que ya había ampliamente desarrollado en las anteriores, sobre los verdaderos y falsos conocedores. Se trataba de un tema recurrente a lo largo de su obra, donde se centrará principalmente en el juicio artístico emitido por los *amateurs* y entendidos, reivindicando la necesidad de fundamentar el juicio sobre el conocimiento; lo que quizás explique también la relectura de la conferencia mencionada más arriba de Pierre de Sève. Esta constante alusión al juicio de los otros mostraba cómo en estos primeros años del siglo XVIII se produce un aumento de aficionados al arte (muchos de los cuales asisten a las conferencias de A. Coypel, según indica la vida escrita por su propio hijo), los cuales emiten de forma constante juicios sobre las obras, que A. Coypel considera perjudiciales para los intereses de los pintores. Lo que explica la constante crítica

⁵⁴⁶ GUÉRIN, Nicolas. *Description de l'Académie Royale des arts de peinture et de sculpture*. Paris, Jacques Collombat, 1715.

que hace hacia los juicios preconcebidos sobre las obras, que se ven favorecidos por la proliferación de espacios de sociedad donde el arte ocupa un lugar fundamental.

Esta multiplicación de opiniones era también una consecuencia de la proliferación de exposiciones públicas de arte, como las realizadas en el Hôtel Brion en 1673 o la acontecida en 1704 analizada más arriba, favoreciendo finalmente el desarrollo de una nueva noción de *público* de arte. A. Coypel denunciaba así, precisamente, a estos falsos conocedores que sustentan sus juicios sobre su gusto y sus sentimientos particulares, desconociendo las reglas; defendiendo, por el contrario, un juicio sustentado en el sentimiento pero también sobre la razón, no siendo, además, muy partidario de la exposición pública de las obras⁵⁴⁷. Pese a lo cual consideraba como irremediable este juicio del público, el cual, si bien lo presenta a menudo como voluble y fácilmente manipulable, sin embargo, al mismo tiempo, consideraba que la verdad terminaba abriéndose camino, definiendo al público como capaz de reconocer el buen trabajo. Por todo ello considera que la forma más segura de gustar a ese público es ofreciéndole la verdad, sin alejarse de la naturaleza.

*« Nous avons beau nous flatter d'être approuvés d'un petit nombre de prétendus connaisseurs, si nous ne savons piquer le goût général des hommes, nos travaux seront infructueux. Le public est toujours le plus fort et, comme il est notre juge, c'est lui que nous devons consulter. Si quelquefois la cabale et l'envie lui font prendre le faux pour le vrai, ce n'est jamais que pour un temps et la vérité perce toujours. »*⁵⁴⁸

Observamos pues cómo A. Coypel piensa el arte en función de los gustos de ese público, aunque constantemente señala que debemos evitar consultar al público a la hora de pintar⁵⁴⁹. A pesar de lo cual, éste parece cada vez más determinar la producción de los cuadros y, de este modo, señala que *« l'imitation plaît généralement aux hommes, puisque dans les moindres objets exactement imités, elle fait toujours son effet »*⁵⁵⁰; lo que parece un intento por dar satisfacción a ese público.

A propósito de este principio imitativo del arte, aprovecha para hacer una clara alusión a los cuadros flamencos y holandeses, los cuales reivindica; criticando a aquellos que los destierran de sus gabinetes para sustituirlos por pintura italiana. Si bien señala que a esta pintura del norte de Europa le falta la nobleza y la elevación que caracteriza a la italiana, sin embargo en ocasiones los

⁵⁴⁷ « On ne peut, ce me semble, trop imiter l'exemple d'Apelle qui, exposant ses tableaux publiquement, se cachait pour écouter les sentiments du public et pour en profiter ; il se cachait afin que les jugements fussent plus libres et plus naturels, car quel moyen de démêler la vérité quand, au milieu d'une foule à qui on a donné son ouvrage en spectacle, on s'y donne en même temps soi-même, et qu'entouré de partisans choisis, par une vanité ouverte et déclarée ou une humilité suspecte, on arrache ou l'on mendie des applaudissements, lorsque l'on a peut-être besoin de critiques salutaires ? On ne s'aperçoit pas que la gloire la mieux méritée cesse de l'être quand elle est trop recherchée. » COYPEL, Antoine. « Conférence, 5 mai 1714 : Commentaire de l'Épître à son fils. Vrais et faux connaisseurs ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., t. IV, vol. 1, p. 101.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁴⁹ « mais ayant dessein de persuader que l'on doit consulter le public » *Ibid.*, p. 103.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 102.

considera perfectos, sobre todo de acuerdo a los temas tratados, destacando la *naïveté* de sus expresiones⁵⁵¹. A. Coypel mostraba así el cambio de gusto que se había operado en estos momentos a favor de la pintura del Norte, la cual ya no es sinónimo de *bajo*, como señalaba todavía A. Félibien, y que sin duda parece observar a través de los ojos del teatro de Molière de su época. Si bien la *Poética* de Aristóteles se mostraba muy crítico con la comedia, sin embargo podemos observar en A. Coypel –a pesar de seguir el texto de Aristóteles– que se siente inclinado por la obra de Molière, cuyo teatro –a comienzos del siglo XVIII– parece haber desplazado a la tragedia francesa⁵⁵²; lo que suponía, precisamente, una revalorización de las escenas de costumbres y de la vida cotidiana, que, sin duda, se relacionaban con la pintura del norte. De hecho, a continuación, y tras subrayar que « *tout est imitation dans la peinture* », reflexiona sobre Aristóteles, destacando que « *Aristóteles dit que les peintres aussi bien que les poètes faisaient dans leur imitation les hommes ou meilleurs par rapport à nous ou plus méchants ou semblables* »⁵⁵³. A partir de ello reflexionará sobre la tragedia y las diferencias entre los personajes de Corneille y de Racine⁵⁵⁴, revelando cómo A. Coypel, tal y como acabamos de destacar, valora la pintura holandesa a través del teatro, pues –como la comedia– pinta a personajes peores o bajos, como había señalado el propio Aristóteles⁵⁵⁵. De este modo, a partir de la distinción de Aristóteles considera que: « *Michel-Ange et Raphaël ont peint les hommes meilleurs par la grandeur de leur goût et l'élévation de leurs idées. Le Titien les a faits semblables. Les Flamands et les Hollandais les ont faits plus méchants, c'est-à-dire par la bassesse des sujets et leur petit goût de dessein* »⁵⁵⁶.

Una vez ha establecido el fundamento de la imitación en pintura, común a las diversas escuelas, que le ha permitido reivindicar la pintura del norte de Europa, y tras persuadir al pintor de consultar al público, A. Coypel se dedicará a hablar de lo que le *touche*. Considera que si los hombres son más sensibles a la imitación, sobre todo lo serán a los caracteres y a las pasiones, tal y como había señalado Aristóteles en la poética. Es por ello que aconseja « *consulter dans les yeux du public l'effet que vous aurez voulu produire* »⁵⁵⁷, tal y como ejemplifica con la anécdota sobre los

⁵⁵¹ « Les petits tableaux des Flamands et des Hollandais sont bien recommandables par cette partie et je suis quelquefois fâché que l'on les bannisse entièrement des cabinets où l'on rassemble les tableaux des anciens maîtres d'Italie : je sais qu'il manque aux premiers le choix, la noblesse et l'élévation qui se trouvent dans les derniers ; mais dans les sujets qui leur conviennent, ils sont quelquefois parfaits, mêmes par la naïveté des expressions » *Ibid.*, p. 102.

⁵⁵² FRANTZ, Pierre et Sophie MARCHAND (dir.). *Le théâtre français du XVIII^e siècle. Histoire, Textes choisis, mises en scène*. Paris, Éditions L'avant-scène théâtre, 2009.

⁵⁵³ COYPEL, Antoine. « Conférence, 5 mai 1714 : Commentaire de l'Épître à son fils. Vrais et faux connaisseurs ». P. 102. El texto de A. Coypel hace referencia a ARISTÓTELES. *Poética*, 2, 1448a. P. 37.

⁵⁵⁴ « Aristote a dit qu'Homère a fait les hommes meilleurs. Nous avons de même pu dire de nos jours que Corneille dans ses tragédies avait fait les hommes meilleurs et que Racine les avait fait semblables ». *Ibid.*, p. 102.

⁵⁵⁵ “En esto consiste también la diferencia que separa a la tragedia de la comedia. Pues ésta tiende a imitar a personas peores que las reales, y aquella a personas mejores”. ARISTÓTELES. *Poética*, 2, 1448a. P. 38.

⁵⁵⁶ COYPEL, Antoine. « Conférence, 5 mai 1714 : Commentaire de l'Épître à son fils. Vrais et faux connaisseurs ». Pp. 102-103.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 103.

cuadros de Guido y Domenichino en San Gregorio de Roma, que había desarrollado Vittoria y cuyos comentarios son leídos en la Academia el 7 de diciembre de 1705. A propósito de este juicio del público, A. Coypel hace una clara referencia al peso que las mujeres tienen en temas de gustos, describiendo sus opiniones como temibles, al avalar los juicios de estos supuestos conocedores; « *Le beau sexe, dont le parti n'est que trop redoutable en France, décide souvent sur la foi de ces juges importants.* »⁵⁵⁸ Retomaba así los ecos de la *querelle des femmes* del siglo XVII, pero también nos muestra el peso que en materia de gustos tenían estos círculos de la *société mondaine* presididos por las mujeres. Considera que la pluralidad de voces hace fracasar las obras por muy excelentes que pudieran ser, describiendo como audaz a aquél que prefiriese el partido de la razón sobre el de la multitud; quien, sin embargo terminará por ser ridiculizado si se enfrenta a esta *commune voix*: « *il est tourné en ridicule et méprisé d'une commune voix dans les mêmes sociétés où ces redoutables censeurs s'applaudissent à l'envi* »⁵⁵⁹. Tras criticar a estos falsos conocedores, subraya que « *les grandes beautés ne sont pas à la portée du peuple grossier ; qu'il faut, pour le sentir, un discernement exquis, un goût et un génie supérieur* »⁵⁶⁰. Se oponía así, claramente, a Roger de Piles quien había defendido una especie de *sensus communis* que permitía a cualquier establecer un juicio acertado sobre las obras. Considera que un hombre de gusto para dar una verdadera idea de buen gusto debe, una vez observadas las obras, parecer sensible a sus bellezas y a continuación con *politesse* -que nunca debe abandonar- proponer sus dificultades y sus dudas al autor, cuyas obras son lo bastantes buenas como parece merecer la crítica. Ejemplo de este hombre de gusto será para A. Coypel, el duque de Orleans, quien era su principal protector. Asimismo, reconoce esta misma actitud en el duque d'Antin. Dos claros elogios a dos hombres poderosos a través de los cuales sin duda preparaba su entrada en la Academia y su nombramiento como pintor del Rey. Finalmente, termina con un elogio al siglo de Louis XIV, considerando que la grandeza de las artes es una consecuencia de su gloria.

La siguiente conferencia de A. Coypel tendrá lugar el 2 de junio de 1714, continuando las realizadas anteriormente, centrándose en *La proportion*. Estas reflexiones se iniciarán con una reflexión sobre el dibujo y el contorno, el cual -como señalamos más arriba- debía huir de las figuras perfectas de la geometría y presentarse de forma elegante « *pour ainsi dire incertaine, ondoyante et semblable à la flamme, qui leur donne l'esprit qui semble les animer* »⁵⁶¹. Define a

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, pp. 105-106.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁵⁶¹ COYPEL, Antoine. « Conférence, 2 juin 1714 : Commentaire de l'Épître à son fils. La proportion ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752. Édition critique intégrale* sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., t. IV, vol. 1, p. 109.

continuación la proportion como el « *juste accord des parties les unes avec les autres et avec le tout ensemble. C'est une convenance de mesure qui se trouve entre les membres et le reste du corps [...]* cette union charmante qui fait le plaisir des yeux, des oreilles, de l'esprit et du coeur »⁵⁶². Considera las proporciones como vinculadas al dibujo y como el fundamento de las diferentes artes, aludiendo a la arquitectura ; subrayando que la proporción, a su vez, se fundamenta en el cuerpo humano : « *qui est le principal et le plus noble objet de la peinture et de la sculpture, que l'architecture a fondé ses justes mesures, et cette noble harmonie qui fait la plus grande beauté de ses pompeux édifices et des monuments qu'elle élève* »⁵⁶³. Pero ésta proporción debe afectar a todas las partes de la pintura : « *Car il faut aussi de la proportion entre les sujets et les expressions ; on doit encore proportionner les ornements, les passions, les gestes, les mouvements et les attitudes au sexe, aux âges et aux caractères différents* »⁵⁶⁴ ; empleando también el término proporción en el sentido de adecuación. En relación al cuerpo humano y sus proporciones, A. Coypel considera que el medio más seguro para conocer sus medidas, así como de todos los animales « *c'est d'étudier à fond l'ostéologie, parce que les os sont les parties principales qui soutiennent, pour ainsi dire, le bâtiment du corps* »⁵⁶⁵ ; lo que mostraba una visión médica tradicional, construida sobre el fundamento óseo. Concluye señalando que la práctica de la pintura debe estar unida al conocimiento de la ciencia, que es lo que la distingue de la práctica del simple obrero. En la conferencia siguiente del 4 de agosto de 1714, hoy perdida, Jacques-Antoine Friquet de Vauroze ofrecerá una conferencia *Sur l'anatomie*, que según informan los procesos verbales, desarrollará los mismos temas que A. Coypel, sobre cómo la anatomía es la base del dibujo, y sobre que el conocimiento de la anatomía conduce a la perfecta corrección del dibujo y del contorno⁵⁶⁶.

La siguiente conferencia de A. Coypel del 1 de septiembre de 1714 se titulará *Les anciens et les modernes*, que es una continuación de la sesión anterior sobre el dibujo y el contorno. El regreso de la *querelle entre les anciens et les modernes* a partir de 1710, en torno a la publicación de Homero, que enfrentará a Houadar de La Motte y Madame Dacier, y que dará lugar al famoso texto *Des causes de la corruption du goût* (1714), marcará los inicios de la Regencia y las reflexiones artísticas de estos años. Entre los diversos textos que se publican destacará el de Limojon de Saint-Didier *Le voyage du parnasse*, quien introducirá las polémicas del color de los años 70 del siglo XVII en la *querelle des anciens et des modernes*, señalando a la obra de Rubens y a la Galería de Luxembourg como los principales responsables de la corrupción del gusto francés; retomando

⁵⁶² *Ibid.*, p. 109.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁶⁶ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. IV, p. 188.

ciertas ideas del siglo pasado, pero reinscritas en las problemáticas del momento, especialmente en relación con la tradición antigua y con la corrupción del gusto. Estos problemas en torno a Rubens y el gusto retomará también el abbé Du Bos en sus escritos, quien, en nombre de la *vraisemblance* contra la alegoría, ataca también a Rubens. A pesar de lo señalado por el clásico texto de Pierre Marcel *La peinture française au début du XVIIIe siècle* (1906), podemos observar cómo la obra de Rubens no parece marcar las primeras décadas de este siglo con la intensidad con la que en ocasiones se ha dicho por parte de la historiografía actual, tal y como podemos leer, por ejemplo, en S. Alpers. Ésta construye una supuesta dialéctica Rubens-Poussin en la pintura francesa de finales del siglo XVII, a partir de la obra de Roger de Piles, estableciendo a continuación que ella definiría, a su vez, una comprensión dialéctica de la pintura, entre el dibujo y el color, que afectará y determinará la pintura francesa del siglo XVIII y del siglo XIX⁵⁶⁷. Tesis que no compartimos como reflejan los propios textos de A. Coypel.

Esta conferencia de A. Coypel se iniciará con una reflexión sobre la escultura antigua que le llevará al problema de los antiguos y los modernos, intentando trascender los determinantes de esta discusión, tras lo que subyace un claro intento por reivindicar el arte de los modernos frente a aquellos que consideran que sólo los antiguos han alcanzado la perfección; « *Cela ne devrait-il pas nous apprendre à ne point décider de la bonté des ouvrages, ni sur ce qu'ils sont anciens, ni sur ce qu'ils sont modernes?* »⁵⁶⁸. Considera que se debe ser capaz de aplaudir el mérito de los presentes, así como admirar y respetar a los grandes hombres consagrados por la posteridad, citando a Plinio cuando este señala que « *J'admire les anciens, dit Pline le jeune, mais je ne suis pas de ceux qui méprisent les modernes. Je ne puis croire que la nature, épuisée et stérile, ne produise plus rien de bon* »⁵⁶⁹. Busca apartarse tanto de los admiradores de los antiguos como de los modernos, abogando de nuevo por una mirada desprejuiciada, capaz de ver en unos y en otros las bellezas y los fallos; aludiendo para lo cual al *bon sens* y a la razón. Si Roger de Piles había aludido al *bon sens* - tomándolo de Aristóteles- para legitimar la universalidad del juicio sobre el color, en esta ocasión A. Coypel alude al *bon sens* para justificar que tanto los antiguos como los modernos han llegado a

⁵⁶⁷ “Al analizar a Watteau, Rubens y el Rococó, por un lado, David, Poussin y el Neoclasicismo, por otro, hemos seguido un camino que el arte francés del siglo XVIII ha transitado mucho. Sin embargo, el presente estudio ha tratado de demostrar que la fuerza expresiva atribuida a estas dos formas o estilos depende menos de la naturaleza inherente a cada uno de ellos, y más de la estructura o sistema de diferencias establecido entre ambos por Roger de Piles [...] Pero esta diferencia arbitraria entre los dos artistas fue fructífera para los pintores franceses que trabajaron a partir de ella. De hecho, la adhesión a este sistema de diferenciación casi se convirtió en necesidad para los pintores de la época. Aquellos que lo ignoraron, se vieron inmersos en una especie de perplejidad, en una tierra de nadie pictórica.” ALPERS, Svetlana. *The Making of Rubens*. Traducido por Amaya Bozal ; A. Machado Libros, 2001, pp. 111-112 (1ª edición, New Haven-London, Yale University Press, 1995).

⁵⁶⁸ COYPEL, Antoine. « Conférence, 1 septembre 1714 : Commentaire de l'Épître à son fils. Les anciens et les modernes ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., t. IV, vol. 1, p. 115

⁵⁶⁹ *Ibid.*, pp. 115-116.

las mismas verdades artísticas, porque los hombres son los mismos en una y otra época. No obstante, añade que si bien un joven artista puede acudir a los antiguos para perfeccionar su arte, sin embargo, en determinados aspectos son los modernos, como Giorgione o Tiziano, quienes le ayudarán a perfeccionar ciertas partes de la pintura, como el color, que no están presentes entre los antiguos. A. Coypel reivindica así en los pintores modernos sus cualidades y maestrías, destacando por ejemplo la elegancia y la pureza del dibujo de Poussin, Domenichino o Rafael; el gran gusto de Carracci, Correggio o Miguel Ángel; el arte de los ropajes de Rafael o Guido Reni; la gracia de Correggio o del Parmigianino, etc.

A. Coypel considera que estos prejuicios, bien de los defensores de lo antiguo o bien de los defensores de lo moderno, proviene de nuestra educación, describiendo a la mayor parte de los hombres como « *ces petites figures de bois dont les peintres se servent pour ajuster leurs draperies : ils agissent moins par leurs mouvements naturels que par des ressorts étrangers* »⁵⁷⁰. A continuación cita el *Épître* de N. Boileau a M. Racine, pero se centra en el fragmento en el que se describe como Molière es atacado injustamente y difamadas sus obras. Una vez que ha elogiado el arte de los antiguos, también recuerda el peligro de una imitación servil de lo antiguo: « *Mais, si le naturel n'est pas toujours parfait, il ne faut pas s'étonner si tout ce qui porte le nom d'antique ne l'est pas toujours aussi* »⁵⁷¹. Si bien piensa que el arte de los modernos debe tomar a los antiguos por modelo, sin embargo aquellos deben ser capaces, por la fuerza de su pincel, de dar a las figuras el aspecto de modelos vivos respecto a los modelos antiguos; poniendo como ejemplo la figura de Poussin, quien en ocasiones se muestra poco variado, sobre todo en relación a las cabezas de mujeres, donde refleja su excesiva dependencia de la escultura antigua. Aunque, al mismo tiempo, elogia otras partes de su pintura⁵⁷². Es por ello que finalmente reivindica tomar a la naturaleza por modelo, porque en su variedad siempre nos proporcionará nuevas ideas y formas.

Los meses siguientes se producirán relecturas de antiguas conferencias y el 15 de septiembre de 1715 Louis XIV muere, iniciándose la regencia del duque de Orleans quien nombrará a A. Coypel primer pintor de Louis XV. Puesto que estaba vacante desde la muerte de Pierre Mignard. Asimismo, y pese a la enemistad del duque de Orleans con el duque d'Antin, le nombra a éste

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁷² « Si le Poussin, si respectable et si profond dans la connaissance de l'Antiquité, avait pu joindre aux grandes beautés qu'il a puisées chez les anciens cette imitation naïve de la nature, il aurait été quelquefois moins dur dans son dessein comme dans son pinceau. Son coloris aurait été plus vrai, plus fort et plus harmonieux. Ses draperies auraient été plus moelleuses, d'une plus grande manière, moins sèches et plus variées, aussi bien que ses airs de têtes de femmes qui sont presque toujours les mêmes et qui paraissent toujours être tirées des mêmes têtes antiques. La variété est nécessaire dans la peinture comme dans tous les autres arts. Les choses les plus belles, souvent répétées, cessent de plaire. Le plaisir qui se présente d'un ordre trop égal devient souvent une corvée, et cette variété ne se peut jamais trouver que dans la nature qui fournit toujours de nouvelles choses, et qui paraît se plaire à en produire toujours de différentes. » *Ibid.*, p. 124.

Directeur des Bâtiments y en 1716 obtiene finalmente la *Surintendance des Bâtiments* recientemente restaurada. Sin embargo, la mala situación económica hace que la Academia no reciba encargos oficiales, lo que reducía el interés de los pintores por ser académicos y a que no parecía reportarles beneficio alguno, a pesar de lo cual, A. Coypel es nombrado director de la Academia, en tanto que primer pintor. Título que ostentará hasta su muerte en 1721. Entre la muerte del rey en 1715 y 1718, en que A. Coypel retoma de nuevo la palabra dentro de la institución, la Academia se muestra inactiva, relejando antiguas conferencias. El 2 de abril de 1718 se producirá la lectura de una *Mémoire de Guillet de Saint-Georges sur le tableau du Portement de croix de Charles Le Brun*, con toda probabilidad –según señalan J. Lichtenstein y Ch. Michel- a instancias del propio A. Coypel, quien en la siguiente sesión va a dar una conferencia sobre la expresión. Este texto se trataría con toda probabilidad de un artículo originalmente escrito para el *Mercur galant* en abril de 1688 que, finalmente, no fue publicado y que es recuperado ahora por Guillet de Saint-Georges. La intención parece clara por parte de A. Coypel al preceder su conferencia con esta descripción de la obra de Le Brun donde, precisamente, se hace especial hincapié en el problema de las pasiones y su expresión como vehículo narrativo de la composición pictórica.

El 6 de agosto de 1718 A. Coypel retoma las conferencias dedicándose a la *L'expression*, que realizará a lo largo de tres conferencias. Durante la primera se centrará en la expresión general; la segunda, del 1 de octubre de 1718, la dedicará a la expresión del cuerpo; y la tercera, del 5 de agosto de 1719, la dedicará a la expresión de los rostros. El proyecto nos remite claramente a la obra de Le Brun, sin embargo se apartará de ella en varios aspectos, rechazando la tesis de éste - como ya había señalado Roger de Piles- sobre la posibilidad de poder establecer unas expresiones fijas y unívocas como las propuestas por Le Brun a través de sus dibujos. Asimismo, y como también estableció Roger de Piles, A. Coypel distinguirá entre las pasiones y las expresiones, considerándolos como ámbitos diferentes, tal y como analizamos en el capítulo noveno.

Estas conferencias sobre la expresión se inician así con una reflexión sobre la expresión, vinculándola a la finalidad del arte, tomando de nuevo como fundamento a Aristóteles y citando, asimismo, a Horacio⁵⁷³:

« L'art d'imiter les objets visibles de la nature est ce qui caractérise absolument le peintre ; mais ce qui distingue la peinture de presque tous les autres arts, et le peintre du peintre, c'est non seulement une certaine élévation d'esprit, qui fait penser heureusement les choses, mais cet enthousiasme et ce pathétique qui touchent l'esprit, qui émeuvent le coeur par la juste

⁵⁷³ « Les poèmes ne doivent pas seulement avoir de la beauté, dit Horace, il faut encore qu'ils soient touchants, et qu'ils fassent naître dans le coeur de ceux qui les entendent toutes les passions que le poète y veut exciter ». HORACIO. *Ars poetica*. Citado por COYPEL, Antoine. « Conférence, 6 août 1718 : Commentaire de l'Épître à son fils. L'expression ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol. t. IV, vol. 1, p. 142.

*représentation des caractères et par l'imitation des passions ; ce qui vient de la grandeur d'âme et de l'imagination »*⁵⁷⁴

Para alcanzar este entusiasmo y este patetismo en el espectador no sólo es necesario haber alcanzado la perfección y lo sublime en el arte, a través de un agradable colorido, pintado con gracia y facilidad, ni que se haya logrado una corrección en el uso de las reglas, sino que, una vez satisfecho los ojos, el buen pintor « *sait émouvoir l'esprit des spectateurs avec force* »⁵⁷⁵. A. Coypel se centra por tanto en la visión del espíritu, como es frecuente en la tradición humanística, alejándose de los modelos materialistas de su época preocupados por la sensibilidad.

Tras haber elegido el tema de su obra, a continuación, el pintor debe ser capaz de expresar con todas las partes del cuadro, para lograr así atraer las miradas del espectador, aludiendo claramente a la idea de *expresión general* o *tout ensemble*; y, de este modo, « *Le peintre qui veut y parvenir doit envisager deux sortes d'expressions, la générale et la particulière* ». Por expresión general se refiere al « *caractère du sujet, qui doit d'abord se présenter aux yeux pour aller ensuite à l'esprit, et de l'esprit au coeur ; presque toutes les parties de la peinture y doivent joindre leur force : l'invention, la disposition, le caractère du dessein, le coloris, le pinceau et le clair-obscur* »⁵⁷⁶. Como señala a continuación « *chaque tableau doit avoir un mode qui le caractérise* », aludiendo claramente a la teoría de los modos de Poussin, que también había desarrollado A. Félibien y Le Brun; y, de este modo, da una serie de rasgos que deberán tener los temas majestuosos y nobles⁵⁷⁷, diferentes de los rasgos que deberá tener los temas graciosos⁵⁷⁸. A partir de esta descripción de los diferentes modos de los cuadros, en relación al tema tratado, podemos observar que ese estilo tradicionalmente definido como *rococó*, agradable y placentero, no era más que uno de los posibles modos que describe A. Coypel para la pintura, conviviendo así en la pintura del momento diferentes modos.

En relación a la expresión de la escena, dónde va a desarrollarse la acción, A. Coypel distingue, primeramente, entre los tres tipos de piezas que realizaban los antiguos: trágicas, comedias y satíricas, a los que adscribe un tipo específico de decoración; « *les tragiques représentaient toujours des édifices magnifiques et superbement ornés; les comiques représentaient de simples maisons, comme on en voit communément dans les villes; et les satyriques des lieux*

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 142.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁷⁷ « l'ordre simple et grand de la composition, par la noblesse des attitudes dans toute leur magnificence, par leur dignité, par le contraste naturel et sans affectation outré, par le choix des couleurs magnifiques et harmonieuses, par le goût du dessein grand et correct, et par un repos tempéré dans le clair-obscur ; dans les sujets tragiques et barbares, les oppositions du clair-obscur seront plus sensibles et plus marquées, comme celles du coloris dont le choix triste et mélancolique inspirera le caractère du sujet » *Ibid.*, p. 144.

⁵⁷⁸ « Dans les sujets gracieux, tout doit rire et plaire par le choix des objets inventés, par un certain air de légèreté dans la composition, par l'élégance du dessein, par le coloris vague et brillant, par le clair-obscur doux et tempéré, et par le pinceau moelleux, léger et fondu. » *Ibid.*, p. 144.

champêtres, des maison rustiques, de simples sabanes et quelques vieux temples ruinés »⁵⁷⁹. Esta distinción es muy interesante porque nos puede ayudar a comprender el *modo* en los cuadros, pues, si tenemos en cuenta que A. Coypel mantuvo una estrecha relación con Watteau, supervisándole en su obra de recepción para la Academia *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*, podemos preguntarnos si ciertas obras de éste habitualmente definidas como galantes, podrían interpretarse- según la escena y de acuerdo a esta distinción de A. Coypel, como escenas satíricas.

Por otro lado, aconseja salir del taller y del gabinete para estudiar los caracteres, tanto en la corte, como en la villa, como en el campo; pues « *le monde, qui est une bibliothèque vivant, anime fort celle du cabinet* »⁵⁸⁰. Un consejo que nuevamente nos recuerda a la manera de trabajar de Watteau, siempre dibujando personajes de su alrededor en sus diversos cuadernos; aconsejando A. Coypel buscar un término medio entre el trabajo de taller y la disipación en el gran mundo. Aprovecha estas reflexiones sobre los caracteres para describir la Corte de su época, y si bien considera que el pintor puede encontrar allí modelos para sus cuadros, sin embargo, parece aprovechar este tema para deslizar sutiles críticas hacia la corte, como por ejemplo al señalar: « *Cour, me dira-t-on ? Quoi! Perdre son temps à attendre, et souvent à être rebuté, tandis qu'on peut étudier tranquillement dans son cabinet ?* »⁵⁸¹ Asimismo, más adelante, a propósito de la corte vuelve a señalar : « *Vous pouvez donc, dans ce grand théâtre du monde, étudier le vrai des mœurs, des caractères et des passions* »⁵⁸², haciendo una caracterización de los personajes que pueden encontrarse en la corte, la cual parece sacada de los moralistas. « *Étudier à la Cour, dira-t-on, c'est une mer orageuse où l'on est toujours en danger de périr : intrigues cachées, souterrains dangereux, caresses suspectes, embrassements faux et intéressés, orgueil insupportable* » ; destacando especialmente « *surtout de la part de ceux qui l'aveugle fortune a élevés avec trop de rapidité* »⁵⁸³. A. Coypel además de hacer una clara crítica hacia la corte, al mismo tiempo hacía una clara alusión a esa transformación social que estaba teniendo lugar en su época con la irrupción de los banqueros y financieros, que parecían trastocar no sólo el orden social de Antiguo Régimen, sino la *bienséance* de las clases altas y, sobre todo, los gustos artísticos, con sus grandes inversiones en importantes colecciones; lo que suponía una clara alusión a P. Crozat. Una vez nombrado director y primer pintor del Rey, y bajo la protección del duque de Orleans, A. Coypel seguramente se sentía seguro para deslizar algunas críticas hacia esos hombres enriquecidos y hacía ciertos comportamientos de la corte.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 146

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 146.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 146.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 147.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 147.

A continuación, vuelve a recomendar al artista evitar caer en los vanos y falsos elogios, siendo fiel al maestro, sin mezclarse en asuntos secretos « *ni celles de ses courtisans* »⁵⁸⁴. Realiza seguidamente una descripción moral del comportamiento del pintor, tras el que claramente subyacen las reflexiones que estudiamos en el anterior capítulo sobre las críticas que se producen en estos instantes hacia las formas de comportamiento cortesanas y aristocráticas⁵⁸⁵. En ellas algunos parecían defender una especie de *politesse* tras la que subyacía una cierta comprensión igualitarista, de la que A. Coypel parece participar⁵⁸⁶. Finalmente, hace un elogio de los grandes pintores de costumbres como Molière y Despréaux, demostrando así cómo el teatro de Molière se impone cada vez más sobre la tragedia francesa. A continuación recomienda acudir a las grandes obras de la antigüedad para sacar de ellos el carácter de los personajes históricos y dotar así de alma y no sólo de parecido a los grandes hombres. « *Si vous voulez remplir la vaste étendue de votre art, variez vos caractères, tâchez de vous rendre également propre au grand, au tragique, au terrible, comme à l'agréable et à l'enjoué ; par là vous pourrez vous attirer les suffrages de la Cour, des savants et peut-être du peuple, car chacun se plaît à ce qui lui convient* »⁵⁸⁷. Finalmente, subrayará la importancia de la fisionomía así como de los temperamentos, que hace que el espectador se interese en el primer vistazo, siguiendo de cerca lo señalado por Le Brun en el siglo pasado.

El 1 de octubre de 1718 A. Coypel dará su siguiente conferencia titulada *Le mouvement du corps et les gestes*. En ella distingue entre los caracteres y la expresión de las pasiones, que se refieren a « *les mouvements du corps ou par les gestes qui doivent donner de l'âme aux figures, et sans lesquels les tableaux les mieux composés, les mieux dessinés, peints et coloriés, seraient froids, languissants et inanimés ; car le remarque Cicerón, l'action est l'éloquence du corps* »⁵⁸⁸. Si bien, los caracteres, la fisionomía y la expresión particular de Le Brun, se habían centrado en los rostros, con el término expresión de las pasiones A. Coypel quiere incidir sobre la expresión de los cuerpos a través de los gestos, acercándose a los problemas de la *actio ciceroniana*, característicos

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁵⁸⁵ LOSFELD, Christophe. *Politesse, morale et construction sociale. Pour une histoire des traités de comportements (1670-1788)*. Paris, Honoré Champion, 2011.

⁵⁸⁶ « Enfin, faites-vous une loi de fermer la bouche quand il faut faire du mal et de l'ouvrir pour faire du bien ; ne cherchez jamais à établir votre fortune sur l'injustice et la ruine des autres ; si, vous conduisant ainsi, vous échouez à la Cour, il faudra que votre étoile soit bien malheureuse ; mais vous aurez toujours la consolation d'être content de vous et de n'avoir rien à vous reprocher. Conduisez-vous de même dans la vie commune, sans orgueil et sans bassesse, avec vérité et simplicité ; alors les hommes prévenus en votre faveur, se présentant sans masque devant vous, vous feront connaître le naturel sans fard et vous donneront eux-mêmes la facilité de les étudier » COYPEL, Antoine. « Conférence, 6 août 1718 : Commentaire de l'Épître à son fils. L'expression ». P. 148.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 151.

⁵⁸⁸ COYPEL, Antoine. « Conférence, 1 octobre 1718 : Commentaire de l'Épître à son fils. Le mouvement du corps et les gestes ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., t. IV, vol. 1, p. 168.

del teatro. Así divide el cuerpo humano en tres: la parte irascible, la parte concupiscible y la razonable; una distinción tomada de Platón quien a partir del mito del carro alado identifica la parte irascible con el caballo malo, que vincula al hígado, la concupiscible con el caballo bueno, el corazón, y la razonable con el auriga, la cabeza. Como ha señalado en numerosas ocasiones, esta importancia concedida a los gestos del cuerpo era la consecuencia de la elocuencia muda que caracterizaba a la pintura, la cual debía hablar a los ojos mediante los gestos. La pintura sólo era capaz de expresar las pasiones trágicas, como la piedad o el terror, por los movimientos del cuerpo⁵⁸⁹, debiendo siempre adecuarse al carácter de cada personaje o situación, sin romper la *vraisemblance* ni la *bienséance*, concediendo a las manos un lugar fundamental para expresar estas pasiones. « *Le peintre [...] doit non seulement suppléer à la parole, mais il doit tâcher d'en imiter la force et d'exprimer les sentiments et les mouvements de l'âme que la rhétorique enseigne pour se faire entendre toutes les nations de la terre* »⁵⁹⁰. Pero estos gestos, que en ocasiones el pintor debe exagerar para que se comprenda mejor la pintura, deben de realizarse sin « *sortir des bornes de la vérité et de la vraisemblance ; il faut que ce soit avec tant d'art, que cet art même sache se cacher, pour ne laisser briller que les charmes de la nature*. »⁵⁹¹ ; y, de este modo, como dice Luciano, se debe « *garder surtout la bienséance sans s'emporter au-delà* »⁵⁹² ; aconsejando, nuevamente, imitar a los grandes maestros. También aconseja asistir a los espectáculos teatrales, para inspirarse en los actores, en los bailarines o en las pantomimas⁵⁹³. Esta importancia concedida a los espectáculos teatrales por parte de A. Coypel es una constante de la pintura del momento, como señalaremos a propósito de Watteau, cuya relación con el teatro, sin embargo, es menos obvia de la que en ocasiones se ha señalado, a pesar de introducir a los personajes de la comedia del arte en sus pinturas, estando, por el contrario, mucho más cerca del teatro la obra de A. Coypel, la de su hijo Charles, la de Car Vanloo o la de Jean François de Troy, que la del propio Watteau.

« Je le répète encore, et ne puis trop le dire, le grand peintre doit exprimer si parfaitement les caractères par les gestes, que le spectateur s'imagine voir en effet les choses dont il ne voit que la représentation ; qu'il se persuade, pour ainsi dire, entendre des paroles, quand même on ne parle pas. Les mouvements du corps et les gestes doivent être si naturels et si vrais, que de même qu'aux comédies de Molière, le spectateur reconnaît son caractère particulier, et se persuade qu'il a été lui-même l'original que l'auteur a voulu copier [...] Tout contribue dans les spectacles à l'instruction du peintre : les idées, les images et les passions exprimées par la poésie et par les gestes des grands acteurs ; les postures, les attitudes, la noblesse et la grâce

⁵⁸⁹ « La peinture, qui est une imitation de la nature aussi bien que la poésie, et qui cependant étant muette ne sait que parler aux yeux, ne peut se faire entendre que par les gestes, ni exprimer les passions de l'âme, comme la pitié, la terreur et les autres, que par les mouvements du corps. Les gestes doivent toujours avoir un juste rapport avec la tête, les yeux et les autres parties du visage ». *Ibid.*, p. 169.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 172.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 173.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 173.

⁵⁹³ « Les spectacles me paraissent fort nécessaires à ceux qui veulent se perfectionner dans la peinture, et je ne suis pas surpris de ce que les peintres et les sculpteurs de l'Antiquité qui voulaient se distinguer par rapport à l'imitation des passions, dans les gestes et les attitudes et les gestes qui représentaient le plus vivement les mouvements de la nature, soit par les acteurs, les danseurs ou les pantomimes. » *Ibid.*, p. 176.

*du ballet et des danseurs. Les spectateurs mêmes donnent une ample matière pour étudier les gestes : l'admiration des uns, le dédain et le mépris des autres, l'indolence de ceux-ci »*⁵⁹⁴

Termina esta conferencia aludiendo de nuevo a la *Poética* de Aristóteles y al pasaje ya repetido en numerosas ocasiones sobre que la tragedia es una imitación de una acción, y por tanto de personas que actúan, retomando también las ideas de Quintiliano y Cicerón sobre la *actio* o acción; que el pintor debe trasladar a la pintura para dar a conocer los sentimientos y los pensamientos de los personajes representados.

En la siguiente conferencia del 5 de agosto de 1719 A. Coypel continua sus reflexiones sobre los caracteres y las pasiones. En ella prosigue las líneas señaladas por Le Brun y, de este modo, subraya que « *les parties du visage semblent mettre au dehors les mouvements les plus secrets de l'âme* »⁵⁹⁵. No obstante, se aleja de la concepción mecanicista desarrollada por Le Brun, interesándole más bien el efecto de las pasiones, limitándose a señalar que : « *Toutes les actions de l'appétit sensitif sont appelées passions, d'autant qu'elles agitent l'âme, que les corps y pâtit et s'y altère sensiblement. Ces agitations et ces divers changement, causés par le désir du bien et l'appréhension du mal, doivent être l'objet principal de l'étude du peintre* »⁵⁹⁶. Primeramente señala dos pasiones principales *plaisir* y la *douleur*, y más tarde admite once. Aunque reconoce que algunos las reducen a una sola: el amor, pero para él « *qu'il n'y a de passions que l'amour propre* »⁵⁹⁷. A. Coypel se aleja así de la sistematicidad que había pretendido construir Le Brun mezclando muy diversos discursos filosóficos de la época. La primera pasión que tratará será la admiración que ya había sido la pasión central en Descartes así como en la obra de Le Brun. La siguiente pasión será el amor que Ch. Michel en *Clélèbre Watteau* ha puesto en relación con *Le pèlerinage à l'île de Cythère*, que fue el cuadro que presentó Watteau a la Academia el 23 de agosto de 1717. A continuación se centrará en el odio, en el deseo, en la alegría y en la tristeza.

El 2 de septiembre de 1719 ofrecerá una conferencia sobre *L'art de bien draper*. Un tema que había sido constantemente tratado en las conferencias de la Academia y que « *selon moi, une des parties de la peinture la plus essentielles et la plus difficile* »⁵⁹⁸; dando a continuación diversos

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 178.

⁵⁹⁵ COYPEL, Antoine. « Conférence, 5 août 1719 : Commentaire de l'Épître à son fils. Les caractères des passions ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol. t. IV, vol. 1, p. 182

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 182.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁵⁹⁸ COYPEL, Antoine. « Conférence, 2 septembre 1719 : Commentaire de l'Épître à son fils. L'art de bien draper ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol. t. IV, vol. 1, p. 195.

consejos sobre cómo ejecutarlos de forma correcta. El 9 de noviembre y el 7 de diciembre de 1720 dará sus últimas conferencias *Sur l'excellence de la peinture* que, como indican los procesos verbales⁵⁹⁹, tenía la intención de que sirviera de prefacio a las anteriores conferencias que iban a ser publicadas por Collombat. En ella define la pintura como un arte útil y agradable, completamente alejada del arte mecánico, que hay que honrar « *comme une espèce de divinité* »⁶⁰⁰. Pero para él la pintura no se limita exclusivamente a agradar a los ojos, como creen algunos, de ahí que incida en sus reflexión sobre la utilidad de la pintura, dando una definición de la misma que se inscribe en la tradición de la Academia del siglo XVII.

« *La peinture est un art qui, par des lignes et des couleurs, sait représenter aux yeux sur une simple superficie tout ce que l'univers comprend d'objets visibles ; elle a pour objet la matière et l'esprit, en un mot, la nature entière qu'elle doit non seulement imiter, mais souvent surpasser : elle est la mère de tous les arts, parce qu'elle est elle-même l'art du dessein.* »⁶⁰¹

La pintura se define a través del dibujo y no del color, « *avex des traits simples sans aucune couleur* », pensando el dibujo, junto a las luces y las sombra, como lo que da forma « *mais même la pensée; on y distingue la modestie de l'audace et toutes les passions* »⁶⁰². Considera que mediante un crayón y sin necesidad del color, es posible definir todos los rasgos necesarios de la pintura⁶⁰³, siendo el pintor capaz de enseñar al espectador, con unos simples trazos, las diferentes costumbres de los países, sus vestidos, sus edificios, los árboles y sus plantas, etc.; y, de este modo, la pintura se presenta como : « *un langage qui peut être commun à tous les peuples, que les sourds entendent et par lequel les muets peuvent se faire entendre* »⁶⁰⁴. Define asimismo la pintura como una fuente de ejemplaridad y virtud para los hombres, a quienes les enseña el camino de la gloria y la fama, gracias a su elocuencia; citando de nuevo la máxima de Plutarco sobre que la poesía es una pintura parlante y la pintura una poesía muda. La imagen es así el libro tanto de los eruditos como de los ignorantes, camino de conocimiento en todas las naciones. Recordemos que en estos instantes, ciertos ámbitos y grupos, adscritos a la ciencia, como Fontenelle han criticado precisamente que tras el arte hubiese conocimiento y Verdad.

⁵⁹⁹ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. IV, pp. 306-307.

⁶⁰⁰ COYPEL, Antoine. « Conférence, 9 novembre 1720 et 7 décembre 1720 : Commentaire de l'Épître à son fils. Sur l'excellence de la peinture ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol. t. IV, vol. 1, p. 206.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 207.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 207.

⁶⁰³ « Elle exprime en même temps le sang, les cheveux et la barbe qui ne fait que commencer à poindre, la ressemblance d'un homme blond et de blanche charnure, etc., et tout cela quelquefois d'un seul trait et d'une même manière ; et qui plus est, si nous venons à représenter d'un crayon blanc un Indien, il ne laissera pas de paraître dans l'idée du spectateur comme un homme noir, car son nez camus, ses cheveux hérissés et crépus, ses grosses joues le feront distinguer et reconnaître » *Ibid.*, p. 207.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 208.

Si bien piensa la pintura es función del espectador, de sus emociones y pasiones, sin embargo, continua pensando la pintura en función de la razón y el alma, y en modo alguno define una comprensión subjetivista del arte, como la que se desarrollará posteriormente.

*« qui sait, en séduisant les yeux, charmer l'esprit et le coeur; qui peut, par la vivacité de l'imagination, la grandeur des idées, la justesse des pensées et la fidèle exactitude de l'imitation, se conformer si étroitement à la nature, qu'en émouvant les ressorts les plus secrets des passions, elle semble se rendre maîtresse du coeur et de l'âme ? »*⁶⁰⁵

Además de destacar su utilidad *« d'animer les hommes aux vertus morales »*, es capaz también *« élever l'âme à des vérités plus utiles et plus solides, qui sont celles de la religion »*⁶⁰⁶. Un ejemplo de esta capacidad de la pintura para emocionar son las diversas disputas que ella genera, aludiendo de nuevo a los problemas del color y del dibujo. No obstante, señala también que existen hombres insensibles *« qui regardent tout sans rien voir »*⁶⁰⁷, característicos de esa multitud ordinaria que se dejan guiar por las impresiones de los otros. Critica de nuevo a esas multitudes que se paran allí donde hay una gran concurrencia, haciendo triunfar el error sobre la razón. *« Enfin l'on peut dire que les choses passent pour bonnes ou mauvaises selon le caprice du vulgaire, qui contredit aujourd'hui ce qu'il soutenait hier, et qui change dans un instant de sentiment comme d'humeur, et qui agit ordinairement plus par passion que par raison. »*⁶⁰⁸ Vuelve así a criticar el peso que las masas de aficionados al arte tienen en la sociedad de su época, defendiendo al verdadero conocedor, como ya ha hecho en conferencias pasadas. Terminará su conferencia haciendo un breve recuerdo de los honores recibidos por los artistas de los grandes señores de la historia, recordando, también, cómo los grandes reyes, a su vez, también practicaron la pintura, ya que ésta es capaz de *« élever ceux qui l'exercent au-dessus de la plupart des autres hommes »*⁶⁰⁹.

Las conferencias de A. Coypel mostraban cómo el pensamiento teórico francés durante las primeras décadas del siglo XVIII era una clara continuación de las ideas del siglo anterior. No obstante, y como hemos puesto de manifiesto, en sus reflexiones irrumpen nuevas problemáticas como las *opiniones*, el *gusto*, el *público*, etc., que reflejan una serie de *discontinuidades* dentro del *saber artístico* del momento; y que nos descubren, finalmente, una reordenación de los discursos, en paralelo a las transformaciones que se están produciendo en otros saberes y en paralelo al desarrollo de una nueva concepción del poder, la *Gubernamentalidad*.

4.2. La decoración de la Banca Real. La irrupción de los saberes de la Gubernamentalidad en la decoración de la Regencia.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 209.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 209.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 211.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, pp. 211-212.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 218.

Esta *continuidad* que caracteriza la dirección del duque d'Antin no sólo es perceptible a nivel administrativo, sino también formal; y, de este modo, tal y como había marcado el periodo de J. Hardouin-Mansart y Roger de Piles, esta nueva etapa estará presidida por la *grande manière*; aunque con las particularidades que introduce la *gracia*, que analizamos a propósito de A. Coypel. De los escasos proyectos artísticos que se llevan a cabo durante este periodo, atravesado por la crisis económica, cabe mencionar la decoración realizada para la Banca Real, estudiada por Klara Garas⁶¹⁰; quien ha reconstruido la decoración de Hôtel de Nevers. En ella se observa, sin embargo, un intento por redefinir la decoración, formalmente y temáticamente, de acuerdo a los nuevos *gustos y saberes* de la Regencia. A nivel formal nos encontramos con una decoración a la italiana, realizada por Pellegrini, muy al estilo de la pintura veneciana, colorista y luminosa, y compositivamente unitaria. A nivel temático nos encontramos con una adaptación de la mitología a los nuevos *saberes* de la *Gubernamentalidad*, como son la economía, el interés, la riqueza, el comercio, etc., abandonando por completo los temas vinculados con la *Soberanía* y la afirmación dinástica, tal y como todavía era perceptible en la *Galería de Eneas* realizada por A. Coypel.

La decoración principal estará constituida por un gran fresco titulado *La prospérité de la France*, encargado por John Law⁶¹¹ al pintor Giovanni Antonio Pellegrini en 1720; quien en el momento de la ejecución se encontraba en París acompañado de Rosalba Carriera invitada por P. Crozat⁶¹². Si bien este fresco fue destruido unos pocos años después del hundimiento de la Banca Real en 1721, probablemente hacia 1722, sin embargo, la descripción que nos ha llegado nos permite observar un claro deseo por reconstruir las alegorías del poder versallescas y adaptarlas a la Regencia. Hemos podido reconstruir esta decoración gracias a la descripción dada por P.-J. Mariette⁶¹³ en su *Abecedario*; que, como señala Charles-Philippe Chennevieres y Anatole de Montaiglon editores de la obra de P.-J. Mariette, está basada a su vez en una descripción manuscrita anónima datada el martes 10 de junio de 1721 y publicada por Lepicié en sus *Vies des premiers peintres du roi*, en el tomo II, pp. 122 y ss. A partir de ella K. Garas ha resumido esta decoración como un intento por reconciliar la concepción feudal del Antiguo Régimen y la nueva ideología capitalista, incluyendo asimismo representaciones del Rey, del Regente y de los usuales dioses del Olimpo; así como personificaciones de conceptos como el comercio, riqueza, caución o crédito,

⁶¹⁰ GARAS, Klara. « Le Plafond de la Banque Royale de Giovanni Antonio Pellegrini ». En *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts, A Szepmureszeti Muzeum Kozlemenyei*, XXI, 1962, p. 82 ; KNOX, Georges. *Antonio Pellegrini, 1675-1741*. Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 151.

⁶¹¹ BOREAN, Linda. "Nuovi elementi e considerazioni sulla collezione di John Law". En HOCHMANN, Michel. *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen, 24-25 février 2006, 6 mai 2006. Paris-Genève, École Pratique des Hautes Études-Droz, 2011, pp. 441-462.

⁶¹² ROSENBERG, Pierre. « Paris-Venise, ou plutôt Venise-Paris : 1715-1723 ». P. 104 y ss.

⁶¹³ MARIETTE, Pierre-Jean. *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*. 1750. En CHENNEVIERES, Charles-Philippe et Anatole de MONTAIGLON (Éd.). *Archives de l'art français*. Paris, Dumoulin, 1853-1854, 5. Vol., t. IV, pp. 95-98.

basadas en la iconología de Ripa. Si bien este intento de renovación iconográfica no parece haber tenido mayor trascendencia durante la dirección del duque d'Antin, sin embargo, esta decoración mostraría por vez primera y de forma clara la penetración de las ideas de la *Gubernamentalidad* en el arte de la época a nivel temático; siendo ésta y no la *Soberanía* la que ordena el discurso de la composición, pese a que el propio P.-J. Mariette sitúa toda la decoración en torno a la *gloire du Roi*: « *L'idée principale de cette peinture est d'exprimer les différents avantages de la banque, et de les rapporter à la gloire du roi et de M. le régent.* »⁶¹⁴ Pero esta *gloire*, ya no es sustentada por el cuerpo del príncipe, como en la *Soberanía* y como todavía comprobábamos en la *Galería de los Espejos* de Versalles, sino sobre las fuerzas que gobiernan el Estado, como la banca, la riqueza, el comercio, el préstamos, etc., esto es, sobre las “diferentes ventajas de la banca”, como la propia descripción advierte.

« *En entrant dans la galerie à main gauche, vis-à-vis des fenêtres, on voit d'abord au milieu le portrait du roi ; il est soutenu d'un côté par la Religion, et de l'autre par un héros qui représente Mr. Le Régent ; aux pieds de la Religion, on voit un enfant qui tient un livre, symbole d'instruction et de doctrine. Ce groupe est environné de nuées.*

Au-dessous de la religion, on représenté le Génie avec des ailes et un casque ; il conduit par la main le Commerce suivie de la Richesse, de la Sûreté et du Crédit ; au pied du Génie, un enfant tient un arc à la main, symbole de l'invention.

*A la droite et un peu au-dessous du Génie, on voit l'Arithmétique tenant dans ses mains un papier de compte ; elle est accompagnée de l'Industrie qu'on caractérisée avec un casque et une épée à la main »*⁶¹⁵

El texto de P.-M. Mariette se inicia con la descripción de un retrato del monarca, apoyado en la Religión y por un héroe que representa al Regente. Pero, por debajo de ellos, a modo de sustento, parecen desarrollarse los *saberes económicos* que sostienen y constituyen la *fuerza* del Estado y del monarca; y, de este modo, en esta decoración de la bóveda observamos la irrupción de un nuevo *saber económico*, que comprende la riqueza como fuente del poder de las naciones y que se vincula, a su vez, con las discusiones de la época sobre el lujo y con los debates sobre la moral cristiana en relación a la riqueza, de ahí que la decoración de la banca real estuviera puesta bajo el amparo de la Religión. Tras el retrato del monarca, apoyado sobre el regente y la religión, P.-J. Mariette subraya la figura del Genio, quien conduce el Comercio, la Riqueza, etc., lo que mostraría que el monarca *gobierna* sobre la religión y sobre la razón o genio. Una razón que podríamos vincular, a su vez, con la idea de la *Razón de Estado*, que -como definimos en la segunda parte- se define por el deseo de conocer estas *fuerzas* que gobierna y sustenta el Estado. La invención, la aritmética, la industria, etc., serían algunas de esas *fuerzas* que sustentan el Estado, tal y como indica a continuación la descripción cuando señala: « *A la droite du héros, et un peu au-dessous, on a peint la France à côté d'Hercule, qui tient d'une main un gouvernail, et de l'autre une massue pour marquer la force de la*

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁶¹⁵ *Ibid.*, pp. 95-96.

France, tant par terre que par mer »⁶¹⁶. Francia aparece de nuevo identificada con la figura de Hércules y caracterizada por un *gouvernail*, esto es, por un *timón* (que ya analizamos que era una de las principales metáforas de la idea de *gobierno* y de la noción de *pastorado* desde la antigüedad) y por una maza, que representa la fuerza de France. Una Francia que ya no se identifica tanto con la figura del Príncipe y su fuerza, sino con la acción de gobierno y con las fuerzas que definen esa Francia, como la riqueza. A continuación aparece una figura que representa la *Generosidad* y la *Magnanimidad*, cuyo cetro y cuya espada son llevados por dos niños, a los pies de los cuales se representa un cuerno de la abundancia, del cual salen los tesoros repartidos por Francia:

« Ensuite on a mis une figure assise qui tient de la main droite un palladium ou petit Pallas. Cette figure représente la Munificence ; elle est accompagnée de la Magnanimité, dont le sceptre et l'épée sont portés par deux enfants aux pieds desquels est une corne d'abondance, de laquelle il sort des trésors qui se répandent sur la France ; et, pour encore mieux caractériser la Magnificence, on a peint à sa droite une colonne. »⁶¹⁷

La *fuerza* de France, señalada en el anterior párrafo, se sustenta así sobre las riquezas que salen de la propia Francia y que son repartidas por la Generosidad y la Magnanimidad del gobernante. Todo ello aparece amparado, en lo más alto del *plafond*, por la figura de Júpiter en las nubes; y un poco más lejos aparece Juno, que envía a la Abundancia a incorporar sus riquezas. A la derecha de la Riqueza aparece el Sena y el Mississippi, entre los cuales aparece la Amistad, en clara alusión a la principal empresa comercial donde se sustenta la nueva banca que pretende asentar y distribuir esas riquezas. También aparece la Felicidad, así como la Tranquilidad, en reposo y con sus espigas de trigo en la mano. Sobre el borde del Sena aparece una carroza, sobre la cual los hombres cargan materiales que deberán transportar a Louisiane. También se describe en este punto la Ciencia de la navegación, representada por una mujer que tiene una brújula en las manos y un timón, y, por encima de ella, tres niños que juegan de forma conjunta. Aparece igualmente la Historia, que escribe sobre las alas del Tiempo tras haber mojado su pluma en un cuerno que la Verdad tiene sobre sus manos. Ello reflejaría la importancia que el discurso histórico comienza a tener en estos instantes, como estudiamos en el capítulo anterior a propósito de la figura de H. de Boulainvilliers. Aparecen también diversas ciencias como la poesía o la elocuencia, etc.

Debajo de la puerta por donde se entra aparece la representación de la *Bourse*, figurada por un pórtico en el cual diversas naciones, con sus correspondientes vestimentas, negocian de forma conjunta, mostrando así, de nuevo, la centralidad del *saber económico* como fuente de la fuerza de las naciones. En medio del *Plafond*, aparece el Sol –símbolo frecuentemente asociado con la monarquía francesa- alrededor del cual diferentes niños se escapan con los rayos del sol en busca de la miseria y la infelicidad, representada por tres figuras que se precipitan. El Sol podría identificarse con el monarca francés, pero ya no tendría el sentido de antes, en tanto que símbolo del soberano,

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 96.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 96.

sino que más bien representaría la fuente de la riqueza, pudiéndose vincular con la idea del gobierno en tanto que distribuidor de las riquezas o pequeños rayos de sol transportados por las pequeñas deidades infantiles. En este sentido y por el lugar que ocupa en el *Plafond*, nos preguntamos hasta qué punto no puede identificarse este sol con la propia Banca Real, la cual y en tanto que Real, representa al monarca. Por debajo del Sol aparecen las Provincias, bajo la figura de una mujer que disfruta tranquilamente de un bello día, gracias a un gobierno que le procura todas las ventajas del comercio y de la paz, por consejo de un ministro repleto de luz y de inteligencia:

« Au-dessous du Soleil, sont les Provinces sous la figure de femmes qui jouissent tranquillement d'un si beau jour, c'est-à-dire d'un gouvernement qui leur procure tous les avantages du commerce et de la paix par le conseil d'un ministre rempli de lumière et de sagesse. »⁶¹⁸

La parte final de la descripción nos daba así la clave interpretativa del conjunto de la decoración, pues el *gouvernement* es la que procura tranquilidad a las Provincias, al fomentar el comercio y la paz, estando sustentada por la razón y la inteligencia, encarnados por el ministro.

4.3. Las conferencias de la Academia en tiempos de Louis II Boullogne. El concurso de 1727 y la Apothéose d'Hercules de F. Lemoyne de 1737.

A finales de 1721 la instalación de la infanta reina, prometida de Louis XV, en los apartamentos de verano de Ana de Austria, obliga a la Academia a trasladarse de nuevo, según la orden del 22 de noviembre de 1721⁶¹⁹; mudándose al primer piso, a la rotonda de Apolo. El traslado finaliza el 31 de diciembre de 1721 y una semana más tarde se producirá la muerte de Antoine Coypel, en enero de 1722, eligiendo la Academia como director a Louis II Boullogne⁶²⁰, el 10 de enero de 1722. Cargo en el que permanecerá hasta 1733. Éste sustituirá también a A. Coypel como diseñador de medallas y miembro de la *Académie des Inscriptions*. Louis II Boullogne será uno de los protegidos del duc de Bourbon, pintando para él diversos cuadros en Chantilly, gracias al cual será nombrado caballero de la orden de Saint-Michel en agosto de 1722. El poder de Boullogne aumentará en paralelo al ascenso de su protector y, de este modo, con el nombramiento del duc de Bourbon como primer ministro en mayo de 1725, recibirá el título de primer pintor del Rey, convirtiéndose en director de la Academia. Louis II Boullogne, junto con su hermano Bon de

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁶¹⁹ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. IV, p. 323.

⁶²⁰ CAIX DE SAINT-AYMOUR, Amédée. *Les Boullogne : une famille d'artistes et de financiers aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris, Henri Laurens, 1919 ; WATELET, Claude-Henri. « Vie de Louis de Boullogne ». Lectura el 3 de abril de 1751. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., tome V, vol, 2, pp. 645-660 ; DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph. *Abrégé de la vie des Peintres*. Vol. IV, pp. 265-266.

Boullongne, habían fundado una escuela privada de pintura en París, convirtiéndose su taller⁶²¹ en uno de los principales lugares de paso para los artistas jóvenes, saliendo de él pintores como: Jean Raoux⁶²², Jean-Baptiste Santerre⁶²³, Sébastien Leclerc, Pierre Dullin, Claude Verdot, Pierre Jacques Cazes, Daniel Sarrabat⁶²⁴, Michel Serre⁶²⁵, Alex Grimou, Louis Silvestre, Nicolas Bertin⁶²⁶ o Josep Christophe⁶²⁷. Todos ellos practicarán una pintura muy variada, siguiendo el eclecticismo de su maestro Bon Boullongne. La gran coleccionista francesa, la condesa de Verrue, vinculada a la familia Condé, poseía treinta cuadros de ambos pintores, lo que nos da una idea de las relaciones y de los apoyos con los que contaban ambos. Si bien no nos han quedado documentos sobre sus ideas pictóricas, sin embargo, según señala Dezallier d'Argenville, Louis tenía ciertas reservas hacia determinados temas contemporáneos, acostumbrando a citar a menudo una reflexión de Vitrubio, en la que se señalaba: « *Pour moi, je crois que l'on ne peut estimer la peinture, si elle ne représente la vérité ; et que ce n'est pas assez que les choses soient bien peintes, mais qu'il faut aussi que le dessein soit raisonnable, et qu'il n'y ait rien qui choque le bon sens* »⁶²⁸ En líneas generales sus palabras están en la línea de A. Coypel, aunque se muestra contrario a esa pintura de la realidad que define como *bambochadas*, y que –según él– cada vez parecen tener mayor predicamento entre los gustos de la *sociedad mundana*, donde la pintura del norte Europa tiene mayor presencia.

Durante sus años al frente de la Academia se muestra principalmente preocupado por publicar una historia de la Academia, nombrando como historiógrafo de ésta –el 27 de enero de 1725– a Dubois de Saint-Gelais⁶²⁹. Se trataba de un hombre de letras interesado en las artes, que entre 1716 y 1717 había publicado un periódico titulado *Histoire journalière de Paris*⁶³⁰, donde realizaba las noticias necrológicas de los pintores⁶³¹; lo que sin duda le llevará a la Academia. Aquí remplace en el puesto a Louis-François Tavernier, anterior secretario e historiógrafo entre 1714 y

⁶²¹ MARANDET, François. Catálogo de la exposición en el Musée national de Magnin de Dijon, del 5 de diciembre de 2014 al 5 marzo de 2015: Bon Boullongne, 1649-1717. Un chef d'école au Grand Siècle. Paris, Réunion des musées nationaux, 2014, p. 18, p. 32 y p. 107 y ss.

⁶²² HECK, Michèle-Caroline, Guillaume FAROULT, Olivier ZEDER, Céla Alegret et Michel HILAIRE. Catálogo de la exposición en el Musée Fabre Montpellier, del 29 de noviembre de 2009 al 14 de marzo de 2010: Jean Raoux (1677-1734). Un peintre sous le Régence. Montpellier-Paris, Musée Fabre-Somogy, 2009.

⁶²³ LESNÉ, Claude et François WARO. *Jean-Baptiste Santerre, 1651-1717*. Paris, Valhermeil, 2011.

⁶²⁴ MARANDET, François, Magali BRIAT-PHILIPPE, Benoît-Henri PAPOUNAUD. Catálogo de la exposición en el Monastère Royal de Brou à Bourg-en-Bresse, del 15 de octubre de 2011 al 29 de enero 2012: Daniel Sarrabat, 1666-1748. Saint-Étienne, IAC Éditions d'Art, 2011.

⁶²⁵ HOMET, Marie-Claude. *Michel Serre et la peinture baroque en Provence (1658-1733)*. Aix. Édisud, 1987.

⁶²⁶ LEFRANÇOIS, Thierry. *Nicolas Bertin, 1668-1736. Peintre d'Histoire*. Paris, Arthéna, 1981.

⁶²⁷ MARANDET, François. « Joseph Christophe (1662-1748), peintre d'histoire et peintre de genre ». En *Revue des musées de France. Revue du Louvre*, juillet-août, 2008, pp. 79-87.

⁶²⁸ DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph. *Abrégé de la vie des Peintres*. Paris, De Bure, 1762, 4 Vol., vol. IV, p. 266.

⁶²⁹ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. IV, p. 389.

⁶³⁰ DUBOIS DE SAINT-GELAIS, Louis-François. *Histoire journalière de Paris*. Paris, Estienne Ganeau, 1885, 2. Vol. (1ª edición, 1716-1717).

⁶³¹ Necrológica sobre la vida de Dubois de Saint-Gelais, *Mercure de France*, mai, 1737, p. 996.

1724, reelaborando algunas vidas de pintores y escribiendo algunas nuevas; leyendo el 4 de agosto de 1725 una vida de Philippe de Champaigne y el 2 de marzo de 1726 una vida de Louis I de Boullongne, retomando así el proyecto de Guillet de Saint-Georges. Trabajaré sobre todo a partir de las *Entretiens* de Félibien, las *Abrégé de la vie des peintres* de Roger de Piles, el *Cabinet des singularités* de Florent Le Comte, le *Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly* de Piganiol de la Force, etc. Un proyecto que sin embargo se interrumpe con la muerte de Boullongne en 1733. Como proyecto destacado cabe mencionar su descripción de los cuadros del duque de Orléans en 1727, que dedicará a éste⁶³². Con Louis II Boulongne se intenta retornar a una estabilidad en los ingresos, en los premios, etc.; aunque, en relación a las conferencias teóricas, éstas son prácticamente abandonadas durante este periodo. Si bien durante éste se producen algunas conferencias interesantes, sin embargo se encuentran desaparecidas, como las dadas por el nuevo anatomista Tripier, que había sustituido a Friquet de Vauroze el 24 de julio de 1716, dedicadas a la osteología y a la miología, esto es, a los huesos y a los músculos⁶³³. No podemos saber si éste afrontó el estudio de los músculos desde una concepción tradicional de la medicina mecanicista o si su interés por los músculos revelaba una penetración en la Academia de las nuevas ideas médicas provenientes de las ideas del vitalismo. Asimismo, continuarán las relecturas de conferencias pasadas, releyéndose también las *mémoires historiques* realizadas por Guillet de Saint-Georges sobre los grandes académicos, como Cl. Vignon, L. de La Hyre, Jean Nocret, Gaspard y Bathazar de Marsy, Philippe de Champaigne, etc. El 3 de marzo de 1725 Jean-Baptiste Fermel'hui, dará una conferencia *Sur l'utilité des conférences sur les différentes connaissances qui conduisent à la perfection de la peinture et de la sculpture*. En ésta elogia la labor realizada por las conferencias en la línea de lo ya señalado por numerosas conferencias que la han precedido, especialmente por las reflexiones de A. Coypel.

El 6 de octubre se procederá a la lectura de una carta enviada por el pintor Jacques-Christophe Le Blon a Louis Boullongne, autor del libro *L'harmonie du coloris dans la peinture*⁶³⁴, que ha enviado desde Londres y presentado en la propia Academia. Según indican los procesos verbales se procederá a leer la carta y a comenzar la lectura del libro⁶³⁵. En éste Jacques-Christophe

⁶³² DUBOIS DE SAINT-GELAIS, Louis-François. *Description des tableaux du Palais Royal avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages*. Paris, D'Hourt, 1727.

⁶³³ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. IV, p. 329.

⁶³⁴ LE BLON, Jacques-Christophe. *Coloritto, or the Harmony of Coulouring in Painting : Reduced to Mechanical Practice, Under Easy Percepts, and Infallible Rules*. Edición bilingüe en inglés y francés. London, 1725.

⁶³⁵ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. IV, p. 402.

Le Blon desarrollará sus ideas sobre la estampación en color⁶³⁶, donde intentaba trasladar las teorías de Newton a los grabados en color. Si bien sus primeras realizaciones tienen lugar en Inglaterra, se instalará en París en 1735 donde obtiene un privilegio exclusivo del Rey, por una duración de veinte años, para realizar este tipo de estampas en color. En su texto intenta construir una serie de reglas seguras para el desarrollo del color, que sin embargo no debió convencer a la Academia cuya lectura del libro no fue continuada, quizás, como indican J. Lichtenstein y Ch. Michel por el carácter técnico de las conferencias.

Dos de las conferencias más significativas leídas en estos instantes serán las dadas por Charles-Antoine Coypel, hijo de A. Coypel, el 6 de julio de 1726, titulada *Dialogue sur la connaissance de la peinture* y el 4 de noviembre de 1730 *Sur la nécessité de recevoir des avis*, que trata de las relaciones entre los pintores y los amateurs. Este último tema no muestra de nuevo la tensión creciente generada en el mundo artístico entre los propios artistas y entre éstos y las opiniones del público, agudizada gracias al desarrollo de exposiciones públicas de pintura y al nacimiento del crítico de arte. Sin embargo, y pese a los consejos dados por A. Coypel, los académicos dependen cada vez más de este *público* y de sus *gustos*; y, de este modo, en junio de 1732 la Academia decide dejar a un *amateur* le comte de Caylus⁶³⁷ abrir una de las conferencias. Si bien este acontecimiento fue un fracaso por el escaso número de académicos que asistieron, ya que la conferencia debió ser leída de nuevo al mes siguiente, sin embargo, simbólicamente supuso la apertura definitiva de la Academia a los *amateurs*, como había iniciado Roger de Piles a comienzos del siglo. Poco a poco el *amateur honnoraire* irá adquiriendo mayor prestigio e importancia en la sociedad del siglo XVIII, condicionando así los discursos sobre arte, como ha analizado Ch. Guichard.

La conferencia del 6 de julio de 1726 de Ch-A. Coypel, está construida de forma dialogada entre dos personajes llamados Damon y Alcipe, que define como un *homme d'esprit* y un *véritable connaisseur*. Un diálogo que se construirá a partir del principio señalado en el *avant-propos* de que « *tout homme de bon sens et d'esprit, sans avoir étudié les mystères de cet art, est à portée de sentir les grandes beautés d'un tableau, et de faire souvent même d'excellentes critiques* »⁶³⁸. Si bien A.

⁶³⁶ LILIEN, Otto M. *Jacob Christoph Le Blon (1667-1741). Inventor of Three and Four Colour Printing*. Stuttgart, Hiersemann, 1985; RODARI, Florian (Éd.) *Anatomie de la couleur. L'invention de l'estampe en couleur*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1997.

⁶³⁷ REES, Joachim. *Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765)*. Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft, 2006; CASTOR, Markus A. « Caylus et le cercle artistique parisien ». En AGHION, Irène (Dir.) Catálogo de la exposición en el Musée des monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque Nationale de France, site Richelieu, del 17 de diciembre de 2002 al 17 de marzo de 2003. Caylus, mécènes du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècles. Paris, INHA, 2002, pp. 37-43.

⁶³⁸ COYPEL, Charles-Antoine. « Conférence, 6 juillet 1726 : Dialogue sur la connaissance de la peinture ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction

Coypel había señalado también esta capacidad de la pintura para emocionar a todos los hombres, sin embargo, su hijo, Charles-Antoine, se mostraba mucho más abierto a reconocer la capacidad general de juzgar de los hombres, en función de su *bon sens*, incluso, a pesar de no conocer los misterios de la pintura, acercándose así a las ideas de Roger de Piles. Lo que reflejaba el peso cada vez mayor de los *amateurs* dentro de la Academia y fuera de ella. A pesar de lo cual, advierte a continuación del peligro que corre la pintura con la proliferación de los pretendidos conocedores; « *Peut-être cette idée m'a-t-elle entraîné trop loin; je n'ai pu m'empêcher de parler du danger que l'on court en écoutant et en s'en rapportant à quantité de prétendus connaisseurs...* »⁶³⁹. Advierte seguidamente que su intención no es dirigirse a nadie en particular, sino que su deseo ha sido « *d'attaquer les ridicules* ». Aunque le parece ocioso, como a su padre, señalar a nadie en concreto. Este diálogo entre un verdadero conocedor, Alcipe, y un hombre de espíritu, Damon, que nunca ha tenido principio sobre pintura, tiene por intención mostrar cómo a pesar de los placeres sentidos por sus ojos al ver los cuadros, sin embargo no osa ceder a estos placeres, « *dans la crainte de n'être pas satisfait selon les règles* »⁶⁴⁰.

Señala Alcipe a Damon que las bellezas son capaces de ser sentidas por todos los hombres, no siendo necesario tener un conocimiento previo de la pintura; no obstante, añade, que hay una gran cantidad de pretendidos conocedores que os imponen –a los desconocedores del arte- su jerga de gente que ha pasado toda su vida estudiando las diferentes maneras de pintar, sin nunca llegarlas a practicar, pues « *il leur suffit de reconnaître la touche du Titien ou du Carrache pour se récrier que ce tableau est merveilleux* »⁶⁴¹. Para Ch.-A. Coypel estos pretendidos conocedores, obsesionados por identificar el toque de Tiziano o Carracci, no buscan las pruebas para sus juicios en las grandes partes del cuadro, sino en las pequeñas esquinas del cuadro, como por ejemplo en el toque de una planta, de una nube o mirando detrás de la tela. Estos supuestos conocedores no ignoran nada de los términos del arte y saben exactamente la vida de los pintores, la historia de cada cuadro; sirviéndose de estos conocimientos para obscurecer sus razonamientos y dar a los otros una idea extraña de la pintura, al considerar que la pintura es un arte puramente dependiente del capricho⁶⁴². Se queja también de que estos supuestos conocedores tienen sus propios alumnos, los

de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol. t. IV, vol. 1, p. 278.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 279.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 279.

⁶⁴¹ *Ibid.*, pp. 280-281.

⁶⁴² « Ne croyez pas même qu'ils aillent chercher les preuves de l'originalité dans les grandes parties ; non ! c'est souvent un petit coin du tableau, la touche d'une plante, d'un nuage, ou le derrière de la toile qui les déterminent. D'ailleurs ces gens là n'ignorent aucuns termes de l'art, savent exactement la vie des peintres, l'histoire de chaque tableau, et ils ne se servent de ces choses que pour obscurcir leurs raisonnements et donner aux autres une idée si bizarre de la peinture qu'ils la regardent comme un art purement dépendant du caprice ; ou du moins qu'ils n'osent plus s'en rapporter à leurs yeux ; qu'ils n'osent enfin louer la lumière d'un tableau parce qu'ils ne savent pas le terme de clair-obscur ; la beauté des couleurs, parce qu'il ne sont pas familiers avec le grand terme d'harmonie. S'ils voient

cuales se lanzan también al conocimiento de la pintura y, en vez consultar a los pintores, consultan a esos supuestos conocedores, considerando en sus publicaciones que son precisamente los artistas los que conocen menos del arte; « *car ces gens-là ont leur intérêt pour publier que les peintres sont ceux qui s'y connaissent le moins* »⁶⁴³. Y este alumno, lleno de su recién adquirido conocimiento, corre rápidamente para mostrar sus nuevos saberes, sin tener nada realmente que aportar⁶⁴⁴. En líneas generales Charles repite muchos de los argumentos ya señalados por A. Coypel, destacando nuevamente la idea de que si a uno se le ocurre oponerse a estas críticas se le tomará como un hombre limitado; « *mais si par malheur nous applaudissons un ouvrage contre lequel la critique se déchaîne, nous courons risque de passer pour un esprit borné* »⁶⁴⁵. A continuación Ch.-A. Coypel persistiendo en su crítica de estos falsos conocedores, establece una relación clara entre su conocimiento, esto es, su capacidad para establecer una atribución a cada cuadro mediante la asignación de un nombre, y el establecimiento de un precio. Una imagen que contrapone a aquél que sólo le interesa meditar sobre el arte:

*« la vanité ou l'intérêt les engage à les connaître tous : quelle honte et quel embarras serait-ce pour un prétendu connaisseur de ne pouvoir donner de nom à un tableau ! Ce tableau fut-il peint par un ange, osera-t-il le mettre dans son cabinet s'il n'en connaît pas l'auteur ? Et s'il veut s'en défaire, quel prix y mettra-t-il ? L'habile homme du métier, qui n'a des tableaux, et qui n'en voit que pour méditer sur son art, s'attache d'abord aux beautés, sans prévention pour les noms »*⁶⁴⁶

Ch.-A. Coypel vinculaba así con claridad a este nuevo conocedor con el desarrollo del mercado artístico y con los marchantes, ávidos de poner nombres a sus obras para así poderlos vender a mejor precio; aludiendo, asimismo, a la deshonestidad de sus juicios a la hora de valorar algunas obras; llegando a parodiar el lenguaje que tradicionalmente emplean estos supuestos conocedores y comparándolo a continuación con el diferente lenguaje empleado por un verdadero conocedor.

« Mais lui direz-vous, il me semble que le peintre qui a voulu représenter dans ce tableau une Vénus, lui a donné un air désagréable, qui ne convient point à cette déesse. Eh que dites-vous, répondra-t-il ; cette tête est divine ! Regardez-moi cette fonte, cette moelle ! Ce tour pittoresque ! Cette touche hardie ! Comme cet endroit est soufflé ! Quelle fabrique dans ces chevaux ! Mais, mais, Monsieur, le caractère... Le caractère, Monsieur, le caractère, voyez comme ces sourcils sont frappés ! Ce front heurté et peint à pleine couleur, puis retouchés à gras ! Pouf, pouf, pouf, comme ces gens-là faisaient rouler leur pinceau ! Comme cela est

par exemple une belle tête de vieillard, ou d'heureuses épaisseurs de couleurs leur représentant des rides, ils savent qu'il y a un terme pour les louer, dont ils ne peuvent se souvenir, et faute de savoir le beau mot de patrouillis, ils croient devoir se taire. Eh mon Dieu verrons-nous toujours des gens sensés dupes de ces diseurs de grands mots !. »

Ibid., p. 281.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 281.

⁶⁴⁴ « ¡Que air de capacité ne se donne point mon homme, en se récriant devant le monde sur les beautés dans ce tableau, où les autres ne connaissent plus rien et où il ne découvre plus rien lui-même : on le suit, on l'écoute, il faut, dit-on, que cet homme soit bien profond dans la connaissance de cet art pour découvrir encore des beautés dans ce tableau, où nous croyons ne voir que du noir. » *Ibid.*, p. 281.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 282.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 283.

*fouetté ! Ah, Monsieur, cela est divin ! Qu'avec-vous à répondre à un tel galimatias ? Vous demeurez muet, vous voilà confondu, sans être persuadé. »*⁶⁴⁷

Tras todo ello Damon intenta justificarse ante Alcipe sobre su incapacidad para poder hablar de las distintas partes del cuadro como la composición, la acción o la disposición de los grupos. A lo que Alcipe va respondiéndole sobre qué elementos debe analizar y fijarse, aludiendo siempre a ese sentido común; el cual considera que debe nacer, para no perderse en el análisis del arte, de la comparación de los cuadros con la realidad, « *puisque'il ne s'agit que de comparer le vrai avec l'imitation* »⁶⁴⁸. Alcipe le aconseja a Damon, por ejemplo, que cuando compare la carne y los cuadros, y verdaderamente se confundan, entonces es que el pintor ha logrado su objetivo. Mientras que si distingue los colores por separado, verde, rojo, gris, amarillo, etc., entonces « *moquez-vous des grands mots de couleur brillante, rousse, dorée, suave, gracieuse ! Allez votre chemin !* »⁶⁴⁹. Observamos así, cómo de una forma más clara que en A. Coypel, su hijo Charles Antoine aboga en favor del *sentido común* de los hombres y de su capacidad de discernimiento, tal y como se está desarrollando por la filosofía del sentido común inglesa y por el empirismo. Con ello busca contrarrestar la emergencia de un nuevo tipo de juicio u opinión de los supuestos hombres de gusto, que en Francia es vivido más amenazadoramente por los pintores que, incluso, las opiniones generales del pueblo; porque aquellas buscan imponer y someter al arte y al pintor a sus criterios. Quizás es a partir de esta tensión entre dos tipos de opiniones donde debemos comprender el porqué terminarán imponiéndose las exposiciones públicas de pintura para evitar el monopolio del gusto al que los *amateurs* y *connaisseurs* están conduciendo al arte.

La escasez de grandes obras oficiales durante las últimas décadas del siglo XVII y las primeras del siglo XVIII, transformó profundamente la relación de los artistas con sus mecenas, así como la propia producción artística. Los nuevos coleccionistas, marchantes y *amateurs*, imponían así unos nuevos gustos y una nueva comprensión del arte, que ya no parecía estar supeditada a la monarquía, tal y como había descrito A. Coypel en sus conferencias. Todo ello había conducido a un clima de inseguridad y de fuerte competencia entre los artistas, que conllevó la formación de cábalas que buscaban desprestigiar al otro en beneficio de los amigos o protegidos; lo que debió convertir el mundo artístico del momento, tal y como lo describe A. Coypel, en un campo de batalla de lucha por los escasos encargos y lleno de envidias. No es de extrañar por tanto que en 1723, tras el final de la Regencia y con el regreso de la corte a Versalles, y ante el surgimiento de un encargo importante para pintar las sobrepuertas del Hôtel del Grand Maître en Versalles, reacondicionado

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 283.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 286.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, pp. 286-287.

por el duque de Bourbon⁶⁵⁰, rápidamente se movilizasen los principales artistas del momento, acudiendo a sus redes clientelares y de amistad, para poder participar en él. Finalmente se elegirá para estas obras a los académicos Jean-François de Troy, François Lemoyne, Noël-Nicolas Coypel y Charles-Antoine Coypel; seguramente este último por intermediación de Louis de Boullongne. Todos ellos los volveremos a encontrar compitiendo para el gran concurso que se realizará en 1727. No obstante, antes de la realización del mismo, se producirá en 1725 la primera exposición pública⁶⁵¹ desde el salón de 1704, que será recogida en el *Mercure de France*, por iniciativa de Louis II Boullongne⁶⁵². En esta publicación se nos informa que esta exposición de cuadros tendrá por finalidad la misma que había presidido la exposición pública de cuadros en la Place Dauphine⁶⁵³, el día de la fiesta de Dios. Ésta atraían a un gran número de público, haciendo nacer en él el gusto y el amor por las bellas artes, excitando asimismo la emulación entre los artistas, de lo que éstos se beneficiarán⁶⁵⁴. Señala el *Mercure*, a continuación, que no es su intención recoger los comentarios hechos del público sobre los defectos de las obras, centrándose en las historias y en los cuadros, a los cuales considera un reflejo de la historia de las bellas artes y de la escuela francesa de pintura. Insiste sobre el hecho de que “*Dans les ouvrages dont on va parler, n’a prétendu aucun rang ni préférence entre les Auteurs qui ont exposé leurs tableaux à l’admiration & à la critique publique*”⁶⁵⁵. Tal y como remarcó A. Coypel, en el texto del *Mercure de France* hay un claro deseo de no perjudicar a los artistas recogiendo las opiniones del público. Aunque señala las fuertes controversias que se produjeron, lo que quizás explique que no todos quisieron exponer sus obras.

« On a vû en effet pendant cette magnifique exposition, un concours [ilegible] de Spectateurs de toutes condions, de toute sexe & de toute âge, admirer & critiquer, louer & blâmer, la critique n’a nullement prévalu, le nombre emporté si [ilegible] mediocres, le triomphe de l’Académie a été complet, & de l’aveu même les Etrangers, témoins oculaires du haut gré de perfection, où elle a porté les arts qu’elle exerce, il n’y en a point du monde aujourd’hui qu’on

⁶⁵⁰ BOURDEAUX, Jean-Luc. « La Commande royale de 1724 pour l’hôtel du Grand Maître à Versailles ». En *Gazette des Beaux-Arts*, année CXXVI, VI^e période, t. CIV, oct., 1984, pp. 113-126 ; LAVADOUX, Christophe. « L’Hôtel du Grand Maître à Versailles: une commande prestigieuse ». En *L’Estampille/ L’Objet d’art*, feb. 2010, pp. 62-71.

⁶⁵¹ WILDENSTEIN, Georges. Le salon de 1725, compte rendu par le *Mercure de France* de l’exposition faite au Salon Carré du Louvre par l’Académie Royale de peinture et de sculpture en 1725... Paris, Frazier-Soye, 1924; McWILLIAM, Neil, Vera SCHUSTER and Richard WRIGLEY (Ed.) *A biography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration, 1699-1827*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 4.

⁶⁵² « On en a l’obligation à M. de Boullongne [...] a reçu ses ordres, & les a fait executer avec un applaudissement general » ANONYME. “Expositions des tableaux”. En *Mercure de France*, septembre, 1725, t. II, p. 2253

⁶⁵³ LANOË, Frédéric. « Les expositions d’œuvres d’art à Paris au XVII^e siècle ». P. 23 y ss.

⁶⁵⁴ « Nous avons tous les ans fait mention dans ce journal, des Tableaux qu’on voyoit exposez à la Place Dauphine, le jour de la Fête Dieu. Nous avons parlé du plaisir que cela faisoit au public, & de l’utilité de ces expositions, qui ouvre le goût & l’amour des beaux Arts qu’elles font naître, excitent encore une émulation très-utile parmie les Artistes. Nous n’avons garde de manquer à ce que nous devons à nos Lecteurs, c’est-à-dire, de leur rendre compte de l’exposition des Tableaux, & autres morceaux de Sculpture & de Gravure, des habiles Sujets qui composent l’Académie Royale de Peinture & de Sculpture. ». ANONYME. “Expositions des tableaux”. En *Mercure de France*, septembre, 1725, t. II, p. 2253.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 2255.

*puisse lui comparer. Nous avançons cela s'autant lus hardiment, que nous ne craignons point d'être contredist. »*⁶⁵⁶

El *Mercur* nos informa también que el público ha echado en falta el no poder observar obras de Louis II Boullongne, y de los retratistas François de Troy, de N. Largillière o de Rigault. Aunque considera que su gloria puede ser admirada a través de sus alumnos que han expuesto; describiendo seguidamente los cuadros expuestos, comenzando por los de Jean-François de Troy y continuando por los de Belle, Vivien, François Desportes (de quien nos informa que había sido reclamado por el Rey tras haber estado en la corte de Polonia). También exponen Raymond Tourmire, Jean-Baptiste Oudry, Jean Restout, Nicolas Lancret, Jean Raoux, Charles Coypel, Jacques de Lajoüe, F. Lemoyne, además de otras obras de escultura, bajorelieves, monedas, etc.

Ante el éxito obtenido por esta exposición, por el número de visitantes y por los comentarios despertados, el duc d'Antin, interesado en promocionar la pintura francesa y ante la crisis de encargos oficiales que dificultaban a los artistas dar a conocer sus propias obras⁶⁵⁷ -como señala el propio *Mercur de France*⁶⁵⁸-, decide en 1727 crear una exposición pública entre los mejores artistas de la Academia, para participar en un concurso público⁶⁵⁹, tras el cual se dirimiría quién era el mejor pintor del momento. Sobre todo ante la desaparición de los grandes maestros como Ch. de La Fosse, Jouvente, A. Coypel o el vivo, pero envejecido, Louis II de Boullongne. No obstante, los rumores del momento hablaban de un inminente gran encargo oficial para pintar el Salón de Hércules de Versalles, y todo parecía apuntar a que el ganador del concurso estaría en mejor disposición para lograrlo⁶⁶⁰; tratándose del primer encargo oficial de relevancia tras la finalización de las obras de los Inválidos y de la Capilla de Versalles a comienzos del siglo XVIII.

Este concurso, tras el cual D'Antin anunció que vendrían otros parecidos, parece gestarse hacia el 9 de mayo de 1726, según indica el *procès-verbaux*⁶⁶¹. Los testimonios parciales que nos han quedado de lo que debió ser un gran concurso aluden a un amaño del mismo, como han señalado diversos autores desde el texto inaugural de P. Rosenberg, como J.-L. Bourdeaux o Ph. Conisbee⁶⁶², para que ganase François Lemoyne y justificar tras ello su elección para pintar el Salón de Hércules en Versalles⁶⁶³, siendo nombrado a continuación Primer Pintor del Rey. Según ha recogido P. Rosenberg, Donat Nonnotte -alumno de Lemoyne y a quien consagra una

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 2255.

⁶⁵⁷ ROSENBERG, Pierre. « Le concours de peinture de 1727 ». En *Revue de l'Art*, nº 37, 1977, p. 29.

⁶⁵⁸ « Le Duc d'Antin, Surintendant des Bâtiments du Roy, & Protecteur de l'Académie, qui n'oublie rien pour la mettre dans tout l'éclat qu'elle peut avoir » ANONYME. « Prix de Peinture ». En *Mercur de France*, juillet, 1727, p. 1562.

⁶⁵⁹ GUIFFREY, Jules. *Table générale des artistes avant exposé aux salons du XVIII^e siècle, suivie d'une table de la bibliographie des salons*. Paris, J. Baur, 1873, p. 56 y ss.

⁶⁶⁰ CROW, Thomas E. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century*. P. 108.

⁶⁶¹ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. T. V, pp. 7-9.

⁶⁶² CONISBEE, Philip. *Painting Eighteenth-Century France*. Oxford, Pahaidon, 1981, pp. 77-78.

⁶⁶³ BORDEAUX, Jean Luc. « François Le Moyne's painted ceiling in the 'Salon d'Hercule' at Versailles ». En *Gazette des Beaux-Arts*, juin, 1974, pp. 301-318.

monografía⁶⁶⁴ -, ofrece un testimonio del concurso diferente a la versión oficial que podemos leer tanto en los procesos verbales como en el *Mercure de France*, demostrando esa intención de amañar el concurso a favor de F. Lemoyne.

« M. le Moine était animé par l'amour de la gloire : des amis zélés et puissants ne cessaient de parler de lui; mais un homme au pouvoir duquel ses rivaux avaient donné peut-être moins d'attention était celui qui pouvait amener plus sûrement les choses à leur conclusion.

L'homme dont je parle était M. Stiémart, peintre et bon copiste. Il avait l'oreille de M. le duc d'Antin, qui lui donnait toute sa confiance. Il parlait continuellement au duc du mérite de M. le Moine ... Mais M. le Moine était encore jeune et M. Stiémart avait à ménager l'Académie Royale de peinture dont il était membre. La plupart des Académiciens avait droit de prétendre aux grands travaux qui étaient à faire chez le roi. Il fallait donc prendre un milieu et couvrir la résolution déjà prise de donner le salon à peindre à M. le Moine. Pour arriver à ce point un concours fut proposé à l'Académie [...] M. Stiémart y gagna quelque temps après de marier sa soeur à peu de frais à M. Lemoine. »⁶⁶⁵

D. Nonnotte parecía dejar claro que desde el primer momento todos los amigos de Lemoyne presionarán al duc d'Antin para lograr el premio para éste. Sin embargo, como señala C. Clement la protección del duque d'Antin a F. Lemoyne se remontaba ya a 1718, por lo que no era necesario que existiese ninguna cábala o conspiración para que el propio duque tuviera ya en la cabeza antes del inicio del concurso el ganador⁶⁶⁶. Este interés del duque d'Antin por Lemoyne se observa claramente en una carta del duque a Poerson: « *Il ne tiendra qu'au Moine, peintre, de profiter du plaisir que le Sr. Berger luy a fait de le mener à Rome, car il a beaucoup de dispositions pour son art. Favorisez-le tout ce que vou pourrez.* »⁶⁶⁷ El apoyo explícito del duque d'Antin a Lemoyne en sus cartas con Poerson, demostraría para C. Clement que no necesitaría hacer un concurso, a modo de excusa, para darle el premio a F. Lemoyne.

Algunos historiadores vinculan también este concurso al deseo de d'Angiviller de promocionar la pintura de historia, lo que se inscribía -para Th. Crow- dentro de un deseo de la burguesía parisina para promocionar la pintura de historia con la que se sentían reconocidos, tal y como ya había comenzado a desarrollarse en las pequeñas academias como la de P. Crozat. Para Th. Crow este concurso de 1727 era, además, la muestra palpable de que la administración monárquica no se sentía segura para actuar sin el respaldo de la *opinión*, más allá de la Academia, interpretando el concurso como la clara emergencia de una *opinión pública*⁶⁶⁸. Una interpretación que hemos cuestionado ampliamente en el capítulo anterior y sobre la que volveremos más adelante. Asimismo, C. Clement no está de acuerdo con la línea interpretativa de P. Rosenberg, construida

⁶⁶⁴ NONNOTTE, Donat. « Vie du peintre François Lemoyne ». En GAUTHIER, Jules. « Le bisonnin Donat Nonnotte peintre de portraits (1708-1785). En *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1902, pp. 527-528.

⁶⁶⁵ NONNOTTE, Donat. « Vie du peintre François Lemoyne ». Citado en ROSENBERG, Pierre. « Le concours de peinture de 1727 ». P. 31.

⁶⁶⁶ CLEMENT, Candance. « The Duc d'Antin, the royal administration of Pictures and the Painting competition of 1727 ». P. 654.

⁶⁶⁷ « Lettre de le Duc d'Antin a Poerson, le 11 mars 1724 ». En *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome (1668-1804)*. Edición a cargo de MONTAIGLON, Anatole de. y Jules Guiffrey. Paris, 1887-1908, 18 Vol., t. VI, p. 342. Ver también, t. VI, p. 365 y tomo VII, p. 42.

⁶⁶⁸ CROW, Thomas E. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century*. P. 110.

sobre textos tardíos del siglo XVIII y, de este modo, este concurso representaba más bien el deseo del duc d'Antin de reforzar su posición ante la caída en desgracia del duc de Bourbon, con el que se encontraba estrechamente vinculado⁶⁶⁹. C. Clement señala que el duque d'Antin buscaba afirmar su independencia y mostrar su actividad en la Academia, intentando dar la imagen de una estructura meritocrática ante los cambios que están sucediéndose con Louis XV. Tal y como había mostrado el duque d'Orleans respecto a su capacidad para improvisar ante los contratiempos que iban produciéndose con la Regencia, como fue el sistema de *polysynodie*, de igual modo, C. Clement considera que este concurso de pintura, sin precedentes, era el resultado de esta capacidad del duque d'Antin para dar respuesta a los diversos intereses y afianzar su posición al frente de la *Surintendance des Bâtiments*. El duque d'Antin parecía demostrar además con este concurso, su deseo de inscribir la institución dentro de la continuidad con la tradición, en un momento donde la monarquía parecía haber decidido trasladarse de nuevo a Versailles con la implicación simbólica que ello conllevaba. Para Christian Michel, en cambio, siguiendo a G. Wildestein, este concurso constituyó una iniciativa de duc de Bourbon, sugerido por el propio Louis de Boullongne⁶⁷⁰, quien quería evitar que sus colegas tuvieran que exponer sus obras en la Plaza Dauphine, trasladando a continuación la idea al duque. Para Ch. Michel el rol desempeñado por el duque d'Antin en el concurso es mínimo, considerando que las novedades producidas durante la dirección de éste fueron el resultado del mandato del duc de Bourbon, quien, además de promocionar el concurso, reiniciará los encargos oficiales en Versailles, así como la instalación de la Academia de Francia en Roma en el Palazzo Mancini.

Más allá de esta paternidad del concurso sobre la que volveremos, la Academia pronto se apropiaría de la idea del duque d'Antin, desarrollando el proyecto, como reflejan los procesos verbales, donde se habla de un proyecto original pero sin especificar en qué consistía:

« Aujourd'hui, mardi 14 May, l'Académie s'étant assemblée extraordinairement par convocation générale, M. De Cotte, Vice-Protecteur, s'y est rendu et a fait part à la Compagnie d'une lettre que M. le Duc d'Antin, Protecteur, lui a écrite, le 9 de ce mois, au sujet des nouvelles marques de distinction qu'il veut procurer à l'Académie, avec l'agrément de S. A. R. Monseigneur le Duc et d'un mémoire qui explique ses intentions à cet égard, et, aiant remis ces deux pièces au Secrétaire, il en a fait la lecture, après quoi M. Van Clève, Recteur en quartier, a remercié, au nom de la Compagnie, M. De Cotte, qui a laissé la lettre et le mémoire pour être mis dans les archives de l'Académie [...] Aujourd'hui, samedi 25 de May, l'Académie s'est assemblée par convocation générale. M. De Boullongne Directeur, a dit qu'il a eu l'honneur de voir M. le Duc d'Antin au sujet du projet que M. De Cotte a communiqué de sa part à la Compagnie et qu'il n'y avoit autre chose à faire présentement que d'attendre de nouveaux ordres. Ensuite l'Académie a arrêté qu'il étoit de son devoir de faire de très humbles remerciemens à M. le Duc d'Antin des nouvelles marques de bonté qu'il a bien voulu témoigner à la Compagnie par la lettre et le projet que M. De Cotte lui a communiqués, de quoi Elle s'acquittera le plutôt qu'il sera possible [...] Aujourd'hui jeudi, treizième jour de Juin, l'Académie s'est assemblée par convocation générale, au sujet d'une lettre que M. le Duc d'Antin a écrite à M. De Boullongne, Directeur, concernant la Compagnie. Le Secrétaire en a

⁶⁶⁹ CLEMENT, Candance. « The Duc d'Antin, the royal administration of Pictures and the Painting competition of 1727 ». P. 656.

⁶⁷⁰ MICHEL, Christian. *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. P. 84.

*fait la lecture, et l'assemblée, remplie de sentimens de reconnoissance de l'attention, pleine de bonté, que Monseigneur son Protecteur veut bien lui témoigner, a arrêté qu'Elle auroit l'honneur de lui en aller faire ses très humbles remerciemens, conformément à la délibération précédente du 25 de May. »*⁶⁷¹

El texto de J. Guiffrey, recogiendo lo escrito en el *Mercure de France* en julio de 1727, señala las bases del concurso:

« Le duc d'Antin, surintendant des Bâtimens du Roi et protecteur de l'Académie, annonce en 1726 qu'il a obtenu du Roi une somme de 5000 l., pour récompenser ceux des peintres de l'Académie qui feorient les deux plus beaux tableaux. Chacun eut le droit de choisir le sujet qu'il devoit traiter. Les dimensions furent à 6 pieds de large sur 4 pieds ½ de haut.

Douze peintres prirent part au concours. L'Exposition eu lieu durant mai et une partie de juin dans la galerie d'Apollon : De Troy le fils, Cazes, Charles Coypel, de Favanne, Lemoine, Restout, Collin, Noel Coypel, Massé, Courtin, Galloche et Dieu.

*30 de juin 1727. Distribution solennelle des prix. L'Assemblée s'assemble extraordinairement; M. de Boullogne [...] Le duc d'Antin rendit les deux prix égaux et les composa chacun de 2500 ; il les accorda à MM. De Troy et Lemoine. Le Roi fit retenir pour lui le tableau de M. Ch. Coypel »*⁶⁷²

Los posibles antecedentes para este concurso deberemos encontrarlos en los premios de Roma. Aunque en el caso francés el concurso está dirigido a miembros de la Academia y no a estudiantes, estando además el tema abierto y no cerrado, como era tradicional en este tipo de premios. Es por ello que C. Clement ha establecido como un posible antecedente de este concurso de 1727, los concursos entre estudiantes celebrados en Roma por la Academia de San Lucas, seguramente informado por Poerson, quien le envía diversas descripciones de estos premios celebrados en el Campidoglio; en los que se reunían cardenales, príncipes y gentes de letras, los cuales recitan poemas, escuchan música, etc. Un acontecimiento importante sucede cuando el sustituto de Poerson en la Academia de Roma, Veughels le escribe a D'Antin informándole de que un pensionado de la institución ha participado en uno de estos concursos, ganándolo. D'Antin decide entonces premiar a este artista llamado Charles Natoire con una gratificación económica. Veughels responde a continuación al duque señalándole los beneficios que este reconocimiento ha tenido, no sólo para el propio Natoire, sino para la administración francesa, ya que entre la opinión pública romana se ha destacado los progresos de la administración del duque d'Antin.

« Monseigneur, — Non seulement le sr Natoire connoît les bontez que vous voulez bien avoir pour ceux qui veulent s'avancer, dont il vous remercie très humblement, mais encore tout le monde, car on a sçu icy d'abord la gratification que V. G. lui a accordée, et il n'y a personne qui n'applaudisse avec admiration aux attentions efficaces qu'elle a à encourager ceux qui promettent et à faire fleurir les arts. Quoique tous les élèves qui sont icy fassent leur devoir assurément, cet égard que vous avez eu pour un d'entre eux n'a pas laissé que de redoubler leur attention, jugeant bien que, lorsqu'ils se distingueront, vous les distinguerez aussi. Pour perfectionner leurs études, je croy que Votre Grandeur (après qu'ils auront tiré du dessein tout ce qu'ils pourront icy) voudra bien leur donner un peu de temps pour étudier la couleur dans la Lombardie, afin que, profitant par ses bontez de tout ce qu'il y a de beau en Italie, ils

⁶⁷¹ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792. T. V, p. 7-8.*

⁶⁷² GUIFFREY, Jules. *Table générale des artistes avant exposé aux salons du XVIII^e siècle.* Pp. 56-57.

*arrivent en France dignes, en quelque manière, de la grâce que vous leur avez faite et de celle que vous voudrez leur faire. »*⁶⁷³

La respuesta de D'Antin a Veughles, del 7 de abril de 1726, le muestra su disposición a apoyar en todo lo que sea necesario el desarrollo de la actividad de los estudiantes de Roma⁶⁷⁴. No obstante, el duque no parece interesarse tanto por el funcionamiento de la Academia de San Lucas de Roma, sino que más bien su deseo es potenciar la competencia y la emulación entre los propios artistas para que ningún artista de talento se quede sin poder mostrar sus aptitudes. Una idea que expresaba al propio Veughles el 25 de febrero de 1726, de nuevo a propósito del concurso ganado por Ch. Natoire:

*« Je suis bien aise que le sr Natoire ait senti la distinction que je lui ay donnée; il ne tiendra jamais à moy que les gens de mérite ne puissent s'élever, car j'ay une pente bien naturelle à leur faire plaisir et à leur procurer ce qui peut donner de l'émulation. »*⁶⁷⁵

La *emulación* constituía uno de los principios donde se asentaba el *proyecto clásico* así como los modelos de enseñanza de los jesuitas. Para C. Clement el concurso nacía pues de estas experiencias romanas y de su deseo de mostrar una imagen de su dirección al frente de la Academia, diferente de la realizada hasta el momento, quizás con el propósito de ofrecer una nueva pintura a la recién inaugurada monarquía de Louis XV; sobre todo ante su nueva degradación en 1726 a *Directeur des Bâtiments*. Sin embargo, toda esta correspondencia refleja que las finalidades del mismo que han señalado algunos, como era la de justificar una supuesta elección de F. Lemoyne para la obra la *Apothéose d'Hercule* no parecen nada claras. Por el contrario todo parece indicar que el concurso de 1727, refleja el deseo del duque por reactivar la Academia y su dirección ante los cambios políticos que estaban sucediendo en su momento, y que hacían peligrar su puesto.

Finalmente el concurso parece tomar forma en 1727, como recoge el texto de J. Guiffrey señalado más arriba. Sin embargo, éste no recoge la nota completa del *Mercure de France* donde se describe tanto la organización del mismo como la resolución. En el texto del *Mercure de France*, y frente a la idea de un concurso amañado, se demuestra el respeto que tenía el duque d'Antin hacia los académicos, quienes son, en última instancia, lo que debían votar al ganador. Es por ello que el duque solicita su opinión, debiendo justificar sus sentimientos -esto es, su elección- por escrito,

⁶⁷³ « Lettre de Wleughels à d'Antin, le 21 mars 1726 ». En *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome (1668-1804)*. T. VII, p. 253-254.

⁶⁷⁴ « J'ai reçu, Monsieur, votre lettre du 21 mars. Je suis fort aise que le peu que j'ai fait pour Natoire ait eu quelque effet chez les autres élèves et que cela augmente en eux le désir de mieux faire; j'aurai soin de ceux qui se distingueront par leurs talens et par leur application à mériter. Comme je ne désire que l'avancement de vos élèves, je ne m'opposerai jamais à tout ce qui pourra les y acheminer; ainsi, je consens de tout mon coeur que ceux que vous jugerez assez forts en dessein aillent étudier la couleur dans l'école lombarde et qu'ils puissent profiter de tout ce qu'il y a de beau et de bon en Italie. » « Lettre de d'Antin à Wleughels, le 7 avril 1726 ». En *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome (1668-1804)*. T. VII, p. 256.

⁶⁷⁵ « Lettre de d'Antin à Wleughels, le 25 février 1726 ». En *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome (1668-1804)*. T. VII, p. 248.

como señalan también los procesos verbales⁶⁷⁶. Una forma de elección mediante la cual se buscaba sin duda diferenciar entre el juicio de la Academia, del dado por los *connaisseurs* y por los curiosos, que también tienen la oportunidad durante dos meses de examinar las obras.

« Ensuite le duc d'Antin dit à l'Académie que, quoiqu'il eût laissé longtemps les tableaux exposés pour consulter le goût et qu'il eût demandé par écrit le sentiment particulier de chacun de la compagnie, il s'était cependant trouvé, à cause du mérite égal de plusieurs de ces tableaux, dans un embarras qui faisait l'éloge de l'Académie; en sorte qu'il était fâché que, n'ayant de prix que pour deux tableaux, il ne put en donner à un plus grand nombre : mais que dans la nécessité de s'arrêter seulement à deux, il avait pris le parti de rendre les deux prix égaux, consistant en deux bourses de deux mille cinq cents livres chacune et s'était déterminé pour les tableaux de Mrs de Troy et le Moine Aussitôt on les fit appeler (car aucun des prétendants n'était présent à l'Assemblée), mais comme une indisposition avait empêché M. de Troy de venir, le duc d'Antin remit son prix à M. de Boullongne pour le lui donner. Ainsi M. le Moine eut seul l'honneur de recevoir le sien de la main de cet illustre protecteur qui accompagna cette gratification de termes remplis de bonté et dit en même temps à M. de Boullongne de retenir aussi pour le roi le tableau d'Andromède de M. Charles Coypel : après quoi, s'adressant à la Compagnie, il ajouta qu'il en ferait autant dans deux ou trois ans et qu'il n'oublierait pas les sculpteurs.

*Après la séance, le duc d'Antin fut reconduit de la même manière qu'il avait été reçu. »*⁶⁷⁷

Como ha señalado C. Clement a partir de la descripción sobre la disposición de los cuadros dada por Pierre-Jean Mariette, ésta refleja un deseo de crear un espacio expositivo, que favorezca la comparación entre las obras y su percepción, esto es, la contemplación de la propia pintura; comprendiendo así la relación del espectador con el cuadro a partir de la experiencia visual y perceptiva, mostrando, por vez primera, un deseo de favorecer la pintura en detrimento del contexto político⁶⁷⁸, como analizamos a propósito de la exposición pública, pero de iniciativa privada, realizada en 1683.

Pero más allá de fomentar la *emulación* y la competencia entre los artistas, este concurso generó la desunión entre los pintores de la Academia, tal y como señala Valory⁶⁷⁹ en su *Vie de Jean-François de Troy*, leída el 6 de febrero de 1762: « *le résultat de cette intrigue fut d'introduire la désunion parmi les artistes de l'Académie* » ; añadiendo además que el público había « *preferido* a Cazes y a Noël Coypel: « *L'équité du public parvint à se faire jour et força les gens les plus*

⁶⁷⁶ *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792. T. V, pp. 26-27*

⁶⁷⁷ ANONYME. « Prix de Peinture ». En *Mercure de France*, juillet, 1727, pp. 1572-1573.

⁶⁷⁸ “The exhibition of 1727 represented a significant departure from this pattern in physical and, consequently, in experiential terms. For its official sponsor, this use of easels to display pictures in an (actually unfinished) palace gallery confirms that the public exhibition was hardly central to d'Antin's project, not deemed worth a comparably splendid, representational format. For its viewers, however, these same aspects opened the possibility of a different kind of appreciation. The availability of the canvases for close and informal study, in conjunction with their overall similarity in size and genre, would surely have encouraged an attitude of discerning comparison between them.(88) The circumstances would, I think, have worked to draw attention to individual works rather than their institutional context and, by extension, to contemporary painting rather than its official administration. This is precisely the opposite response, it will be recalled, to that intended in the decoration of the Rome academy's public rooms; or, for that matter, in that of the Hall of Mirrors at Versailles.” CLEMENTS, Candace. “The Duc d'Antin, the Royal Administration of Pictures, and the Painting Competition of 1727”. P. 660.

⁶⁷⁹ Chevalier de Valory. En DUSSEUX, Louis, Eudore SOULIE, Antoine MONTAIGLON, Charles-Philippe CHENNEVIERES, Paul MANTZ (Éd.). *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, 2 Vol., t. II, p. 265.

prévenus en faveur de MM. Lemoine et de Troy à convenir que les deux meilleurs tableaux de ce concours étaient ceux de M. Cazes et de M. Noël Coypel ». Estas luchas y los intereses en juego, quizás explicarían la indisposición repentina que indica el *Mercure de France* de Jean-François de Troy, quien no acude a recoger el premio que debía compartir con su más inmediato competidor F. Lemoyne. Como señala Valory, D. Nonnotte también subraya que éstas polémicas surgidas como resultado del concurso: « *Ce n'est pas à moi de démêler, et encore moins à décider sur les discussions que ce concours fit naître entre les artistes qui s'y trouvèrent intéressés.* »⁶⁸⁰ Según parecen señalar otros textos posterior al concurso, para P.-J. Mariette o La Font de Saint-Yenne, hubo pintores superiores como Noël-Nicolas Coypel o Cazes, que no consiguieron premio alguno. Se trataba de la primera vez que se hacía un concurso de tales características en Francia y, por tanto, el acontecimiento atrajo el interés del público, donde éste no sólo era invitado a ver sino a juzgar. Razón por la cual una parte de la historiografía ha querido ver en este concurso un antecedente del Salón de 1737; considerando a éste como la consecuencia de la expectación y demanda creada por el concurso de 1727.

El 6 de julio de 1726 Charles-Antoine Coypel había leído en la Academia su *Dialogue sur la connaissance de la Peinture*, donde se interesaba por el juicio desinteresado del *honnête homme* en lo concerniente a la pintura, lo que algunos parecen poner en duda, resonando de forma constantemente los rumores de amaño. Sin embargo, y pese a las tensiones generadas por el concurso de 1727, el cuadro de F. Lemoyne fue admirado en su época por muy diversos aficionados y coleccionistas como P. Crozat, quien le sitúa a la cabeza de todos. Aunque Caylus ofrece algunas reservas⁶⁸¹. El cuadro de J.-F. de Troy, en cambio, fue juzgado más severamente, como se recoge en Dezallier d'Argenville⁶⁸². De hecho, el propio P. Crozat en una carta a Rosalba Carriera del 15 de abril de 1727, señala que el segundo premio debería haber sido para Noël Nicolas Coypel: « *Douze jeunes peintres de l'Académie ont exposé chacun un tableau ... pour obtenir les deux prix proposés par le Roi à ceux qui auront le mieux réussi et obtenu l'approbation publique. Dans ce nombre figure le tableau de Lemoine qui semble devoir emporter le premier prix et Noël Coypel le second* »⁶⁸³. El texto de D.-P. Papillon de la Ferte también alaba el cuadro de Noël Nicolas Coypel⁶⁸⁴: « *Ce morceau eut un tel succès par son coloris frais et suave que le public lui aurait volontiers fait partager le prix qui fut accordé à ses rivaux* ». De nuevo, es Dezallier d'Argenville

⁶⁸⁰ NONNOTTE, Donat. « Vie du peintre François Lemoyne ». Citado en ROSENBERG, Pierre. « Le concours de peinture de 1727 ». P. 31.

⁶⁸¹ CAYLUS, Comte de. « Vie de François Lemoyne ». En CAYLUS, Comte de. *Vies des Premiers peintres du roi*. Paris, 1752, 2 Vol., t. II, pp. 100-101.

⁶⁸² DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph. *Abrégé de la vie des Peintres*. Paris, De Bure, 1762, 4 Vol., t. IV, p. 367.

⁶⁸³ « Lettre de Crozat à Rosalba, Montmorency, le 15 mai 1727 ». En SENSIER, Alfred. *Journal de la Rosalba Carriera*. Paris, J. techener, 1865, p. 327.

⁶⁸⁴ PAPILLON DE LA FERTE. Denis-Pierre. *Extrait des différents ouvrages publiés sur la vie des peintres*. Paris, 1776, 2 Vol., t. II, p. 599.

quien se muestra más claro en este sentido: « *Le public lui adjugea la palme. Mais pour jouir d'un triomphe, il faut une victoire : la Cour ne pensa pas de même : la faveur partagea le prix entre les deux peintres qui eurent le plus de crédit. Un secrétaire d'état [...] connaissant l'injustice qu'on faisait à Noël-Nicolas dans la distribution des prix, lui donna la somme de quinze cents livres ...* »⁶⁸⁵.

Dezallier d'Argenville citaba el nombre del comte de Morville. Finalmente, como ha señalado P. Rosenberg, el juicio más equilibrado y matizado será el que dará Mariette:

« *MM. Le Moine et de Troy eurent le prix et J'on ne peut disconvenir qu'ils en étaient très dignes. M. Charles Coypel reçut aussi une marque de distinction : le roi prit son tableau; mais y avait-il de la justice à laisser, comme l'on fit, l'ouvrage de M. Noël-Nicolas Coypel sans aucune récompense? Le public sut l'apprécier à sa juste valeur. N'ayant là-dessus qu'une seule voix, tout le monde le regarda avec une admiration mêlée d'étonnement et l'on plaignait l'auteur en secret de n'avoir personne auprès du ministre qui fit sentir la force de ses talents.* »⁶⁸⁶

A causa de las tensiones generadas por este concurso, junto a la caída del duc de Bourbon, el resto del periodo de director de Louis de Boullongne estará marcado por la marginación de éste, cada vez más enfermo, así como por la ausencia de actividad significativa alguna dentro de la Academia; ya que d'Antin no volverá a intentar realizar un concurso ni exposición pública de arte, tal y como parecía que era su intención en un primer momento, hablando incluso de un posible concurso de escultura⁶⁸⁷. Todo parece quedar paralizado hasta el salón de 1737, haciendo los encargos oficiales a los artistas según su predilección, beneficiándose de ello, sin duda, François Le Moyne entre los pintores y Coustou entre los escultores.

Tras los acontecimientos del concurso de 1727, la Academia continuará su actividad de conferencias, estando marcada por las relecturas y por las *mémoires historiques* a cargo de Dubois de Saint-Gelas. Habrá que esperar al 4 de noviembre de 1730 para que asistamos a la lectura de una nueva conferencias a cargo de Charles-Antoine Coypel, quien lee un discurso a propósito de su nombramiento como adjunto a profesor, sobre un tema muy significativo *Sur la nécessité de recevoir des avis*, en unos instantes en que los dos grandes vencedores del concurso François Lemoyne y Jean-François de Troy luchan entre sí por los principales encargos. De nuevo, Charles - como su padre- regresa al tema de los vanos elogios que acompañan la producción del artista, despertando su amor propio, que le hacen naufragar. Aprovecha para reivindicar sobre todo las opiniones de los académicos que son aquellas que pueden ayudar a perfeccionar al artista, pues « *La peinture est composée de tant de parties, que nous ne devons presque jamais nous flatter de ne pas*

⁶⁸⁵ DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph. *Abrégé de la vie des Peintres*. T. IV, p. 443.

⁶⁸⁶ MARIETTE, Pierre-Jean. *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*. 1750. En CHENNEVIERES, Charles-Philippe et Anatole de MONTAIGLON (Éd.). *Archives de l'art français*. Paris, Dumoulin, 1853-1854, 5. Vol., t. II, p. 29.

⁶⁸⁷ CROW, Thomas E. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century*. P. 110.

perdre de vue les unes, en nous attachant à chercher les autres »⁶⁸⁸. Ch. Coypel describe la necesidad que tiene el artista de conocer el parecer que han causado sus cuadros, al mismo tiempo que parece implorar el seguro de la crítica: « *Souvent un auteur trouve moyen de faire l'éloge de son ouvrage dans le temps même qu'il semble implorer le secours de la critique* »⁶⁸⁹. Un fenómeno que demuestra el nivel que estaba alcanzando el peso de las opiniones en relación al arte; y, de este modo, señala que « *je crains que la finesse de ces expressions ne soit pas sentie du public* »⁶⁹⁰. Dirigiéndose claramente hacia los pintores, les anima a no comportarse de forma dócil frente a estas opiniones, debiendo atender sólo a las críticas razonadas, y es por ello que un simple “esto no me gusta” no debe hacernos sufrir. Asimismo, anima a mantenerse firme ante los deseos de cambiar una obra por parte de los mecenas, cuando nuestra larga experiencia nos dice lo contrario, animándoles a no tener miedo y a preguntar por qué.

*« Gardons-nous cependant de pousser trop loin cette docilité. Apprenons par de profondes réflexions à juger nos propres juges. Ne nous rendons à une critique importante, qu'autant qu'elle sera suivie de raisons claires et solides. Un cela ne me plaît pas, ne doit lui demandons pourquoi. Mais faisons-nous un devoir indispensable de nous soumettre aux avis d'un homme consommé dans l'art, quand même nous ne serions pas absolument convaincus de la nécessité du changement qu'il souhaite dans notre ouvrage ; nous devons cette déférence à la réputation qu'il est acquise, sa longue expérience doit nous faire croire qu'il nous en manque trop encore pour bien sentir la valeur des raisons qu'il nous donne : soyons presque assurés que nous ne tarderons pas à les découvrir quand nous aurons fait ce qu'il exige de nous. »*⁶⁹¹

Estos consejos hacia los pintores, muestran la situación precaria en la que éstos parecían encontrarse ante una Academia debilitada por la falta de encargos y ante el desarrollo de un creciente mundo de coleccionistas que imponen sus gustos, criterios e incluso modificaciones de obras, en ocasiones, sin fundamento alguno; desarrollando, además, campañas de desprestigio para favorecer a un amigo o pintor. Quizás en este ambiente podamos encontrar alguna de las causas que llevarán al suicidio a F. Lemoyne en 1737. No obstante, esta situación nos ayudará a comprender también cómo la Academia, a partir de los años 40, intentará rearmarse, con el apoyo de la monarquía, quien busca fortalecer sus instituciones, reivindicando la tradición y la historia, así como el papel rector de los gustos y de la educación de la sociedad, ante un discurso cada vez más crítico con la propia monarquía, sobre todo por parte de los diferentes grupos sociales que emergen, especialmente los parlamentos.

A continuación, Ch. Coypel reflexionará sobre el amor propio y la necesidad de opinar sobre el trabajo de los demás, considerando que no debemos criticar el trabajo de los otros. Pues es injusto atacar el mérito de aquellos que nosotros no podemos alcanzar, sobre todo, según parece señalar

⁶⁸⁸ COYPEL, Charles-Antoine. « Conférence, 4 novembre 1730 : Sur la nécessité des avis ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752. Édition critique intégrale* sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. T. IV, vol. 2, p. 407.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 407.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 407.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 408.

Charles Coypel, porque atraen la atención del público que « *attentif à tous ces discours, les retient: eh que pouvons-nous espérer, s'il conclut que de part et d'autre on a raison?* »⁶⁹². Este público, como analizamos a propósito de los salones y de la polémica entre Hume y Rousseau, se veía como algo voluble y peligroso que en el momento en que se le hacía partícipe de la discusión podía ocurrir cualquier cosa. Recuerda así cómo a este público siempre le extrañó que se llevarán bien los tres principales retratistas del momento F. de Troy⁶⁹³, Largillière⁶⁹⁴ y Rigaud⁶⁹⁵; considerándolo Ch. Coypel como un ejemplo de la relación que debería existir entre los artistas, quienes tienden cada vez más a enfrentarse como consecuencia de esa centralidad del público y de las opiniones.

*« Le public eut longtemps peine à comprendre qu'ils pussent conserver ces nobles sentiments, possédant tous trois des parties si éminentes dans le même talent : mais enfin, ayant jamais couru chez l'un sans lui entendre faire l'éloge des productions des autres, ce redoutable public, dont les suffrages se partagent presque toujours, se vit contraint de les réunir en leur faveur et de convenir que tous trois se faisaient autant révérer par une façon de penser su élevée, qu'ils excitaient d'admiration par l'excellence de leur pinceau. »*⁶⁹⁶

Aconseja finalmente no perder el tiempo en criticar a los demás así como en las cábalas, y dedicar todo el tiempo y el esfuerzo al propio trabajo, para mejorar.

En estos años, los pintores de retratos se convierten en pintores influyentes como Hyacinthe Rigaud o Nicolas de Largillierre, que fueron elegidos rectores de la Academia, influyendo este último en Oudry, Restout o Cochin. Más interesantes que las reflexiones de Boullongne debieron ser las de Nicolas de Largillierre, director entre 1738 y 1742, sobre cuya obra, los mencionados Restout, Oudry y Cochin, construyen la teoría del arte que buscará renovar la pintura y la Academia a partir de 1747, justificando ciertas reservas a los posicionamientos de Roger de Piles. A la muerte de Boullongne, el *recteur* elegido será Hyacinthe Rigaud, quien propone eliminar la plaza de director y de instaurar una dirección por turnos, finalmente aprobado por el duc d'Antin. Esta propuesta de H. Rigaud seguramente tenía como principal intención evitar que un acceso de Le Moyne a primer pintor del Rey le hiciese director durante un largo periodo de tiempo ya que era todavía muy joven. Por otro lado, desde mediados de la década de los 30 asistimos al surgimiento de diferentes encargos oficiales a propósito de Versalles y de Fontainebleau, aunque serán obras muy marginales, y, puesto que las iglesias pagan mal, es sobre todo del público privado de donde obtendrán la mayor parte de los encargos. De ahí que en estos años asistamos también al ingreso en la Academia de un buen número de artistas de géneros muy diferentes; y, de este modo, aparecen

⁶⁹² *Ibid.*, p. 410.

⁶⁹³ BRÊME, Dominique. Catálogo de la exposición en el Musée de l'Île-de-France de Sceaux, del 23 de julio al 13 de octubre de 1997: François de Troy, 1645-1730. Paris, Somogy, 1997.

⁶⁹⁴ BRÊME, Dominique. Catálogo de la exposición en el Musée Jacquemart-André de Paris del 14 de octubre de 2003 al 22 de febrero de 2004: Nicolas de Largillierre, 1656-1746. Paris, Phileas Fogg, 2003.

⁶⁹⁵ PERREAU, Stéphane. *Hyacinthe Rigaud. Le peintre des rois*. Nouvelles Presses du Languedoc, 2004.

⁶⁹⁶ COYPEL, Charles-Antoine. « Conférence, 4 novembre 1730 : Sur la nécessité des avis ». Pp. 410-411.

Lancret, Boucher, Carle Vanloo, Pater, Charles Parrocel, Oudry, etc. La demanda creciente del público sin embargo se centra en pintura del Norte, produciéndose también en estos instantes el auge de la pintura de Watteau, muerto en 1721. Lo que demuestra que no puede vincularse la política del duc d'Antin a un deseo de reforzar la pintura de historia. Esta apertura de la Academia a muy diferentes géneros, reflejada en la dirección y fuerza que tendrían los retratistas Hyacinthe Rigaud y Nicolas de Largillierre, determinará que los pintores de historia comiencen a centrarse en los temas de fábulas y que algunos de ellos se centren en escenas de la vida cotidiana. Es, precisamente, frente a esta tendencia contra la que se habría manifestado en contra Boullongne al señalar:

« que rien n'était plus dangereux pour les étudiants que le goût des grotesques et des bambochades, qui les éloignait de pouvoir traiter noblement l'histoire sacrée et la profane. On y suit, il est vrai, la nature, mais une nature outrée, comique, théâtrale, habillée chimériquement, qui s'éloigne des grands plis, des belles proportions de l'antique, et de cette noblesse d'expression qui caractérise les sujets de l'histoire et de la fable. Il n'y avait, selon lui, que les habiles gens dont le goût était tout formé, qui pussent trouver quelque profit de l'ingénieuse invention de ces sortes de tableaux »⁶⁹⁷

Bajo el protectorado del duc d'Antin la Academia se desvincula poco a poco de sus fuertes ataduras respecto a la monarquía y se abre poco a poco al mundo, lo que animará a Orry a reestablecer en 1737 las exposiciones anuales. No obstante, los pintores de historia esperaran el reinicio de los encargos reales, idealizando -mientras tanto- la protección de Colbert y el arte en la época de Louis XIV. Aunque, al mismo tiempo, los académicos han descubierto mayor libertad y una nueva relación con los clientes⁶⁹⁸. Quizás por ello, y tras la muerte de Antoine Coypel, la construcción de un discurso sobre la pintura parece cada vez más superflua, ante la diversidad adquirida por la Academia, así como las grandes reflexiones sobre la relación entre pintura y poesía, sobre todo, en una sociedad que parece promocionar los valores ornamentales. El *plafond* del Salón de Hércules, pintado por François Le Moyne en 1737, parece ser la encarnación de esta nueva estética, como señala el *discours* de Nonnotte⁶⁹⁹, donde los desafíos plásticos se imponían sobre las grandes narraciones alegóricas y simbólicas, como señala Ch. Michel. Sin embargo, como estudiaremos a continuación, no es del todo correcto interpretar la decoración de *L'Apothéose d'Hercule* como el reflejo de una pintura agradable y decorativa, sin ninguna pretensión simbólica; pues lo que en ella parece más bien ponerse en evidencia es el definitivo paso de una concepción *soberana* del poder y del arte, a una concepción *Gubernamental*, que cada vez encarna de forma más clara el reinado de Louis XV, pese a su discurso de Flagelación.

⁶⁹⁷ DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph. *Abrégé de la vie des Peintres*. Vol. IV, pp. 266. Citado en MICHEL, Christian. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture*. P. 88.

⁶⁹⁸ MICHEL, Christian. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture*. P. 88.

⁶⁹⁹ BORDEAUX, Jean-Luc. *François Le Moyne and his Generation, 1688-1737*. Neuilly-sur-Seine, 1984.

Como ha señalado M. Fumaroli, el *plafond* del gran salón de Hércules de Versalles, inaugurado por Louis XV el 22 de septiembre de 1736, marca el momento de culminación de una búsqueda estética en la que participan el Rey, su primer ministro Fleury, el duc d'Antin y los académicos. En él, sin renegar al *grand goût* que representa el siglo precedente y el propio palacio de Versalles, pero interpretado a través de la *gracia* subrayada por A. Coypel, se pondrá en evidencia las singularidades del nuevo reino, proponiendo finalmente F. Lemoyne una concepción *sublime*, donde el tratamiento mitológico parece inspirado en el *Télémaque* de Fénelon⁷⁰⁰. A diferencia de los *plafonds* a la francesa que todavía inspiran la gran bóveda de la *Galería de los Espejos* pintada por Le Brun o la *Galería de Eneas* de A. Coypel, el proyecto que presenta F. Lemoyne se desarrolla sobre un *plafond* a la italiana, sin compartimentaciones y con un claro sentido de unidad, favoreciendo asimismo las perspectivas fugadas. Raros eran los ejemplos de este tipo de *plafond* “a la italiana” en Francia, aunque no por ello eran ajenos a la tradición francesa, encontrando en ella varios ejemplos durante el siglo XVII. P. Mignard había dejado en la cúpula de *Val-de-Grâce*, una muestra espectacular del fresco a la italiana, así como Romanelli en el palacio de Mazarino o, también el propio Le Brun en sus proyectos para el Louvre, a finales de los años 50.

Más recientemente F. Lemoyne contaba con dos precedentes importantes, por un lado, el proyecto de Le Brun para la tercera capilla en Versalles, que data de 1672, donde trata a *Dieu dans sa gloire*; y, por otro lado, el *plafond* para el *Salon de l'Abondance* de Versalles pintado por René-Antoine Houasse en 1683. Como señaló J. Thuillier⁷⁰¹ el proyecto decorativo que había propuesto Le Brun para la tercer capilla, construida en 1672, en la actual *salle du Sacre*, que finalmente no vio la luz, presentaba una decoración unificada, donde situaba a Dios en su gloria adorado por los ángeles y mostraba también la caída de los ángeles rebeldes. Una obra de la que tenemos varios dibujos preparatorios⁷⁰², un boceto al óleo y una copia realizada por François Verdier. A partir de ésta podemos observar una composición sobre un cielo abierto, rodeada de una balaustrada, donde se repartían las diferentes figuras alrededor de un tema central presidido por Dios en gloria y por San Miguel, luchando contra los ángeles rebeldes. Como señaló J. Thuillier esta obra marcó las creaciones tanto de Antoine Coypel como la de François Lemoyne.

Otro antecedente importante lo encontraremos en la obra de P. Mignard para el *Cabinet de l'Appartement du Dauphin*, destruida en 1728 y de la cual tenemos una descripción de Piganiol de la

⁷⁰⁰ FUMAROLI, Marc. « Un Oratorio pour le 'Bien-Aimé' ». En DUCAMP, Emmanuel (Dir.). *L'Apothéose d'Hercule de François Lemoyne au château de Versailles. Histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre*. Paris, Alain de Gourcuff, 2001, p. 18.

⁷⁰¹ THUILLIER, Jacques et Jennifer MONTAGU. Catálogo de la exposición en el Château de Versailles, de julio a octubre de 1963: Charles Le Brun: 1619-1690, peintre et dessinateur. Paris, Ministère d'État Affaires culturelles, 1963, p. 101-107.

⁷⁰² BEAUVAIS, Lydia. *Inventaire général des dessins. École française, Charles Le Brun (1619-1690)*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, 2 Vol., pp. 86-104.

Force, donde nos informa del argumento tratado, precisamente, el tema del héroe recompensado, que constituirá también el argumento del *plafond* de la *Apothéose d'Hercule* en Versailles. También Charles de La Fosse había dejado importantes ejemplos de decoraciones, de influencia veneciana, en diferentes palacios parisinos, la mayor parte desaparecidos hoy día, y de los que sólo nos podemos hacer una idea mediante los bocetos preparatorios. Ya hemos señalado también el paso de los pintores venecianos por París a comienzos de siglo⁷⁰³. Algunos de ellos de los más importantes fresquistas del momento como el mencionado Ricci, de paso en París de camino hacia Inglaterra, como también fue el caso de Pellegrini. Otro ejemplo importante de *plafond* a la italiana en París será el realizado por el mencionado Pellegrini para la Banca Real, por encargo de J. Law, que pudo ser una referencia formal importante para los pintores del momento, como el propio F. Lemoyne, quien, además, propone un proyecto alternativo al de éste, quejándose incluso -como señala Caylus- de que este tipo de obras se diesen a los extranjeros: « *voulant faire sentir indirectement qu'il était injuste de donner à des étrangers des ouvrages que les gens de la nation pouvaient exécuter* »⁷⁰⁴. F. Lemoyne sin haber recibido ninguna orden prepara un dibujo y un boceto para el *plafond*, conservado en el Musée du Louvre y en el Musée des Arts Décoratif, A través de todas estas influencias, F. Lemoyne proponía un modelo unitario a la italiana, antes de viajar a Italia entre 1723 y 1724, donde entrará en contacto con las obras de Correggio, Lanfranco o Cortona, así como con los modelos de Luca Giordano, de Ricci, de Tiepolo⁷⁰⁵ o Pellegrini⁷⁰⁶; a través de los cuales se aleja de la pintura de gran formato que había propuesto Le Brun para la Gran Galería. Recordemos asimismo que los años 1730 y 1731, instantes en los que F. Lemoyne va a comenzar el proyecto de su gran *plafond*, constituyen un momento culminante en Italia de la pintura al fresco, siendo un ejemplo de ellos las varias decoraciones que hará Tiepolo en el palacio Archinto de Milan.

El espacio donde F. Lemoyne va a realizar su *Apothéose d'Hercule*, había sufrido diversas transformaciones desde 1682, iniciándose una importante reforma a partir de 1710, que la muerte de

⁷⁰³ CARACCILO, Maria Teresa. « La France du XVIII^e siècle et 'les peintres modernes' des écoles d'Italie. En BREJON DE LAVERGNÉE, Arnauld. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Lyon del 5 de octubre de 2000 al 7 de enero de 2001: Settecento, le siècle de Tiepolo. Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques françaises. Lyon, Réunion des Musées Nationaux, 2000, pp. 31-43.

⁷⁰⁴ CAYLUS, Comte de. « Vie de François Lemoyne ». En CAYLUS, Comte de. *Vies des Premiers peintres du roi*. Paris, 1752, 2 Vol., t. II, p. 94.

⁷⁰⁵ LOIRE, Stéphane. « Tiepolo et la France ». En LOIRE, Stéphane et José de LOS LLANOS. Catálogo de la exposición en el Petit-Palais de Paris, del 22 de octubre de 1998 al 24 de enero de 1999: Giambattista Tiepolo, 1696-1770. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp. 50-63; LOIRE, Stéphane. « Tiepolo et le goût française depuis le XVIII^e siècle ». En PUPI, Lionello (Dic.). *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia-Vicenza-Parigi, 29-10/ 1-11, 1996). Padoue, 1998, pp. 291-299; LOS LLANOS, José de. « Tiepolo et la France. Fortune et malentendus ». En TOSCANO, Gennaro (Ed.). *Venise en France. La Fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*. Actes du colloque à Paris, dans l'École du Louvre, 2002. Paris, La documentation française, 2004, pp. 119-134.

⁷⁰⁶ MAURIUZ, Adriano. « Un regard sur la peinture plafonnante de Pierre de Cortone à Giambattista Tiepolo ». En DUCAMP, Emmanuel (Dir.). *L'Apothéose d'Hercule de François Lemoyne au château de Versailles. Histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre*. Paris, Alain de Gourcuff, 2001, pp. 59-71.

Louis XIV paraliza; retomándose de nuevo el proyecto con el duque d'Antin en 1722⁷⁰⁷. En tanto que punto de acceso a los *Grand Appartement* del Rey, el espacio fue renovado con el regreso de la corte a Versailles siguiendo el estilo de Louis XIV, utilizando mármoles y bronce, terminándose el 26 de septiembre de 1736, siendo conocido como Salón de Marbre. El gran espacio de la cúpula se encargará a F. Lemoyne, quien ya había dejado importantes muestra de su talento para la decoración de grandes superficies por ejemplo en la Iglesia de Santo-Tomás de Aquino de París, donde realiza *La transfiguración de Notre-Seigneur*, descrita por Caylus, así como un proyecto para cúpula de Saint Sulpice de París sobre un tema del Apocalipsis, que finalmente no puede llevarse a cabo por problemas arquitectónicos. No era por tanto extraño que se pensase en él para la cúpula, a pesar del concurso de 1727 cuya relación con este proyecto –como se ha señalado– no parece estar tan clara. No obstante, antes de la realización de la *Apothéose d'Hercule*, F. Lemoyne fue invitado a colaborar en 1728 en las obras de Versailles, inmediatamente después de ganar el concurso de 1727, trabajando en la decoración de los *Grand Appartements* de Versailles que habían quedado inconclusos; pues Le Brun no pudo terminar el cuadro que representaba a *Louis XIV donnant audience aus ambassadeurs des nations éloignées*, que se vio interrumpido por su muerte en 1690. A F. Lemoyne se le encarga una obra pero sobre la figura de Louis XV para encima de la chimenea du *Salon de la Paix*, que finaliza en julio de 1729.

En *Louis XV donnant la paix à l'Europe*, tal y como observamos en la *Galería de los Espejos* y a diferencia de lo que sucederá en la *Apothéose d'Hercule*, el Rey se mostraba a la vista de todos, ocupando el centro de la composición, la cual se organiza a partir de él; siguiendo el esquema compositivo desarrollado por Le Brun en Versailles. F. Lemoyne ofrecía así una escena alegórica, como también era característico de la obra de Le Brun, donde el Rey Louis XV, ataviado de emperador romano, llevaba sin embargo una peluca de la época de Louis XIV. En su mano izquierda portaba un *gouvernail*, símbolo del gobierno, mientras tenía a sus pies la figura del Lujo, portando en la mano derecha una rama de olivo, tendiéndola hacia Europa. Detrás, aparece una escena en el que en el templo del dios Janos, Minerva, sentada sobre una nube, invita a Mercurio, símbolo de la negociación, a participar en la paz. Debajo de Minerva, aparece la Piedad que presenta a Europa dos niños que la Fecundidad tiene en sus brazos; y que en la propia época se identificaron con los hijos gemelos del Rey, nacidos el 14 de agosto de 1727. En el primer plano, aparecen los hijos de la Paz, así como los genios de las artes y del comercio que inscriben el nuevo reino en una era de felicidad⁷⁰⁸. La obra se inscribía así, formalmente, dentro de la tradición de la pintura de *gran formato* desarrollada por Le Brun en Versailles, tanto a nivel compositivo, como por

⁷⁰⁷ SALMON, Xavier. « François Lemoyne à Versailles ». En DUCAMP, Emmanuel (Dir.). *L'Apothéose d'Hercule de François Lemoyne au château de Versailles. Histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre*. Paris, Alain de Gourcuff, 2001, pp. 78-79.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, pp. 87-88.

la estética del Rey, manteniendo un claro diálogo con la pintura del siglo XVII, quizás, también, por el lugar en el que se encontraba. Se trataba, por tanto, de una pintura que claramente buscaba inscribirse dentro de la tradición de Louis XIV, acorde a los intereses de una monarquía como la de Louis XV, que tras su mayoría de edad había decidido regresar a Versalles, lo que era toda una declaración de intenciones. Sin embargo, temáticamente observamos importantes rupturas respecto al reinado de Louis XIV; y, de este modo, el sentido de las alegorías claramente nos remite a la decoración pintada por Pellegrini para la Banca Real, en la que había intentado participar F. Lemoyne. En esta ocasión identifica la figura del monarca con la idea de *gobierno* y con la idea de la Paz, dos de los *saberes* característicos de la *Gubernamentalidad*. Asimismo, la fuerza del Estado –que sigue estando representado por el cuerpo del Rey– se asienta sin embargo sobre el lujo y la riqueza, así como sobre la paz. Unos saberes sustentados, a su vez, sobre la ciencia y el conocimiento. Todo ello refleja cómo la imagen de la monarquía se ha transformado en estos instantes, ofreciendo una imagen de su política y de su idea de gobierno, completamente diferente a la desarrollado en la época de Louis XIV.

En relación a la *Apothéose d'Hercule*, según informa Nonnote, F. Lemoyne elabora un primer proyecto, que Jean-Luc Bordeaux sitúa hacia 1728⁷⁰⁹, del cual su alumno da la siguiente descripción:

« Son premier projet fut (...) de représenter dans le plafond de ce salon magnifique, la Gloire de la monarchie françoise, établie et soutenue par les belles actions de nos plus grands Rois. La partie du milieu devoit être occupée par Clovis, Charlemagne, St. Louis et Henry le Grand, juissant du séjour de l'immortalité. Les quatre côtés, en forme d'éventails, devoient représenter les plus hauts faits de ces princes, pour lesquels la nation entière conservera toujours une mémoire pleine d'admiration, de reconnaissance et de respect. »⁷¹⁰

Este primer proyecto claramente se inscribía dentro de la tradición del siglo XVII y del discurso de la *Soberanía*, alejándose de su trabajo anterior en Versalles; siendo ahora la legitimidad genealógica de los reyes de Francia la que sustenta el discurso y la fuerza del monarca.

Una vez se abandona este primer proyecto, se decidirá que el tema principal deberá girar en torno a la figura de Hércules. Una figura tradicionalmente asociada a la figura del monarca desde tiempos de Henri IV, que también había constituido el tema principal que había escogido Poussin para su bóveda inconclusa del Louvre en 1640; así como el propio Le Brun en su segundo proyecto para la *Galería de los Espejos*. De este modo, no sería extraño que F. Lemoyne volviese de nuevo al tema de Hércules. No obstante, es interesante recordar como un posible antecedente temático el freso realizado por Pellegrini en 1720 para la Banca Real, donde aparecía la figura de Hércules al lado de la representación de la Francia, estableciendo así una claro paralelismo entre ambos. Se

⁷⁰⁹ BORDEAUX, Jean Luc. « François Le Moyne's painted ceiling in the 'Salon d'Hercule' at Versailles ». P. 304.

⁷¹⁰ NONNOTTE, Donatien. « Vie du peintre François Lemoyne (1668-1737) » En *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*. Paris, Plon-Nourrit, t. XXVI, 1902, pp. 528-529.

trataba de una obra donde se despliega una multitud de personajes alegóricos diseminados entre las nubes y distribuidos en los bordes de la composición, siguiendo el ordenamiento de Luca Giordano en el Palais Medici-Riccardi, que también parece ser el desarrollado por F. Lemoyne aquí. Si bien esta decoración fue encargada a Pellegrini, sin embargo sabemos que ello disgustó a F. Lemoyne, quien había presentado un proyecto que hoy día conocemos gracias a un grabado de Nicolas Silvestre. Esto demostraba que F. Lemoyne era conocedor del proyecto de Pellegrini, por lo que no sería descabellado establecer una posible relación entre el significado del fresco de Pellegrini adscrito al saber gubernamental y ésta composición donde la identificación del monarca no parece estar tan clara.

Por otro lado, como ha señalado M. Ledbury⁷¹¹, la figura de Hércules se había convertido en un tema recurrente de la escena teatral francesa del momento, siendo también un tema de los más frecuentes de los *morceaux de réception*; lo que demostraría, nuevamente, ese trasvase constante entre el teatro y la pintura desde finales del siglo XVII, tal y como representaban las obras de A. Coypel. Hércules se convierte así en un argumento para el desarrollo de dramas amorosos, que tienden a ocultar sus hazañas y su muerte violenta, tal y como representaría *Hercule* de Gaspard Abeille, donde la muerte del héroe es sustituida por un triángulo amoroso entre Hercule, Philoctete y Iole. Esta visión, entre raciniana y galante, constituirá el fundamento de la tragedia lírica *Alcide ou le triomphe d'Hercule* de Campistron, de Louis Lully y Marin Marais, que obtuvo un gran éxito tras su composición en 1697. Sin embargo, lo que atrae más a los pintores de la época de la figura de Hércules es la confrontación violenta y sangrienta característica de los trabajos de Hércules, como representarán numerosos *morceaux de réception*: Bon Boullongne *Hercule combattant les centaures* (1677), François Verdier *Le Fameux Exploit d'Hercule contre Gérion* (1678), Nicolas Bertin *Hercule délivrant Persée* (1703), Pierre Jacques Cazes *Hercule et Achelous* (1703), Claude Verdot *Hercule étouffant Antée* (1707), Michel Ange Houasse *Hercule jetant Lycas dans la mer* (1707), Jacques Delasistre *Hercule délivre Hésione* (1722) Jean Baptiste Marie Pierre *Diomède, roi de Thrace, tué par Hercule, est dévoré par ses propres chevaux* (1742)⁷¹². Otro de los *morceaux de réception* más renombrados del siglo XVIII será, precisamente, el de François Lemoyne *Hercule assommant Cacus* (1718), presentando una escena de canibalismo y de violencia, donde rinde un homenaje al cuadro de Nicolas Bertin *Hercule délivrant Prométhée* (1702), entre otros⁷¹³. Sin embargo, en la *Apothéose d'Hercules* parece alejarse de este tono de *terribilité* característico de los temas de Hércules de su época, presentando una gloria en la línea de la desarrollada por Le Brun en

⁷¹¹ LEDBURY, Mark. « Libertés et contraintes, la peinture comme modèle pour la tragédie ». P. 76.

⁷¹² LE LEYZOUR, Philippe et Alain DAGUERRE DE HUREAUX (Dir.) Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Tours, del 18 de marzo al 18 de junio de 2000 y en el Musée des Augustins de Toulouse del 30 de junio al 2 de octubre de 2000: Les peintres du roi, Morceaux de réception à l'Académie Royale de peinture et de sculpture 1648-1793. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

⁷¹³ LE LEYZOUR, Philippe et Alain DAGUERRE DE HUREAUX (Dir.) Catálogo. Pp. 138-139.

el hotel Lambert o en Vaux-le-Vicente, donde se desarrollará específicamente el tema de la *Apothéose d'Hercule*.

En el primer proyecto⁷¹⁴ que presenta F. Lemoyne, la gloria de la monarquía francesa estaba encarnada en una mujer que es conducida por Hércules hacia el templo de la Inmortalidad. En el cielo, aparecen representada la Fuerza acompañada del león, la Fe soportando un crucifijo, la Prudencia con un espejo, la Justicia con la balanza. En el *cartouche* aparecen tres flores de *lys* sobre las que hay una corona real sostenida por putti. El más grande rey de Francia, el rey Louis XV, aparece en el ángulo inferior, asistiendo a la escena, mientras que los vicios escapan por uno de los ángulos del enmarcamiento arquitectónico⁷¹⁵. Además de este dibujo preparatorio, contamos con otra segunda hoja⁷¹⁶, donde puede reconocerse a Henri IV, y que según J.-L. Bourdeaux trataba de ilustrar la magnanimidad del buen Rey, quien da la libertad a sus prisioneros tras la batalla de Ivry del 14 de marzo de 1590. Claramente estos primeros proyectos buscaban mantener una coherencia decorativa con el *Grand Appartement* decorado por Le Brun, inspirándose en las creaciones de Cortona, compartimentando el espacio como en la *Galería de los Espejos*. Sin embargo, el proyecto no parece convencer al duque d'Antin, quien -según D. Nonnotte- le demanda un nuevo diseño con una concepción diferente, que abarcase el conjunto del espacio representando con el tema de *L'Apothéose d'Hercule*, que debía ilustrar la virtud heroica recompensada. El propio D. Nonnotte señala que en 1731 cuando entra a trabajar como alumno del maestro, éste se encuentra ultimando un boceto para el *plafond*, para ser presentado al rey antes de julio, donde ya aparece la iconografía final; y, de este modo, alrededor de Hércules se disponen las principales divinidades del Olimpo, quien en un carro que derriba a su paso a los vicios, es conducido por el Amor de la Virtud hacia Júpiter y Juno para recibir la mano de Hebe. En la otra mitad del *plafond* Apolo describe a las Musas el evento.

El 26 de septiembre de 1736 el *plafond* fue inaugurado y rápidamente concitó la admiración de toda la corte y de Versalles, recibiendo una larga descripción en el *Mercure de France*, en octubre de 1736⁷¹⁷. En los elogios del *Mercure de France* lógicamente se comparaba esta obra con la *Galería de los Espejos* de Le Brun, considerando que la obra de F. Lemoyne la superaba, lo que reflejaba los nuevos gustos del siglo: « *car pour le dire en passant, le plus grand morceau de la grande Gallerie, piente par l'illustre Le Brun, n'est pas à beaucoup près si grand que la moitié de*

⁷¹⁴ LEMOYNE, François. *La France triomphante conduite au temple de l'inmortalité*. Dessin pour le compartiment central du premier projet de plafond du salon d'Hercule. Montpellier, musée Atger.

⁷¹⁵ SALMON, Xavier. « François Lemoyne à Versailles ». P. 90.

⁷¹⁶ LEMOYNE, François. *Henri IV après la bataille d'Ivry*. Dessin pour l'un des compartiments du premier projet pour le plafond du salon d'Hercule. Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine.

⁷¹⁷ ANONYME. « Plafond d'un Salon du Château de Versailles, qui précède celui de la Chapelle du Roy, appelé le Grand Salon de Marbre ». En *Mercure de France*, octobre, 1736, pp. 2309- 2317.

*celui qui donne lieu à cet Article »*⁷¹⁸. Toda la obra se construye sobre un pensamiento o un argumento principal:

« *L'Amour de la vertu eleve l'homme au-dessus de lui-meme, et le rend supérieur aux travaux les plus difficiles et les plus périlleux ; les obstacles s'évanouissent à la vue des intérêts de son Roy et de sa Patrie, soutons par l'honneur et conduit par la fidélité, il arrive par ses actions à l'immortalité. L'Apothéose, d'Hercule paroît bien propre à développer cette pensée : ce Héros ne fut occupé pendant le cours de sa vie qu'à s'immortaliser par des actions vertueuses et héroïques ; et Jupiter, dont il avoit été l'image sur la terre, couronne ses travaux dans le Ciel par l'immortalité.* »⁷¹⁹.

Como es frecuente en las representaciones históricas y mitológicas del siglo XVII, la escena tiene un profundo tono moralizante, frente a aquellos que la han valorado como un ejemplo de pintura decorativa y agradable. Representa, por tanto, el triunfo de la virtud, como ya había realizado el propio Le Brun para Fouquet en Vaux le Vicomte así como en el Hôtel Lambert. Sin embargo, a diferencia de la *Galería de los Espejos* o de la mencionada obra de la *Apothéose d'Hercule* de Vaux-le-Vicomte, la narración compositiva de este *plafond* no parece construirse en torno a una escena principal, clara y elocuente, es decir, sobre un cuerpo central en acción que guía la composición y la mirada del espectador; sino que la figura central, que parece ser la de Hércules, aparece en uno de los extremos, rodeada de múltiples figuras. Todo ello hace que el ojo del espectador se vaya y pierda hacia la apertura fugada del cielo azul, en la línea de la tradición veneciana. Aquí ya no poseemos un punto central, el cuerpo del Rey, como en la *Galería de los Espejos*, a partir del cual se desplegaba la acción narrativa, sino que el espacio se poblaba de multitudes, entre las cuales Hércules parece confundirse, al igual que ocurre con la figura de Júpiter, hacia donde se dirige el héroe en su carroza. Asimismo, aparecen diferentes centros temáticos: Hércules, Júpiter, el templo donde se encuentra Apolo en el lado opuesto, etc. Esta composición implicaba por tanto diferencias importantes respecto a la propuesta de Le Brun, la cual se construía sobre el cuerpo del Rey en acción, principio unificador tanto de la composición como del sentido de la escena. En la obra de F. Lemoyne, tampoco aparece nada que nos permita inscribir la escena en las crónicas del nuevo reinado, como sí aparece claramente explicitado en la Gran Galería, con la irrupción de la Historia contemporánea. No obstante, algunos han querido identificar al dios Júpiter, que parece presidir esta asamblea olímpica y que espera la llegada de Hércules, con Louis XV y a Hércules con Fleury, el nuevo y poderoso primer ministro. Sin embargo, tratándose de la *Apothéose d'Hercule* parecería extraño que el héroe no se identificase con Louis XV, como sí ocurre en la obra de Le Brun para Vaux, donde Hércules es Fouquet. Por otro lado, y a pesar de lo señalado por M. Fumaroli, parece poco probable que un ministro se ensalce a sí mismo en una obra encargada por el Rey en su propio palacio, pues al fin y al cabo cuando Fouquet, ministro de Louis XIV, realiza la decoración de Hércules en Vaux, se trata de su propio catillo. Además, tal y como describe el

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 2310.

⁷¹⁹ *Ibid.*, pp. 2310-2311.

Mercure de France la escena, la figura de Hércules no puede ser Louis XV, pues como subraya es Hércules quien se acerca al Rey y a su Patria.

A partir de esta descripción ofrecida por el *Mercure de France* parece como si Hércules representase más que al Rey a una idea ambigua de aquellos que están al servicio del Rey y se sacrifican por él y por el bien de su Patria. Lo que demuestra cómo esta obra se aleja del discurso de la *Soberanía* que se construye en torno al cuerpo del Príncipe, ensalzando su poder, representando una concepción diferente, próxima a la *Gubernamentalidad*. Se trata, por tanto, de un elogio del servicio a la monarquía, revelando una comprensión administrativa y racional del Estado, analizada en el capítulo anterior, donde son los cuerpos del Estado los que van construyendo una imagen de éste; que ya no se asienta en el cuerpo del monarca, sino que tanto el monarca como el Estado se sustenta sobre la *fuerzas* que lo constituye, administradas por una red de colaboradores. La obligación del monarca ahora es conocer esas *fuerzas* que define el Estado, gobernarlas, guiarlas y recompensar a aquellos que actúan por el bien del monarca y la Patria cuando sea necesario, como los ministros. La acción de gobierno que aparece representada en esta *Apothéose d'Hercule* no parece dirigirse hacia el fortalecimiento del *dominio* del Príncipe, sino de la Patria; que parece prefigurar la idea de Nación, a la que algunos grupos afines a los parlamentos y a los jansenistas están apelando de forma retórica desde comienzos del siglo, y que tras la segunda mitad del siglo XVIII comenzará a tomar forma.

Es importante tener en cuenta que la cúpula se encontraba en la parte pública del palacio y, por tanto, debía representar la imagen oficial que quería ofrecer el monarca de si y de su reinado. Como analizamos en el capítulo anterior, Louis XV se comportará sin embargo de forma distinta en las partes privadas del palacio, donde intenta preservar su intimidad, remodelando los espacios en este sentido. No obstante, la *Apothéose d'Hercules* nada tenía que ver con esos espacios privados y más personales, y por tanto será en ella donde el rey se afirma como tal⁷²⁰. A pesar de lo cual, y como ha señalado M. Antoine, su timidez y su fragilidad psicológica nunca le llevaron a buscar afirmarse, tal y como hizo su inmediato predecesor Louis XIV; lo que se tradujo en que Louis XV no prestase atención suficientemente a la maquinaria propagandística, hasta que la conflictividad política -a mediados de siglo- le llevará a tomar medidas en este sentido. Quizás por ello el *plafond* de la *Apothéose d'Hercule* no presente una afirmación de su persona y del Estado soberano, sino que intenta desarrollar más bien un deseo de cómo Louis XV quiere presentarse ante su pueblo ante todo como un *gobernante*.

« Louis XIV ne concevait pas d'exercer le métier royal autrement que jour après jour sur le devant de la scène, alors que Louis XV, même lorsque ses actes relevaient au plus haut point de son autorité souveraine, répugnait à leur conférer un caractère théâtral ou spectaculaire et,

⁷²⁰ ANTOINE, Michel. « Louis XV ». En DUCAMP, Emmanuel (Dir.). *L'Apothéose d'Hercule de François Lemoyne au château de Versailles. Histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre*. Paris, Alain de Gourcuff, 2001, p. 29.

*d'autre part, a entendu se réserver, en marge et en cachette de sa vie publique, des temps et des lieux, où, sans cesser d'être le Roi, il pourrait mener une existence retirée. Par modestie, et aussi faute de moyens, Louis XV n'a jamais cherché à exalter ou simplement à expliquer son action à la tête de l'État. »*⁷²¹

Como también recoge la descripción del *Mercure de France*, Louis XV no parece interesarse por la exaltación de su persona, sino que concibe las artes de otra manera, menos personalista, tal y como se refleja en su forma de gobernar que analizamos en el capítulo anterior. Terminaba la descripción del *Mercure de France*, tras ir describiendo cada uno de los nueve grupos en que divide su descripción, alabando la escena, como « *tout le public* », destacando las bellas formas, brillantes y llenas de color, así como los bellos caracteres, la exacta *constume*, etc.⁷²², demostrando que la obra de F. Lemoyne, no suponía una ruptura con el siglo XVII sino una continuidad, en la que se habían producido, sin embargo, una serie de importantes *discontinuidades*, especialmente a nivel temático.

Como hemos podido analizar a lo largo de este periodo, determinado por la dirección del duque d'Antin, el rol de los *amateurs* y de las *opiniones* es cada vez más importante. Si bien la reflexión teórica no desaparece después de la muerte de A. Coypel, sin embargo, ésta se expresa mediante la apertura de conferencias y no a través de conferencias largas, pensadas y reflexionadas. Dezallier d'Argenville señala que Boullongne se queja habitualmente del alejamiento de los jóvenes pintores de la gran pintura, atraídos por los grotescos, “bambochades” (en referencia a la pintura holandesa de género), que les alejan de la historia sagrada y profana; interesándose cada vez más por las cuestiones teatrales, cómicas, vestidos quiméricos, etc., que les apartan de los grandes pliegues, de las bellas proporciones de la antigüedad y de la nobleza de la expresión. Unos comentarios que demuestran la imposibilidad de la Academia para imponer un gusto y una directriz a la pintura de su momento, que parece quedar en manos del “gusto” de los coleccionistas, amateurs, curiosos y marchantes, quienes son los que definen las modas y sus cambios. De hecho, como observamos en la carta de Natoire a Duchesne del 7 de abril de 1747, éste todavía se quejaba de como la sociedad les exigía una pintura agradable⁷²³, de la que parecía no poder salir;

⁷²¹ *Ibid.*, p. 39.

⁷²² « les belles formes, le brillant et le tendre du coloris, la régularité des sujets bien renfermés, les beaux caracteres, l'observation exacte du Costume et des convenances, car rien n'est negligé et tout est terminé comme dans une Tableau de Chevalet, sans compter tant de choses piquantes de vraies, qui frappent et étonnent le Spectateur, telles entr'autres que certains Groupes de nuages qui enjambent sur les figures et qui font l'effet des accidens du cas fortuit de qui caracterise le plus l'imitation et la fait admirer aux sçavans et aux ignorans. » ANONYME. « Plafond d'un Salon du Château de Versailles... ». Pp. 2316-2317.

⁷²³ « Le public nous demande des sujets agréables et, depuis que je suis à Paris, on ne m'a jamais demandé autre chose. Il n'est pas étonnant que nous n'ayons pas un peu fatigué ce genre, mais nous n'en sommes pas la cause. En suite de quoi, les formes bizarres, les couleurs non propres à faire valoir le tableau, en un mot mille assujettissemens désagréables, voilà pourtant sur quoi nous roulons, et nos tableaux sont moins regardés comme tableaux, que comme une sorte de meuble qui peut se lier avec tout l'ajustement bizarre de l'appartement. » Natoire, Charles-Joseph. “Lettre à Duchesne du 7 avril 1747”. Édition Henry Jouin, *Nouvelles Archives de l'Art français*, 3^{ème} série, t. V, 1889, p. 144. Citado en MICHEL, Christian. *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. P. 316.

demostrando así cómo la tiranía del *gusto* del *público* había venido a sustituir la tiranía del *gusto* del *soberano*, sustituyendo una por otra.

Conclusión.

En este capítulo undécimo hemos podido comprobar cómo entre el siglo XVII y el siglo XVIII no existe *ruptura* alguna. El paso de uno siglo al otro está presidido por la *continuidad*, tanto a nivel discursivo como a nivel formal. No puede concluirse que existiese un tipo o género de arte novedoso, característico o predominante en estos instantes; ya fuera una pintura agradable y placentera, tradicionalmente descrita como *rococó*, o una pintura de género, que represente la vida cotidiana, procedente del norte de Europa. Frente a aquella historiografía que ha querido priorizar la emergencia de un nuevo *estilo* como reflejo de una *ruptura* acontecida entre un siglo y otro, hemos mostrado, a través de fenómenos como la exposición pública de pintura de 1704, cómo durante estas primeras décadas del siglo siguen predominando, entre los coleccionistas y teóricos, una inclinación hacia la pintura del siglo XVII, especialmente italiana, predominando asimismo los géneros pictóricos vinculados a la *Historia*. Todo ello demuestra una *continuidad* formal y teórica con el siglo precedente, tal y como caracteriza la dirección de Jules Hardouin-Mansart y la del duque d'Antin.

El siglo XVIII se abre con el regreso de Roger de Piles a París, tras su encarcelamiento holandés, con motivo de la firma de la Paz de Ryswyk, quien rápidamente comenzará de nuevo a publicar y a producir textos sobre arte. En ellos abandona sin embargo sus posicionamientos más radicales del siglo XVII, a favor de un discurso conciliador entre dibujo y color; como es característico de la teoría artística francesa a lo largo del siglo XVII que determinará el discurso de A. Coypel, descrito en ocasiones bajo el término *eclecticismo*. Esta actitud conciliadora de Roger de Piles es quizás debida a su nuevo papel dentro de la Academia, donde sus conferencias están dirigidas hacia la formación de los jóvenes estudiantes. No necesitaba ya generar polémicas para atraer la atención hacia sus reflexiones; las cuales, además, se han visto apoyadas y favorecidas por el nuevo *Surintendants des Bâtiments* J. Hardouin-Mansart. Es un momento donde las ideas coloristas y el gusto por la pintura veneciana muestran el definitivo asentamiento del color, como uno de los principios de la pintura. Lo más significativo de su discurso es cómo se percibe en él un claro reordenamiento en función del espectador, de su percepción y de su gusto; situando al espectador, paulatinamente, en el centro de la reflexión sobre arte. Un fenómeno que, como analizamos en el capítulo octavo y noveno, venía produciéndose desde las últimas décadas del siglo XVII, donde la predominancia de la *elocuencia* y de la *Poética* aristotélica, habían situado a las

emociones del espectador en un lugar prioritario a la hora de reflexionar sobre el arte. Se trataba, por tanto, de un proceso que ya había comenzado a desarrollarse en el siglo pasado, donde la *sociedad mundana* adquiere cada vez más un papel protagonista en el ámbito artístico, favoreciendo el coleccionismo, el mercado artístico y las reflexiones teóricas; tal y como analizamos a propósito de la relación entre Roger de Piles y el duque de Richelieu. Sin embargo, este mismo proceso se irá acentuando a lo largo del siglo XVIII, a medida que la nueva forma de *lo político* reordena los distintos *saberes* en torno a esas *fuerzas* invisibles que lo constituyen; y que intenta visualizar, conocer y gobernar. En el caso del *saber artístico*, estas *fuerzas* que lo determinan y ordenan sus discursos son los *gustos*, las *opiniones*, los *deseos* de poseer cosas o el placer despertado por un objeto. Un fenómeno que se encuentra estrechamente unido a esos *saberes* de la *Gubernamentalidad*, como el *saber económico*, que parecen reordenar en estos instantes el *saber artístico*, favoreciendo nuevas formas de coleccionismo, nuevas formas de venta y compra, adscrita a los marchantes, o nuevos saberes asociados a ellos, como los catálogos de exposición y venta, exposiciones privadas en espacio habilitados específicamente para ello, subastas, salones, etc. Surgen así a lo largo del siglo XVIII nuevos personajes vinculados al arte: *connaisseurs*, *amateurs*, *curieux*, que, junto al surgimiento de nuevos espacios de colección y contemplación del arte, permiten transformar a lo largo del siglo la relación entre obra y espectador, abandonándose paulatinamente una comprensión *poética* del arte a favor de una comprensión *estetizante*, donde es la emoción el principio y el fin donde el arte encontrará su sentido.

Tanto la dirección de J. Hardouin-Mansart como la del duque d'Antin estarán caracterizadas por la continuidad administrativa, teórica y formal, respecto al siglo anterior. A pesar de lo cual, la grave crisis económica y las consecuencias que ello traerá a nivel político, van a determinar la ausencia de un mecenazgo oficial como el existente en el siglo XVII, favoreciendo la emergencia de otros espacios de reflexión artística, alternativos a la Academia, pero en modo alguno enfrentada a ella. Ya no es exclusivamente desde la Academia donde se condicionan y prescriben los gustos artísticos del momento, en tanto que vinculados, como señaló Ch. Perrault, al *gusto* del monarca, en su caso de Louis XIV. Todo ello va a favorecer el desarrollo de nuevos espacios de reflexión artística, como las llamadas por Th. Crow “pequeñas academias”, que sin duda ya existían en el siglo anterior, como estudiamos a propósito de las reuniones literarias desarrolladas en torno al *Hôtel Raimbouillet* o en el ámbito de la pintura a propósito del duque de Richelieu. Unas formas de *sociabilidad* a través del arte, que continúan en el siglo XVIII entre los nuevos coleccionistas; tal y como hemos analizado a propósito de las reuniones que debieron tener lugar en torno al banquero P. Crozat. Sin embargo, y frente a lo señalado por Th. Crow, los gustos de estos nuevo coleccionistas en modo alguno supusieron una ruptura respecto a los gustos y las teorías del siglo anterior, ni

fueron un ejemplo de la oposición a la Academia y a la monarquía; sino que P. Crozat afirmará de forma constante su gusto por la pintura italiana, apoyando a artistas como Ch. de La Fosse y alojando a algunos de los principales pintores venecianos del momento, demostrando su inscripción dentro de un discurso tradicional. Frente a lo que ha señalado una parte de la historiografía, las transformaciones que ahora acontecen no se producirán por una irrupción de una nueva clase social, banqueros, burgueses, etc., ni por el desarrollo de un espacio alternativo al oficial de la Academia, ahora en crisis, como el *Hôtel Crozat* -siguiendo la visión ilustrada de I. Kant y de J. Habermas; sino por las transformaciones en la forma del poder. Nuevamente, hemos estudiado a lo largo del capítulo estas transformaciones a través de los pequeños desplazamientos o *discontinuidades* que han emergido en los diversos discursos de la época, ya sea en las conferencias de A. Coypel, donde el problema del *gusto* y la *opinión* es un tema central; o bien en la generación de nuevos *saberes* como los catálogos de arte, vinculados a los espacios de los marchantes y sus necesidades de venta y catalogación.

Si en materia de gustos -como ejemplifica P. Crozat- sigue predominando hasta la década de los años 40, una clara inclinación por la pintura italiana entre los coleccionistas, y si bien es posible detectar un incremento ligero entre los coleccionista de pintura del norte de Europa; sin embargo, insistimos, el siglo muestra en sus tres primeras década una clara inclinación hacia la tradición del siglo anterior. Es por ello que las *discontinuidades* se manifiestan nuevamente en pequeños desplazamientos, en ocasiones muy sutiles, que acontecen en los discursos tanto teóricos como, también, en este caso formales; tal y como hemos analizado a propósito del significado subyacente a la decoración realizada por Pellegrini a propósito de la Banca Real o de las obras pintadas por F. Lemoyne en Versalles. Estas *discontinuidades* no reflejan, por el contrario, la emergencia de un nuevo gusto, la imposición de una nueva teoría o el desarrollo de un nuevo tipo de pintura a nivel formal; sino que más bien se muestran en fenómenos tales como la centralidad del gusto, de las emociones o de las opiniones a la hora de reflexionar sobre el arte, que hemos analizado tanto en Roger de Piles como en A. Coypel, descubriendo así cómo se está operando un nuevo *orden de los discursos*, en paralelo a la transformación del *poder-verdad*. En ambos autores se observa un claro deseo por establecer una *continuidad* con la teoría artística del siglo XVII, no obstante, se observa también, una serie de *discontinuidades* que permiten analizar la emergencia de estos nuevos *saberes gubernamentales* que están reordenando los discursos en torno al *gusto* y la *opinión*, como constantemente alude y se queja A. Coypel. Éste observa cómo paulatinamente esa comprensión del arte sustentada sobre la razón y las reglas, característica de la *poética clásica*, va dando lugar a un arte donde son las *opiniones* y los *gustos*, contruidos a partir de las emociones, quienes determinan el *valor* de la obra. Un *valor* que cada vez más no se establece en función de esa *poética*, esto es, en función de lo que se considera bien hecho o perfecto en función del análisis de sus partes a la luz de

Capítulo XI. La pintura francesa 1700-1730. Entre la continuidad y la discontinuidad

la tradición; sino que este *valor* se establecerá en función de los deseos y anhelos que manifiestan los coleccionistas, los curiosos o los marchantes, estando condicionado, por tanto, por las complejas *poéticas del deseo* que caracterizan la *Gubernamentalidad*. Toda una nueva comprensión del arte vinculada a la transacción de los deseos va a determinar la paulatina transformación de los discursos artísticos a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, siendo en estas primeras décadas donde ya se observan con claridad esas *discontinuidades* que están produciendo la transformación del *poder-verdad*.

Conclusiones generales.

Esta tesis ha intentado dar respuesta a cuatro objetivos de partida, tal y como señalábamos en la *Introducción*. Primero, demostrar que existe una transformación del *poder-verdad* entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, que hemos analizado a través de las *discontinuidades* arqueológicas. Una transformación que se manifestará en muy diferentes ámbitos de saber: política, medicina o arte. Segundo, que esta transformación, específicamente dentro del *saber artístico*, no puede ser comprendida como una *ruptura*, ni definida por tanto como *rococó*, sino que esta transformación está determinada por la *continuidad* respecto al siglo XVII. Tercero, hemos intentado mostrar cómo esas transformaciones del poder -que hemos descrito como “paso de la *Soberanía* a la *Gubernamentalidad*”- se manifiestan específicamente en los *discursos artísticos*, concretamente en la pintura, analizando el fenómeno desde los discursos pictóricos y no desde las formas artísticas. Cuarto, hemos subrayado el lugar destacado ocupado por el cuerpo en los distintos *saberes* de la época y específicamente en los discursos pictóricos, en tanto que se trataría de un lugar privilegiado de manifestación de esas transformaciones del *poder-verdad*.

Esta tesis se ha construido a partir del *método arqueológico* que hemos definido a partir de la obra de M. Foucault *La Arqueología del Saber*, así como de sus seminarios del *Collège de France*. Desde ellas hemos establecido una alternativa metodológica para estudiar el arte, respecto a las otras metodologías tradicionales propuestas por la Historia del Arte, lo que nos ha llevado a centrarnos en los discursos artísticos y en la relación entre arte y poder, dejando en un lugar secundario las formas artísticas, las cuestiones sobre el estilo, etc., estudiando principalmente los discursos producidos por el *saber artístico*. A partir de las aporías que encierra la *Historia*, y por consiguiente la *Historia del Arte*, tal y como hemos puesto de manifiesto al analizar los términos *barroco* y *rococó*, nos hemos intentado alejar de las diversas corrientes formalistas que caracterizan esta última disciplina desde el siglo XIX, determinada por los problemas de la *Filosofía de la Historia* y de la *Forma*, proponiendo una nueva aproximación al arte diferente, a través de la *Arqueología del Saber* de M. Foucault, que sin duda ha condicionado la forma final de nuestro trabajo. Esto nos ha llevado a trabajar a partir de los *discursos artísticos*, esto es, a partir de los discursos producidos por el propio *saber artístico*, trabajando sobre los textos teóricos, las conferencias, los panfletos o libelos de las polémicas artísticas, sobre los poemas elogiosos hacia determinadas obras (como *La Gloire du Val-de-Grâce* de Molière, referida a la obra de su amigo P. Mignard), o las descripciones periodísticas, como las del *Mercur de France* sobre el *plafond* del Banco Nacional, en 1721. Hemos intentado estudiar en profundidad todo ese mundo de discursos producidos desde y por el arte, que constituirán un *saber artístico*, condicionados por esta

Conclusiones generales

metodología arqueológica; no siendo nuestra pretensión la reconstrucción del proceso artístico o creativo, ni tampoco las vicisitudes por las que ha pasado una obra concreta; ni tampoco hemos pretendido desde la obra -entendida como *evento* o *acontecimiento* tal y como hace la Historia- analizar la sociedad de la época, como si el arte fuera el reflejo de una *Verdad histórica* o de un *espíritu* de su tiempo. Nuestro objetivo ha consistido más bien en intentar comprender en qué medida el arte, en tanto que *saber* y conjunto de *discursos*, se ve afectado por los cambios en la *verdad-poder* que suceden en su época, estudiando estas transformaciones desde los discursos arriba señalados; pues es más fácil analizar las formas de actuación del poder a través de los discursos que a través de las formas artísticas, cuyos “comportamientos” no son tan fácilmente cognoscibles desde la palabra, a la que tienden a expulsar, como bien se dio cuenta Platón en la *República*. Es por ello que lo que nos ha interesado establecer en esta tesis es en qué medida las transformaciones del poder que se sucedieron a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, que descubren el paso de la *Soberanía* a la *Gubernamentalidad*, condicionaron los *saberes* de su época y, concretamente, los discursos sobre la pintura francesa de ese momento.

Como hemos subrayado en numerosas ocasiones, para poder realizar este trabajo no hemos partido de las obras de arte, sino de los discursos artísticos, pues es a través de ellos que es posible percibir más claramente cómo el *poder* actúa sobre las *series*, transformándolas y reordenando los *discursos* en cada una de ellas, como será el caso del *saber artístico*. A pesar de lo cual, hemos intentado establecer posibles influencias o relaciones entre estas transformaciones en los discursos y las propias formas artísticas. Aunque esta relación entre *discurso artístico* y *obra artística* siempre es difícil de establecer, pues no se trata de una relación causal, ni directa, al no pertenecer a los mismos ámbitos. No obstante, hemos intentado mostrar cómo ciertos rasgos de las obras del momento, como la predominancia del colorido, el interés por la pintura del norte, etc., se encuentran relacionados –en parte- con esas transformaciones del *poder*. Una vez hemos definido nuestra *metodología arqueológica* e intentado responder y establecer soluciones a las problemáticas a las que se enfrenta todo discurso histórico, como es el problema del *origen*, la *causalidad*, el *evento* -entendido como *Verdad Histórica*-, etc.; nuestro objetivo ha sido analizar qué sucede en otras *series* o *saberes* de la época, como por ejemplo la política, la economía o la medicina, para poder determinar si también en ellas se han producido transformaciones en sus *series*, en un sentido similar y en las fechas que pretende analizar nuestro trabajo. Esto nos ha llevado a realizar un análisis pormenorizado de numerosos *saberes*, lo que nos ha permitido finalmente descubrir cómo a partir de la conformación de la *Soberanía* tras las Guerras de Religión se produce desde finales del siglo XVI una comprensión del poder distinta, preocupada por la idea de *gobierno*, que transforma la *Soberanía* anterior, reordenando los *saberes* de su época. Pero esta irrupción de una nueva comprensión del poder, no se ha producido de repente y de forma abrupta, sino que ya desde los

primeros instantes de formación de la *Soberanía*, tras las guerras de religión, las formas de *gobierno* -que entroncan con el *pastorado cristiano* o con el *régimen medieval*- han estado presentes en su génesis. Todo ello ha ido transformando, poco a poco, el *orden del discurso* de la *Soberanía* a lo largo del siglo XVII así como de los *saberes* de su época; tal y como hemos mostrado a propósito de la política, con la emergencia de la *Razón de Estado*; con el desarrollo de un interés por las *poblaciones*; o a propósito de la definición de una mirada *económica* sobre el territorio y el Estado. Todos estos nuevos *saberes* que se revelan con la reordenación de los discursos que trae consigo la *Gubernamentalidad*, determinarán finalmente una nueva forma de comprender la *fuerza* o *razón* que define y sustenta al Estado. Se trata de *saberes* -y de una nueva representación de *lo político*- que piensan el *poder* desde un punto de vista completamente diferente al planteado por la *Soberanía*, es decir, sobre la idea de *vida*. Si Maquiavelo en *El Príncipe* comprende el poder soberano a través del sometimiento y la dominación mediante la fuerza, teniendo como principal objetivo la preservación del *Príncipe* y de su *dominio*, la *Gubernamentalidad*, en cambio, busca lograr esa dominación no mediante el sometimiento a través de la ejercitación de la fuerza, sino mediante el disciplinamiento, esto es, la comprensión de las *fuerzas ocultas* que determinan el Estado y las poblaciones, sus *intereses* y *necesidades*. La *Gubernamentalidad* busca visualizar, conocer y geometrizar esas *fuerzas*, de ahí la importancia que el cálculo y la medida tendrá en las formas nuevas formas de gobierno, permitiendo alumbrar nuevos *saberes* como la medicina social, la economía-política, etc., que fundamentarán los *sistema de seguridad* característicos de la *Gubernamentalidad*.

Antes de analizar esta influencia del poder en los *saberes artísticos*, especialmente en el ámbito de las letras y de la pintura, nos hemos detenido en algunos de los *saberes* característicos del nuevo poder, como es la *economía-política*, que nace precisamente de esa necesidad de comprender las poblaciones y las *fuerzas ocultas* que definen el Estado, y que es necesario visualizar mediante el cálculo, así como gobernar; para poder, de este modo, optimizar los recursos y administrar las riquezas, pero, sobre todo, las *necesidades* de las poblaciones así como sus *intereses*. Se desarrolla así paulatinamente una visión económica del poder que triunfará de forma definitiva en el siglo XVIII con la reforma financiera de J. Law, la cual condicionará también el arte, con la emergencia de una sociedad del consumo del lujo, de la moda, etc., tal y como se advierte en el *plafond* que pinta A. Pellegrini para la Banca Real, destruido en 1722 tras el hundimiento especulativo del sistema de J. Law. Pero junto a *saberes* como el económico, se descubren también nuevas formas de comprender y distribuir el territorio, como reflejan las cartografías o las *mémoires* que se desarrollan a comienzos del siglo XVIII; nuevas formas de identificación y control de las poblaciones; nuevas formas de disciplinamiento mediante el desarrollo de la policía; así como una nueva comprensión social de la medicina destinada al control de las poblaciones. Junto al *saber*

Conclusiones generales

económico, en la segunda parte nos detuvimos también, especialmente, en el *saber médico*, ya que en él se manifiesta también ese reordenamiento de los discursos en paralelo al asentamiento de una mirada gubernamental del poder. Este fenómeno lo estudiamos a propósito del desarrollo de lo que M. Grmek denominó como *primera revolución biológica* y que se caracterizará por la emergencia de una preocupación por la *vida* y sus procesos; reordenándose a partir de ello los discursos médicos en función de este impulso vital que anima las cosas y que permitirá abandonar el galenismo y el mecanicismo. Un *saber médico* asentado -de nuevo como el Estado- sobre esas *fuerzas ocultas* que gobiernan las cosas, que también encontraremos en el arte, especialmente en la obra teórica de Roger de Piles analizada en el capítulo noveno.

Tal y como desarrollamos en la *metodología* y, de forma más extensa expusimos en el capítulo primero, toda transformación del *poder-verdad* transforma los discursos de su momento en un sentido determinado. No tiene por qué afectar a todos los *saberes*, ni a todos por igual; sin embargo en los que hemos escogido esta transformación parece revelarse con claridad, apuntando en un sentido o dirección semejante. Pero esta coincidencia no nace de la *causalidad*, como plantea la Historia, sino de la comparación y la contigüidad entre las *series*, como señala la *Arqueología del Saber*. Es por ello que tampoco puede establecerse que desde el poder, mediante mecanismos de *represión*, se transforme el conjunto de los *saberes* de una época, como en ocasiones se ha señalado. Nada más lejos de la realidad y de cómo funciona el poder. No obstante, el *origen* o *causa* de esta transformación de los *saberes*, que tanto ha preocupado a la Historia, ha quedado oculta para el *arqueólogo*, que sólo puede certificar las consecuencias, una vez las *discontinuidades* o los reordenamientos han comenzado a producirse, sin poder establecer el por qué, solamente el cómo. En la *metodología* indicamos que si bien el *arqueólogo* no puede establecer ni el *origen* ni las *causas* de ese cambio, como pretende el *historiador*; sin embargo sí puede ver el cómo se han producido estas transformaciones. De este modo, la mirada del *arqueólogo* penetra cuando las cosas ya se han transformado, solo pudiendo deducir -a partir de las *discontinuidades* en las *series*- que un cambio en el *poder-verdad* se ha producido, intentando subrayar el sentido de esa transformación; pero, sin poder establecer su *origen*. Es gracias a las *discontinuidades* que emergen en la *continuidad*, y que se han producido en el interior de las *series*, que podemos establecer una relación entre el *poder-verdad* de una época y las transformaciones en un *saber* concreto, en nuestro caso la pintura francesa. En este sentido, y a partir del estudio comparado de estas *discontinuidades* en muy distintas *series*: economía, medicina, población, etc., hemos podido concluir que a finales del siglo XVII se produce un desplazamiento paulatino hacia una nueva forma de comprender el poder, generando una nueva representación de *lo político*, que hemos denominado como *Gubernamentalidad*, la cual no terminará por imponerse hasta la Revolución Francesa.

Esta transformación del *poder-verdad* ha condicionado también los discursos pictóricos en Francia, tal y como hemos puesto de manifiesto tras el análisis de la pintura de *gran formato* o *grande manière* que desarrolla A. Félibien y Ch. Le Brun en la década de los años 60 del siglo XVII. Al analizar el discurso de A. Félibien, especialmente en sus *descripciones* sobre los cuadros de Ch. Le Brun, señalamos cómo comprendía de forma novedosa la relación del poder con el arte, alejándose de la concepción *soberana* del poder, en algunos aspectos, alumbrando ciertos principios de la *Gubernamentalidad*. Aunque, al mismo tiempo, tras su defensa de un arte elocuente y persuasivo, construido sobre la centralidad del cuerpo humano en acción –siguiendo la *Poética* de Aristóteles– se encontraba la figura del *Uno*, el monarca, como quedará reflejado en la *Galería de los Espejos* de Versalles que pintará Ch. Le Brun en la década de los 80. No obstante, este *ciclo* pictórico iba más allá de la figura del monarca y de la imagen del *Roi de guerra* y del *Roi de Gloire*, emergiendo en él nuevos *saberes* como la *Historia*, que sin duda desbarataban o venían a problematizar el discurso de la *Soberanía*. Esta transformación de los discursos pictóricos, en función de las transformaciones que están sucediendo en la *verdad-poder*, también la hemos analizado por ejemplo a propósito de las conferencias de anatomía que tienen lugar en la Academia, así como en los tratados teóricos de Roger de Piles sobre el color. Todos ellos nos han permitido mostrar finalmente, no sólo un diálogo de la pintura con otros *saberes* de su tiempo, como la medicina, tal y como es frecuente en el arte desde el humanismo, sino que también en el *saber pictórico* del último tercio del siglo XVII se ha producido un reordenamiento de los discursos en función de los principios en los que se asienta esta *Gubernamentalidad*. Si ésta concibe el Estado y los *saberes* que lo definen como un conjunto de *fuerzas invisibles* que es necesario visualizar, conocer y gobernar; de igual modo, el *saber artístico* sufrirá un reordenamiento de los discursos en este mismo sentido, adquiriendo cada vez mayor predominancia un arte que es pensado, precisamente, a partir de esas fuerzas invisibles, ya sea el gusto, las emociones del espectador o el color, como vehículo de expresión del impulso vital. Si bien la *elocuencia ciceroniana* y la *Poética* aristotélica –que constituye el principio donde se asienta la *poética clásica*– favorecen la definición de un arte expresivo en función del espectador, sin embargo consideramos que es la transformación del poder el que sin duda ayudará a comprender este cambio, ayudándonos a comprender también el sentido de las transformaciones, que darán lugar, en la segunda mitad del siglo XVIII, al desarrollo de la *estética*.

La obra teórica de Roger de Piles será un ejemplo claro de esta transformación de los discursos en el arte, como consecuencia de la transformación del *poder-verdad*, en un sentido similar al que se apunta en otros *saberes*; y, de este modo, en sus escritos teóricos de los años 70, aludirá constantemente a ese impulso vital que anima la pintura, mostrando con ello una preocupación constante por esa fuerza que anima las cosas, como es característico de la

Conclusiones generales

Gubernamentalidad. Un discurso semejante al que en su misma época está desarrollando el *animismo* en medicina, tras el cual se observa igualmente un desplazamiento de la medicina hacia los modelos de la *vida*. En relación a esta alusión al impulso vital en la obra de Roger de Piles, es importante recalcar que muchos de sus argumentos en favor del color recuerdan a la tradición italiana y a las discusiones sobre el color y el dibujo que tuvieron lugar durante el siglo XVI. Especialmente presenta importantes deudas con los tratadistas venecianos como L. Dolce; pero si bien esta defensa del impulso vital en Roger de Piles establece claras alusiones al aristotelismo de Dolce, sin embargo, al mismo tiempo, muestra un claro trasvase de los *saberes* específicos de su época, como el mencionado *animismo*, pensando de este modo la pintura a partir de una fuerza oculta, esto es, un principio vital que anima tanto la Naturaleza como la obra de arte, y que es capaz de conmocionar al espectador. Roger de Piles pensaba así el arte a partir de las *fuerzas ocultas*; lo cual no sólo se materializa en sus reflexiones sobre color, sino también tras su defensa del juicio artístico a partir del gusto y de la experiencia primera, esto es, del primer vistazo. Sin duda, podemos intentar encontrar de nuevo sus antecedentes en la *Poética* aristotélica o en la *elocuencia ciceroniana*, pero su discurso muestra ya una serie de *desplazamientos* y *reordenamientos* que revelan la actuación de un *poder-verdad* nuevo, que ya nada tendrá que ver con el orden que definía la teoría de Aristóteles, la *elocuencia ciceroniana* o la obra de L. Dolce.

Pero esta transformación que trae consigo la *Gubernamentalidad* no sólo se refleja en la obra de Roger de Piles, sino en el conjunto de la *poética clásica*, especialmente, en el ámbito de las letras; donde a lo largo del siglo XVII se observa un desplazamiento de las propias *poéticas clásicas*, sustentadas –al menos durante la primera mitad de siglo– sobre las reglas y la contemplación de la Belleza, hacia un tipo de *poética* preocupada por la persuasión del espectador y sus emociones, como consecuencia de la importancia adquirida por la obra de Aristóteles y de la *elocuencia*. Esta predominancia del espectador y de sus emociones, permitirá que el arte sea progresivamente pensado en función del *gusto* así como de esa primera impresión de los sentimientos que, frente a la Razón, permiten juzgar la obra en un primer vistazo, gracias a una especie de *bon sens*, que comienza a emerger tras las nociones de *gracia*, *sublime* o *je-ne-sais-quoi*. Asistimos paulatinamente a la reivindicación de estas primeras emociones, que son las que tocan al hombre, estableciendo a partir de ellas el auténtico punto de unión entre obra y espectador; siendo éstas las que completarían o darían sentido finalmente a la obra artística. Unas ideas que, de nuevo, hemos estudiado en Roger de Piles y que parecen haberse extendido con sus obras entre las primeras décadas del siglo XVIII, influyendo en la obra de autores como Du Bos. Esta defensa del *gusto*, enraizada en las emociones del espectador, cada vez adquiere mayor relevancia y prestigio dentro de una sociedad francesa donde la *sociedad mundana* adquiere un lugar preponderante; especialmente, como contrapeso frente a esos espacios de modelación y construcción del gusto que

eran las academias y los discursos oficiales. Esta influencia -o condicionamiento- de la *sociedad mundana* sobre la *poética clásica*, la hemos analizado en profundidad en la tercer parte, donde apuntamos las consecuencias teóricas que esta centralidad de la *sociedad mundana* tuvo en la génesis del *proyecto clásico* y su evolución posterior, tanto en el siglo XVII como en el siglo XVIII, como se ejemplifica en las formas de *sociabilidad mundana* de los llamados *salones dieciochescos*. La proliferación de diversos centros de reflexión artística, que ya se desarrollan durante el siglo XVII, junto a una teoría artística que parece situar el gusto, las emociones y las opiniones, en su centro -como denuncia A. Coypel en las primeras década del siglo XVIII-, muestran cómo poco a poco la *poética clásica* -y por acción de ese *poder-verdad* en transformación- va desplazándose hacia una comprensión sentimental del arte que, sin embargo, no se impondrá hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Instantes en los que se alumbrará la subjetividad característica de la *estética*, cuyos vínculos -aunque sean lejanos- con la retórica y la *elocuencia persuasiva* que se desarrolla desde finales del siglo XVII, hemos intentado resaltar a lo largo de la tesis.

Una idea que constantemente hemos subrayado a lo largo de la tesis ha sido la *continuidad*, con la que hemos de caracterizar los siglos XVII y XVIII, determinando también el término *proyecto clásico* con el que hemos querido definir la *representación* predominante entre las guerras de religión y la Revolución Francesa, cuando se produce una redefinición de *lo visible* y *lo invisible* y se desarrolla un proyecto político, social y estético, que tendrá como principal preocupación las *pasiones*, tanto de los hombres como de las poblaciones, así como su control y su gobierno. El *proyecto clásico* se propone así *gobernar* esas *pasiones* desatadas por las guerras de religión, demostrando así que ni el hombre ni la política pueden ya ser pensadas dejando al margen éstas. La violencia religiosa parece haber revelado una nueva *antropología*, convirtiéndose así la *geometría de las pasiones* en el principal objetivo y elemento definitorio de la *época clásica*. Una vez que la violencia religiosa ha puesto bajo sospecha el ejercicio de la violencia y ya no es posible ejercer el poder mediante la fuerza, como reclama *El Príncipe*, el poder surgido de las guerras religiosas debe *gobernar*; y, de este modo, deberá ejercer su poder a través de una dominación sustentada sobre la palabra y sobre una serie de principios estéticos de comportamiento, que analizamos a propósito de la *honnêteté*. Mediante la palabra elocuente -y, sobre todo, mediante un arte sustentado sobre esta centralidad de la palabra- que condicionará las formas de comportamientos en la *sociedad mundana*, se intentará dar orden y forma a la sociedad en su conjunto, conformando así una nueva *Representación* que hemos denominado -siguiendo a M. Foucault- como *clásica*. Se nos descubre entonces tras este *proyecto clásico* no solo un proyecto político sino estético que, a través de la *poética*, intentará gobernar esas pasiones, determinando tanto el *gobierno de sí* como el *gobierno de los otros*.

Esta fuerza de la palabra, que encontramos en la tradición retórica, será reelaborada por la Contrarreforma tras el Concilio de Trento, especialmente por parte de los jesuitas, quienes alumbrarán eso que hemos denominado como *aetas ciceroniana*. A partir de la tradición clásica de la *elocuencia*, principalmente de Cicerón y Séneca, y del valor que la palabra tiene en la propia tradición cristiana como principio de construcción del mundo y de obediencia del rebaño, los jesuitas van a construir toda una nueva *Representación* del mundo sustentada sobre la elocuencia y persuasión de la palabra a través de la cual el hombre será capaz de pensarse a sí mismo y pensar el mundo circundante, así como gobernar en él. Se trata de un nuevo *saber* que pronto se trasladará a Francia a través de los estrechos vínculos que poseen los jesuitas con las diversas cortes emergentes europeas, sobre todo, a través de su red de colegios. La *retórica* jesuita reflejaría a la perfección este reordenamiento de los discursos del que venimos hablando y que acontece tras las guerras de religión, donde la fuerza se va a ejercer mediante la palabra, pero, también, mediante la imagen, con la que se encuentra estrechamente unida. Estas ideas pronto se extenderán por Europa, gracias a su red de colegios, encontrando un especial apoyo en la nueva dinastía borbónica francesa, que ve en ese discurso y en esa palabra-imagen una nueva forma de gobierno y de legitimación dinástica. Sus colegios, al convertirse en los principales centros donde estudian las elites francesas, favorecerán la extensión de estas ideas y que las elites francesas se formen en ese *gobierno de sí*, es decir, en el control y gobierno de sus pasiones; elaborándose un modelo ético y estético de comportamiento que se denominará *honnêteté*, puesto al servicio de la *obediencia* del *Uno*, esto es, el soberano. La Retórica –y por tanto la palabra– se encuentran así en el núcleo del *proyecto clásico* en Francia; lo que va a determinar la importancia adquirida desde un primer momento por las letras y más tarde por las imágenes –adscrita siempre a los problemas del texto–, como forma de gobierno y de control de las *pasiones*, pero, también de dominación y obediencia.

El final del siglo XVI y los comienzos del siglo XVII estarán atravesados por las constantes *querelles littéraires*. Primero entre Malherbe y los miembros de La Pléiade, y posteriormente entre los defensores de la tragedia y los defensores de la *tragicomedia*, que culminará en la *Querelle du Cid*, que marca un hito dentro de la conformación de la *poética francesa*. En estas *querelles* se dirimen dos cuestiones principales. En primer lugar, se observa cómo Francia intenta construir un nuevo poder político, la *Soberanía*, sustentado sobre la palabra como forma de gobierno, lo que otorga a las letras y especialmente a la lengua francesa un lugar destacado; vehiculizándose en estos primeros instantes –a través de las discusiones literarias– un sentimiento nacional que pronto encarnará la lengua francesa, animado desde la nueva dinastía, que busca convertir a París en la nueva Roma, como señalaba Du Bellay. En segundo lugar, estas *querelles*, especialmente a partir de los 20 y 30, reflejan el deseo de establecer una *poética*, no tanto con el objetivo de prescribir unas reglas para la creación artística, sino con la intención de definir un tipo de arte destinado al control

y gobierno de las pasiones. De ahí la incorporación de los debates italianos sobre la *Poética* de Aristóteles que es releída de una forma *moralizante* a través del problema de las *pasiones* tratadas en su *Retórica*. Paltón, Horacio, Aristóteles, etc., son releídos y entremezclados entre sí, dando lugar a diversos posicionamientos y formas distintas de comprender el arte, pero siempre teniendo como elemento común las *pasiones* y su control. Las *querelles* teatrales, especialmente la mencionada más arriba, acontecida a propósito de la obra *Il Cid* de Corneille, permitirá a autores como J. Chapelain o D'Aubignac definir esa *poética clásica* que, en modo alguno, puede interpretarse de forma totalizadora, es decir, como si existiese una aspiración a definir una *doctrina clásica*, fuertemente reglamentada, tal y como propuso el siglo XIX con su noción de *clasicismo*. Tras todas estas discusiones poéticas observamos de nuevo un deseo por geometrizar las pasiones, lo que demuestra, a su vez, que el *proyecto clásico* se sustentaba sobre un proyecto estético, determinando así la importancia de las letras y, sobre todo, del teatro, al menos durante los dos primeros tercios del siglo XVII, condicionando toda la reflexión pictórica a lo largo de estos años. Sin embargo, tras los dos primeros tercios del siglo XVII dominados por la palabra y la escritura, fuertemente apoyados por Richelieu, el arte de la imagen comenzará a afirmarse poco a poco frente a la *poesía*, retomándose de nuevo la máxima de la *ut pictura poesis* y reivindicándose la *elocuencia silenciosa*, recogiendo la imagen el testigo de las letras y del arte de la palabra, ya fuera escrita o leída. Aunque es importante no olvidar que se tratará de una pintura construida sobre la palabra, como hemos estudiado a propósito del intento de Poussin de trasponer los debates poéticos de las letras italianas -principalmente de Tasso y Ariosto sobre la tragedia y la epopeya- a la pintura. Una problemática que constituirá el centro de las reflexiones teóricas en A. Félibien y Ch. Le Brun, como refleja la conferencia de 1667 sobre el cuadro *La Manne* del mencionado Poussin. Todo ello va a determinar finalmente que se reivindique también en la imagen la *elocuencia*, que se conforma como el principio constitutivo de esa nueva composición que hemos denominado como *grande manière*. Esta eclosión de la pintura se produce sobre todo tras los disturbios de la Fronda, ocupando en ello un lugar destacado Mazarino, momento en que Louis XIV se enfrenta al reto de afirmar su persona y redefinir simbólicamente su reinado, optando por la imagen y por esa pintura elocuente y persuasiva que está proponiendo A. Félibien y Ch. Le Brun. Un momento que coincidirá también con los instantes en que la Academia Real de Pintura y de Escultura recibe el apoyo definitivo del poder monárquico. La pintura irrumpe así como uno de los principales *saberes* de la *Representación clásica*, lo que va a determinar que las transformaciones en el *poder-verdad* se observen también tras los discursos pictóricos. No obstante, y frente a la pretensión de cierta historiografía de interpretar esta eclosión de la imagen como el reflejo de un proceso paulatino de *autonomía* pictórica, es importante recordar que esta definición de la imagen a partir de la *elocuencia silenciosa* y su asentamiento sobre los problemas de la *poética clásica* -siendo una

Conclusiones generales

constante en los discursos pictóricos los problemas de la *vraisemblance* o la *bienséance*-, muestran, finalmente, que la pugna entre imagen y texto debe ser pensada desde el problema humanístico y desde la *ut pictura poesis*, desde los problemas del *paragone* y desde la *emulación*. En modo alguno tendrá que ver con el problema de la *autonomía pictórica*, tras la que algunos historiadores han querido situar en estos instantes un supuesto inicio de lo moderno, acentuando en exceso los debates sobre el *color*, que para ellos sería el reflejo de esa autonomía de lo material, y remarcando también en exceso las reflexiones sobre la percepción, como si asistiéramos a una especie de conciencia perceptiva, cuando realmente ello era el resultado de esa *elocuencia* y de la centralidad de la *representación* aristotélica.

Este *proyecto clásico* se encuentra por tanto atravesado por muy diferentes *querelles* que impiden hablar de la existencia de una única *poética clásica*, así como de un sólo *clasicismo* en singular; permitiéndonos asimismo, a través de ellas, analizar esas *discontinuidades* dentro de un marco general determinado por la *continuidad*. Estas diversas *querelles* nos ha llevado a preferir utilizar el término *clasicismos* en plural, como señaló R. Zuber, pues recogería de forma más certera esas diversas posturas y formas de comprensión del arte dentro de la *poética clásica*, alejándose asimismo de la comprensión placentera y estetizante de la literatura subyacente al término *clasicismo*, acuñado en el siglo XIX. Si bien durante este periodo asistimos a numerosas *querelles*, que transforman el rostro de la *poética clásica* a lo largo del siglo, sin embargo, el *orden del discurso* no se transforma hasta tal punto que pueda establecerse una salida de la *poética clásica*, al menos hasta finales del siglo XVIII. Pese a lo cual sí se producirán *discontinuidades*, especialmente a finales del siglo XVII, que no deben comprenderse como una ruptura o una crisis. Debemos volver a insistir en que desde las guerras de religión, momento en que se gesta este *proyecto clásico*, hasta los umbrales revolucionarios, observamos una *continuidad*, atravesada sin embargo por múltiples *querelles* que transforman constantemente los discursos; siendo gracias a estas *discontinuidades* que se descubren la transformación del poder entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII.

Esta *querelles* y estas *discontinuidades* que muestran una serie de transformaciones que acontecen entre el siglo XVII y el siglo XVIII, sin embargo no pueden ser valoradas como algo nuevo y, por tanto, designadas como una *ruptura* o una *crisis*; lo que nos ha llevado a alejarnos de los términos *clasicismo*, *barroco* y *rococó*, tradicionalmente empleados para describir los cambios artísticos sucedidos en los siglos XVII y XVIII. Tras un análisis pormenorizado de los mismos, hemos llegado a la conclusión de que éstos designaban más que una realidad del siglo XVII o del siglo XVIII, una serie de imaginarios propios del siglo XIX, característicos de una Historia del Arte que está afirmándose y naciendo en paralelo a las ideas nacionalistas, determinando así la forma de

comprensión del arte. Una vez cuestionamos en la tercera parte el uso del término *barroco* y *rococó*, y tras redefinir también el término *clasicismo*, hemos mostrado en los dos últimos capítulos dedicados al siglo XVIII, la imposibilidad de establecer una ruptura, de carácter político, poético o formal, entre el siglo XVII y el siglo XVIII. Al menos en las tres primeras décadas que estudiamos en nuestra tesis. No obstante, sí se producirán –insistimos– una serie de *desplazamientos* ya descritos, que nos descubren un reordenamiento de los discursos dentro de la *serie arte*, como consecuencia de la progresiva imposición de esa *Gubernamentalidad*. Si en el siglo XVII analizamos estas *discontinuidades* dentro de las conferencias y, sobre todo, en los textos teóricos de Roger de Piles, sin embargo, en el siglo XVIII, nos hemos detenido principalmente en las conferencias de A. Coypel, prácticamente las únicas conferencias que se leen en estos instantes. Sus reflexiones son por tanto un claro ejemplo de estas *discontinuidades* y de estos reordenamientos en los *discursos artísticos* que suceden a comienzos del siglo XVIII, centrándose principalmente sobre dos aspectos de la pintura. Por un lado, el problema del *gusto* y el juicio del arte a partir de las emociones. Por otro lado, la importancia adquirida por las *opiniones* dentro del *saber artístico*, las cuales han llegado a condicionar la propia producción artística de la época. Ambos aspectos reflejan, a su vez, cómo la progresiva imposición de una comprensión *gubernamental* del poder está transformando los *saberes* y, en este caso concreto, la manera de comprender y pensar el arte, a partir de las opiniones y las emociones. Un fenómeno que determinará la reflexión sobre el arte en Francia a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, a medida que los *críticos de arte* y los *salones* de exposición pública de pintura, sitúan a ese *público* y a esa *opinión* en el centro de una nueva *Representación* en gestación sustentada sobre el Hombre y ya no sobre la Palabra; y, por tanto, construida en la *subjetividad*, en los *deseos* y en los *intereses*, abandonando también la *poética de las pasiones*. Como analizamos a propósito de la política de Louis XV, la progresiva afirmación de una comprensión gubernamental del poder, precisamente irá situando en un lugar privilegiado a estas *fuerzas ocultas* que gobiernan los *saberes*, como son estas *opiniones* y estos *gustos* en el arte, que colocan al *deseo* en el centro del *orden de los discursos*, poniendo las bases para una nueva *poética del deseo* –o mejor dicho una *economía de deseos*– que caracterizará a la *estética dieciochesca*.

BIBLIOGRAFIA

1. ESTUDIOS ANTERIORES A 1800.

ALBERTI, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Traducción de Javier Fresnillo Núñez; Akal, 1991 (1ª edición, Florencia 1452, editado en 1485).

ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*. Traducida por Rocío de la Villa; *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid, Tecnos, 2007 (1ª edición, 1436).

ALEXANDRE, Nicolas. *La médecine et la chirurgie des pauvres*. Paris, Laurent de Conte, 1753.

ANÓNIMO. « Aux curieux ». 1676. En THUILLIER, Jacques. « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle: quelques textes oubliés ou inédites ». En *Archives de l'Art français*, t. XXIII, 1968, pp. 178-183.

ANÓNIMO. « Lettre d'un ami a un Provincial ». 1676. En THUILLIER, Jacques. « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle: quelques textes oubliés ou inédites ». En *Archives de l'Art français*, t. XXIII, 1968, pp. 183-191.

ANÓNIMO. « Songe d'Ariste a Philandre ». 1678. En THUILLIER, Jacques. « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle: quelques textes oubliés ou inédites ». En *Archives de l'Art français*, t. XXIII, 1968, pp. 197-217.

ANÓNIMO. *Lettre À M. de Poirsson-Chamarande, Lieutenant-Général Au Bailliage et Siege Présidial de Chaumont en Bassigny, Au sujet des tableaux exposés au Salon du Louvre. Paris, le 5 Septembre 1741*. En DÉMORIS, René et Florence FERRAN (Éd.). *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*. Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 27-61.

ANONYME. *Liste des Tableaux et des ouvrages de sculpture, exposez dans la Grande Gallerie du Louvre, par Messieurs les Peintres, & Sculpteurs de l'Académie Royale, en la presente année 1699*. Paris, Jean Baptiste Coignard, 1699.

ANONYME. *Liste des Tableaux et des ouvrages de sculpture, exposez dans la Grande Gallerie du Louvre, par Messieurs les Peintres, & Sculpteurs de l'Académie Royale, en la presente année 1704*. Paris, Jean Baptiste Coignard, 1704.

ANONYME. « Expositions des tableaux ». En *Mercure de France*, septembre, 1725, t. II, pp. 2253-2272.

ANONYME. « Prix de Peinture ». En *Mercure de France*, juillet, 1727, pp. 1562-1574.

ANONYME. « Plafond d'un Salon du Chtâteau de Versailles, qui précède celui de la Chapelle du Roy, apellé le Grand Salon de Marbre ». En *Mercure de France*, octobre, 1736, pp. 2309- 2317.

- ARGENSON, Marquis d'. *Journal et mémoires*. Édition par E.J.B. Rathery. Paris, Sociéte de l'Histoire de France, 1859-1867, 9 Vol.
- ARISTOTE. *La poétique d'Aristote. Traduit en François avec remarques par M. Dacier*. Paris, Claude Barbin, 1692.
- ARISTÓTELES. *Física*. Traducido por Guillermo R. de Echandía, Madrid, Gredos, 1982.
- ARISTÓTELES. *Ética Nicomáquea*. Traducido por Julio Pallí Bonet, Madrid, Biblioteca Gredos-RBA, 2000.
- ARISTÓTELES. *Política*. Traducido por Manuela García Valdés, Madrid, Biblioteca Gredos-RBA, 2007.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Traducido por Quintín Racionero, Madrid, Biblioteca Gredos-RBA, 2000.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Traducido por Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá. Madrid, Gredos, 2011.
- ARISTÓTELES. *Acerca del alma*. Traducido por Tomás Calvo Martínez. Madrid, Biblioteca Básica Gredos-RBA, 2000.
- ARISTÓTELES. *Acerca de la Sensación*. En ARISTÓTELES. *Acerca de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural*. Traducido por Alberto Bernabé Pajares. Madrid, Gredos, 1987.
- AUBIGNAC, abbé de (François Hédelin). *La Pratique du Théâtre*. Amsterdam, Jean Frederic Bernard, 1715, 2 Vol. (1ª edición, 1657).
- BAGLIVI, Giorgio. *De praxi medica ad priscam observandi rationem revocanda*. Traducción al francés J. Boucher, Paris, 1851 (1ª edición, Rome, 1696).
- BALLEXSERD, Jacques. *Dissertation sur l'éducation physique des enfans, depuis leur naissance jusqu'à l'âge de puberté*. Paris, Vallat-La-Chapelle, 1762.
- BALZAC, Guez de. *Œuvres choisies de Balzac, de l'Académie française, précédées d'une notice*. Paris, C.-J. Trouvé, 1822.
- BARBIER, Edmond-Jean-François. *Chronique de la Régence et du règne de Louis XV*. Paris, Charpentier, 1857, 8 Vol.
- BATTEAUX, Abbé. *Les Beaux Arts réduits a un même principe*. Paris, Durand, 1746.
- BELLORI, Giovan Pietro. *Le vite de' pittori scultori e architetti moderno*. A cura du Evelina Borea. Torino, Einaudi, 2009, 2 Vol. (1ª edición, 1672).
- BIENVILLE, J.D.T. de. *Traité des erreurs populaires sur la santé*. La Haye, Pierre Frederic Gosse, 1775.
- BLONDEL, François. *Cours d'architecture enseigné dans l'Academie Royale d'Architecture*. Paris, Lambert Roulland, 1675.

- BODIN, Jean. *Les Six Livres de la République*. Paris, Fayard, 1987. (1ª edición, 1576).
- BOILEAU, Nicolas. *Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1966.
- BOISSIER DE SAUVAGES DE LACROIX, François. *Nouvelles classes des maladies dans un ordre semblable à celui des botanistes, comprenant les genres et les espèces*. 1732.
- BOLINGBROKE, Maylord. *Mémoires secrets de Mylord Bolingbroke sur les affaires d'Angleterre depuis 1710, jusqu'en 1716 et plusieurs intrigues à la Cour de France*. Londres, 1754.
- BORDEU, Théophile. *Recherches sur l'histoire de la médecine*. Paris, Auguste Ghio, 1882 (1ª edición, 1764).
- BOSCHINI, Marco. *La carta del navegar pittoresco*. Edición crítica a cargo de Anna Pallucchini. Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1966 (1ª edición 1660).
- BOSSE, Abraham. *Maniere Universelle de Mr. Desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied comme le Geometral*. Paris, Pierre Des-Hayes, 1648.
- BOSSE, Abraham. *Sentimens sur la distinction des diverses manieres de Peinture, Dessein & Graveure, & des Originaux d'avec leurs Copies*. Paris, Bosse, 1649.
- BOSSE, Abraham. *Lettre du Sieur Bosse pour reponse à celle d'un sieur amy qui a désiré sçavoir ce qui s'est passé entre Messieurs de l'Académie Royale de la peinture et sculpture et luy...* Paris, A. Bosse, 1661.
- BOSSE, Abraham. *Traité des pratiques géométrales et perspectives, enseignées dans l'Académie Royale de la Peinture et Sculpture*. Paris, 1665.
- BOSSE, Abraham. *Le Peintre converty aux precises et Universelles regles de son Art*. Paris, 1667.
- BOSSUET, Jacobo Benigno. *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte*. Paris, Pierre Cot, 1709, 2 Vol. (1ª edición, 1677-1679).
- BOSSUET, Jacobo Benigno. *Discours sur l'Histoire Universelle à Monseigneur le Dauphin, pour expliquer la suite de la religion et les changements des empires*. Paris, Garnier, 1875 (1ª edición, 1681).
- BOUHOURS, Dominique. *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1671.
- BOUHOURS, Dominique. *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Edición a cargo de Bernard Beugnot et Gilles Declercq. Paris, Honoré Champion, 2003 (1ª edición, 1671).
- BOULENGER, Jules César. *De pictura, plastice, statuaria libri*. Lyon, 1627.
- BRICE, Germain. *Description nouvelle de ce qu'il a de plus remarquable dans la ville de Paris*. Paris, 1687.
- BRICE, Germain. *Description nouvelle de ce qu'il a de plus remarquable dans la ville de Paris*. Paris, 1706, 2 Vol. (1ª edición, Paris, 1687).

BRIENNE, Louis-Henri Loménie, Comte de. *Discours sur les Ouvrages des plus excellens peintres anciens et nouveaux, avec un traité de la peinture*. 1695. Bibliothèque National de France, man, fr. 16986, fol. 32-95.

BRIENNE, Louis-Henri Loménie, Comte de. *Mémoires Inédits de Louis-Henri de Loménie, Comte de Brienne, Secrétaire d'État sous Louis XIV*. Paris, Ponthieu, 1828, 2 Vol.

BRIENNE, Louis-Henri Loménie, Comte de. *Le Catalogue de Brienne (1662)*. Édition Edmond Bonnaffé. Paris, Auguste Aubry, 1873.

BROUZET, M. *Essai sur l'éducation médicale des enfants et sur les maladies*. Paris, Cavelier & Fils, 1754, 2 Vol.

BUFFON, Georges Louis Leclerc de. *Histoire naturelle générale et particulière avec la description du Cabinet du Roy*. Paris, 1750-1789, 31 vol.

BUVAT, Jean. *Journal de la Régence (1715-1723)*. Édition Émile CAMPARDON. Paris, H. Plon, 1865, 2 Vol.

CABANIS, Pierre Jean Georges. *Du degré de certitude de la médecine*. Paris, 1798.

CAMPER, Petrus. *Dissertation sur la meilleure forme des souliers*. 1781.

CARRIERA, Rosalba. *Journal de Rosalba Carriera, pendant son séjour à Paris, 1720-1721*. Édition par Alfred Sensier. Paris, J. Techener, 1865.

CARTARI, Vincenzo. *Le imagini de i dei de gli antichi*. Venetia, Giordano Ziletti, 1578.

CASTIGLIONE, Baldesar. *Il libro del Cortegiano*. 1513-1524, publicado 1528.

CAYLUS, Comte de. « Vie de François Lemoyne ». En CAYLUS, Comte de. *Vies des Premiers peintres du roi*. Paris, 1752, 2 Vol., t. II.

CHAPELAIN, Jean. *Lettres*. Paris, Imprimerie Nationale, 1880-1883, 2. Vol. Edición a cargo de Ph. Tamizey de Larroque.

CHASTELET, Paul Hay de. *Traité de la politique de France*. Cologne, 1669.

CHÉRON, Élisabeth-Sophie. *La Coupe du Val de Grance, réponse au poème de Molière*. Paris, Librairies des Bibliophiles, 1880 (1^a edición, hacia 1669).

CHOMPRÉ, Pierre. *Dictionnaire abrégé de la Fable, pour l'intelligence des Poètes, des Tableaux & des Statues, dont les sujets sont tirés de l'Histoire Poétique*. Paris, 1727.

CICERÓN, Marco Tulio. *El Orador*. Traducido por Eustaquio Sánchez Salor; Alianza Editorial, 1991.

CICERÓN, Marco Tulio. *Sobre el Orador*. Traducido por José Javier Iso; Gredos, 2002.

Collection des Livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800. Édition par GUIFFREY, Jules. Paris, Liepmanssohn et Dufour, 1869-1870, 5 Vol.

CLÉMENT, Pierre (Éd.). *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*. Édition par Pierre Clément. Paris, Imprimerie Impériale, 1861-1873, 8 Vol.

CONDORCET, Nicolas de (Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat, marquis de Condorcet). *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. 1795.

Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol. (En el año 2015 han sido publicados los tres últimos volúmenes de la colección, 1752-1792)

Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Recueillies, Annotées et Précédées d'une Étude sur Les Artistes Écrivains. Édition par Henry Jouin. Paris, A. Quantin, 1883.

Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture d'après les manuscrites des archives de l'École des Beaux-Arts. Édition André Fontaine. Paris, Albert Fontemoing, 1903.

CORNEILLE, Pierre. *Trois discours sur le poème dramatique*. 1660. Edición de LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). Paris, Flammarion, 1999.

Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome (1668-1804). Edición a cargo de MONTAIGLON, Anatole de. y Jules Guiffrey. Paris, 1887-1908, 18 Vol.

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Ignacio Arellanos y Rafael Zafra. Biblioteca Áurea Hispánica, Madrid, 2006. (1ª edición, 1611).

COYPEL, Antoine. *Discours prononcez dans les Conférences de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, Jacques Collombat, 1721.

COYPEL, Charles-Antoine. *Dialogue de M. Coypel, Premier Peintre du Roi. Sur l'exposition des Tableaux dans le Sallon du Louvre, en 1747. Dorsicour, Celigni*.

CROÿ, duc de. *Mémoires*. Édition par Grouchy et Paul Cottin. Paris, Flammarion, 1906-1907, 4 Vol.

CRUCÉ, Émeric. *Le nouveau Cynée, ou discours d'Estat, représentant les occasions et moyens d'establir une paix général et la liberté du commerce par tout le monde*. Paris, 1623.

CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin. *Traité de la connoissance des animaux où tout ce qui a esté dict sur le raisonnement des bestes est examiné*. Paris, Pierre Rocolet, 1648.

CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin. *Nouvelles observations et conjectures sur l'iris*. Paris. P. Rocolet, 1650.

CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin. *L'Art de connoistre les Hommes*. Paris, P. Rocolet, 1659, 2 Vol.

DACIER, Madame. *Des causes de la corruption du goût*. Paris, Rigaud, 1714. Extractos en la edición de LECOQ, Anne-Marie (ed.). *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris, Gallimard, 2001, pp. 494-518.

DELMARE, Nicolas [o LA MARE, Nicolas de]. *Traité de la police, où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prérogatives de ses magistrats (...), on y a joint une description historique et topographique de Paris avec un recueil de tous les status et règlement des six corps des marchands et toutes les communautés des arts et métiers*. Paris, M. Brunet, Hérisant, 1705-1719-1722-1738, 4 Vol. (t. IV por Anne Leclerc du Brillet).

DESCARTES, René. *Meditationes de prima philosophia (Méditations métaphysiques)*. Traducida por Jorge Aurelio Díaz ; *Meditaciones metafísicas, seguidas de las objeciones y respuestas*, Madrid, Gredos, 2011 (1ª edición, 1642).

DESCARTES, René. *Les passions de l'âme*. Traducida por Francisco Fernández Buey ; *Las pasiones del Alma*, Madrid, Gredos, 2011 (1ª edición, 1649).

DESCARTES, René. *Oeuvres de Descartes*. Édition par Victor Cousin. Paris, F.G. Levrault, 1828, 11 Vol.

DESCARTES, René. *Recherche de la vérité par les lumières naturelles*. Traducido por Ernesto López y Mercedes Graña ; *Investigaciones de la verdad por la luz natural*; Madrid, Gredos, 2011 (obra inacabada, publicada póstumamente por vez primera en la traducción holandesa de 1685 y en latín en 1701).

DESCARTES, René. *Écrits physiologiques et médicaux*. Édition de Vincent Aucante. Paris, PUF, 2000.

DESESSARTZ , Jean Charles. *Traité de l'éducation corporelle des enfants en bas-age ou réflexions pratiques*. Paris , Croullebois et Theophile Barrois, an VII de la République Française (1ª edición, 1760).

DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean. *Oeuvres poétiques*. Paris, Henry Le Gras, 1641.

DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph. *Abrégé de la vie des Peintres*. Paris, De Bure, 1762, 4 Vol.

DOLCE, Lodovico. *Diálogo de la pintura*. Edición de Santiago Arroyo Esteban. Madrid, Akal, 2010 (1ª edición 1557)

DU BELLAY, Joachim. *La Défense et illustration de la langue française*. Edición de Louis Humbert. Paris, Garnier Frères, 1920 (1ª edición, 1549).

DU BELLAY, Joachim. *La Deffence et Illustration de la langue françoise*. Paris, STFM, 1997 (1ª edición, 1549).

DU BELLAY, Joachim. *Les Regrest, suivis des Antiquités de Rome et du Songe*. Paris, Livres de Poche, 2002 (1ª edición, 1558).

DUBOIS DE SAINT-GELAIS, Louis-François. *Histoire journalière de Paris*. Paris, Estienne Ganeau, 1885, 2. Vol. (1ª edición, 1716-1717).

DUBOIS DE SAINT-GELAIS, Louis-François. *Description des tableaux du Palais Royal avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages*. Paris, D'Hourt, 1727.

- BU BOS, Jean Baptiste. *Réflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture*. Paris, Jean Mariette, 1719, 2 Vol.
- DU BREIL, André. *La police de l'art et science de médecine, contenant la réfutation des erreurs et insignes abus qui s'y commettent pour le jour d'huy, par M. André Du Breil*. Paris, Cavellat, 1580.
- DUCHESNE. *Code de la police, ou analyse des règlements de police*. Paris, Prault père, 1761.
- DU FRESNOY, Charles Alphonse. *De Arte graphica*. Traducido por Roger de Piles, *L'Art de Peinture*. Paris, Nicolas L'Anglois, 1668. (publicado postumamente del latín por Roger de Piles).
- DU PRADEL, Abraham (Nicolas de Blegny). *Le Livre commode des adresses de Paris pour 1692*. Édition par Édouard Fournier. Paris, Paul Daffis, 1878, 2 Vol.
- FAIGUET DE VILLENEUVE, Joachim. *L'économie politique. Projet pour enrichir et pour perfectionner l'espèce humaine*. Londres-Paris, Moreau, 1763.
- FARET, Nicolas. *L'Honnête homme ou l'Art de plaire à la cour*. Paris, Touffainets du Bray, 1630.
- FAUST, Bernard-Christophe. *Hommage fait à l'Assemblée nationale de quelques idées sur un vêtement uniforme et raisonné à l'usage des enfants*. Strasbourg, André Meyer, 1791.
- FAYDIT, Abbé. *Réponse au Banquet des Curieux*. 1676.
- FAYDIT, Abbé. « Reponse au banquet des Curieux ». 1676. En THUILLIER, Jacques. « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle: quelques textes oubliés ou inédites ». En *Archives de l'Art français*, t. XXIII, 1968, nota n° 1, p. 191-197.
- FÉLIBIEN, André. *De l'Origine de la peinture et des plus excellens Peintres de l'Antiquité*. Paris, Pierre Le Petit, 1660.
- FÉLIBIEN, André. « Lettres contenant la description de la maison de Vaux ». En *Revue Universelle des Arts*, t. XII, 1860-1861. Édition Paul Lacroix et M. C. Marsuzi de Aguirre. Bruxelles, A. Labroque et Mertens, 1860, pp. 305-320 (1^a edición, 1660).
- FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. Paris, Pierre Le Petit, 1666.
- FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens te modernes*. Paris, Jean Baptiste Coignard, 1679, (V-VI).
- FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1685-1688, 2 Vol. (1^a edición, 1666)
- FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes; avec la vie des Architectes par Monsieur Felibien. Nouvelle edition, Revue, Corrigé & augmentée des Conferences de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture*. Paris, Trevoux, 1725, 6 Vol.
- FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (I-II)*. Edition René Démoris. Paris, Les Belles Lettres, 1987. (1^a edición, 1666).

FÉLIBIEN, André. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. Amsterdam, Estienne Roger, 1706 (1^a edición, 1668).

FÉLIBIEN, André. *Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres arts qui en dépendent. Avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces Arts*. Paris, Jean Baptiste Coignard, 1697 (1^a edición, entre 1676-1690).

FÉLIBIEN, André. *Recueil de Descriptions de Peintures et d'Autres ouvrages faites pour Le Roy*. Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1689.

FÉLIBIEN, André. *Descriptions du Château de Versailles de ses peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roy*. Paris, Florentin & Pierre Delaulne, 1696.

FILÓSTRATO y CALÍSTRATO. *Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros. Descripciones*. Traducido por Francesca Mestre; Gredos, 1996.

FONETENELLE (Bernard Le Bovier de Fontenelle). *Digression sur les Anciens et les Modernes*. Paris, M. Guérout, 1688. Edición de LECOQ, Anne-Marie (ed.). *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris, Gallimard, 2001, pp. 294-313.

FOUQUET, Madame. *Recueil des remèdes faciles et domestiques*. 1675, 2 vol.

FRANK, Johann Peter. *System einer vollständigen medicinischen Polizey*. Mannheim-Vienne, 1779-1819, 9 vol.

FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. *Parallele de l'architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq Ordres*. Paris, Edme Martin, 1650.

FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. « A Monsieur Le Poussin Premier Peintre du Roy ». En LÉONARD DE VINCI. *Traité de la Peinture de Leonard de Vinci*. Paris, Jacques Langlois, 1651.

FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. *Idée de la perfection de la Peinture*. Paris, Jacques Ysambart, 1662.

FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. *La perspective d'Euclide. Traduite en François sur le texte grec, original de l'auteur, par Roland Fréart de Chantelou, sieur de Chambray*. Le Mans, Jacques Ysambart, 1663.

FRÉART DE CHANTELOU, Paul. *Journal du Voyage du Cavalier Bernin en France*. Édition de Ludovic Lalanne. Paris, Gazette de Beaux-Arts, 1885.

FRÉART DE CHANTELOU, Paul. *Le journal de voyage du Cavalier Bernin en France*. Édition de Milovan Stanic. Paris, Macula, 2001.

FREMINVILLE, Edme de la Poix de. *Dictionnaire ou Traité de la Police Générale des Villes, Bourgs, Paroisses, et Seigneuries de la Campagne*. Paris, Gissey, 1758.

FROUMENTEAU, Nicolas. *Le secret des finances de France, decouvert et départi en trois livres*. 1581.

FURETIÈRE, Antoine. *Dictionnaire Universel, Contenant generalemen tous les mots françois tant vieux que modernes, & les Temes des Sciences et des Arts*. La Haye- Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1702, 2^a edition, 2 Vol.

GAMARD, Hubert. « Reponse d'un gentilhomme flamant a une lettre que liu a écrite un se disant François ». En En THUILLIER, Jacques. « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle: quelques textes oubliés ou inédites ». En *Archives de l'Art français*, t. XXIII, 1968, pp. 153-162.

GERSAINT, François. *Catalogue Raisonné des differens effets curieux et rares contenus dans le Cabinet de feu Monsieur le Chevalier de la Roque*. Paris, Jacuques Barois et Pierre-Guillaume Simon, 1745.

GODARD DE DONVILLE, Louise (Éd.). *La mythologie au XVII^e siècle*. Actes du 11^e colloque du Centre Méridional de Recontres sur le XVII^e siècle, janvier 1981. Marseille, C.M.R. 17, 1982,

GODARD DE DONVILLE, Louis et Roger DUCHÊNE (Éd.). *De la mort de Colbert à la révocation de l'édit de Nantes : un monde nouveau ?*. Actes de colloque, CMR 17, Marseille, 1984. Marseille, C.M.R. 17, 1985.

GODARD, Philippe. *La Querelle des refus des sacrements (1730-1765)*. Paris, Domat-Montchrestien, 1937.

GODEFROY, Théodore. *Le ceremonial françois*. Paris, Sebastien et Gabriel Cramoisy. Paris, 1649, 2 Vol.

GOMBAULD, Antoine, chevalier de Méré. *De la conversation*. Paris, Barbin, 1677. En *Oeuvres complètes*. Paris, Fernand Roches. 1930.

GOYON DE LA PLOMBANIE, Henri de. *Vues politiques sur le commerce, ouvrage dans lequel on traite particulièrement des denrées, & où l'on propose de nouveaux moyens pour encourager l'agriculture & les arts, & pour augmenter le commerce général du royaume*. Amsterdam, 1759.

GRAMONT, Scipion de. *Le dernier royal. Traicté curieux de l'or et de l'argent*. Paris, 1620.

GRIMAREST, Jean Léonor Le Gallois sieur de. *Traité du Récitatif dans le Théâtre, dans l'Action publique, dans la Déclamation, & dans l'Art du chant*. Paris, J. Le Fevre & P. Ribou, 1707.

GUÉRIN, Nicolas. *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale*. 1707. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome III, pp. 183-258.

GUÉRIN, Nicolas. *Mémoire sur M. Le Brun, 1685-1689*. En DUSSIEUX, Louis, Eudore SOULIE, Antoine MONTAIGLON, Charles-Philippe CHENNEVIERES, Paul MANTZ (Éd.). *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, 2 Vol., t. I, pp. 59-72.

GUÉRIN, Nicolas. *Description de l'Academie Royale des arts de peinture et de sculpture*. Paris, Jacques Collombat, 1715.

HALLER, Albrecht von. *Elementa physiologiae corporis humani*. Laussanne, 1757-1766, 8 vol.

HERBERT, Claude Jacques. *Essai sur la police générale des grains*. Paris, Geuthner, 1910. (1ª edición 1753).

HORACIO. *Ars poetica*. En *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*. Traducida por José Luis Moralejo; Biblioteca Gredos-RBA, 2008.

HOUDAR DE LA MOTTE. *Discours sur Homère. Préface de l'Iliade*. Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1714. Edición de LECOQ, Anne-Marie (ed.). *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris, Gallimard, 2001, pp. 450-470.

HUARTE, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias, donde se muestra la diferencias de habilidade que hay en los hombres y, el genero de ciencias que a cada uno responde en particular...* Baeza, 1575.

HULST, Henri van. *Mémoire pour servir à l'Histoire de l'Académie Royales de Peinture et de Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Edición de M. Anatole de Montaiglon. Paris, P. Jannet, 1853, 2 Vol. (1ª edición 1745).

HURET, Gregoire. *Optique de portraiture et de peinture contenant la perspective spéculative ensemble les plus curieuses et considérables questions qui aient été proposées jusques à présent sur la portraiture et peinture avec leurs solutions*. Paris, G. Huret, 1670.

JAILLOT, Simon. « Dialogue d'un Gentilhomme Narcfois et d'un Italien ». 1675. En FONTAINE, André. *Académiciens d'Autrefois. Le Brun, Mignard, Les Champaigne, Bosse, Jaillot, Bourdon, Arcis, Paillet, etc.* H. Laurens, 1914, pp. 123-134.

JAMEREY-DUVAL, Valentin. *Mémoires, Enfance et éducation d'un paysan au XVIII^e siècle*. Paris, Le Sycomore, 1981.

JENOFONTE. *Recuerdos de Sócrates*. Traducido por Agustín García Calvo ; Alianza, 1967.

JUNIUS, Franciscus. *De Pictura Veterum*. Traducida al inglés en 1638 y Editada por ALDRICH, Keith, Philipp FEHL, Raina FEHL (Ed.). *Junius. The Literature of Classical Art*. University of California Press, 1991, 2 Vol., vol. 1.

KANT, Immanuel. "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es Ilustración?". Texto traducido por Javier Alcoriza y Antonio Lastra y recogido en la antología de texto sobre Immanuel Kant titulada *En defensa de la Ilustración*, Barcelona, Alba Editores, 2006, p. 63-71 (1ª edición, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, 1784).

LA BOÉTIE, Étienne de. *La Servitude volontaire*. Paris, Arléa, 2003 (1ª edición, escrita en 1549, publicada en 1574).

LA BORDE, Vivien de. *Du Témoignage de la vérité dans l'Église. Dissertation théologique où l'on examine quel est ce Témoignage, tant en général qu'en particulier, au regard de la dernière Constitution, pour servir de précaution aux fidèles et d'apologie à l'Eglise catholique contre les reproches des Protestants*. 1714.

LA BRUYÈRE, Jean de. *Les Caractères*. Traducción de Salustiano Masó y José Antonio Millán Alba; BLU, 2008 (1º edición, 1688-1696).

- LA CAZE, Louis de. *Idée de l'homme physique et moral. Pour servir d'introduction à un Traité de la Médecine*. Paris, Guerin & Delatour, 1755.
- LACROIX, Sigismund (Éd.). *Actes de la Commune de Paris pendant la Révolution*. Paris, 1900-1914, 8 Vol.
- LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne. *Oeuvre critique*. Édition établie et présentée par Étienne Jollet. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2001.
- LA HOUGUETTE, Philippe Fortin de. *Catéchisme royal*. Paris, 1645.
- LAMY, Bernard. *La rhétorique ou l'art de Parler*. Paris, André Pralard, 1688 (1^a edición 1675).
- LAMY, Bernard. *Nouvelles Reflexions sur l'art poétique*. Paris, André Pralard, 1668.
- LAMY, Bernard. *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*. Paris, Honoré Champion, 1998 (1^a edición, 1678).
- LAVAL, Antoine de. *Dessins de professions nobles et publiques*. Paris, Abel Langellier, 1612.
- LE BLANC, Jean-Bernard (abate). *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture exposés au Sallon du Louvre en l'année 1753, et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture. A Monsieur le président de B***. 1753.
- LE BLON, Jacques-Christophe. *Coloritto, or the Harmony of Coulouring in Painting : Reduced to Mechanical Practice, Under Easy Percepts, and Infallible Rules*. Edición bilingüe en inglés y francés. London, 1725.
- LE BRUN, Charles. *Conference de Monsieur Le Brun, premier peintre du Roy de France... sur l'expression generale & particuliere, enrichie de figures gravées par B. Picart*. Édition E. Picart. Amsterdam-Paris, J.L. de Lorme-E. Picart, 1698.
- LE CLERC, Jean. *Lettres inédites de Le Clerc à Locke*. Edición a cargo de Gabriel BONNO. Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1959.
- LE COMTE, Florent. *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure, ou Introduction à la connoissance des plus Beaux-Arts, figurez sous les tableaux, les statües, & les estampes*. Paris, Picart-N. Le clerc, 1700, 3 Vol.
- LE MAIRE, C. *Paris ancien et nouveau. Ouvrage très curieux où l'on voit la fondation, les accroissemens, le nombre des habitans et des maisons de cette grande ville avec une description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable... par M. Le Maire*. Paris, Michel Vaugon, 1685, 3 Vol.
- LE MAÎTRE, Alexandre. *La métropolitée, ou l'établissement des villes capitales....* Amsterdam, 1689.
- LE MOYNE DES ESSARTS, Nicolas-Toussaint. *Dictionnaire universel de police*. Moutard, 1786-1790, 8 Vols.
- LÉONARD DE VINCI. *Traité de la Peinture de Leonard de Vinci*. Édition de Roland Fréart de Chambray. Paris, Jacques Langlois, 1651.

- LÉPICIE, François-Bernard. *Vies des premiers peintres du roi depuis M. Le Brun jusqu'à présent*. Paris, Durand & Pissot fils, 1752, 2 Vol.
- LEROY, Alphonse. *Recherches sur les habillements des femmes et des enfants*. Paris, Le Boucher, 1772.
- « Lettre de Louis Fouquet a Nicolas Fouquet ». En *Archives de l'art français*, 2^a serie, II, 1862.
- L'HOSPITAL, Michel de. *Discours pour la majorité de Charles IX et trois autres discours*. Paris, Imprimerie National, 1993 (1^a edición, 1560).
- LIPSE, Juste. *Politicoru, sive civilis doctrinae libri*. Traducción de Charles Le Ber, Presses Universitaire de Caen, 1994. (1^o edición, Leyde, 1589).
- LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*. Traducido por Hilaire Pader parcialmente como *Tracité de la Proportion naturelle et Artificielle des choses*. Tolose, Arnavd Colomiez, 1649.
- LOMAZZO, Gian Paolo. *Trattato dell'arte della Pittura, Scoltura et Archittetura*. En *Scritti sulle arti*. A cura di Roberto Paolo Ciardi. Firenze, Centro Di, 1974, 2 Vol. (1^a edición, 1584).
- LONGINO, Pseudo. *De lo Sublime*. Traducido por Eduardo Gil Bera; Acantilado, 2014.
- LOUIS XIV. *Mémoires de Louis XIV pour l'instruction du Dauphin*. Édition par Charles Dreyss. Paris, Didier et Cia, 1860, 2 Vol.
- LUYNES, duc d'Albert de. *Mémoires sur la Cour de Louis XV, 1735-1758*. Édition par L. Dussieux et E. Soulié. Paris Firmin-Didot Frères, 1860-1865, 17 Vol.
- MALVASIA, Carlo Cesare. *Felsina Pittrice. Vite de Pittori bolognesi*. Bologna, 1678.
- MARIETTE, Pierre-Jean. *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*. 1750. En CHENNEVIERES, Charles-Philippe et Anatole de MONTAIGLON (Éd.). *Archives de l'art français*. Paris, Dumoulin, 1853-1854, 5. Vol.
- Medailles sur les principaux evenemens du regne de Louis Le Grand avec des explications historiques*. Paris, L'Imprimerie Royale, 1702.
- MELON, François. *Essai politique sur le commerce*. 1734.
- MÉNESTRIER, Claude-François. *L'Art du Blason iustifié*. Lyon, Benoist Coral, 1661.
- MÉNESTRIER, Claude-François. *Description de l'Arc dressé par les soins du Souverain Senat de Savoye, pour l'entrée de leurs Altesses Royales à Chambray*. Lyon, Pierre Guillimin, 1663.
- MÉNESTRIER, Claude-François. *Traité des Tournois, ioustes, carrousels et autres spectacles publics*. Lyon, Jacques Muguet, 1669.
- MÉNESTRIER, Claude-François. *Histoire du Roy Louis le Grand, par les medailles, emblèmes, devises, jettons, inscriptions... et autres monumens publics, Recueillis et expliqués par le Pere Claude-François Menestrier*. Paris, I.B. Nolin, 1691.

- MÉNESTRIER, Claude-François. *Quatre Soleils vûs en France le 25 de Juin 1704. Dessein de l'appareil & décoration du Palais Abbatial de Saint Germain des Prez...* Paris, Jacques Josse, 1704.
- MICHEL DE PURE. *La Précieuse ou Le mystère de la Ruelle*. Paris, Honoré Champion, 2010, edición a cargo de Myriam Dufour-Maître (1ª edición, *Le Roman de la précieuse, ou les Mystères de la ruelle*. Paris, G. de Luyne, 1658).
- MIGNARD, Paul. *Ode à M. Lebrun*. Paris, P. Le petit, 1683.
- MOHEAU, Jean-Baptiste. *Recherches et considérations sur la population de la France*. Paris, Paul Geuthner, 1912 (1ª edición, Paris, Moutard, 1778).
- MONIER, Pierre. *Histoire des Arts qui ont raport au dessein, divisee en trois livres*. Paris, Pierre Giffart, 1698.
- MONTJOSIEU, Louis de. *Gallus Romae hospes ubi multa antiquorum monumenta explicantur, pars pritinae formae restituuntur*. Rome, 1585.
- MONTCHRÉTIEN, Antoine de. *Traicté de l'aeconomie politique, dédié en 1615 au roy et la reyne mère du roy*. 1615.
- MONVILLE, Simon-Philippe Mazière de (Abbé de). *La vie de Pierre Mignard, premier peintre du Roy*. Amsterdam, 1731.
- MORGAGNI, Giovanni Battista. *De sedibus et causis morborum per anatomen indagatis*. Venise, 1761, 2 vol.
- NIVELON, Claude. *Vies de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*. Edición a cargo de Lorenzo PERICOLO. Genève, Droz, 2004 (1ª edición, manuscrito, 1698).
- NONNOTTE, Donatien. « Vie du peintre François Lemoyne (1668-1737) » En *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*. Paris, Plon-Nourrit, t. XXVI, 1902, pp. 520-540.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Traducido por Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias; Cátedra, 1997.
- PADER, Hilaire. *La Peinture parlante*. Tolose, Arnavd Colomiez, 1653.
- PALAZZO, Antonio. *Discorso del governo e della ragion vera du stato*. Traducción de A. de Vallières; *Discours du gouvernement et de la raison vraye d'Estat*; Douai, 1611 (1ª edición, Venecia, 1606).
- PALEOTTI, Gabriele. *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. Bologna, 1582.
- PAPILLON DE LA FERTE. Denis-Pierre. *Extrait des différents ouvrages publiés sur la vie des peintres*. Paris, 1776, 2 Vol.
- PELLISSON, Paul. *Relation contenant l'Histoire de l'Académie Françoisie*. Paris, Pierre Le Petit, 1653.
- PERRAULT, Charles. *Le Siècle de Louis le Grand*. Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1687.

- PERRAULT, Charles. *Le Siècle de Louis le Grand*. 1687. Edición de LECOQ, Anne-Marie (ed.). *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris, Gallimard, 2001, p. 256-273.
- PERRAULT, Charles. *Parallele des anciens et des modernes*. Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1688-1697, 4 Vol.
- PERRAULT, Charles. *Mémoires de la Vie*. Avignon, 1759.
- PERRAULT, Charles. *Mémoires de la Vie*. Édition de Paul Bonnefon. Paris, H. Laurens, 1909 (1^a edición, 1759).
- PERRAULT, Claude y Charles PERRAULT. *Œuvres diverses de physique et de mécanique*. Leide, Pierre Vander, 1721.
- PERRAULT, Claude. *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*. Paris, L'Imprimerie Royale, 1671.
- PIGANIOL DE LA FORCE, Jean-Aymard. *Description historique de la ville de Paris*. Paris, 1742.
- PILES, Roge de. *Dialogue sur le coloris*. Paris, Nicolas Langlois, 1673.
- PILES, Roger de. *Lettre d'un François a un gentilhomme flamand*. 1676. En THUILLIER, Jacques. « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle: quelques textes oubliés ou inédites ». En *Archives de l'Art français*, t. XXIII, 1968, pp. 149-153.
- PILES, Roge de. « Seconde Lettre d'un François à un gentil-homme flamand, suivi du Banquette des curieux ». 1676. En *Revue Universelle des Arts*, t. IV, 1856. Édition de Paul Lacroix. Paris, J.F. Delion, 1856.
- PILES, Roger. *Conversations sur la Connoissance de la Peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux*. Paris, Nicolas Langlois, 1677.
- PILES, Roger de. *Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux peintres*. Paris, Nicolas Langlois, 1681.
- PILES, Roger de. *Les premiers elemens de la Peinture pratique. Enrichis de Figures de Proportion mesures sur l'Antique, dessinées & gravées par J.B. Corneille, peintre de l'Académie Royale*. Paris, Nicolas Langlois, 1684.
- PILES, Roger de. *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs Ouvrages, Et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes*. Paris, François Muguet, 1699.
- PILES, Roger de. *Cours de peinture par principes*. Paris, Jacques Estienne, 1708.
- PILES, Roger de. *Oeuvres diverses de M. de Piles*. Amsterdam, Arkstée & Merkus, et se vend à Paris chez Charles-Antoine Jombert, 1767, 5 Vol. (1^a edición 1699).
- PLATÓN. *Diálogos I. Ion*. Traducido por E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 2000.
- PLATÓN. *Diálogos II. Gorgias*. Traducido por J. Calonge, Madrid, Biblioteca Básica Gredos-RBA, 2000.

PLATÓN. *Diálogos II. Crátilo*. Traducido por J.L. Calvo, Madrid, Biblioteca Básica Gredos-RBA, 2000.

PLATÓN. *Diálogos III. Fedro*. Traducido por E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 2000.

PLATÓN. *Diálogos IV. República*. Traducido por Conrado Eggers Lan, Gredos, 2000.

PLATÓN. *Diálogos V. Político*. Traducido por M^a Isabel Santa Cruz, Á. Vallejo Campos, N. Luis Cordero, Gredos, 2000.

PLATÓN. *Diálogos VI. Timeo*. Traducido por Francisco Lisi, Madrid, Gredos, 2000.

PLATÓN. *Diálogos VI. Critias*. Traducido por Francisco Lisi, Madrid, Gredos, 2000.

PLATÓN. *Diálogos VII. Leyes*. Traducido por Francisco Lisi, Biblioteca Gredos-RBA, 2007.

POUSSIN, Nicolas. *Correspondance de Nicolas Poussin*. Édition par JOUANNY, Charles. Société de l'Histoire de l'Art Français. Paris, F. De Nobele, 1968, pp. 484-485. (1^a edición, 1911).

POUSSIN, Nicolas. *Lettres et propos sur l'art*. Edición de Anthony Blunt. Traducido por Lydia Vázquez; Visor, 1995. (1^a edición, 1964).

Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792. Publié pour la Société de l'Histoire de l'Art française, d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux-Arts par M. Anatole de Montaiglon. 10 Vol., Paris, J. BAUR, Libraire de la Société, 1875-1892.

Procès-Verbaux de l'Académie Royale d'Architecture, 1671-1793. Publié pour la Société de l'Histoire de l'Art Français, sous le patronage de l'Académie des Beaux-Arts, par M. Henry Lemonnier. Paris, Jean Schmit-Armand Collin, 10 Vol., 1911-1929.

QUESNAY, François. *Essai physique sur l'économie animale*. Paris, G. Cavelier, 1736.

QUINTILIANO, Marco Fabio. *Instituciones oratorias*. Traducido por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid, Biblioteca Clásica, 1916, 2 Vol.

RACINE, Jean et Nicolas BOILEAU. *Éloge historique du roi Louis XIV sur ses conquêtes depuis l'année 1672 jusqu'en 1678*. Amsterdam-Paris, Bleuet, 1784 (1^a edición, aprox. 1678).

RAMPALLE, Nicolas de. *L'Erreur combattue. Discours académique, où il est curieusement prouvé que le monde ne va point de mal en pis*. Augustin Courbé, 1641. Edición parcial de LECOQ, Anne-Marie (ed.). *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris, Gallimard, 2000.

RAU, Wolfgang Thomas. *Gedanken von dem Nutzen der Notwendigkeit einer medicinischen Polizeiordnung in einem Statt*. Ulm, 1764.

RENOU, Anton. *L'Art de peindre. Traduction libre en vers françois du poème latin de Charles-Alphonse Dufresnoy*. Paris, L'Imprimerie de Monsieur, 1789.

RESTOUT, Jacques. *La Réforme de la Peinture*. Caen, J. Briard, 1681.

- RICHELET, Pierre. *Nouveau Dictionnaire François*. Cologne, Jean François Gaillard, 1694 (1ª edición, 1680).
- RIPA, Cesare. *Iconología*. Traducido por Juan Barja y Yago Barja a partir de la edición de 1613; Akal, 2002, 2 Tomos (1ª edición, 1603).
- ROU, Jean. *Mémoire inédits et opuscules de Jean Rou (1638-1711). Mémoires inédits de Jean Rou (1638-1711)*. Édition Francis Waddington. Paris-La Haye, Agence centrale de la Société et aux Librairies Protestantes-Nyhoff, 1857, 2 Vol.
- SAINT-GEORGES, Guillet de. « Mémoires historiques des principaux ouvrages de Charles Le Brun... » En DUSSIEUX, Louis, Eudore SOULIE, Antoine MONTAIGLON, Charles-Philippe CHENNEVIERES, Paul MANTZ (Éd.). *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, 2 Vol., t. I, pp. 3-72.
- SAINT-GEORGES, Guillet de. *Mémoire historique sur les principaux ouvrages de Charles Le Brun*. Lectura en dos sesiones : 2 de mayo 1693 y 4 de julio 1693. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome II, vol. 2, pp. 510-557.
- SAINT-PIERRE, Abbé de. *Discours sur la polysynodie*. Amsterdam, Du Villard et Changuion, 1719.
- SCUDÉRY, Georges de. *Observations sur le Cid*. 1637. Edición de CIVARDI, Jean-Marc. *La Querelle du Cid (1637-1638)*. Paris, Honoré Champion, 2004.
- SUDÉRY, Georges de. *Le Cabinet de monsieur de Scudéry*. Édition par Christian Biet et Dominique Moncond'huy. Paris, Klincksieck, 1991 (1º edición, 1646).
- SONNENFELS, Joseph von. *Sätze aus der Polizey-, Handlungs- und Finanzwissenschaft*. Vienne, 1765, 1769, 2 vol.
- TESTELIN, Henry. *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture et sculpture, recueillis et mis en tables de préceptes avec six discours académiques*. La Haye, 1693-1694. En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome I, vol. 2, Annexe I, pp. 689-749.
- TISSOT, André David. *Avis au peuple sur sa santé*. Rouen, Pierre Dumesnil, L'an III de la République Française, 2. Vol. (1ª edición, 1761).
- TORTEBAT, François. *Abregé d'Anatomie accommodé aux arts de Peinture et de Sculpture. Et mis dans un ordre nouveau, dont la methode est très-facile, & débarassée de toutes les difficultez & choses inutiles, qui ont toujours esté un grand obstacle aux Peintres pour arriver à la perfection de leur Art*. Édition de Roger de Piles. Paris, Jean Mariette, 1723 (1ª edición, 1667).
- TURQUET DE MAYERNE, Louis. *La Monarchie aristodemocratique ou le gouvernement composé*. Jean de Bovc, 1611.
- VANDERMONDE, Charles-Agustin. *Essai sur la manière de perfectionner l'espèce humaine, par M. Vandermonde*. Paris, Vincent, 1756, 2 vols.

VASARI, Giorgio. *Le Vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a'tempi nostri*. Traducida por Giovanna Gabriele ; Cátedra, 2004 (1ª edición, 1550, rev. 1568)

VAUGELAS, Claude Favre (baron de Pérouges, seigneur de Vaugelas). *Remarques sur la langue françoise. Utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*. Edición por A. Chassang. Paris, J. Baudry, 1880, 2 Vol. (1ª edición, 1647).

VERDIER, Jean. *La jurisprudence de la médecine en France*. Alençon, Malassis, 1763.

VESALIUS, Andreas. *De Humani Corporis Fabrica*. Basilea, 1543, 7 vols.

VITTORIA, Vincenzo. *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice per difesa di Raffaello da Urbino, dei Carracci, et della loro scuola*. Rome, 1703.

ZANOTTI, Giampietro. *Lettere familiari scritte ad un amico in difesa del conte Carlo Cesare Malvasia, autore della Felsina pittrice...* Bologne, 1705.

2. ESTUDIOS POSTERIORES A 1800.

AAVV. *Libertinage et Philosophie au XVII^e siècle. Les libertins et la science n° 9*. Publications de l'Université de Saint-Étienne/Jean Monnet, 2005.

AAVV. *Libertinage et Philosophie au XVII^e siècle. N° 10- Numéro spécial science et Littérature à l'Âge classique*. Publications de l'Université de Saint-Étienne/Jean Monnet, 2008.

ABRAMOVICI, Jean-Christophe. « Les frontières du licite, l'obscénité ». En En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 435-452.

ADAM, Antoine. *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*. Genève, Slatkine Reprints, 2000 (1ª edición, 1935).

ADAM, Antoine. *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*. Paris, Albin Michel, 1997, 3. Vol. (1ª edición, Paris, Domat, 5 Vol., 1948-1955).

ADAM, Véronique. « La poésie servante de la peinture au temps de Le Sueur : l'ekphrasis de l'univers pictural ». En SERROY, Jean (Dir.). *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*. Actes du colloque organisé par le musée de Grenoble et l'Université Stendhal à l'Auditorium du musée de Grenoble les 12 et 13 mai 2000. Grenoble, 2003, pp. 141-151.

ADORNO, Theodor W. y Max HORKHEIMER. *Dialektik des Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Traducido por Juan José Sanchez ; Trotta, 2004 (1ª edición, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag GmbH, 1969).

AIKEMA, Bernard. "Bassano, i fiamminghi e l'Europa". En HOCHMANN, Michel. *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen, 24-25 février 2006, 6 mai 2006. Paris-Genève, École Pratique des Hautes Études-Droz, 2011, pp. 101-138.

ALBERT, Maurice. *Les Théâtres de la Foire (1660-1789)*. Paris, Hachette, 1900.

ALBINI, Giorgio. *Guerra, fame, pestis. Crisi di mortalità e sistema sanitario della Lombardia tardomedioevale*. Bologne, Cappelli, 1982.

ALDRICH Keith, Philipp FEHL, Raina FEHL. "Introduction: Franciscus Junius and the Defense of Art". En ALDRICH, Keith, Philipp FEHL, Raina FEHL (Ed.). *Junius. The Literature of Classical Art*. University of California Press, 1991, 2 Vol., vol. I, pp. XXI-LXXXIII.

ALLEN, Brian. "Watteau and his Imitators un Mid-Eighteenth-Century England". En MOUREAU, François y Margaret MORGAN GRASSELLI (Éd.). *Antoine Watteau (1684-1721). The Painter, His Age and His Legend*. Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, pp. 259-267.

ALLUT, Paul. *Recherches sur la vie et sur les oeuvres du P. Claude-François Menestrier de la Compagnie de Jésus*. Lyon, Scheuring, 1856.

ALPERS, Svetlana. "Ekphrasis und Kunstanschauung in Vasari Viten". En BOEHM, Gottfrid und Helmut PFOTENHAUER (Eds). *Beschreibunkunst-Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Munich, Fink, 1995, pp. 217-258.

ALPERS, Svetlana. *The Making of Rubens*. Traducido por Amaya Bozal ; A. Machado Libros, 2001. (1ª edición, New Haven-London, Yale University Press, 1995).

ALTHUSSER, Louis. *Pour Marx*. Traducido por Marta Harnecker; Siglo XXI, 1968 (1ª edición, Paris, Maspero, 1965).

AMIEL, Emile. *Un publiciste du XVI^e siècle. Juste Lipse*. Paris, Lemerre, 1884.

ANDRÉ, Valérie et Bruno BERNARD (Éd.). *Le XVIII^e, un siècle de décadence ?*. Études sur le 18 siècle. XVIII. Bruxelles. Éditions de l'Université de Bruxelles, 2006.

ANGERS, Julien-Eymard d'. *Recherches sur le stoïcisme au XVI^e et XVII^e siècle*. Hildesheim, Olms, 1976.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York, Verso, 1983.

ANTOINE, Michel. *Le Conseil du Roi sous le règne de Louis XV*. Genève, Droz, 1970.

ANTOINE, Michel. "La monarchie absolue". En BAKER, Keith Michael. *The French Revolution and the creation of modern political culture. Volume I. The political culture of the Old Regime*. Pergamon Press, 1991 (1ª edición, 1987). Pp. 3-24.

ANTOINE, Michel. *Louis XV*. Paris, Hachette, 2008 (1ª edición, Paris, Fayard, 1989).

ANTOINE, Michel. « Louis XV ». En DUCAMP, Emmanuel (Dir.). *L'Apothéose d'Hercule de François Lemoyne au château de Versailles. Histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre*. Paris, Alain de Gourcuff, 2001, pp. 29-41.

ANTOINE, Michel. *Le Cœur de l'état : Surintendance, contrôle général et intendances des finances, 1552-1791*. Paris, Fayard, 2003.

- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris, Minuit, 1981.
- ARBOUR, Roméo. *Un éditeur d'oeuvres littéraires au XVII^e siècle : Toussaint Du Bray (1604-1636)*. Genève, Droz, 1992.
- ARENDT, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. Traducido por Guillermo Solana; Taurus, 1974 (1^a edición, Nueva York, 1951).
- ARENDT, Hannah. *The Human Condition*. Traducido por Ramón Gil Novales; Paidós, 2009 (1^a edición, Chicago, Chicago University Press, 1958).
- ARDOUIN, Idelette. *Les Protestants en Touraine. Les anciennes familles réformées de Tours aux XVI^e et XVII^e siècles*. Tours, Centre généalogique de Touraine, 1995.
- ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort*. Paris, Seuil, 1977.
- ARIÈS, Philippe. *Images de l'homme devant la mort*. Paris, Seuil, 1983.
- ARIÈS, Philippe y Georges DUBY (Dir.). *Histoire de la vie privée. 3. De la Renaissance aux Lumières*. Paris, Seuil, 1995 (1^a edición, 1985).
- ARNAUD, Jean. *L'Académie de Saint-Luc à Rome. Considérations historiques depuis son origine jusqu'à nos jours*. Rome, Hermann Loescher, 1886.
- ARASSE, Daniel. *De détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Traducción Paloma Ovejero Walfish ; Abada Editores, 2008 (1^a edición, Paris, Flammarion, 1992).
- ARTIGAS-MENANT, Geneviève, Laurent JAFFRO et Antony MCKENNA, Susana SEGUIN (Éd.). *Les relations franco-anglaises aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles : périodiques et manuscrits clandestins*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2007.
- ASTIER, Régine. « La danse à l'époque de Watteau ». En MOUREAU, François y Margaret MORGAN GRASSELLI (Éd.). *Antoine Watteau (1684-1721). The Painter, His Age and His Legend*. Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, pp. 227-233.
- ATRAN, Scott (Dir.). *Histoire du concept d'espèce dans les sciences de la vie: colloque international (mai 1985)*. Paris, Éditions de la Fondation Singer-Polignac, 1987.
- AUBERT, Gauthier et Olivier CHALINE (Dir.). *Les Parlements de Louis XIV. Oppositions, coopération, autonomisation?*. Rennes, PUR, 2010.
- AUCANTE, Vincent. *La philosophie médicale de Descartes*. Paris, PUF, 2006.
- AULANIER, Christiane. *Histoire du palais et du musée du Louvre*. Paris. Éditions des Musées nationaux, 1947-1964, 9 Vol.
- BABY, Hélène. *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*. Paris, Klincksieck, 2001.
- BABY, Hélène. *Fictions narratives et hybridation générique dans la littérature française*. Paris, L'Harmattan, 2006.

- BACHELARD, Gaston. *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*. Traducido por Jose Babini, Buenos Aires, XXI, 1974 (1ª edición, Paris, Vrin, 1938).
- BADT, Kurt. *Die Kunst des Nicolas Poussin*. Köln, M. DuMont Schauberg, 1969.
- BAECQUE, Antoine de. *Le Corps de l'Histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*. Paris, Calmann-Lévy, 1993.
- BAERTSCHI, Bernard. *Les rapports de l'âme et du corps. Descartes, Diderot et Maine de Biran*. Paris, Vrin, 1992.
- BAILEY, Colin B. *Patriotic Taste. Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*. New Haven-London, Yale University Press, 2002.
- BAILEY, Colin B. (Ed.) *The Age of Watteau, Chardin, and Fragonard. Masterpieces of French Genre Painting*. New Haven. Yale University Press, 2003.
- BAILLARGEAT, René (Éd.). *Les Invalides. Trois siècles d'histoire*. Paris, Musée de l'Armée, 1974.
- BAJOU, Thierry. *La peinture à Versailles XVII^e siècle*. Paris, Réunion des Musées Nationaux-Buchet/Chastel, 1998.
- BAKER, Keith Michael. *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture. Volume I. The political Culture of the Old Regime*. Pergamon Press, 1991 (1ª edición, 1987).
- BAKER, Keith Michael. *Inventing the French Revolution*. Traducido por Louis Évrard, *Au tribunal de l'opinion. Essais sur l'imaginaire politique au XVIII^e siècle*, Paris, Payot, 1993 (1ª edición, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1990).
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Les perspectives dépravées. Tome I. Aberrations. Tome II. Anamorphoses*. Paris, Flammarion, 1995 (1ª edición, Paris, Olivier Perrin, 1957).
- BALZAC, Honoré de. *La Comédie humaine*. Paris, Gallimard, 1951-1959, 11 vol.
- BANKS, Oliver Talcott. *Watteau and the North: Studies in the Dutch and Flemish Baroque Influence on French Rococo Painting*. New York, Garland, 1977.
- BAR, Francis. *Le genre burlesque en France au XVII^e siècle. Étude de style*. Paris, D'Artrey, 1960.
- BAR, Virginie. *La Peinture allégorique au Grand Siècle*. Paris, Fatou, 2003.
- BARASCH, Moshe. *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*. New York, New York University, 1978.
- BARASCH, Moshe. *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*. Traducido por Fabiola Salcedo Garcés; Alianza, 1995 (1ª edición, New York, New York University, 1985).
- BARASCH, Moshe. *Giotto and the Language of Gesture*. Traducido por José Luis Sancho Gaspar; Akal, 1999 (1ª edición, New York, Cambridge University Press, 1987).

- BARBICHE, Bernard. *Les Institutions de la monarchie française à l'époque moderne*. Paris, PUF, 1999.
- BARBIERI, Giuseppe. *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*. Vicenza, Terra Ferma, 2000.
- BARBILLON, Claire, Catherine CHEVILLOT, François-René MARTIN (Ed.) *Histoire de l'art du XIX^e siècle (1848-1914): Bilans et perspectives* (Colloque international à l'École du Louvre, au musée d'Orsay et à l'INHA, 2007). Paris, École du Louvre, 2012.
- BARDON, François. *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*. Paris, Picard, 1974.
- BARIDON, Laurent et Martial GUÉDROM. *Corps et Arts. Physionomist et physiologies dans les arts visuels*. Paris, L'Harmattan, 1999.
- BARNAVI, Elie. *Le parti de Dieu. Étude social et politique de la Ligue parisienne 1585-1594*. Louvaine, Nauwelaerts-Publications de la Sorbonne, 1980.
- BARNETT, S.J. *The Enlightenment and Religion. The Myths of Modernity*. Manchester, Manchester University Press, 2003.
- BAROCCHI, Paola (Dir.) *Scritti d'Arte del Cinquecento*. Milano-Napoli, Riccardo Ricciadi, 1971, 3 Vol.
- BARREAU, Joëlle. « N° 21 Hôtel de Richelieu ». En GADY, Alexandre (Ed.) *De la place Royale à la place des Vosges*. Paris, Action Artistique de Paris, 1997, pp. 258-271.
- BARRET-KRIEGEL, Blandine. *L'histoire de l'âge classique*. Paris, PUF, 1996, 4. Vol.
- BARROUX, Gilles. *Philosophie, maladie et médecine au XVIII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2008.
- BASCHET, Armand. *Les Comédiens Italiens à la cour de France, sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*. Paris, Plon, 1882.
- BÄTSCHMANN, Oskar. *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*. Zurich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1982.
- BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation*. Paris, Gallimard, 1970.
- BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Traducido por Carmen Rada; Monte Avila Editores, 1980 (1^a edición, Paris, Gallimard, 1976).
- BAXANDALL, Michael. *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450*. Traducido por Aurora Luelmo; Visor, 1996 (1^a edición, Oxford-Warburg Studies, Oxford University Press, 1971).
- BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Traducida por Homero Alsina Thevenet; *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*; Gustavo Gili, 2000. (1^a edición, Oxford University Press, 1972).

BAXANDALL, Michael. *Shadows and Enlightenment*. Traducido por Amaya Bozal Chamorro ; Visor, 1997 (1ª edición, New Haven, Yale University Press, 1995).

BAYARD, François. *Le monde des financiers au XVII^e siècle*. Paris, Flammarion, 1988.

BAYARD, Marc (Dir.). *L'histoire de l'art et le comparatisme. Les horizons du détour*. Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, n° 8. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2007.

BAYARD, Marc et Henri ZERNER (Dir.). *¿Renaissance en France, renaissance française?*. Collection d'histoire de l'art n° 10- Actes du colloque "Les arts visuels de la Renaissance en France", Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2007. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2009.

BAYARD, Marc (Dir.). *Rome-Paris, 1640. Transfert culturels et renaissance d'un centre artistique*. Collection d'histoire de l'art n° 11- Actes du colloque « Rome-Paris. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique », Rome, Villa Médicis, 17-19 avril 2008. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2010.

BAYARD, Marc. « Pour une pensée de la translation en histoire de l'art ». BAYARD, Marc (Dir.). *Rome-Paris, 1640. Transfert culturels et renaissance d'un centre artistique*. Collection d'histoire de l'art n° 11- Actes du colloque « Rome-Paris. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique », Rome, Villa Médicis, 17-19 avril 2008. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2010, pp. 11-23.

BAYARD, Marc et Elena FUMAGALLI (Dir.). *Poussin et la construction de l'antique*. Collection d'histoire de l'art n° 14- Actes du colloque « Poussin et la construction de l'antique », Rome, Villa Médicis, 13-14 novembre 2009. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2011.

BAZIN, Germain. *Baroque and Rococo*. Traducido por José Luis Fernandez-Villanueva; Destino, 1992, p. 6 (1ª edición, Thames and Hudson, 1964).

BEAUCHAMP, Chantal. *Le sang et l'imaginaire médical. Histoire de la saignée aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Paris, Desclée de Brouwer, 2000.

BEAUD, Olivier. *La puissance de l'État*. Paris, PUF, 1994.

BEAUNE, Colette. *Naissance de la nation France*. Paris, Gallimard, 1985.

BEAUREPAIRE, Pierre-Yves. *L'Autre et le Frère. L'étranger et la franc-maçonnerie en France au XVIII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 1998.

BEAUREPAIRE, Pierre-Yves. *L'espace des francs-maçons. Une sociabilité européenne au XVIII^e siècle*. Rennes, PUR, 2003.

BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, Jens HÄSELER et Anthony McKENNA (Éd.). *La Réseaux de correspondance à l'Âge classique (XVI^e-XVIII^e siècle)*. Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

BEAUREPAIRE, Pierre-Yves et Pierrick POURCHASSE (Dir.). *Les circulations internationales en Europe, années 1680-années 1780*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

- BEAUVAIS, Lydia. *Inventaire général des dessins. École française, Charles Le Brun (1619-1690)*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, 2 Vol.
- BECHERUCCI, Luisa. "Maniera e Manieristi". En *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Firenze-Roma, Istituto per la collaborazione culturale-G.C. Sansoni, 1958-1967, 15 Vol., vol. VIII.
- BECQ, Annie. *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice, 1680-1814*. Paris, Albin Michel, 1994 (1^a edición, Ospedaletto, Pacini Editore, 1984).
- BÉDARD, Sylvain. *Les académies dans l'art français au XVII^e siècle (1630-1720)*. Thèse de doctorat à la université de Paris-Sorbonne IV, dans *Histoire de l'Art*, 1999.
- BEER, Peter y Arthur BEER (ed.). *Newton and the Enlightenment*. Pergamon Press, 1979.
- BÉGUIN, Katia. *Les princes de Condé : rebelles, courtisans et mécènes dans la France du Grand Siècle*. Seyssel, Champ Vallon, 1999.
- BEIK, William. *Urban Protest in Seventeenth-Century France. The Culture of Retribution*. Cambridge. Cambridge University Press, 1997.
- BELL, Charles K.H. *The Anatomy and Philosophy of Expression as Connected with the Fine Arts*. London, Henry G. Bohn, 1865 (1^a edición, 1806).
- BELL, Esther. « Charles Coypel entre peinture et théâtre de société ». En CHAVANNE, Blandine, Adeline COLLANGE-PERUGI, Juliette TREY. Catálogo en el Musée des Beaux-Arts de Nantes, del 11 de febrero al 22 de mayo de 2011: *Le Théâtre des passions (1797-1759)*. Cléopâtre, Médée, Iphigénie. Lyon, Fage, 2011, pp. 54-67.
- BELMAS, Enea (Ed.). *Storiografia della critica francese nel Seicento*. Bari-Paris, Adriatica-Nizet, 1986.
- BÉLY, Lucien. *La société des princes : XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris, Fayard, 1999.
- BÉLY, Lucien. *L'art de la paix en Europe. Naissance de la diplomatie moderne XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2007.
- BENABOU, Erica-Marie. *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*. Paris, Perrin, 1987.
- BENASSI, Stefano (Ed.). *Estetica e arte, le concezioni dei moderni*. Nuova Alfa, 1991.
- BÉNICHOU, Paul. *Morales du Grand Siècle*. Paris, Gallimard, 1988 (1^a edición, 1948).
- BÉNICHOU, Paul. *Romantismes français. Tome I. Le sacré de l'écrivain. Le temps des prophètes; Romantismes français. Tome II. Les Mages romantiques. L'École du désenchantement*. Paris, Gallimard-Quatro, 2004 (1^a edición, Gallimard, 1973-1992).
- BENITEZ, Miguel. *La face cachée des Lumières. Recherches sur les manuscrits philosophiques clandestins de l'âge classique*. Oxford-Paris, Voltaire Fondation, 1994.

- BENOÎT, Jérémie. *Le Grand Trianon. Un palais privé à l'ombre de Versailles, de Louis XIV à Napoléon et de Louis-Philippe au général de Gaulle*. Lathuile, Gui, 2009.
- BENOIT, Maurice. *La Polysynodie. Étude sur l'organisation des conseils sous la Régence*. Paris, Au commerce des idées, 1928.
- BENREKASSA, Georges. *Le langage des Lumières. Concepts et savoir de la langue*. Paris, PUF, 1995.
- BERCÉ, Yves-Marie. *Croquants et nu-pieds*. Paris, Gallimard, 1991 (1^a edición, 1974).
- BERCÉ, Yves-Marie. *Fête et révolte. Des mentalités populaires du XVI^e au XVIII^e siècle*. Paris, Hachette, 1976.
- BERCÉ, Yves-Marie. *La naissance dramatique de l'absolutisme 1598-1661*. Paris, Seuil, 1992.
- BERCHTOLD Jacques y Marie-Madeleine FRAGONARD (dir.). *La mémoire des guerres de religion. La concurrence des genres historiques XVI^e-XVIII^e siècles*. Actes du Colloque international de Paris (15-16 nombre 2002), Genève, Droz, 2007-2009, 2. Vol.
- BERCHTOLD, Jacques, René DÉMORIS et Christopher MARTIN (Éd.). *Violences du rococo*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.
- BERGIN, Joseph. *Cardinal Richelieu. Power and Pursuit of Wealth*. New Haven, Yale University Press, 1985.
- BERLIN, Isaiah. "The originality of Machiavelli". En GILMORE, Myron P. *Studies on Machiavelli*. Florencia, Sansoni, 1972, pp. 147-206.
- BERNARD, Michel. *Le Corps*. Paris, Seuil, 1995 (1^a edición 1976).
- BERNIER, Marc André. *Parallèle des anciens et des modernes : Rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières*. Lévis, Université Laval , 2009.
- BERNSTOCK, Judith. *Poussin and French Dynastic Ideology*. Berne, Peter Lang, 2000.
- BERTI, Silvia, François CHARLES-DAUBERT, Richard H. POPKIN (Ed.). *Heterodoxy, Spinonzism and Free Thought in Early-Eighteenth-Century Europe. Studies on the Traité des Trois Imposteurs*. Dordrecht, Kluwer, 1996.
- BERTOLOTI, Antonio. *Artisti francesi in Roma nei secoli, XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*. Mantoue, 1886.
- BERTRAND, Gilles. *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme: le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e- début XIX^e siècle*. Collection de l'École Française de Rome n° 398. Rome, École Française de Rome, 2008.
- BEUGNOT, Bernard. *L'entretien au XVII^e siècle*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971.
- BEUGNOT, Bernard (Dir.). *La notion de "monde" au XVII^e siècle*. Paris, Klincksieck, 1994.

- BEUGNOT, Bernard. *Les muses classiques, essai de bibliographie rhétorique et poétique*. Paris, Klincksieck, 1996.
- BEUGNOT, Bernard. *Le discours de la retraite au XVII^e siècle. Loin du monde et du bruit*. Paris, PUF, 1996.
- BIALOSTOCKI, Jan. « Poussin et le Traité de la peinture de Léonard, notes sur l'état de la question ». En CHASTERL, André (Éd.). *Nicolas Poussin*. Paris, CNRS, 1958, 2 Vol., t. I, pp. 133-139.
- BICKENDORF, Gabriele. *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*. Berlin, Mann, 1998.
- BICKENDORF, Gabriele. "The Berlin School and the Republic of Letters". En RECHT, Roland, Philippe SÉNÉCHAL, Claire BARBILLON, François-René MARTIN (Ed.). *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*. Paris, La documentation française, 2008, pp. 35-46.
- BILLARD, Alice. *Georges Lallemant (vers 1575-1636), étude des sources de la vie d'un peintre*. Mémoire de Master 2, sous la direction d'Alain Mérot, Université Paris-IV, 2009.
- BINOCHE, Bertrand et Franck TINLAND (Dir.). *Sens du devenir et pensée de l'histoire au temps des lumières*. Seyssel, Champ Vallon, 2000.
- BINOCHE, Bertrand. *Religion privée, opinion publique*. Paris, Vrin, 2011.
- BINOCHE, Bertrand et Alain J. LEMAÎTRE (Dir.). *L'opinion publique dans l'Europe des Lumières : stratégies et concepts*. Paris, Armand Colin, 2013.
- BIRELEY, Robert. *The Counter Reformation Prince: Anti-Machiavellianism or Catholic Statecraft in Early Modern Europe*. Chapel Hill- London, The University of North Carolina Press, 1990.
- BIRN, Raymond. *La Censure royale des livres dans la France des Lumières*. Paris. Odile Jacob, 2007.
- BIVER, Paul. *Histoire du château de Meudon*. Paris, Jouve et Compagnie, 1923.
- BLANC, Charles. *Histoire des Peintres de toutes les écoles*. Paris, Jules Renouard, 1862-1876, 11 Vol.
- BLANC, Jan. *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*. Bern, Peter Lang, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969.
- BLAY, Michel. « Lumière et couleur de Descartes à Newton ». En HOCHMANN, Michel et Danielle JACQUUART (Éd.). *Lumières et vision dans les sciences et dans les arts, de l'Antiquité au XVII^e siècle*. Genève. Droz, 2010, pp. 309-323.
- BLOCH, Marc. *Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*. Paris, Gallimard, 1983 (1^a edición, 1924).
- BLOCH, Marc. *La Société féodale*. Paris, Albin Michel, 1939-1940, 2. Vol.

BLOCH, Marc. *Mélanges historiques*. Paris, Éditions Serge Fleury/EHESS, 1983 (1ª edición, Paris, EPHE, 1963, 2 tomos).

BLOCH, Marc. *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Paris, Armand Colin, 1993 (1ª edición, Paris, Armand Colin, 1949).

BLOCH, Marc. *Histoire et historiens*. Paris, Armand Colin, 1995.

BLOCH, Olivier. *La philosophie de Gassendi*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1971.

BLOCH, Olivier. *Le Materialisme*. Paris, PUF, 1995.

BLOCKER Déborah. *Instituer un « art ». Politiques du théâtre dans la France du premier XVIIe siècle*. Paris, Honoré Champion, 2009.

BLUM, André. *Abraham Bosse et la société française au XVII^e siècle*. Paris, A. Morancé, 1924.

BLUMENBERG, Hans. *Die Legitimität der Neuzeit (Erneuerte Ausgabe)*. Traducido por Pedro Madrigal ; *La legitimación de la Edad Moderna (Edición corregida y aumentada)*, Pre-Textos, 2008. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1988 (1ª edición 1966).

BLUNT, Anthony. *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*. Traducido por José Luis Checa Cremades; Cátedra, 1992 (1ª edición, Oxford University Press, 1940).

BLUNT, Anthony. *Art and Architecture in France 1500 to 1700*. Traducido por Fernando Toda ; Cátedra, 1998 (1ª edición, Londres, 1953).

BLUNT, Anthony. *Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*. Phaidon 1966.

BLUNT, Anthony. *Nicolas Poussin*, Phaidon 1967.

BLUNT, Anthony and Walter FRIEDLAENDER (Ed.). *The Drawings of Nicolas Poussin*. London, 1939-1974, 5 Vol.

BOCH, Julie. *Les Dieux désenchantés. La fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680-1760)*. Paris, Honoré Champion, 2002.

BODEI, Remo. *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*. Traducido por Isidro Rosas; FCE, 1995 (1ª edición, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1991).

BOEHM, Gottfrid und Helmut PFOTENHAUER (Eds). *Beschreibkunst-Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Munich, Fink, 1995.

BOISSONNADE, Prosper. *Colbert. Le Triomphe de l'Etatisme. La Fondation de la suprématie industrielle. La Dictature du Travail (1661-1683)*. Paris, Librairie Des Sciences Economiques et Sociales/ Marcel Rivière, 1932.

BOTTINEAU, Yves. *L'Art baroque*. Paris, Citadelles, 1986.

BOLOGNE, Jean-Claude. *Histoire de la pudeur*. Paris, Hachette/Oliver Orban, 1986.

BOMBART, Mathilde. *Guez de Balzac et la querelle des Lettres (1624-1630). Écritures, polémiques et critique dans la France du premier XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2007.

BONALD, Louis-Gabriel-Ambroise, vicomte de. *Œuvres complètes de Monsieur de Bonald*. Paris, J.P. Migne, 1959, 3 Vol.

BONNEFOY, Yves. *L'Arrière-pays*. Paris, Skira, 1972.

BONFAIT, Olivier (Dir.). *Peinture et rhétorique*. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome, 10-11 juin 1993. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994.

BONFAIT, Olivier et alii (Éd.). *Poussin et Rome*. Actes du colloque à Rome, 16-18 novembre 1994, dans l'Académie de France et Bibliotheca Hertziana. Paris, RMN, 1996.

BONFAIT, Olivier, Véronique Gerard POWEL et Philippe SÉNÉCHAL (Éd.). *Curiosité. Études d'histoire de l'art en honneur d'Antoine Schnapper*. Paris, Flammarion, 1998.

BONFAIT, Olivier. *Les tableaux et les pinceaux. La naissance de l'école bolonaise (1680-1780)*. Collection de l'École Française de Rome, n° 286. Rome, École Française de Rome, 2000.

BONFAIT, Olivier. "Intorno alla Gerusalemme liberata. Roma-Parigi, 1640". En BONFAIT, Olivier et Jean-Claude BOYER. Catálogo de la exposición en la Académie Française à Rome del 30 de marzo al 26 de junio de 2000: Autour de Poussin: idéal classique et épopée baroque entre Paris et Rome. Roma, Edizioni de Luca, 2000, pp. 55-61 (edición italiana)

BONFAIT, Olivier, Michel HOCHMANN, Luigi SPEZZAFERRO e Bruno TOSCANO (Éd.). *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*. Collection de l'École Française de Rome, n° 287. Rome, École Française de Rome, 2001.

BONFAIT, Olivier. « Félibien lecteur de Bellori: des "Vite de pittori moderni" aux "Entretiens sur les plus excellens peintres" ». En BONFAIT, Olivier (Dir.). *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*. Collection d'histoire de l'art n° 1- Actes du colloque "Il Bello ideale e le Accademie, Relazioni artistiche tra Roma e Parigi nell'Està du Bellori", Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2000. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2002, pp. 86-104.

BONFAIT, Olivier (Dir.). *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*. Collection d'histoire de l'art n° 1- Actes du colloque "Il Bello ideale e le Accademie, Relazioni artistiche tra Roma e Parigi nell'Està du Bellori", Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2000. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2002 .

BONFAIT, Olivier. *Rome-Paris, 1630-1680. Poussin et le grand format. Comment la France s'approprie l'idée de peinture*. Thèse d'habilitation à diriger des recherches, université Paris IV Sorbonne, 2003.

BONFAIT, Olivier. « Peindre en grand (Rome-Paris, 1630-1690). Format, style et langue national ». En CHECA CREMADES, Fernando (Dir.). *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*. Ciclo de conferencias en la Real Academia de España en Roma, Roma, mayo-junio de 2003. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, p. 195-208.

BONFAIT, Olivier (Dir.). *La description de l'oeuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*. Actes du colloque "La descrizione dell'opera d'arte: dal modello classico della ecphrasis iumanistica alle sue variazioni contemporanee". Rome, Villa Médicis, 13-15 juin 2001. Collection d'histoire de l'art n° 4. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2004.

BONFAIT, Olivier. « La présence des peintres nordiques dans les inventaires d'artistes en France sous Louis XIV ». En MAËS, Gaëtane et Jan BLANC (Éd.). *Les échanges artistiques entre les anciens pays-bas et la France, 1482-1814*. Actes du colloque au Palais des Beaux-Arts de Lille du 28 au 30 mai 2008. Brepols, 2010, pp. 173-179.

BONFAIT, Olivier et Hélène ROUSTEAU-CHAMBON (Dir.). *Simon Vouet en Italie*. Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2011.

BONFAIT, Olivier. *Après Caravage. Une peinture caravagesque ?*. Paris, Hazan, 2012.

BONFAIT, Olivier. « La conquête du ciel ». En GADY, Bénédicte. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre, du 20 février au 19 mai 2014: *Peuples les cieux. Les plafonds parisiens au XVII^e siècle*. Paris, Le Passage-Louvre, 2014, pp. 51-71.

BONFAIT, Olivier. *Poussin et Louis XIV. Peinture et monarchie dans la France du Grand Siècle*. Paris, Hazan, 2015.

BONIN, Serge et Claude LANGLOIS (Dir.). *Atlas de la révolution française. Vol.4, Le territoire (1): réalités et représentation*. Paris, EHESS, 1989.

BONIN, Serge et Claude LANGLOIS (Dir.). *Atlas de la révolution française. Vol.5, Le territoire (2): les limites administratives*. Paris, EHESS, 1989.

BONNET, Jean-Claude. *Naissance du panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*. Paris, Fayard, 1998.

BONNO, Gabriel. *Les relations intellectuelles de Locke avec la France*. Berkeley, University of California Press, 1955.

BORDEAUX, Jean-Luc. *François Le Moyne and his Generation, 1688-1737*. Paris, Arthema, 1986.

BORDES, Philippe. *Le serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David. Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1983.

BOREAN, Linda. "Nuovi elementi e considerazioni sulla collezione di John Law". En HOCHMANN, Michel. *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen, 24-25 février 2006, 6 mai 2006. Paris-Genève, École Pratique des Hautes Études-Droz, 2011, pp. 441-462.

BORGHERO, Carlo. *La certezza e la storia. Cartesianesimo, pirronismo e conoscenza storica*. Milan, F. Angeli, 1983.

BOSCHLOO, Anton W.A., Elwin J. HENDRIKSE, Laetitia C. SMITT, Gert van der SMAN (Ed.). *Academies of Art Between Renaissance and Romanticism*. Leids Kunsthistorisch Jaarboek V-VI (1986-1987), Gravenhage, 1989.

BOSKAMP, Ulrike. « L'art-en-ciel de Joseph-Marie Vien. Oracle d'une théorie de la couleur ». En GAEHTGENS, Thomas W., Christian MICHEL, Daniel RABREAU et Martin SCHIEDER (Dir.). *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 31-48.

BOTTARI, Stefano e Luciano ANCESCHI (Dir.). *Il mito del classicismo nel Seicento*. Messina-Florence, G. D'Anna, 1964.

BOUCHARDY, Jean-Jacques. *Pierre Bayle. La nature et la « nature des choses »*. Paris, Honoré Champion, 2001.

BOUDON, Raymond. *L'idéologie ou l'origine des idées reçues*. Paris, Fayard, 1992 (1^a edición, 1986).

BOUDON, François et Monique CHÂTENET. « Les logis du roi de France au XVI^e siècle ». En GUILLAUME, Jean (Dir.). *Architecture et vie sociales. L'organisation intérieure des grandes demeures*. Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988, dans l'Université de Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance. Paris, Picard, 1994, pp. 65-77.

BOURDELAIS, Patrice (Dir.). *Les Hygiénistes: enjeux, modèles et pratiques (XVIII^e-XX^e siècles)*. Paris, Belin, 2001.

BOURDELAIS, Patrice. « Introduction. Les logiques du développement de l'hygiène publique ». En BOURDELAIS, Patrice (Dir.). *Les Hygiénistes: enjeux, modèles et pratiques (XVIII^e-XX^e siècles)*. Paris, Belin, 2001, pp. 5-26.

BOURDIEU, Pierre. *La Distinction*. Paris, Les éditions de Minuit, 1979.

BOURDIEU, Pierre. *Le Sens pratique*. Paris, Éditions de Minuit, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris, Seuil, 1998.

BOUREAU, Alain. « Les enseignements absolutistes de Saint Louis (1610-1630) ». En *La Monarchie absolutiste et l'histoire en France : théories du pouvoir, propagandes monarchiques et mythologies nationales. Colloque, Sorbonne, 26-27 mai 1986*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987.

BOUREAU, Alain. *Le simple corps du roi. L'impossible sacralité des souverains français XV^e-XVIII^e siècle*. Paris, Les Éditions de Paris, 1988.

BOUREAU, Alain. « Histoires d'un historien, Kantorowicz ». En *Kantorowicz. Oeuvres*. Paris, Gallimard/Quarto, 2000 (1^a edición, Paris, Gallimard, 1990).

BOUREAU, Alain y Claudio-Sergio INGERFLOM (dir.). *La Royauté sacrée dans le monde chrétienne (Colloque de Royaumont, mars 1989)*. Paris, EHESS, 1992.

BOUREAU, Alain. « Un obstacle à la sacralité royale en occident. Le prince hiérarchique ». En BOURDEAU, Alain y Claudio-Sergio INGERFLOM (dir.). *La Royauté sacrée dans le monde chrétienne (Colloque de Royaumont, mars 1989)*. Paris, EHESS, 1992. Pp. 29- 37.

BOUREAU, Alain. « Ritualité politique et modernité monarchique ». En BULST, Neithard, Robert DESCIMON y Alain GUERREAU (eds). *L'État ou le roi. Les fondations de la modernité*

monarchique en France (XIV^e-XVI^e siècles). Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996, pp. 9-25.

BOURGUINAT, Élisabeth. *Le siècle du persiflage, 1734-1789*. Paris, PUF, 1998.

BOURQUI, Claude et Claudio VINTI. *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque*. Paris, L'Harmattan, 2004.

BOURQUI, Claude. *La commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècle*. Paris, Armand Colin, 2011.

BOURY, Dominique. *La philosophie médicale de Théophile de Bordeu (1722-1776)*. Paris, Honoré Champion, 2004.

BOUSQUET, Jacques. *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVII^e siècle*. Montpellier, A.L.P.H.A., 1980.

BOUSSARD, Jacques. *Charlemagne et son temps*. Traducido por Jaime Zarraluqui; Guadarrama, 1968 (1^a edición, Hachette, 1968).

BOUTIER, Jean, Alain DEWERPE, Daniel NORDMAN (Éd.). *Un tour de France royal : le voyage de Charles IX (1564-1566)*. Paris, Aubier, 1984.

BOUTIER, Jean, Brigitte MARIN et Antonella ROMANO (Dir.). *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII^e-XVIII^e siècles)*. Collection de l'École française de Rome, n° 355. Rome, École française de Rome, 2013.

BOYER, Carl Benjamin. *The Rainbow. From Myth to Mathematics*. New York, Thomas Yoseloff, 1959.

BOYER, Jean-Claude. « Le discours sur la peinture en France au XVII^e siècle : de la subordination à l'autonomie ». En BELMAS, Enea (Ed.). *Storiografia della critica francese nel Seicento*. Bari-Paris, Adriatica-Nizet, 1986, pp. 253-266.

BOYER, Jean-Claude (Éd.). *Seicento. La peinture italienne au XVII^e siècle et la France*. Rencontres de l'École du Louvre, septembre 1990. Paris, Musée du Louvre, 1990.

BOYER, Jean-Claude. « Fas et Nefas : Simon Vouet, sa gloire et les voies de celle-ci ». En LOIRE, Stéphane (Éd.). *Simon Vouet*. Actes du colloque international, 5-6 février 1991. Paris, La documentation française, 1992, pp. 583-591.

BOYER, Jean-Claude. *Les Années romaines de Pierre Mignard (1635-1656)*. Thèse de doctorat, Paris IV-Sorbonne, 1996.

BOYER, Jean-Claude (Dir.). *Pierre Mignard "le Romain"*. Actes du colloque organisé par le Service culturel du Louvre, 29 septembre 1995. Paris, La Documentation Française-Musée du Louvre, 1997.

BOYER, Jean Claude. « Les goûts de Mignard : les musée imaginaire d'un Premier peintre ». En BOYER, Jean-Claude (Dir.). *Pierre Mignard "le Romain"*. Actes du colloque organisé par le Service culturel du Louvre, 29 septembre 1995. Paris, La Documentation Française-Musée du Louvre, 1997, pp. 265-302.

BOYER, Jean-Claude. "Nicolas, Pierre, el Chevalier et les autres". En BONFAIT, Olivier, Véronique Gerard POWEL et Philippe SÉNÉCHAL (Éd.). *Curiosité. Études d'histoire de l'art en honneur d'Antoine Schnapper*. Paris, Flammarion, 1998, pp. 365-379.

BOYER, Jean-Claude. « La persistance des modèles vénitiens dans la peinture française au temps de Louis XIV ». En TOSCANO, Gennaro (Éd.). *Venise en France. La Fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*. Actes du colloque à Paris, dans l'École du Louvre, 2002. Paris, La documentation française, 2004, pp. 63-76 (1^a aparición en *Sztuka i Cultura*, n° 1, 2001, pp. 115-137).

BOYER, Jean-Claude (Éd.). *L'appel de l'Italie: artistes français et nordiques dans la péninsule. Dessins de XVII^e et XVIII^e siècle*. Montreuil, Gourcuff-Musée de Grenoble, 2006.

BOYER, Jean-Claude, Bénédicte GADY et Barbara GAEHTGENS (Dir.). *Richelieu, patrons des arts*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

BOYER, Jean-Claude. « Félibien et l'antique : un disciple infidèle de Poussin ? ». En BAYARD, Marc et Elena FUMAGALLI (Dir.). *Poussin et la construction de l'antique*. Collection d'histoire de l'art n° 14- Actes du colloque « Poussin et la construction de l'antique », Rome, Villa Médicis, 13-14 novembre 2009. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2011, pp 533-543.

BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris, Armand, Colin, 1966 (1^a edición Paris, Armand Colin, 1949).

BRAUDEL, Fernand y Ernest LABROUSSE (dir.). *Histoire économique et sociale de la France*. Paris, PUF, 1977. 5. Vol.

BRAY Bernard et Christoph STROSETZKI (Éd.). *Art de la lettre, art de la conversation : à l'époque classique en France*. Actes du colloque de Wolfenbüttel, octobre 1991. Paris, Klincksieck, 1991.

BRAY, René. *La formation de la doctrine classique en France*. Paris, Hachette, 1927.

BRAY, René. *La préciosité et les précieux: de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*. Paris, Albin Michel, 1948.

BREJON DE LAVERGNÉE, Barbara, Nicole de REYNIÈS, Nicolas SAINTE FARE GARNOT. *Charles Poerson, 1609-1667*. Paris, Arthema, 1997.

BRÊME, Dominique. « Introduction ». En BRÊME, Dominique et Frédérique LANOË. Catálogo de la exposición en Sceaux, Écuries du Domaine, del 22 de marzo al 30 de junio de 2013: 1704. Le Salon, les arts et le Roi. Milano, Silvana Editoriales, 2013, pp. 12-19.

BRÊME, Dominique. « Les premières heures du Salon de l'Académie royal de peinture et de sculpture ». En En BRÊME, Dominique et Frédérique LANOË. Catálogo de la exposición en Sceaux, Écuries du Domaine, del 22 de marzo al 30 de junio de 2013: 1704. Le Salon, les arts et le Roi. Milano, Silvana Editoriales, 2013, pp. 28-43.

BRÊME, Dominique. « Quelques chiffres pour comprendre une exposition ». En BRÊME, Dominique et Frédérique LANOË. Catálogo de la exposición en Sceaux, Écuries du Domaine, del

22 de marzo al 30 de junio de 2013: 1704. Le Salon, les arts et le Roi. Milano, Silvana Editoriales, 2013, pp. 52-61.

BREMMER, Rolf H. (Éd.). *Franciscus Junius F.F. and His Circle*. Amsterdam, Rodolpi, 1998.

BRESC-BAUTIER, Geneviève et Michèle LAFABRIE (Ed.). *Un combat pour la sculpture: Louis Courajod (1840-1896), historien d'art et conservateur*. Paris, La Documentation Française, 2003.

BRESC-BAUTIER, Geneviève (Dir.). *La galerie d'Apollon au palais du Louvre*. Paris, Gallimard-Musée du Louvre, 2004.

BREWER, John. *The Sinews of Power. War, Money, and the English State, 1688-1783*. Londres, Routledge, 1994.

BRIAN, Éric. *La mesure de l'État. Administrateurs et géomètres au XVIII^e siècle*. Paris, Albin Michel, 1994.

BRIAN, Éric et Christiane DEMEULENAERE-DOUYÈRE (Ed.). *Histoire et Mémoire de l'Académie des sciences. Guide de recherches*. Londres, Paris, New York, Tec-Doc, 1996.

BRIGANTI, Guilano, Ludovica TREZZANI, Laura LAUREATI. *I bamboccianti: pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*. Roma. U. Bozzi, 1983.

BRIGANTI, Giuliano (Éd.). *"Il se rendit en Italie". Études offertes à André Chastel*. Roma-Paris, Edizione dell'Ellefante-Flammarion, 1987.

BRINCKMANN, Albert E. *Geist der nationen. Franzosen, Italiener, Deutsche*. Tradudior por Paul de Man y Jean-Jacques Etienne, *Esprit des nations. France, Italie, Allemagne*, Éditions de la Toison d'Or, 1943 (1^a edición, Hoffmann und Campe Verlag, 1938).

BRIOIST, Pascal, Hervé DRÉVILLON, Pierre SERNA. *Croiser le fer. Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XVI^e-XVIII^e siècle)*. Seyssel, Champ Vallon, 2002.

BRIOT, Frédéric. *Usage du monde, usage de soi. Enquête sur les mémorialistes d'Ancien Régime*. Paris, Seuil, 1994.

BROC, Numa. *La géographie des philosophes: géographes et voyageurs français au XVIII^e siècle*. Paris, Editions Ophrys, 1975.

BROCKLISS, Lawrence. *Calvet's Web: Enlightenment and the Republic of Lettres in Eighteenth-Century France*. Oxford, Oxford University Press, 2002.

BRODY, Jules. *Lectures classiques*. Charlottesville, Rookwood Press, 1996.

BROGI, Stefano. *Il cerchio dell'Universo. Libertinismo, spinozismo e filosofia della natura in Boulainvilliers*. Florence, Olschki, 1993.

BROOKE, Christopher. *Philosophic Pride. Stoicism and Political Thought from Lipsius to Rousseau*. Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2012.

BROOKE, John Hedley. *Science and Religion. Some Historical Perspectives*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

- BRUGÈRE, Fabienne. *L'Expérience de la beauté: essai sur la banalisation du beau au XVIII^e siècle*. Paris, J. Vrin, 2006.
- BRUNNER Otto, Werner CONZE, Reinhart KOSELLECK (Ed.). *Geschichtliche Grundbegriffe : Historisches Lexicon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1972-1997, 8. Vol.
- BRUNET, Pierre. *L'introduction des théories de Newton en France au XVIII^e siècle, avant 1738*. Genève, Slatkine, 1970 (1^a edición, Paris, 1931).
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Histoire de la littérature française classique (1515-1830)*. Paris, Ch. Delagrave, 1904-1917, 4 vol.
- BRUSH, Kathryn. *The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldsmidt and the Study of Medieval Art*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- BRYANT, Lawrence M. *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual, and Art in the Renaissance*. Genève, Droz, 1986.
- BRYSON, Norman. *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983 (1^a edición, 1981).
- BULST, Neithard, Robert DESCIMON y Alain GUERREAU (eds). *L'État ou le roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e-XVI^e siècles)*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996.
- BUSSMANN, Frédéric. *Sammeln als Strategie. Die Kunstsammlungen des Prince de Conti im Paris des ausgehenden Ancien Régime*. Traducido por Eliane Kauholz-Messmer : *Un prince collectionneur. Louis-François de Bourbon Conti et ses collections au palais du Temple à Paris* ; Paris, MHS, 2012 (1^a edición, Gebrüder Mann Verlag, 2010).
- BURCHELL, Graham , Colin GORDON and Peter MILLER (ed.). *The Foucault effect: studies in governmentality*. London, Harvester Wheatsheaf, 1991.
- BURDACH, Konrad. *Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst*. Berlin-Leipzig, Verlag von Gebrüder Paetel, 1918.
- BURKE, Peter. *The Fabrication of Louis XIV*. Traducido por Paul Chemla; Seuil, 1995 (1^a edición, New Haven-London, Yale University Press, 1992).
- BURNS, John H. *Lordship, Kingship and Empire. The idea of Monarchy, 1400-1525*. Oxford, Clarendon, 1992.
- BURNS, John H. and Thomas M. IZBICKI (Ed.). *Conciliarism and Papalism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- BURY, Emmanuel. *Le Classicisme : L'avènement du modèle littéraire français 1660-1680*. Paris, Nathan Université, 1993.
- BURY, Emmanuel. *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme 1580-1750*. Paris, PUF, 1996.

BURY, Emmanuel. "Espaces de la République des Lettres: des cabinets savants aux salons mondains". En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 88-116.

BUSSE, Kurt Heinrich. *Manierismus und Barockstil: ein Entwicklungsproblem der florentinischen Seicentomalerei, dargestellt an dem Werk des Lodovico Cardi da Cigoli*. Leipzig, 1911.

CABANIS, Jean-Pierre Georges. *Œuvres complètes. Tome I. Révolutions et réforme de la médecine*. Paris, F. Didot, 1823 (1^a edición, 1804).

CADET, Felix. *Pierre de Boisguilbert, précurseur des économistes 1646-1714. Sa vie, ses travaux, son influence*. Paris, Guillaumin, 1870.

CAILLEUX, Jean. « Les artistes français du dix-huitième siècle et Rembrandt ». En CHÂTELET, Albert (Dir.). *Études d'art français offertes à Charles Sterling*. Paris, Presses universitaires de France, 1975, pp. 287-305.

CAIX DE SAINT-AYMOUR, Amédée. *Les Boullongne : une famille d'artistes et de financiers aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris, Henri Laurens, 1919.

CALHOUN, Craig (Ed.). *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, The MIT Press, 1992.

CANGUILHEM, Georges. *Études d'histoire et de philosophie des sciences*. Paris, Vrin, 1970 (1^a edición, 1968).

CAMPARDON, Émile. *Les spectacles de la Foire*. Paris, Berger-Levrault, 1877, 2 Vol.

CAMPBELL, Malcolm. *Cortona at the Pitti Palace. A Study of the Planetary Rooms and Related Projects*. New Jersey, Princeton University Press, 1977.

CAPEFIGUE, Jean-Baptiste. *Philippe d'Orléans, Régent de France, 1718-1723*. Bruxelles, N.-J. Gregoire, tome I, 1841.

CAPEFIGUE, Jean-Baptiste. *Louis XV et la société du XVIII^e siècle*. Paris, Librairie de Langlois et Leclercq, 1842.

CARABIN, Denis. *Les idées stoïciennes dans la littérature morale de la fin du XVI^e et XVII^e siècle (1575-1642)*. Paris, Honoré Champion, 2004.

CARACCILO, Maria Teresa. « La France du XVIII^e siècle et 'les peintres modernes' des écoles d'Italie. En BREJON DE LAVERGNÉE, Arnauld. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Lyon del 5 de octubre de 2000 al 7 de enero de 2001: Settecento, le siècle de Tiepolo. Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques françaises. Lyon, Réunion des Musées Nationaux, 2000, pp. 31-43.

CARCHIA, Gianni. *Retorica del sublime*. Traducido por Mar García Lozano; Tecnos, 1994 (1^a edición, Roma-Bari, Laterza & Figli Spa).

CAROL, Anne. *Histoire de l'eugénisme en France. Les médecins et la procréation XIX^e-XX^e siècle*. Paris, Seuil. 1995.

- CARR, Thomas M. *Descartes and the Resilience of Rhetoric. Varieties of Cartesian Rhetorical Theory*. Southern Illinois University Press, 2009.
- CARREYRE, Jean. *Le Jansénisme durant la Régence*. Louvain, 1929-1933, 3 Vol.
- CARRIÈRE, Charles, Marcel COURDURIÉ, Ferréol REBUFFAT (Éd.). *Marseille ville morte. La peste de 1720*. Marseille, Maurice Garçon, 1968.
- CASSAGNE, Albert. *La théorie de l'Art pour l'Art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Paris, Champs Vallon, 1997 (1^a edición, Hachette 1906).
- CASSIRER, Ernst. *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Traducido por Alberto Bixio; Emece, 1951 (1^a edición, Berlin, 1927).
- CASSIRER, Ernst. *Philosophie der Aufklärung*. Traducido por Eugenio Ímaz; FCE, 1993 (1^a edición, New Haven, Yale University Press, 1932).
- CASTOR, Markus A. « Caylus et le cercle artistique parisien ». En AGHION, Irène (Dir.) Catálogo de la exposición en el Musée des monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque Nationale de France, site Richelieu, del 17 de diciembre de 2002 al 17 de marzo de 2003. Caylus, mécènes du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècles. Paris, INHA, 2002, pp. 37-43.
- CAROLI, Flavio. *Storia della Fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*. Milan, Mondadori, 1995.
- CASTELLUCCIO, Stéphane. *Le château de Marly sous le règne de Louis XVI*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996.
- CASTELLUCCIO, Stéphane. *Marly. Art de vivre et pouvoir de Louis XIV à Louis XVI*. Paris Gourcuff Gradenigo, 2014.
- CASTEX, Jean-Gérald. « L'expression des passions, l'héritage de Charles Le Brun ». En CHAVANNE, Blandine, Adeline COLLANGE-PERUGI, Juliette TREY. Catálogo en el Musée des Beaux-Arts de Nantes, del 11 de febrero al 22 de mayo de 2011: Le Théâtre des passions (1797-1759). Cléopâtre, Médée, Iphigénie. Lyon, Fage, 2011, pp. 89-90
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre. *Dis/Simulation. Religion, morale et politique au XVII^e siècle. Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto*. Paris, Honoré Champion, 2002.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre. *Postures libertines. La culture des esprits forts*. Toulouse, Anacharsis Éditions, 2011.
- CAZZANIGA, Gian Mario y Yves Charles ZARKA. *Penser la souveraineté à l'époque moderne et contemporaine*. Edizioni Ets/ Librairie philosophique J. Vrin, 2001, 2. Vol.
- CENSER, Jack R. and Jeremy D. POPKIN (Ed.). *Press and Politics in Pre-revolutionary France*. Los Ángeles-University of California Press, 1987.
- CENSER, Jack R. *The French Press in the Age of Enlightenment*. London, Routledge, 2004.

CERNY, Gerald. *Theology, Politics and Letters at the Crossroads of European Civilization : Jacques Basnage and the Baylean Huguenot Refugees in the Dutch Republic*. Dordrecht, Kluwer, 1987.

CHALINE, Olivier. *L'année des quatre dauphins*. Paris, Flammarion-Champs, 2010 (1^a edición, 2009).

CHALINE, Olivier (Dir.). *Les parlements et les Lumières*. Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2012.

CHALMIN, Ronan. *Lumières et Corruption*. Paris, Honoré Champion, 2010.

CHAMAYOU, Grégoire. *Les corps vils. Expérimenter sur les êtres humains aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Paris, La Découverte, Paris 2008.

CHAMPEAU, Stéphanie. *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*. Paris, Honoré Champion, 2000.

CHAMPION, Justin. *The Pillars of Priestcraft Shaken*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

CHANTALAT, Claude. *A la recherche du goût classique*. Paris, Klincksieck, 1992.

CHAOUCHE, Sabine. *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*. Paris, Honoré Champion, 2001.

CHAOUCHE, Sabine. *La Philosophie de l'acteur. La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral française (1738-1801)*. Paris, Honoré Champion, 2007.

CHAPARRO, Sandra y Rafaél del Águila. "Estudio preliminar. Maurizio Viroli y su obra". En VIROLI, Maurizio. *From politics to reason of state. The acquisition and transformation of the language of politics, 1250-1600*. Traducido por Sandra Chaparro Martínez; Akal, 2009 (1^a edición, Cambridge University Press, 1992).

CHAPOUTOT, Johann. *Le national-socialisme et l'Antiquité*. PUF, 2008.

CHARDON, Henri. *Amateurs d'art et collectionneurs manceaux du XVII^e siècle. Les frères Fréart de Chantelou*. Le Mans, Edmond Monnoyer, 1867.

CHARLE, Christophe. *La République des universitaires: 1870-1940*. Paris, Seuil, 1994.

CHARLE, Christophe et Daniel ROCHE (Dir.). *Capitales culturelles, Capitales symboliques. Paris et la expérience européennes, XVIII^e-XX^e siècle*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.

CHARLE, Christophe, Julien VINCENT, Jay WINTER (Ed.). *Anglo-French Attitudes. Comparisons and Transfers between English and French Intellectuals since the Eighteenth Century*. Manchester, Manchester University Press, 2007.

CHARLES-DAUBERT, François. *Le « Traité de trois imposteurs » et « L'Esprit de Spinoza »*. Philosophie clandestine entre 1678 et 1768. Oxford, Voltaire Fondation, 1999.

CHARPENTRAT, Pierre. *Le Mirage baroque*. Paris, Minuit, 1967.

- CHARTIER, Roger. "Préface". En ELIAS, Norbert. *La société de cour*. Paris, Flammarion, 1985.
- CHARTIER, Roger. « Chap. 2. Distinction et divulgation: la civilité et ses livres ». En *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*. Paris, Seuil, 1987, pp. 45-86.
- CHARTIER, Roger. *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*. Paris, Seuil, 1987.
- CHARTIER, Roger. *Les origines culturelles de la Révolution Française*. Traducido por Beatriz Loné ; Gedisa, 1995 (1ª edición, Duke University Press, 1991).
- CHARTIER, Roger (Dir.). *Pratiques de la lecture*. Paris, Payot, 2003 (1ª edición, 1993).
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Traducido por Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa, 2005.
- CHASTEL, André (Éd.). *Nicolas Poussin*. Actes du Colloque International Nicolas Poussin, Paris, 1958. Paris, CNRS, 1960, 2 vol.
- CHASTEL, André. *The Sack of Rome, 1527*. Traducido por Consuelo Vázquez de Parga; Espasa-Calpe, 1998 (1ª edición, Princeton, Princeton University Press, 1983).
- CHASTEL, André. *L'Art Française. Tome 2: Temps modernes, 1430-1620 ; Tome 3: Ancien Régime 1620-1775*. Paris, Gallimard, 1992-1996, 4 Vol.
- CHASTEL, André. *Le geste dans l'art*. Traducción de María Condor; Siruela, 2004 (1ª edición, Liana Levi, 2001).
- CHATEAUBRIAND, François René de. *Études ou discours historiques sur la chute de l'Empire romain*. Paris, Eugène et Victor Penaud Frères, 1831.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. *Mémoires d'outre-tombe*. Paris, Gallimard, 1962-1964, 2 Vol., I vol., Partie I, Livre quatrième, chapitre 12, p. 142 (1ª edición, 1848).
- CHATELAIN, Marie-Claire. *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2008.
- CHÂTELET, Albert (Dir.). *Études d'art français offertes à Charles Sterling*. Paris, Presses universitaires de France, 1975.
- CHÂTENET, Monique. « Henri III et l'ordre de la cour. Evolution de l'étiquette à travers les règlements généraux de 1578 et 1585 ». En SAUZET, Robert (Dir.). *Henri III et son Temps*. Paris, Vrin, 1992, p. 132-139.
- CHÂTENET, Monique. « Architecture et cérémonial à la cour de Henri II. L'apparition de l'antichambre ». En OURSEL Hervé et Julia FRITSCH (Dir.), *Henri II et les Arts*. Actes du colloque International de l'École du Louvre et Musée de la Renaissance - Ecouen - 24, 26 et 27 septembre 1997. Paris, École du Louvre, 2003, pp. 355-380.
- CHAUDONNERET, Marie-Claude (Dir.). *Les Artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Âge aux années 1920*. Actes des journées d'études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005. Berne, Peter Lang, 2007.

- CHAUNU, Pierre. *La Civilisation de l'Europe classique*. Paris, Arthaud, 1966.
- CHAUNU, Pierre. *La civilisation de l'Europe des Lumières*. Paris, Flammarion, 2010 (1^a edición, B. Arthaud, 1971).
- CHAUNU, Pierre. « Un nouveau champ pour l'histoire sérielle: le quantitatif au troisième niveau ». En *Mélanges en l'Honneur de Fernand Braudel*. Toulouse, Privat, 1973, t. II, pp. 105-125.
- CHAUSSINAND-NOGARET, Guy. *Gens de finances au XVIII^e siècle*. Bruxelles, Complexe, 1993 (1^a edición, Bordas, 1972).
- CHAUSSINAND-NOGARET, Guy. *La Noblesse en France au XVIII^e siècle. De la déodalité aux Lumières*. Bruxelles, Complexe, 1984 (1^a edición, 1978).
- CHAUSSINAND-NOGARET, Guy. « Préface ». En MARRAUD, Mathieu. *La Noblesse de Paris au XVIII^e siècle*. Paris, Seuil, 2000, pp. 9-15.
- CHECA CREMADES, Fernando (Dir.). *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*. Ciclo de conferencias en la Real Academia de España en Roma, Roma, mayo-junio de 2003. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004
- CHÉDOZEAU, Bernard. *Le Baroque*. Paris, Nathan, 1989.
- CHENNEVIÈRES-POINTEL, Charles-Philippe de. *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*. Paris, 1847-1854.
- CHENNEVIÈRES-POINTEL, Charles-Philippe de. *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*. Édition de Jacques Foucart et Louis-Antoine Prat. Paris, Arthena, 1979.
- CHEVALLIER, Raymond (Dir.). *L'Antiquité gréco-romaine vue par le siècle des Lumières*. Actes du colloque. Tours, Centre de recherches A. Piganiol, 1987
- CHILDS, Nick. *A Political Academy in Paris, 1724-1731. The Entresol and its Members*. Oxford, Voltaire Foundation, 2000.
- CHURCH, Wialliam. *Constitutional Thought in Sixteenth-Century France*. Cambridge, Harvard University Press, 1941.
- CICCHINI, Marco. *La police de la République. L'ordre public à Genève au XVIII^e siècle*. Rennes, PUR, 2012.
- CIMINO, Guido and François DUCHESNEAU (Ed.). *Vitalisms from Haller to the Cell Theory*. Florence, Leo Olschki, 1997.
- CIORANESCU, Alexandre. *Les masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Genève, Droz, 1983.
- CIPOLLA, Carlo M. *Contre un ennemi invisible: épidémies et structures sanitaires en Italie de la Renaissance au XVIII^e siècle*. Paris, Balland, 1992.
- CIVARDI, Jean-Marc. *La Querelle du Cid (1637-1638)*. Paris, Honoré Champion, 2004.

CLARK, Jonathan Charles Douglas. *English Society, 1660-1832. Religion, Ideology and Politics During the Ancien Regime*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000 (1ª edición, 1985).

CLÉMENT, Michèle. *Une poétique de crise: Poètes baroques et mystiques (1570-1660)*. Paris, Honoré Champion, 1996.

CLÈMENT, Pierre. *Histoire de la vie et de l'administration de Colbert*. Paris, 1846.

CLÈMENT, Pierre. *La Police sous Louis XIV*. Paris, Didier et C^{ia}, 1866.

CLÈMENT, Pierre. *Histoire de Colbert et de son administration*. Paris, Didier, 1874.

COHEN, Sarah R. *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancien Régime*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

COJANNOT-LE BLANC, Marianne (Marianne Le Blanc). « Sous le signe d'Aristote : André Félibien et le discours sur la peinture de genre (1672-1688) ». MAËS, Gaëtane et Jan BLANC (Éd.). *Les échanges artistiques entre les anciens pays-bas et la France, 1482-1814*. Actes du colloque au Palais des Beaux-Arts de Lille du 28 au 30 mai 2008. Brepols, 2010, pp. 289-301.

COJANNOT-LE BLANC, Marianne (Marianne Le Blanc) (Dir.) *Philippe de Champaigne ou la figura du peintre janséniste*. Paris, Nolin, 2011.

COJANNOT-LE BLANC, Marianne (Marianne Le Blanc). *À la recherche du rameau d'or. L'invention du Ravisement de Saint Paul de Nicolas Poussin à Charles Le Brun*. Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012.

COJANNOT-LE BLANC, Marianne (Marianne Le Blanc). « Peut-on comprendre aujourd'hui les sujets et les significations des plafonds peints du XVII^e siècle ? » En GADY, Bénédicte. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre, du 20 février au 19 mai 2014: *Peupler les cieux. Les plafonds parisiens au XVII^e siècle*. Paris, Le Passage-Louvre, 2014, pp. 95-111.

COLE, Charles Woolsey. *Colbert and a Century of French Mercantilism*. New York, Columbia University Press, 1939, 2. Vol.

COLLAGE-PERUGI, Adeline. « Charles de La Fosse. Les amours des dieux ». En En BAILEY, Colin B. Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grand Palais de Paris del 15 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992: *Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau a David*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, pp. 54-63.

COLLANGE-PERUGI, Adeline. « Le théâtre des passions, exposer enfin 'le chef-d'oeuvre d'un muet' ». En CHAVANNE, Blandine, Adeline COLLANGE-PERUGI, Juliette TREY. Catálogo en el Musée des Beaux-Arts de Nantes, del 11 de febrero al 22 de mayo de 2011: *Le Théâtre des passions (1797-1759). Cléopâtre, Médée, Iphigénie*. Lyon, Fage, 2011, pp. 12-25.

COLLAS, Georges. *Un poète protecteur des Lettres au XVII^e siècle. Jean Chapelain (1595-1674)*. Paris, Perrin, 1912.

COLLI, Giorgio. *La nascita della filosofia*. Traducido por Carlos Manzano, Tusquets, 2005 (1ª edición, Milano, Adelphi, 1975).

- COLLINET, Jean-Pierre (Éd.). *La Fonatine en amont et en aval*. Pise, Editrice Libreria Goliablica, 1988.
- COLLINS, James. *Fiscal Absolutism. Direct Taxations in Early Seventeenth-Century France*. Berkeley, University of California Press, 1988.
- COLLIOT-THÉLÈNE, Catherine. *Le Désenchantement de l'État*. Paris, Minuit, 1992.
- COMPAGNON, Antoine. *La Troisième République des lettres*. Paris, Seuil, 1983.
- COMPAGNON, Antoine. *Les Antimodernes*. Paris, Gallimard, 2005.
- CONESA, Gabriel. *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1639)*. Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1989.
- CONESA, Gabriel. *La Comédie à l'âge classique (1630-1715)*. Paris, Seuil, 1995.
- CONIHOUT, Isabelle de. et Patrick MICHEL (Dir.). *Mazarin. Les lettres et les arts*. Paris, Bibliothèque Mazarine-Éditions Monelle Hayot, 2006.
- CONISBEE, Philip. *Painting Eighteenth-Century France*. Oxford, Pahaidon, 1981.
- CONISBEE, Philip (Ed.) *French Genre Painting in the Eighteenth-Century*. New Haven, Yale University Press, 2007.
- CONSTANS, Claire et Mathieu DA VINHA (Dir.). *Les grandes galeries européennes : XVII^e-XIX^e siècles*. Paris-Versailles, Maison des sciences de l'homme- Centre de recherche du château de Versailles. 2010.
- CONSTANT, Jean-Marie. *La Ligue*. Paris, Fayard, 1996.
- CONTE, Sophie (Éd.). *Nicolas Caussin : rhétorique et spiritualité à l'époque de Louis XIII*. Actes du colloque de Troyes (16-17 septembre 2004). Münster, LIT Verlag, 2007.
- COQUERY, Natacha. *L'Hôtel aristocratique. Le marché du luxe au XVIII^e siècle*. Paris, Publications de la Sorbonne, 1998.
- COQUERY, Natacha. *L'espace du pouvoir. De la demeure privée à l'édifice public. Paris 1700-1790*. Paris, Seli Arslam, 2000.
- COQUERY, Natacha, *Tenir boutique à Paris au XVIII^e siècle. Luxe et demi-luxe*. Paris, CTHS, 2011.
- COQUERY, Emmanuël (Dir.). *Riceaux et Figures. L'Ornement en France au XVII^e siècle*. Paris, Éditions Monelle-Hayot-Musée du Louvre, 2005.
- COQUERY, Emmanuel. *Charles Errard (1601-1689). La noblesse du décor*. Paris, Arthena, 2013.
- CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles*. Paris, Flammarion, 2008 (1^a edición, 1986).

- CORBIN, Alain. *Le territoire du vide: l'occident et le désir du rivage 1750-1840*. Paris, Flammarion, 1990 (1^a edición, 1988).
- CORBIN, Alain. « Du Limousin aux cultures sensibles ». En RIOUX, Jean Pierre y Jean François SIRINELLI. *Pour une histoire culturelle*. Paris, Seuil, 1997.
- CORBIN, Alain (ed.). *L'invention du XIX^e siècle. Le XIX^e siècle par lui-même (colloque international, Paris, Musée d'Orsay, la Sorbonne, 11-13 décembre 1997)*. Paris, Klincksieck-PUPS, 1997.
- CORBIN, Alain; Jean-Jacques COURTINE; Georges VIGARELLO. *Histoire du corps*. Traducido por Núria Petit y Mónica Rubio; Taurus, 2005 (1^a edición, París, Seuil, 2005 (3. Vol.))
- CORBIN, Alain. *L'Harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*. Paris, Perrin, 2008.
- CORNETTE, Joël. « La tente de Darius », En MÉCHOULAN, Henry et Joël CORNETTE (ed.). *L'État classique. Regards sur la pensée politique de la France dans la second XVII^e siècle*. Paris, J. Vrin, 1996, pp. 9-41.
- CORNETTE, Joël. *Le roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*. Paris. Payot, 2000 (1^a edición 1993).
- CORNETTE, Joël. *Absolutisme et Lumières, 1652-1783*. Paris, Hachette, 2008 (1^a edición, 1993).
- CORNETTE, Joël (Éd.). *Histoire de la France Politique, 2. La Monarchie. Entre Renaissance et Révolution, 1515-1792*. Paris, Seuil, 2000.
- CORNETTE, Joël. « Figures politiques du Grand Siècle. Roi-État ou État-roi ? ». En CORNETTE, Joël (Éd.). *Histoire de la France Politique, 2. La Monarchie. Entre Renaissance et Révolution, 1515-1792*. Paris, Seuil, 2000, pp. 161-331.
- CORNETTE, Joël. « Préface ». En DUPILET, Alexandre. *La Régence absolue. Philippe d'Orléans et la polysynodie (1715-1718)*. Seyssel, Champs Vallon, 2011, pp. 7-14.
- CORVISIER, André. *Louvois*. Paris, Fayard, 1983.
- COSANDEY, Fanny y Robert DESCIMON. *L'absolutisme en France. Histoire et historiographie*. Paris, Seuil, 2002.
- COSMANCINI, Giorgio. *Soigner et réformer. Médecine et santé en Italie de la grande peste à la Première Guerre mondiale*. Paris, Payot, 1992.
- COTTAZ, Joseph. *L'influence des théories du Tasse sur l'épopée en France*. Paris, Imprimerie R. Foulon, 1942.
- COTTAZ, Joseph. *Le Tasse et la conception épique*. Paris, Imprimerie R. Foulon, 1942.
- COTTÉ, Sabine. « Un exemple du « goût italien » : la galerie de l'hôtel de La Vrillière à Paris ». En BREJON DE LAVERGNÉE, Arnaud. Catálogo de la exposición en las Galeries nationales du Grand Palais de Paris del 11 de octubre de 1988 al 2 de enero de 1989 y en el Palazzo Reale de Milan, marzo-abril de 1989: Seicento : le siècle de Caravage dans les collections françaises. Paris,

- Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux et du bicentenaire- Editions de la Réunion des musées nationaux, 1988, pp. 39-46.
- COTTRET, Monique. *Jansénisme et Lumières. Pour un autre XVIII^e siècle*. Paris, Albin Michel, 1998.
- COULET, Henri. *Le Roman jusqu'à la Révolution*. Paris, Armand Colin, 1967.
- COULOMB, Clarisse. *Les Pères de la patrie. La société parlementaire en Dauphiné au temps des Lumières*. Grenoble, PUG, 2006
- COURAJOD, Louis. *Leçons professées à l'école du Louvre (1887-1896)*. Paris, A. Picard et Fils, 1899-1903, 3. Vol.
- COURAJOD, Louis. *Histoire de l'enseignement des arts du dessin au XVIII^e siècle. L'École royale des élèves protégés, précédée d'une étude sur le caractère de l'enseignement de l'art français aux différentes époques de son histoire et suivie de documents sur l'École royale gratuite de dessin fondée par bachelier*. Paris, 1874
- COURTINE, Jean-Jacques y Claude, HAROCHE. *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e - début XIX^e siècle)*. Paris, Payot, 2007 (1^a edición 1988).
- COUSIN, Victor. *La société française au XVII^e siècle, d'après le Grand Cyrus de Mlle. de Scudéry*. Paris, Didier et Cie, 1858, 2 Vol.
- COUSINIÉ, Frédéric. « Mémoires et peinture au XVII^e siècle : écritures de soi, déréliction et autres désastres (la « folie » de Loménie de Brienne) ». En SERROY, Jean (Dir.). *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*. Actes du colloque organisé par le musée de Grenoble et l'Université Stendhal à l'Auditorium du musée de Grenoble les 12 et 13 mai 2000. Grenoble, 2003, pp. 95-106.
- COUSINIÉ, Frédéric. *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*. Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2006.
- COUSINIÉ, Frédéric. *Images et Méditation au XVII^e siècle*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- COUTON, Georges. *Richelieu et le théâtre*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1986.
- COUTON, Georges. *Écritures condées, essais sur l'allégorie au XVII^e siècle*. Paris, Klincksieck-Aux amateurs du livre, 1990.
- CRAVERI, Benedetta. *La civiltà della conversazione*. Traducido por César Palma; Siruela, 2003 (1^a edición, Milan, Adelphi, 2001).
- CRESCENZO, Richard. *Peinture d'instruction. La postérité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vignère à l'époque classique*. Genève, Droz, 1999.
- CRESCENZO, Richard (Éd.) *Blaise de Vigenère. La Renaissance du regard*. Paris, École National Supérieur des Beaux-Arts, 1999.
- CROPPER, Elizabeth. *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*. New Jersey, Princeton, 1984.

CROPPER, Elizabeth, Giovanna PERINI and Francesco SOLINAS (Éd.) *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand Duke Ferdinand I to Pope Alexandre VII*. Papers from a Colloquium held at the Villa Spelman, Florence, 1990. Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992.

CROPPER, Elizabeth and Charles DEMPSEY. *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*. Princeton, Princeton University Press, 1996.

CROSLAND, Margaret. *Madame de Pompadour: Sex, Culture and Power*. New York, Grove Press, 2002.

CROUZET, Denis. *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion (vers 1525- vers 1610)*. Seyssel, Champs Vallon, 2005 (1^a edición, 1990).

CROUZET, Denis. *La sagesse et le malheur. Michel de L'Hospital, chancelier de France*. Seyssel, Champ Vallon, 1998.

CROUZET, François. *De la supériorité de l'Angleterre sur la France: l'économique et l'imaginaire, XVII^e-XX^e siècle*. Paris, Perrin, 1985.

CROW, Thomas E. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century*. Traducido por Luis Carlos Benito Cardenal, *Pintura y Sociedad en el París del siglo XVIII*, Nerea, 1989 (1^a edición, New Haven, Yale University Press, 1985).

CUNNINGHAM, Andrew and Roger FRENCH (Ed.). *The Medical Enlightenment of the Eighteenth Century*. Cambridge, 1990.

CURTIUS, Ernst Rober. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Traducido por Antonio Alatorre y Margit Frenk Alatorre; FCE, 1955 (1^a edición, Berna, A. Francke, 1948).

CUTLER, Maxim G. *Evocations of the Eighteenth Century in French Poetry, 1800-1869*. Genève, Droz, 1970.

CUZIN, Jean-Pierre. *Figures de la réalité. Caravagesques français, Georges de la Tour, les frères Le Nain...* Paris, Hazan, 2010.

DAGEN, Jean. *L'histoire de l'esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet*. Paris, Klincksieck, 1977.

DAGEN, Jean (Ed.). *La morale des moralistes*. Paris, Honoré Champion, 1999.

DAINVILLE, François de. *Les Jésuites et l'éducation de la société français: la naissance de l'humanisme moderne*. Beauchesne, Paris, 1940.

DAMISCH, Hubert. *L'Origine de la perspective*. Traducido por Federico Zaragoza Alberich; Alianza, 1997 (1^a edición, Paris, Flammarion, 1987).

DAMISCH, Hubert. « Desargues et la « métaphysique » de la perspective ». En DHOMBRES, Jean et Joël SAKAROVITCH (Éd.) *Desargues en son temps*. Actes du colloque à Caen 1991. Paris, Albert Blanchard, 1994.

- DANCOINE, Pierre. *Mendians, vagabonds et prostituées dans le Nord au XVIII^e siècle*. Steenvoorde, Foyer culturel de l'Houtland, 1996.
- DANDREY, Patrick. *La fabrique des Fables : essai sur la poétique de La Fontaine*. Paris, Klincksieck, 1992.
- DANDREY, Patrick. *Molière ou l'esthétique du ridicule*. Paris, Klincksieck, 2002 (1^a edición, 1992).
- DANDREY, Patrick. "Qu'est-ce le classicisme?". En MÉCHOULAN, Henry et Joël CORNETTE (ed.). *L'État classique. Regards sur la pensée politique de la France dans la second XVII^e siècle*. Paris, J. Vrin, 1996, pp. 43-67.
- DANDREY, Patrick. *La médecine et la maladie dans le théâtre de Molière. Tome I. Sganerelle et la médecine ou de la mélancolie érotique. Tome II. Molière et la maladie imaginaire ou de la mélancolie hypocondriaque*. Paris, Klincksieck, 1998.
- DANDREY, Patrick. "Pictura loquens. L'ekphrasis poétique et la naissance du discours esthétique en France au XVII^e siècle". En BONFAIT, Olivier (Dir.). *La description de l'oeuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*. Actes du colloque "La descrizione dell'opera d'arte: dal modello classico della ekphrasis umanistica alle sue variazioni contemporanee". Rome, Villa Médicis, 13-15 juin 2001. Collection d'histoire de l'art n° 4. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2004, pp. 93-120.
- DARD, Olivier, Michel LEYMARIE, Neil MCWILLIAM (Ed.). *Le maurrassisme et la culture. L'Action française, culture, société, politique (III)*. Presses Universitaires du Septentrion, 2010.
- DARMON, Albert. *Les corps immatériels: esprits et images dans l'oeuvre de Marin Cureau de La Chambre (1594-1669)*. Paris, Vrin, 1985.
- DARMON, Jean-Charles. *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle. Etudes sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Evremond*. Paris, PUF, 1998.
- DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006.
- DARNTON, Robert. *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*. Traducido por Marie-Alyx Revellat, *La fin des lumières. Le mesmerisme et la Révolution*, Perrin, 1984 (1^a edición, Massachusetts, Harvard University Press, 1968).
- DARNTON, Robert. *The Literary Underground of the Old Regime*. Traducido por Laura Vidal, *Edición y Subversión. Literatura clandestina en el Antiguo Régimen*, Turner-FCE, 2003 (1^a edición, Cambridge, Harvard University Press, 1982).
- DARNTON, Robert. *The Geat Cat Massacre. And Others Episodes in French Cultural History*. Traducida por Carlos Valdés, FCE, 1987 (1^a edición, New York, Basic Books, 1984).
- DASTON, Lorraine. *Classical Probability in the Enlightenment*. New Jersey, Princeton University Press, 1988.
- DAUMAS, Maurice. *Le mariage amoureux. Histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*. Paris, Armand Colin, 2004.

- DAUVOIS, Daniel et Daniel DUMOUCHEL (Éd.). *Vers l'Esthétique. Penser avec les Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*. Paris, Hermann, 2015.
- DAVID, Jacques Louis Jules. *Le peintre Louis David, 1748-1825. Souvenirs & Documents inédits*. Paris, Victor Havard, 1880.
- DAVIDSON, Gail S. *Jacques Stella and the Development of Classical Style in Paris*. Cambridge, Harvard University Press, 1980.
- DAVIDSON, Hugh. *Audience, Words and Art, Studies in Seventeenth century French Rhetoric*. Columbus, Ohio University State Press, 1965.
- DAVIS, Natalie Zemon. *Les cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au 16^e siècle*. Paris, Aubier Montaigne, 1979.
- DEAN, Mitchell. *Governmentality: Power and Rule in Modern Society*. London, SAGE, 1999.
- DEBUS, Allen G. « La médecine chimique ». En GRMEK, Mirko D. (Dir.). *Storia del pensiero medico occidentale. 2. Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*. Traducido por Maria Laura Bardinte Broso y Louise L. Lambrichs; Seuil, 1997, pp. 37-59. (1^a edición, Laterza, 1996).
- DE CAIGNY, Florence. *Sénèque le Tragique en France (XVI^e-XVII^e siècles). Imitation, traduction, adaptation*. Paris, Garnier, 2011.
- DECLERCQ, Gilles. « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) ». En FUMAROLI, Marc (Dir.). *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*. Paris, PUF, 1999, pp. 629-706.
- DECLERCQ, Gilles. « Éloquence et rhétorique au XVII^e siècle en France ». En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 453-474.
- DECROISSETTE, François. « De l'image à la figure dans les Imagini de i Dei de gli antichi de Vincenzo Cartari ». En PLAISANCE, Michel (Éd.) *Le livre illustré italien au XVI^e siècle. Texte-Image*. Actes du colloque organisé par le Centre de recherche Culture et société en Italie aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles de l'Université de la Sorbonne nouvelle, 1994. Paris, Klincksieck, 1999, pp. 207-232.
- DÉCULTOT, Élisabeth. *Johann Joachim Winckelmann, enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*. Paris, PUF, 2000.
- DÉCULTOT, Élisabeth. « Généalogie d'un malentendu. La place de Winckelmann dans les panthéons littéraires français et allemand à la fin du XVIII^e siècle ». En GAEHTGENS, Thomas W., Christian MICHEL, Daniel RABREAU et Martin SCHIEDER (Dir.). *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 15-28.
- DEJOB, Charles. *De l'Influence du concile de Trente sur la Littérature et les Beaux-Arts chez les peuples catholiques*. Paris, Ernest Thorin, 1884.
- DEKONINCK, Ralph. « Ad imaginem. Plaisir et connaissance dans la pensée iconologique de Nicolas Caussin ». En CONTE, Sophie (Éd.). *Nicolas Caussin : rhétorique et spiritualité à*

l'époque de Louis XIII. Actes du colloque de Troyes (16-17 septembre 2004). Münster, LIT Verlag, 2007, pp. 317-325.

DEKONINCK, Ralph. *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*. Genève, Droz, 2005.

DEKONINCK, Ralph, Agnès GUIDERDONI-BRUSLÉ, Nathalie KREMER (Dir.) *Aux limites de l'imitation. L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI-XVIII^e siècle)*. Amsterdam, Rodopi, 2009.

DELAPLANCHE, Jérôme. *Noël-Nicolas Coypel, 1690-1734*. Paris, Arthéna, 2004.

DELAUNAY, Paul. *De la Physiognomonie à la Phrénologie. Histoire et Évolution des Écoles et de ses Doctrines*. Paris, Le Progrès Médical, 1928.

DEL PESCO, Daniela. *Il Louvre di Bernini nella Francia di Luigi XIV*. Naples, Fratelli Fiorentino, 1984.

DEL PESCO, Daniela. « La genèse du Journal de voyage du Cavalier Bernin en France ». En GRELL, Chantal et Milovan STANIC (Éd.). *Le Bernini et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*. Colloque international, 6 et 7 novembre 1998 à l'Institut Italien de Culture à Paris. Paris, Presses Paris Sorbonne, 2002, pp. 27-41.

DEL PESCO, Daniela. *Bernini in Francia. Paul de Chantelou et il journal de voyage du cavalier Bernini en France*. Napoli, Electa Napoli, 2007.

DEL PESCO, Daniela. “Paul de Chantelou, Roland Fréart e Charles Errard: successi e insuccessi dall'Italia”. En BAYARD, Marc (Dir.). *Rome-Paris, 1640. Transfert culturels et renaissance d'un centre artistique*. Collection d'histoire de l'art n° 11- Actes du colloque « Rome-Paris. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique », Rome, Villa Médicis, 17-19 avril 2008. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2010, pp. 141-174.

DELACROIX Christian; François DOSSE, Patrick GARCÍA y Nicolas OFFENSTADT. *Historiographies I-II. Concepts et débats*. Paris, Gallimard, 2010.

DELACROIX, Christian; François DOSSE; Patrick GARCÍA. *Les courants historiques en France. XIX^e-XX^e siècle*. Paris, Gallimard, 2007 (1^a edición 1999).

DELAPLANCHE, Jérôme. « La Touche et la Tache ». En DELAPIERRE, Emmanuelle, Matthieu GILLES, Hélène PORTIGLIA. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts d'Arras del 6 de marzo al 14 de junio 2004: Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle. Ludion, 2004, pp. 61-69.

DELAPLANCHE, Jérôme. *Joseph Parrocel, 1646-1704. La nostalgie de l'héroïsme*. Paris, ARTHÉNA, 2006.

DELAPORTE, Victor. *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*. Paris, Retax-Bray, 1891.

DELATOUR, Jérôme. “Abeilles thuanienues et barberines: les relations des savants française avec les Barberini sous le pontificat d'Urban VIII”. En MOCHI ONORI, Lorenza, Francesco, SOLINAS, Sebastien SCHÜTZE (Ed.). *I Barberini e la cultura europea del Seicento*. Atti del convegno

internazionale Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 dicembre 2004. Roma, De Luca Editori d'Arte, 2008, pp. 155-172.

DELÉCLUZE, Etienne-Jean. *Louis David, son école et son temps*. Paris, Didier, 1855.

DELEUZE, Giles. *Différence et Répétition*. Traducido por María Silvia Delpy y Hugo Beccacece ; Amorrortu, 2006 (1ª edición, Paris, PUF, 1968).

DELON, Michel (Dir.). *Dictionnaire européen des Lumières*. Paris, PUF, 2010 (1ª edición 1997).

DELON, Michel. *Le savoir-vivre libertine*. Paris, Hachette, 2000.

DE LORME, Eleanor. *Pavillons et Fêtes sous l'Ancien Régime*. Éditions Monelle Hayot, 1996.

DELUMEAU, Jean. *Naissance et affirmation de la Réforme*. Paris, PUF, 1965.

DELVAILLE, Jules. *Essai sur l'histoire de l'idée de progrès jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*. Paris, Félix Alcan, 1910.

DEMELEMESTRE, Gaëlle. *Les deux souverainetés et leur destin. Le tournant Bodin-Althusius*. Paris, Cerf, 2011.

DÉMORIS, René. « Peinture et histoire: Félibien et la stratégie du récit historique au siècle de Louis XIV, d'après *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre* ». En BESSIÈRE, Jean (Éd.). *Récit e histoire*. Paris, 1984, pp. 23-35.

DÉMORIS, René. « Poussin ou le maître de soi-même : une figure moderne de l'artiste dans la Huitième Entretien de Félibien (1685). En GODARD DE DONVILLE, Louis et Roger DUCHÊNE (Éd.). *De la mort de Colbert à la révocation de l'édit de Nantes : un monde nouveau ?*. Actes de colloque, CMR 17, Marseille, 1984. Marseille, 1985, pp. 393-404.

DÉMORIS, René. « Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot ». En GUILLERM, Jean-Pierre (Éd.). *Des Mots et des Couleurs: études sur le rapport de la littérature et de la peinture*. Presses Universitaires de Septentrion, 1986, pp. 39-67.

DÉMORIS, René. « Introduction ». En FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (I-II)*. Édition René Démoris. Paris, Les Belles Lettres, 1987 (1ª edición, 1666).

DÉMORIS, René. « L'école de Bologne sous le regard de la critique d'art classique en France ». En BOYER, Jean-Claude (Éd.). *Seicento. La peinture italienne au XVII^e siècle et la France*. Rencontres de l'École du Louvre, septembre 1990. Paris, Musée du Louvre, 1990, pp. 257-272.

DÉMORIS, René. « La parole d'un savant peintre en 1721 : les Discours d'Antoine Coypel ». En BENASSI, Stefano (Ed.). *Estetica e arte, le concezioni dei moderni*. Nuova Alfa, 1991, pp. 11-32.

DÉMORIS, René (Éd.). *Hommage à Élisabeth-Sophie Chéron. Texte et peinture à l'âge classique*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1992.

DÉMORIS, René. « La hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières ». En ROQUE, Georges (Dir.) *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*. Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, pp. 53-66.

DÉMORIS, René. « Le Sueur et la théorie de son temps : Abraham Bosse et Hilaire Pader ». En SERROY, Jean (Dir.). *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*. Actes du colloque organisé par le musée de Grenoble et l'Université Stendhal à l'Auditorium du musée de Grenoble les 12 et 13 mai 2000. Grenoble, 2003, pp. 25-34.

DÉMORIS, René et Florence FERRAN (Éd.). *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*. Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 2004.

DÉMORIS, René. « Roger de Piles et la querelle du Coloris ». En DELAPIERRE, Emmanuelle, Matthieu GILLES, Hélène PORTIGLIA. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts d'Arras del 6 de marzo al 14 de junio 2004: Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle. Ludion, 2004, Pp. 21-31.

DEMPSEY, Charles. "The Greek Style and the Prehistory of Neoclassicism". En CROPPER, Elizabeth and Charles DEMPSEY. Catálogo de la exposición en el Philadelphia Museum of Art, del 5 de noviembre al 31 de diciembre de 1988: Pietro Testa, 1612-1650. Prints and Drawings. Philadelphia Museum of Art, 1988.

DEMPSEY, Charles. "Poussin's Ecstasy of Saint Paul: Charles Le Brun's 'over-interpretation'". En SCOTT, Katie and Geneviève WARWICK (Ed.) *Commemorating Poussin. Reception and Interpretation of the Artists*. Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1999, pp. 114-133.

DENIS, Delphine. *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'oeuvre de Madeleine de Scudéry*. Paris, Honoré Champion, 1997.

DENIS, Delphine. *Le parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2001.

DENIS, Delphine. « Classicisme, préciosité et galanterie ». En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (Dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 117-130.

DENIS, Delphine (Dir.). *Lire L'Astrée*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

DENIS, Vincent. *Une histoire de l'identité. France, 1715-1815*. Seyssel, Champ Vallon, 2008.

DENYS, Catherine. *Police et sécurité au XVIII^e siècle dans les villes de la frontière franco-belge*. Paris, L'Harmattan, 2002.

DEPRUN, Jean. *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIII^e siècle*. Paris, J. Vrin, 1979.

DESCHANEL, Émile. *Histoire de la Conversation*. Paris, Michel Lévy frères, 1857.

DESCIMON, Robert. *Qui étaient les Seize ? Mythes et réalités de la Ligue parisienne (1585-1594)*. Paris, Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île de France, 1983.

- DESCIMON, Robert et Élie HADDAD (Éd.) *Épreuves de noblesse. Les expériences nobiliaires de la robe parisienne (XVI^e-XVIII^e siècle)*. Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- DESEINE, Louis-Pierre. *Notices historiques sur les anciennes Académie royale de Peinture et de Sculpture et celle d'Architecture*. Paris, Le Normant, 1814.
- DESJARDINS, Lucie. *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*. Quebec-Paris, Les presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2001.
- DESPLAT, Christian et Paul MIRONNEAU. *Les Entrées. Gloire et déclin d'un cérémonial*. Actes du colloque tenu au château de Pau les 10 et 11 mai 1996. Biarritz, J&D Éditions-Société Henri IV, 1997.
- DESROSIÈRES, Alain. *La politique des grands nombres: histoire de la raison statistique*. Traducido por Mónica Silvia Nasi; Melusina, 2004 (1^a edición, Paris, La Découverte, 1993).
- DESSERT, Daniel. *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*. Paris, Fayard, 1984.
- DESSERT, Daniel. *Fouquet*. Paris, Fayard, 1987.
- DESSERT, Daniel. *1661. Louis XIV prend le pouvoir. Naissance d'un mythe?*. Paris, Éditions Complexe, 1989.
- DESSERT, Daniel. *Colbert ou le serpent venimeux*. Bruxelles, Complexe, 2001.
- DETREZ, Christine. *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002.
- DEVYVER, André. *Le sang épuré. Les préjugés de race chez les gentilshommes français de l'Ancien Régime (1560-1720)*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1973.
- DEWALD, Jonathan. *Aristocratic Experience and the Origins of Moderns Culture. France, 1570-1715*. University of California Press, 1993.
- DHOMBRES, Jean et Joël SAKAROVITCH (Éd.) *Desargues en son temps*. Actes du colloque à Caen 1991. Paris, Albert Blanchard, 1994.
- DIAZ, José Luis. "Comment 1830 invente le XIX^e siècle ». En CORBIN, Alain (ed.). *L'invention du XIX^e siècle. Les XIX^e siècle par lui-même (colloque international, Paris, Musée d'Orsay, la Sorbonne, 11-13 décembre 1997)*. Paris, Klincksieck-PUPS, 1997, 177-193.
- DI BELLA, Sarah. *L'expérience théâtrale dans l'oeuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au XVIII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2009.
- DIDIER, Béatrice. *Alphabet et raison : le paradoxe des dictionnaires au XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (Dir.). *À visage découvert*. Paris, Fondation Cartier-Flammarion, 1992.
- DIGEON, Claude. *La crise allemande de la pensée française, (1870-1914)*. Paris, PUF, 1959.
- DILLY, Heinrich. *Kunstgeschichte als Institution*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

- DILTHEY, Wilhelm. *Gesammelte Schriften. II Band. Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*. Leipzig und Berlin, Teubner, 1914.
- DIMIER, Louis. *Le Primatice. Peintre, Sculpteur et Architecte des rois de France*. Paris, Ernets Leroux, 1900.
- DIMIER, Louis. *French Painting in the Sixteenth Century*. London, Duckworth and Co., 1904.
- DIMIER, Louis. *Le Portrait du XVI^e siècle aux Primitifs français*. Paris, Jean Schemit, 1904.
- DIMIER, Louis. *Histoire de la peinture française au XIX^e siècle*. Paris, Delagrave, 1914.
- DIMIER, Louis. *Histoire de la peinture française. Tome I. Des origines au retour de Vouet (1300-1627)*. Paris-Bruxelles, Van Oest, 1925 ; *Tome II. Du retour de Vouet à la mort de Le Brun (1627-1690)*. Paris-Bruxelles, Van Oest, 1926.
- DIMIER, Louis. *Vingt ans d'Action Française et autres souvenirs*. Paris, Nouvelle Librairie National, 1926.
- DIMIER, Louis. *Le nationalisme littéraire et ses méfaits chez les Français*. Paris, R.A. Corrêa, 1935.
- DOCKÈS, Pierre. *L'espace dans la pensée économique du XVI^e au XVIII^e siècle*. Paris, Flammarion, 1969.
- DONAHUE, Neil H. (Ed.) *Invisible Cathedrals. The Expressionist art History of Wilhelm Worringer*. Pennsylvania State University Press, 1995.
- DORANLO, R. *Marin Cureau de La Chambre, médecin et philosophe*. Thèse pour le doctorat de médecine. Paris, 1939.
- DORIVAL, Bernard. *La Peinture française*. Paris, Larousse, 1941-1942, 2 Vol.
- DORIVAL, Bernard. « La galerie des hommes illustres au Palais-Cardinal ». En TUILIER, André. Catálogo de la exposición en Sorbonne, noviembre de 1985: Richelieu et el monde de l'esprit. Paris, Imprimerie National, 1985, pp. 341-359
- DOSSE, François. *L'histoire en miettes. Des Annales à la « nouvelle histoire »*. Paris, La Découvert, 2010 (1^a edición, 1987).
- DOTOLI, Giovanni. *Temps de préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy a la querelle du « Cid »*. Paris, Klincksieck, 1997.
- DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Traducido por Guérin. Alain; Maspéro, 1971 (1^a edición, London, Routledge and Kegan Paul, 1966).
- DOWLING, Matthew. *Le Monde littéraire et artistique d'André Félibien (1619-1695)*. Thèse inédite, Université de Paris III, 1998.
- DOYLE, William. *The Parlement of Bordeaux and the End of the Old Régime, 1771-1790*. London, Benn, 1974.

DOYLE, William. "The Parlements". En BAKER, Keith Michael. *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture. Volume I. The political Culture of the Old Regime*. Pergamon Press, 1991 (1ª edición, 1987). Pp. 157-167.

DOYLE, William. *Venality: The Sale of Offices in Eighteenth-Century France*. Oxford, Clarendon Press, 1996.

DRESDNER, Albert. *Die Kunstkritik, ihre Geschichte und Theorie. Band I: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*. Traducido por Thomas de Kayser, *La genèse de la critique d'art*. Paris, École National Supérieur des Beaux-Arts, 2005. (1ª edición, München, Bruckmann, 1915).

DRÉVILLON, Hervé. *Lire et écrire l'avenir. L'astrologie dans la France du Grand Siècle (1610-1715)*. Seyssel, Champ Vallon, 1996.

DRÉVILLON, Hervé. « La monarchie des Lumières : réforme ou utopie ?, 1715-1774 ». En CORNETTE, Joël (Éd.). *Histoire de la France Politique, 2. La Monarchie. Entre Renaissance et Révolution, 1515-1792*. Paris, Seuil, 2000.

DROIXHE, Daniel. *La linguistique et l'appel de l'histoire, 1600-1800: rationalisme et révolutions positivistes*. Genève, Droz, 1978.

DROUOT, Henri. *Mayenne et la Bourgogne. Étude sur la Ligue, 1587-1595*. Paris, Picard, 1937, 2 vol.

DRUON, Henri. *Histoire de l'éducation des princes dans la maison des Bourbons de France*. Paris, Lethielleux, 1897, 2 Vol.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *Celtes et Gaulois au XVI^e. Le développement littéraire d'un mythe nationaliste*. Paris, Vrin, 1972.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *Le maniérisme*. Paris, PUF, 1979.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *La mythologie des origines chez Guillaume Postel. De la naissance à la Nation*. Paris, Paradigme, 2000.

DUBOST, Jean-François. *La France italienne XVI^e-XVII^e siècle*. Paris, Aubier, 1998.

DUBY, Georges. *Les trois ordres ou l'Imaginaire du féodalisme*. Paris, Gallimard, 1978.

DUBY, Georges et Michel LACLOTTE (Dir.). *Histoire artistique de l'Europe*. 4 Vol. ; 3. CORNETTE, Joël et Alain MÉROT (Éd.). *Le XVII^e siècle*. Paris, Seuil, 1999.

DUCAMP, Emmanuel (Dir.). *L'Apothéose d'Hercule de François Lemoyne au château de Versailles. Histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre*. Paris, Alain de Gourcuff, 2001.

DUCHÊNE, Roger. *Madame de Sévigné et la lettre d'amour*. Paris, Klincksieck, 1992 (1ª edición, 1970).

DUCHESNEAU, François. *L'empirisme de Locke*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1973.

- DUCHESNEAU, François. *La physiologie des Lumières: empirisme, modèles et théories*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1982.
- DUCHESNEAU, François. *Les modèles du vivant de Descartes à Leibniz*. Paris, Vrin, 1998.
- DUCHESNEAU, François. *Leibniz. Le vivant et l'organisme*. Paris, Vrin, 2010.
- DUCHET, Michèle. *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*. Paris, Albin Michel, 1995 (1ª edición, François Maspero, 1971).
- DUCOS, Blaise. *Frans Pourbus le jeune (1569-1622). Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle, entre Hasbourg, Médicis et Bourbons*. Paris, Faton, 2011.
- DUCOS, Blaise et Olivia SAVATIER SJÖHOLM (Éd.). *Un allemand à cour de Louis XIV. De Dürer à Van Dick, la collection nordique d'Everhard Jabach*. Paris, Louvre éditions, 2013.
- DUFOUR-MAÎTRE, Myriam. *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2000.
- DUGGAN, Anne. "John de Salisbury and Thomas Becket". WILKS, Michael (Ed.). *The World of John of Salisbury*. Oxford, Blackwell, 1994, pp. 427-438.
- DULL, Jonathan R. *The French Navy and the Seven Years' War*. Traducido por Jean-Yves Guimar ; *La Guerre de Sept Ans. Histoire navale, politique et diplomatique*. Les Perséides, 2009 (1ª edición London and Lincolns, University of Nebraska Press, 2005).
- DUMONT, Louis. *Homo hierarchicus. Essai sur le système des castes*. Paris, Gallimard, 1967.
- DUMONT, Louis. *Homo Aequalis I: genèse et épanouissement de l'idéologie économique*. Paris, Gallimard, 1985 (1ª edición, 1977).
- DUMONT, Louis. *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Traducido por Rafael Tusón Calatayud; Alianza Editorial, 1987 (1ª edición, París, Seuil, 1983).
- DUPÂQUIER, Jacques. *Histoire de la démographie: la statistique de la population des origines à 1914*. Paris, Perrin, 1985.
- DUPILET, Alexandre. *La Régence absolue. Philippe d'Orléans et la polysynodie (1715-1718)*. Seyssel, Champs Vallon, 2011.
- DUPONT, Andrien. *Notes sur Louis-Henri Loménie comte de Brienne (1636-1698). Sa mort à l'abbaye de Saint-Séverin de Château-Landon*. Fontainebleau, Maurice Bourges, 1906.
- DUPRAT, Anne. *Vraisemblance. Poétiques et théories de la fiction du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*. Paris, Honoré Champion, 2009.
- DURAND, Yves. *Les fermiers généraux au XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 1971.
- DURET, Pascal. y Peggy ROUSSEL. *Le corps et ses sociologies*, Paris, Armand Colin, 2005 (1ª edición 2003).

- DURKHEIM, Émile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris, PUF, 1968 (1ª edición 1912).
- DURO, Paul. *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- DUSSIEUX, Louis. *Les artistes français à l'étranger*. Paris, Didron, 1876, 3ª edición revisada y aumentada (1ª edición, Didron, 1852).
- DUSSIEUX, Louis, Eudore SOULIE, Antoine MONTAIGLON, Charles-Philippe CHENNEVIERES, Paul MANTZ (Éd.). *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, 2 Vol.
- DUVERGER, Maurice. *Les Constitutions de la France*. Paris, PUF, 1944.
- DUVERGER, Erik. *Documents concernant le commerce d'art de Francisco-Jacomo van den Berghe et Gillis van der Vennen de Gand avec la Hollande et la France pendant les premières décades du XVIIIe siècle*. Wetteren, Universa, 2004.
- EDWARDS, JoLynn. "Watteau and the Dance". En MOUREAU, François y Margaret MORGAN GRASSELLI (Éd.). *Antoine Watteau (1684-1721). The Painter, His Age and His Legend*. Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, pp. 219-225.
- EFRON, David. *Gesture, Race and Culture*. New-York, King's Crown Press, 1941.
- EGRET, Jean. *Louis XIV et l'opposition parlementaire, 1715-1774*. Paris, Armand Colin, 1970.
- ENRARD, Jean. *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*. Paris, Albin Colin, 1994 (1ª edición, Paris, S.E.V.P.E.N., 1963).
- EL GHOUL, Fayçal. *La police parisienne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*. Tunis, Faculté des Sciences humaines et sociales. 1995, 2 Vol.
- ELIAS, Norbert. *Die höfische Gesellschaft*. Traducido por *La sociedad cortesana*, FCE, 1993 (1ª edición, Darmstadt, Hermann Luchterhand Verlag GmbH u. Co KG, 1969).
- ELIAS, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation: soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Traducido por Ramón García Cotarelo *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogénéticas y psicogenéticas*, FCE, 1989 (1ª edición, Basel, 1939).
- ELIAS, Norbert. « Human beings and their emotions ». En FEATHERSTONE. *The Body: Social Process and Cultural Theory*. Londres, Sage, 1991.
- ELLIS, Harold A. *Boulainvilliers and the French Monarchy: Aristocratic Politics in Early 18th Century France*. Cornell University Press, 1988.
- EMERY, Elizabeth and Laura MOROWITZ. *Consuming the Past. The Medieval Revival in fin-de-siècle France*. Ashgate Publishing, 2003.
- EMMENS, Jan Ameling. *Rembrandt en de regels van de kunst*. Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1964.

- ENFERT, Renaud de. *L'enseignement du dessin en France. Figures humaines et dessin géométriques (1750-1850)*. Paris, Belin, 2003.
- ERLANGER, Philippe. *Le Régent*. Paris, Gallimard, 1985.
- ESMEIN, Camille (Ed.). *Poétiques du roman: Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*. Paris, Honoré Champion, 2004.
- ESPAGNE, Michel et Michael WERNER (Éd.). *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e et XIX^e siècles)*. Paris, Éditions recherche sur les Civilisations, 1988.
- ESPAGNE, Michel. *L'histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*. Paris, Belin, 2009.
- ESPAGNE, Michel y Bénédicte SAVOY (Dir.) *Dictionnaire des historiens d'art allemands*. Paris, CNRS, 2010.
- Essays in Honor of Walter Friedlaender*. New York, Institute of Fine Arts of the New York University-J.J. Augustin, 1965.
- ESSLINGER, Albert. *Le Conseil particulier des Finances à l'époque de la Polysynodie (1715-1718)*. Paris, H. Jouve, 1908.
- ETNER, François. *Histoire du calcul économique en France*. Paris, Economica, 1987.
- EWALD, François. "Un poder sin un afuera". En *Michel Foucault philosophe*. Traducido por Alberto L. Bixio; Gedisa, 1990, pp. 164-165. (1^a edición, Paris, Seuil, 1989).
- FABRE, Jacqueline. « Le Théâtre de la foire ou la naissance d'une nouvelle mythologie ». En CHEVALLIER, Raymond (Dir.). *L'Antiquité gréco-romaine vue par le siècle des Lumières*. Actes du colloque. Tours, Centre de recherches A. Piganiol, 1987, pp. 179-192.
- FABRE, Pierre-Antoine. *Ignace de Loyola, le lieu de l'image*. Paris, Vrin-EHESS, 2002.
- FABRE, Pierre-Antoine et Catherine MAIRE (Dir.). *Les Antijésuites. Discours, figures et lieux de l'antijésuitisme à l'époque moderne*. Rennes, PUR, 2010.
- FABRE, Pierre-Antoine. *Décréter l'image? La XXV^e Session du Concile de Trente*. Paris, Les Belles Lettres, 2013.
- FABRIZIO-COSTA, Silvia et Jean-Pierre LE GOFF (Dir.) *Leonard de Vinci entre France e Italie*. Actes du colloque international de l'Université de Caen (3-4 octobre 1996). Caen, Presses Universitaire de Caen, 1999.
- FAISANT, Claude. *Mort et résurrection de la Pléiade*. Paris, Honoré Champion, 1998.
- FALLAY D'ESTE, Lauriane et Nathalie BAUER (Éd.). *Le paragone: les parallèles des arts*. Klincksieck, 2009.
- FARÉ, Michel. *La nature morte en France. Son histoire et son évolution du XVII^e au XX^e siècle*. Genève, Pierre Cailler, 1962.

- FARGE, Arlette. *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIII^e siècle*. Paris, Seuil, 1992.
- FAROULT, Guillaume, Monica PRETI, Christoph VOGTHERR (Ed.). *Delicious Decadence. The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting in the Nineteenth Century*. Farnham-Burlington, Ashgate Publishing, 2014.
- FASSIN, Didier. *L'espace politique de la santé*. Paris, PUF, 1996.
- FASSIN, Didier. *Faire de la santé publique*. Paris, Éditions de l'EHESP, 2008 (1^a edición 2005).
- FATH, Robert. *L'influence de la science dans la seconde moitié du XIX^e siècle (Le Roman, la Poésie, le Théâtre, la Critique)*. Lausanne, Payot, 1901.
- FAURE, Olivier. « Les stratégies sanitaires ». En GRMEK, Mirko D. (Dir.). *Storia del pensiero medico occidentale. 2. Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*. Traducido por Maria Laura Bardinte Broso y Louise L. Lambrichs; Seuil, 1997, pp. 279-296. (1^a edición, Laterza, 1996).
- FAVRE, Robert. *La mort au siècle des Lumières*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978).
- FAVREAU, Marc. « Venise chez le roi. Présentation et représentation des tableaux vénitiens de la Renaissance dans les résidences royales françaises aux XVII^e et XVIII^e siècles ». En HOCHMANN, Michel. *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen, 24-25 février 2006, 6 mai 2006. Paris-Genève, École Pratique des Hautes Études-Droz, 2011, pp. 389-423.
- FAYOLLE Roger. *Sainte-Beuve et le XVIII^e siècle, ou comment les révolutions arrivent*. Paris, Armand Colin, 1972.
- FAZIO, Mara et Pierre FRANTZ (Dir.). *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*. Paris, Éditions Desjonquères, 2010.
- FEBVRE, Lucien. *Combats pour l'histoire*. Paris, Agora/Pocket, 1992 (1^a edición, Paris, Armand Colin, 1953).
- FEBVRE, Lucien. *Pour une Histoire à part entière*. Paris, SEVPEN/École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1962.
- FELL, A. London. *Origins of Legislative Sovereignty and the Legislative State*. 1983-2010, 8 Vol.
- FERGUSON, Wallace K. *The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation*. Boston, Houghton Mifflin Co., 1948.
- FERREYROLLES, Gérard. *Les Reines du monde. L'imagination et la coutume chez Pascal*. Paris, Honoré Champion, 1995.
- FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole. *L'Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*. Paris, PUF, 1981.
- FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole. *Le grand roi à l'aube des lumières (1715-1751)*. Paris, PUF, 1985.

- FIEDLER, Konrad. *Escritos sobre arte*. Textos escogido y traducidos por Vicente Romano y Francisca Pérez Carreño, Visor, 1991.
- FIELD, Judith V. and Jeremy J. GRAY. *The Geometrical Works of G. Desargues*. New York, Springer, 1987.
- FIELD, Judith V. *The Invention of Infinity. Mathematics and Art in the Renaissance*. Oxford, Oxford University Press, 1997.
- FIORANI, Francesca. « The Theory of Shadows and Aerial Perspective ». En DHOMBRES, Jean et Joël SAKAROVITCH (Éd.) *Desargues en son temps*. Actes du colloque à Caen 1991. Paris, Albert Blanchard, 1994, pp. 267-282.
- FLAMMERMONT, Jules. *Le Chancelier Maupeou et les parlements*. Paris, Alphonse Picard, 1883.
- FLANDRIN Jean-Louis et Massimo MONTANARI (Dir.). *Histoire de l'alimentation*. Paris, Fayard, 1996.
- FOGEL, Michèle. *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI^e au XVIII^e siècle*. Paris, Fayard, 1989.
- FOLZ, Robert. *L'idée d'Empire en Occident du V^e au XIV^e siècle*. Paris, Aubier, 1953.
- FONTAINE, André. *Essai sur le principe et les lois de la critique d'art*. Paris, A. Fontemoing, 1903.
- FONTAINE, André. *Les Doctrine d'Arte en France. Peintres, Amateurs, Critiques, de Poussin à Diderot*. Paris, H. Laurens, 1909.
- FONTAINE, André. *Académiciens d'Autrefois. Le Brun, Mignard, Les Champaigne, Bosse, Jaillot, Bourdon, Arcis, Paillet, etc.* H. Laurens, 1914.
- Fonti e studi*. Atti del convegno sul Settecento parmense nel 2° centenario della morte di C.I. Frugoni, Parma, 10, 11, 12 maggio 1968. Parme, Deputazione di storia patria per le province parmensi, 1969.
- FORCE, James E. y Richard H. POPKIN (ed.). *Millenarianism and Messianism in Early Modern European Culture. Volume III. The Millenarian Turn: Millenarian Contexts of Sciences, Politics and everyday Anglo-American Life in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Kluwer Academic Publishers, 2001.
- FORESTIER, Georges y Jean-Pierre NÉRAUDAU (dir.). *Un classicisme ou des classicismes ?*. Pau, Publications de l'université de Pau, 1995.
- FORESTIER, Georges. *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'oeuvre*. Paris, Klincksieck, 1996.
- FORESTIER, Georges. *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*. Paris, SEDES, 1998.
- FORESTIER, Georges. *La tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*. Paris, Armand Colin, 2010 (1^a edición, Paris, PUF, 2005).

- FORSYTH, Elliot Christopher. *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1533-1640)*. Le thème de la vengeance. Paris, Honoré Champion, 1994 (1ª edición, Nizet, 1962).
- FOUCART, Jacques. « L'influence des peintres nordiques du XVII^e siècle sur les Français du XVIII^e siècle : pastiche et création ». En OURSEL, Hervé. Catálogo de la exposición del Palais des Beaux-Arts de Lille, 1985: Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin: les Pays-Bas et les peintres français du XVIII^e siècle. Lille, Musée des Beaux-Arts, 1985, pp. 15-20.
- FOUCAULT, Didier. *Histoire du libertinage*. Paris, Perrin, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique*. Traducido por Francisca Perujo; Siglo XXI, 1975 (1ª edición, Paris, PUF, 1963).
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Traducido por Elsa Cecilia Frost ; Siglo XXI, 1972 (1ª edición, Paris, Gallimard, 1966).
- FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino; Siglo XXI, 1976 (1ª edición, Paris, Gallimard, 1969).
- FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Traducido por Alberto González Troyano; Tusquets, 1973 (1ª edición, Paris, Gallimard, 1971).
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino; Siglo XXI, 2004 (1ª edición, Paris, Gallimard, 1975).
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. I. La volonté de savoir*. Traducido por Ulises Guiñazú ; Siglo XXI, 1978. (1ª edición, Paris, Gallimard, 1976).
- FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France, 1976-1977*. Traducido por Horacio Pons ; Akal, 2003. (1ª edición, Paris, Seuil/Gallimard, 1997).
- FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*. Traducido por Horacio Pons ; Akal, 2008 (1ª edición, Paris, Seuil/Gallimard, 2004).
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France, 1978-1979*. Traducido por Horacio Pons ; Akal, 2009 (1ª edición, Paris, Seuil/Gallimard, 2004).
- FOUCAULT, Michel. *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France. 1979-1980*. Paris, Seuil/Gallimard, 2012.
- FOUQUERAY, Henri. *Histoire de la Compagnie de Jésus en France. Des Origines à la Suppression (1528-1762)*. Paris, Alphonse Picard et Fils, 1910-1923, 5 Vol.
- FRAENKEL, Béatrice. *La signature : genèse d'un signe*. Paris, Gallimard, 1992.
- FRAISSE, Geneviève. *Muse de la raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*. Paris, Gallimard, 1995.
- FRANCASTEL, Pierre. *L'Histoire de l'art. Instrument de la propagande germanique*. Paris, Librairie de Médicis, 1945 (1ª edición, 1940).

FRANCASTEL, Pierre. "L'Esthétique des Lumières". Traducido por Juan Calatrava Escobar, *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*; Akal, 1987, pp. 15-55 (1ª edición en *Utopies et institutions au XVIII^e siècle. Le pragmatisme des Lumières*. Paris-La Haya, Mouton, 1963.)

FRANCESCHI, Sylvio Hermann de. *La crise théologique-politique du premier âge baroque. Antiromanisme doctrinal, pouvoir pastoral et raison du prince: le Saint-Siège face au prisme français (1607-1627)*. Rome, École Française de Rome, 2009.

FRANÇOIS, Alexis. "Précurseurs français de la grammaire affective". En *Mélanges de linguistique offerts à Charles Bally* (Université de Genève. Faculté des Lettres). Genève, Georg et cie, 1939, pp. 369-377.

FRANKL, Paul. *The Gothic. Literary Sources and Interpretations Throught Eight Centuries*. Princeton, Princeton University Press, 1960.

FRANKO, Mark. *Dance as Text. Idéologies of the Baroque Body*. Traducido por Sophie Renaut; Kargó & L'Éclat, 2005 (1ª edición, Cambridge University Press, 1993).

FRANTZ, Pierre. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 1998.

FRANTZ, Pierre et Sophie MARCHAND (dir.). *Le théâtre français du XVIII^e siècle. Histoire, Textes choisis, mises en scène*. Paris, Éditions L'avant-scène théâtre, 2009.

FRANZINI, Elio. *L'estetica del Settecento*. Traducida por Francisco Campillo; Machado Libros, 2000 (1ª edición, Società editrice il Mulino, Bologna, 1995).

FREUNDLICH, Francis *Le Monde du jeu à Paris (1715-1800)*. Paris, Albin Michel, 1995.

FRICHEAU, Catherine. « Savoirs, techniques et esthétiques de l'espace à l'âge classique ». En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 215-290.

FRIED, Michael. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Traducido por Amaya Bozal, *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*, A. Machado Libros, 2000. (1ª edición, Chicago, The University of Chicago Press, 1980).

FRIED, Michael. *Coubert's Realism*. Traducido por Amaya Bozal ; A. Machado Libros, 2003 (1ª edición, Chicago, The University of Chicago, 1990).

FRIED, Michael. *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago, University of Chicago Press, 1996.

FRIED, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Traducido por Rafael Guardiola; A. Machado Libros, 2004 (1ª edición, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1998).

FRÖLICH-BUM, Lili. *Parmigianino und der Manierismus*. Wien, A. Schroll & co., 1921.

FROMMEL, Sabine. « Les projets du Bernin pour le Louvre, tradition italienne contre tradition française ». En GRELL, Chantal et Milovan STANIC (Éd.). *Le Bernini et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*. Colloque international, 6 et 7 novembre 1998 à l'Institut Italiano di Cultura à Paris. Paris, Presses Paris Sorbonne, 2002, pp. 43-76.

FROSTIN, Charles. *Les Ponchartrain, ministres de Louis XIV. Alliances et réseau d'influence sous l'Ancien Régime*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

FUHRMANN, Manfred. *Einführung in die antike Dichtungstheorie*. Darmstadt, 1973.

FUMAGALLI, Elena. « Poussin et les collectionneurs romains au XVII^e siècle ». En ROSENBERG, Pierre et Louis-Antoine PRAT. Catálogo de la exposición en las Galerías Nacionales du Grand Palais de Paris, del 27 de septiembre de 1994 al 2 de enero de 1995: Nicolas Poussin, 1594-1665. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994, pp. 48-58.

FUMAROLI, Marc (Éd.). *Critique et création littéraire en France au XVII^e siècle*. Actes du Colloque international à Paris, du 4 au 6 juin 1974 au CNRS. Paris, CNRS, 1977.

FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Albin Michel, 1994 (1^a edición, Droz, 1980).

FUMAROLI, Marc. « Préface ». En TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. Paris, Hachette, 1980 (1^a edición de la obra de TAPIÉ, Paris, Plon, 1957).

FUMAROLI, Marc. « *Muta Eloquentia* : La vision de la parole dans la peinture de Nicolas Poussin ». En *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*. Paris, Flammarion, 1998, pp. 189-231 (1^a edición, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art française*, 1984, pp. 29-48).

FUMAROLI, Marc. « La Galeria de Marino et la Galeria Farnese: Épigrammes et Oeuvres d'art profanes vers 1600 ». En FUMAROLI, Marc. *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*. Paris, Flammarion, 1998, pp. 49-69 (1^a edición, *Les Carrache et les décors profanes*. Actes du colloque organisé par l'École Française de Rome (Rome, 2-4 octobre 1986), E.F.R., Palais Farnèse, 1988, pp. 163-182).

FUMAROLI, Marc. *Trois institutions littéraires*. Paris, Gallimard, 1994.

FUMAROLI, Marc. *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*. Paris, Flammarion, 1998 (1^a edición, 1994).

FUMAROLI, Marc. *Le Poète et le Roi. Jean de La Fontaine en son siècle*. Paris, Fallois, 1997.

FUMAROLI, Marc. « L'empire des femmes, ou l'esprit de joie ». En FUMAROLI, Marc. *La diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*. Paris, Gallimard-Tel, 1998, pp. 321-339.

FUMAROLI, Marc. *La diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*. Paris, Gallimard-Tel, 1998.

FUMAROLI, Marc (Dir.). *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*. Paris, PUF, 1999.

FUMAROLI, Marc. « Les abeilles et les araignées ». En LECOQ, Anne-Marie (ed.). *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris, Gallimard, 2001.

FUMAROLI, Marc. « Un Oratorio pour le ‘Bien-Aimé’ ». En DUCAMP, Emmanuel (Dir.). *L'Apothéose d'Hercule de François Lemoyne au château de Versailles. Histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre*. Paris, Alain de Gourcuff, 2001, pp. 17-27.

FUMAROLI, Marc. « Les jésuites et l'apologétique des “images saintes” ». En TAPIÉ, Alain. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Caen, del 12 julio al 13 de octubre de 2003: Baroque, vision jésuite: du Tintoret à Rubens. Paris-Caen, Somogy-Musée des Beaux-Arts: Amis du Musée des Beaux-Arts de Caen, 2003, pp. 15-25.

FUMAROLI, Marc. « Préface ». En GUSTIN-GOMEZ, Clémentine. *Charles de la Fosse 1636-1716. Le maître des Modernes*. Paris, Faton, 2006, 2 Vol., vol. 1, pp. 9-14.

FUMAROLI, Marc. “Le siècle d'Urban VIII”. En MOCHI ONORI, Lorenza, Francesco, SOLINAS, Sebastien SCHÜTZE (Ed.). *I Barberini e la cultura europea del Seicento*. Atti del convegno internazionale Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 dicembre 2004. Roma, De Luca Editori d'Arte, 2008, pp. 1-14.

FURET, François. « L'histoire et l'homme sauvage ». En *L'Historien entre l'ethnologue et le futurologue*. Coloquio internacional de Venecia (1971), Paris, Mouton, 1972.

FURET, François. *La Révolution, de Turgot à Jules Ferry : 1770-1880*. Paris, Gallimard-Quatro, 2007 (1ª edición, Paris, Hachette, 1988).

FURET, François y Mona OZOUF (eds.). *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture. Volume III. The Transformation of Political Culture 1789-1848*. Pergamon Press, 1989.

FUSTEL DE COULANGES, Numa Denys. *La cité antique*. Paris, Flammarion, 2009 (1ª edición, Paris, Hachette, 1864).

GADOFFRE, Gilbert. *La révolution culturelle dans la France des humanistes. Guillaume Budé et François I*. Genève, Droz, 1997.

GADY, Alexandre (Ed.) *De la place Royale à la place des Vosges*. Paris, Action Artistique de Paris, 1997.

GADY, Alexandre (Éd.). *Jules Hardouin-Mansart. 1646-1708*. Paris, Les éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.

GADY, Bénédicte. « Una gloria senza fortuna: Pietro da Cortona e la Francia (1628-1669) ». En LO BIANCO, Anna. Catálogo de la exposición en el Palazzo Venezia de Roma, del 31 de octubre de 1997 al 10 de febrero de 1998: Pietro da Cortona (1597-1669). Milano, Electa, 1997, pp. 153-163.

GADY, Bénédicte. « Rival de Poussin ou chef de la décadence ? Pierre de Cortone vu par la France de Louis XIV ». En LUITPOLD FROMMEL, Christoph e Sebastian SCHÜTZE (Éd.). *Pietro da Cortona*. Atti del convegno internazionale Roma-Firenze, 12-15 novembre, 1997. Milan, Electa, 1998, 116-125.

GADY, Bénédicte. « D'un ministre à l'autre : rencontres entre Poussin et Le Brun ». En BOYER, Jean-Claude, Bénédicte GADY et Barbara GAEHTGENS (Dir.). *Richelieu, patrons des arts*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, pp. 337-367.

GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*. Paris. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.

GAEHTGENS, Thomas W. et Jacques LUGAND. *Joseph-Marie Vien. Peintre du Roi (1716-1809)*. Paris, Arthéna, 1988.

GAEHTGENS, Thomas W., Christian MICHEL, Daniel RABREAU et Martin SCHIEDER (Dir.). *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

GAEHTGENS, Thomas W. "La doctrine académique. Histoire d'une fiction". En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome I, vol. 1, pp. 13-23.

GAEHTGENS Thomas W., Mathilde, ARNOUX, Friederike, KITSCHEN (Ed.). *Perspectives croisées : La critique d'art franco-allemande 1870-1945*. Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2009.

GAILLARD, Aurélia. *Fables, Mythes, Contes. L'Esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*. Paris, Honoré Champion, 1996.

GAILLARD, Aurélia. « L'Iconologia de Ripa traduite par Baudouin : la logique des mages au temps de Le Sueur ». En SERROY, Jean (Dir.). *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*. Actes du colloque organisé par le musée de Grenoble et l'Université Stendhal à l'Auditorium du musée de Grenoble les 12 et 13 mai 2000. Grenoble, 2003, pp. 17-24.

GAILLE-NIKODIMOV, Marie. *Conflit civil et liberté. La politique machiavélique entre histoire et médecine*. Paris, Honoré Champion, 2004.

GALACTÉROS DE BOISSIER, Lucie. *Thomas Blanchet, 1614-1689*. Paris, Arthéna, 1991.

GALLET, Danielle. *Madame de Pompadour ou le pouvoir féminin*. Paris, Fayard, 1985.

GAMBELLI, Delia. *Arlecchino a Parigi. 1. Dall'inferno alla corte del Re Sole*. Roma, Bulzoni, 1993.

GABRIELI, Vittorio. *Sir Kenelm Digby un inglese italianato nell'età della controriforma*. Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1957.

GARCÍA, Eloy. "Introducción". En SKINNER, Quentin. Traducido por Eloy García y Pedro Aguado; *El Artista y la filosofía política. El buen gobierno de Ambrogio Lorenzetti*. Madrid, Trotta, 2009, pp. 9-48.

GARCIA, Joëlle. *Les représentations gravées du cardinal Mazarin au XVII^e siècle. Corpus iconographique de l'histoire du livre*. Paris, Klincksieck, 2000.

GAREAU, Michel. *Charles Le Brun. Premier Peintre du Roi Louis XIV*. Paris, Hazan, 1992.

GARIN, Eugenio. *Medioevo e rinascimento: studi e ricerche*. Traducido por Ricardo Pochtar; Taurus, 2001 (1^a edición, Roma, Laterza, 1954).

- GARIN, Eugenio. *Rinascite e rivoluzioni: movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*. Roma, Laterza, 1975.
- GARIN, Eugenio. *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*. Traducido por Ricardo Pochtar; Taurus 1982 (1ª edición, Roma, Laterza, 1965/1980).
- GARIN, Eugenio. *Lo zodiaco della vita*. Traducción por Antonio-Prometeo Moya; Península, 1981. (1ª edición, Laterza, 1976).
- GARNIER-PELLE, Nicole. *Antoine Coypel, 1661-1722*. Paris, Arthema, 1989.
- GARNOT, Benoît. *Histoire de la justice. France, XVIe-XXIe siècle*. Paris, Gallimard, 2009.
- GARRIGUES, Dominique. *Jardins et jardiniers de Versailles au Grand Siècle*. Seyssel, Champ Vallon, 2001.
- GARRIOCH, David. *The Formation of the Parisian Bourgeoisie, 1690-1830*. Harvard University Press, 1997.
- GARRISON-ESTÈBE, Janine. *Protestants du Midi, 1559-1598*. Privat, 1980.
- GAUCHET, Marcel. *Le désenchantement du monde*. Paris, Gallimard, 1985.
- GAUCHER, Marcel. « La question du jansénisme dans l'historiographie de la Révolution ». En MAIRE, Catherine (Éd.). *Jansénisme et Révolution*. Colloque de Versailles. Paris, Bibliothèque Mazarine, 1990, pp. 15-23.
- GAUCHET, Marcel. "L'État au miroir de la raison d'État : La France et la chrétienté". En ZARKA, Yves Charles (dir.) *Raison et Dérison d'État*. Paris, PUF, 1994. Pp. 193-244.
- GAUDIN-BORDES, Lucile. *La Représentation au XVII^e siècle. Pour une approche intersémiotique*. Paris, Honoré Champion, 2007.
- GAUKROGER, Stephen. *The Collpase of Mechanism and the Rise of Sensibility. Sciences and the Shaping of Modernity, 1680-1760*. Oxford, Clarendon Press, 2010.
- GAULIN, Michel. *Le Concept d'homme de lettres en France à l'époque de l'Encyclopédie*. New York, Garland Publishing, 1991.
- GAUTHIER, Florence et Robert IKNI. *La Guerre du blé au XVIII^e siècle*. Paris, Les Éditions des Passion, 1988.
- GAUTIER, Téophile. *Les Jeunes France (1833)*. Paris, Flammarion, 1974.
- GAXOTTE, Pierre. *Le siècle de Louis XV*. Paris, Fayard, 1933.
- GAY, Peter. *The Enlightenment : An Interpretation. 1. The Rise of Modern Paganism. 2. The Sciende of Freedom*. New York, Norton, 1977, 2 Vol.
- GEBHARDT, Volker. *Das Deutsche in der deutschen Kunst*. Cologne, Dumont Literatur U. Kunst, 2004.

- GEBHART, Émile. *Les origines de la Renaissance en Italie*. Paris, Hachette, 1879.
- GEBHART, Émile. *L'Italie mystique. Histoire de la Renaissance religieuse au Moyen Âge*. Paris, Hachette, 1890.
- GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Culture*. New York, Basic Books Inc., 1973.
- GEMBICKI, Dieter. *Histoire et politique à la fin de l'Ancien Régime : Jacob-Nicolas Moreau, 1717-1803*. Paris, Nizet, 1979.
- GÉNETIOT, Alain. *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*. Paris, Honoré Champion, 1997.
- GÉNETIOT, Alain. *Le classicisme*. Paris, PUF, 2005.
- GÉNETIOT, Alain. «La Poésie (XVII^e-XVIII^e siècle). En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 587-628.
- GÉNETIOT, Alain. « Présentation ». En *Ut pictura poesis: poésie et peinture au XVII^e siècle*. Revue XVII^e siècle. Société d'Études du XVII^e siècle, n° 245, 61^e année, n° 4, octobre 2009. Paris, PUF, 2009, p. 581-583.
- GERMER, Stefan. *Kunst-Macht-Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien*. Tesis de habilitación, Bonn, 1994.
- GERMER, Stefan. *Kunst, Macht, Diskurs: Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*. Fink Wilhelm GmbH, 1997.
- GERSON, Horst. *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Haarlem, B.M. Israël, 1942.
- GEYER-KORDESCH, Johanna. « Georg Ernst Stahl's Radical Pietist Medicine and its Influence on the German Enlightenment ». En CUNNINGHAM, Andrew and Roger FRENCH (Ed.). *The Medical Enlightenment of the Eighteenth Century*. Cambridge, 1990, pp. 67-87.
- GIESE, Frank S. *Artus Désiré: Priest and Pamphleteer of the Sixteenth Century*. North Carolina Studies in the Romance languages and literatures, Chapel Hill, 1973.
- GIESEY, Ralph E. *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*. Traducido por Dominique Ebnöther, *Le roi ne meurt jamais, Les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, Paris Flammarion, 1987 (1^a edición, Genève, Droz, 1960).
- GIESEY, Ralph E. *Cérémonial et puissance souveraine France, XVe-XVIIe siècles*. Traducido por Jeannie Carlier Paris, Armand Colin, 1987.
- GIESEY, Ralph E. *Le rôle méconnu de la loi salique. La succession royale, XIV^e-XVI^e siècles*. Traducido por Franz Regnot, Paris, Les Belles Lettres, 2007.
- GIDE, André. *Essais critiques*. Paris, Gallimard, 1999.

- GILLE, Bertrand. *Les sources statistiques de l'histoire de France, des enquêtes du XVII^e à 1870*. Paris-Genève, Minard-Droz, 1964.
- GILLET, Louis. *La peinture, XVII^e et XVIII^e siècle*. Paris, Renouard, 1913.
- GILLOT, Hubert. *La querelles des anciens & des modernes en France*. Paris, Édouard Champion, 1914.
- GILLOT, Hubert. *Le Règne de Louis XIV et l'Opinion publique en Allemagne*. Paris, Honoré Champion, 1914.
- GILSON, Étienne. *La Philosophie au Moyen Âge*. Paris, Payot, 1922.
- GLORIEUX, Guillaume. *À l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame (1694-1750)*. Seyssel, Champ Vallon, 2002.
- GLOTON, Mari-Christine. *Pierre et François Puget, peintres baroques*. Aix-en-Provence, Édisud, 1985.
- GLOTZ, Marguerite et Madeleine MAIRE. *Salons du XVIII^e siècle*. Paris, Hachette, 1944.
- GOLDMANN, Lucien. *Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris, Gallimard, 1955.
- GOLDSCHMIDT, Fritz. *Pontormo, Rosso und Bronzino*. Leipzig, Klinkhardt-Biermann, 1911.
- GOLDSMITH, Elisabeth C., and Dena GOODMAN (Dir.). *Going Public, Women and Publishing in Early-Modern France*. Ithaca, Cornell University Press, 1995.
- GOLDSMITH, Maurice Marks. *Private Vices, Public Benefits. Bernard Mandeville's Social and Political Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- GOLDSTEIN, Carl. *Abraham Bosse, Painting and Theory in the French Academy of Painting and Sculpture, 1648-1683*. PhD, Columbia University, 1966.
- GOLDSTEIN, Carl. "The Platonic Beginnings of the Academy of Painting and Sculpture in Paris". En BOSCHLOO, Anton W.A., Elwin J. HENDRIKSE, Laetitia C. SMITT, Gert van der SMAN (Ed.). *Academies of Art Between Renaissance and Romanticism*. Leids Kunsthistorisch Jaarboek V-VI (1986-1987), Gravenhage, 1989, pp. 186-202.
- GOLDSTEIN, Carl. *Print Culture in Early France: Abraham Bosse and the Purposes of Print*. New York, Cambridge University Press, 2012.
- GOMBRICH, Ernst Hans. "Icones Symbolicae. Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art". En *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*. Traducido por Remigio Gómez Díaz; Debate, 2001 (1^a edición, London, 1948, aumentada en 1975).
- GOMEZ RAMOS, Antonio. "Introducción. Koselleck y la *Begriffsgeschichte*. Cuando el lenguaje se corta con la Historia". En KOSELLECK, Reinhart. "Die Herausbildung des modernen Geschichtsbegriffs"; "Geschichte als moderner Leitbegriff"; "Ausblick". Traducido por Antonio Gómez Ramos ; *historia/Historia*, Trotta, 2010.

- GONCOURT, Edmond y Jules. *Les maîtresses de Louis XV*. Paris, Firmin Didot frères, 1860.
- GONCOURT, Edmond y Jules. *Préfaces et manifestes littéraires*. Paris, Charpentier, 1888.
- GOODMAN, Dena. *The Republic of Letters. A Cultural History of French Enlightenment*. Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- GORCE, Jérôme de la. « Watteau à l'Opéra (1702) ? ». En MOUREAU, François y Margaret MORGAN GRASSELLI (Éd.). *Antoine Watteau (1684-1721). The Painter, His Age and His Legend*. Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, pp. 11-15.
- GORDON, Alden R. *The Houses and Collections of the Marquis de Marigny*. Los Angeles, Getty Publications, 2003.
- GORDON, Daniel. *Citizens Without Sovereignty. Equality and Sociability in French Thought, 1670-1789*. Princeton, Princeton University Press, 1994.
- GOSSELIN, Théodore. *Histoire anecdotique des Salons de Peinture depuis 1673*. Paris, E. Dentu, 1881.
- GOUBERT, Pierre. *Louis XIV et vingt millions de Français*. Paris, Fayard, 1966.
- GOUBERT, Pierre et Daniel Roche. *Les français et l'Ancien Régime. 2. Culture et société*. Paris, Armand Colin, 2005 (1^a edición, 1984).
- GOULEMOT Jean et Daniel OSTER. *Gens de Lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire (1630-1900)*. Paris, Minerve, 1992.
- GOULEMOT, Jean-Marie. *Le règne de l'histoire. Discours historiques et révolutions XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, Albin Michel, 1996.
- GOULD, Cecil Hilton Monk. *Bernini in France: an Episode in Seventeenth-Century History*. Princeton, Princeton University Press, 1982.
- GOURON, André y Albert RIGAUDIÈRE. *Renaissance du pouvoir législatif et genèse de l'État*. Montpellier, 1988.
- GOVERNEUR, Sophie. *Prudence et subversion libertines. La critique de la raison d'État chez François de La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé et Samuel Sorbière*. Paris, Honoré Champion, 2005.
- GOUZI, Christine. *Jean Restout, 1692-1768. Peintre d'histoire à Paris*. Paris, Arthéna, 2000.
- GOUZI, Christine. « La vie religieuse à Paris au XVII^e siècle : de la prière à la peinture »
- KAZEROUNI, Guillaume. Catálogo de la exposición en el Musée Carnavalet de Paris, del 4 de octubre al 24 de febrero de 2013: Les couleurs du ciel. Peintures des églises de Paris au XVII^e siècle. Paris, Musée, 2013, pp. 33-40.
- GOYARD-FABRE, Simone (Éd.). *L'État moderne, 1715-1848*. Paris, Vrin, 1999.
- GOYET, Francis (Ed.). *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Paris, Le Livre de Poche, 1990.

- GRABES, Herbert. *Speculum, Mirror und Looking-glass. Kontinuität und Originalität des Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen literatur des 13. Bis 17. Jahrhunderts*. Tübingen, 1973.
- GRANDE, Nathalie. *Stratégies de romancières. De Clélie à La Princesse de Clèves (1654-1678)*. Paris, Honoré Champion, 1999.
- GRANTHAM, James. *Schooling Sex: Libertine Literature and Erotic Education in Italy, France, and England 1534-1685*. Oxford, Oxford University Press, 2003.
- GRAUTOFF, Otto. *Nicolas Poussin. Sein Werk und Sein Leben*. Munchen-Leipiz, Georg Muller, 1914.
- GRAZIA BERNARDINI, Maria, Silvia DANESI SQUARZINA, Claudio STRINATI (Ed.). *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*. Milan, Electa, 2000.
- GREENBERG, Clement. *Art and culture*. Traducido por Justo G. Beramendi y Daniel Gamper ; Paidós, 2002 (1ª edición, Boston, Beacon Press, 1961).
- GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Traducido por Fèlix Fanés; Siruela, 2006.
- GREENGRASS, Mark. *The French Reformation*. New York-Oxford, Blackwell Publishers, 1987.
- GREENGRASS, Mark. "Functions and limits of political clientelism in France before cardinal Richelieu". En En BULST, Neithard, Robert DESCIMON y Alain GUERREAU (eds). *L'État ou le roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e-XVI^e siècles)*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996. Pp. 69-82.
- GRIENER, Pascal. *L'esthétique de la traduction : Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755-1784)*. Genève, Droz, 1998.
- GRIENER, Pascal. *La République de l'oeil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*. Paris, Odile Jacob, 2010.
- GRELL, Chantal. *Herculanum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIII^e siècle*. Naples, Centre Jean Bérard, 1982.
- GRELL, Chantal y Christian MICHEL. *L'école des princes, ou Alexandre disgracié: Essai sur la mythologie monarchique de la France absolutiste*. Paris, Les Belles Lettres, 1988.
- GRELL, Chantal et Christian MICHEL (Éd.) *Primitivisme et Mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1989.
- GRELL, Chantal. *L'histoire entre érudition et philosophie. Étude sur la connaissance historique a l'âge des lumières*. Paris, PUF, 1993.
- GRELL, Chantal. *Le XVIII^e siècle et l'antiquité en France*. Oxford, Voltaire Foundation Oxford, 1995, 2. Vol.

- GRELL, Chantal et Arnaud RAMIERE DE FORTANIER (Éd.). *Le second ordre : l'idéal nobiliaire. Hommage à Ellery Schalk*. Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1999.
- GRELL, Chantal. *Histoire intellectuelle et culturelle de la France du Grand Siècle (1654-1715)*. Paris, Nathan, 2000.
- GRELL, Chantal et Klaus MALETTKE. *Les années Fouquet: Politique, Société, Vie artistique et Culturelle dans les années 1650*. Colloque organisé conjointement par l'Université de Versailles-Saint-Quentin (ESR 17-18), la Société des amis de Versailles et la Conservation du Château de Versailles en collaboration avec le Séminaire d'histoire moderne de l'Université de Marburg à Versailles, 26-27 mai 2000. Münster, Lit, 2001.
- GRELL, Chantal et Milovan STANIC (Éd.). *Le Bernini et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*. Colloque international, 6 et 7 novembre 1998 à l'Institut Italiano di Cultura à Paris. Paris, Presses Paris Sorbonne, 2002.
- GRELL, Chantal (dir.). *Les historiographes en Europe de la fin du Moyen Âge à la Révolution*. Paris, PUPS, 2006.
- GRMEK, Mirko D. *La première révolution biologique. Réflexions sur la physiologie et la médecine du XVII^e siècle*. Paris, Payot, 1990.
- GRMEK, Mirko D. (Dir.). *Storia del pensiero medico occidentale. 2. Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*. Traducido por Maria Laura Bardinte Broso y Louise L. Lambrichs; Seuil, 1997 (1^a edición, Laterza, 1996).
- GRMEK, Mirko D. y Raffaele BERNABEO. « La machine du corps ». En GRMEK, Mirko D. (Dir.). *Storia del pensiero medico occidentale. 2. Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*. Traducido por Maria Laura Bardinte Broso y Louise L. Lambrichs; Seuil, 1997 (1^a edición, Laterza, 1996).
- GRMEK, Mirko D. « Le concept de maladie ». GRMEK, Mirko D. (Dir.). *Storia del pensiero medico occidentale. 2. Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*. Traducido por Maria Laura Bardinte Broso y Louise L. Lambrichs; Seuil, 1997, pp. 157-176. (1^a edición, Laterza, 1996).
- GRMEK, Mirko D. “La main, instrument de la connaissance et du traitement”. En GRMEK, Mirko D. (Dir.). *Storia del pensiero medico occidentale. 2. Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*. Traducido por Maria Laura Bardinte Broso y Louise L. Lambrichs; Seuil, 1997, pp. 225-251. (1^a edición, Laterza, 1996).
- GRUDER, Vivian R. “The Bourbon Monarchy : Reforms and Propaganda at the End of Old Regime”. En BAKER, Keith Michael. *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture. Volume I. The Political Culture of the Old Regime*. Pergamon Press, 1991 (1^a edición, 1987). Pp. 347-375.
- GUBSER, Michael. *Time's Visible Surface. Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*. Detroit, Wayne State University Press, 2006.
- GUÉDRON, Martial. *De chair et de marbre. Imiter et exprimer le nu en France (1745-1815)*. Paris, Honoré Champion, 2003.
- GUÉDRON, Martial. *L'art de la grimace. Cinq siècles d'excès de visage*. Paris, Hazan, 2011.

GUENÉE, Bernard y François LEHOUX. *Les entrées royales françaises, 1348-1515*. Paris, CNRS, 1968.

GUERCI, Luciano. *Libertà degli antichi e Libertà dei moderni. Sparta, Atene, e i « philosophes nella Francia del Settecento*. Napoli, Guida Editori, 1979.

GUERLAC, Henry. *Newton on the Continent*. Cornell University Press, 1981.

GUERRA, Paul Duque Estrada. *La peinture d'histoire à Marly sous Louis XIV*. Musée Promenade de Marly-le-Roi-Louveciennes, 1993, 3 Vol.

GUÉRY, Alain. « La dualité de toutes les monarchies et la monarchie chrétienne ». En BOUREAU, Alain y Claudio-Sergio INGERFLOM (dir.). *La Royauté sacrée dans le monde chrétienne (Colloque de Royaumont, mars 1989)*. Paris, EHESS, 1992. Pp. 39-51.

GUÉRY, Alain. “Le Roi est Dieu, le Roi et Dieu”. En BULST, Neithard, Robert DESCIMON y Alain GUERREAU (eds). *L'État ou le roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e-XVI^e siècles)*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996. Pp. 27-47.

GUIFFREY, Jules. *Table générale des artistes avant exposé aux salons du XVIII^e siècle, suivie d'une table de la bibliographie des salons*. Paris, J. Baur, 1873.

GUILBAUT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago, University of Chicago Press, 1983.

GUICHARD, Charlotte. *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*. Seyssel, Champ Vallon, 2008.

GUICHEMERRE, Roger. *La Comédie avant Molière*. Paris, Armand Colin, 1972.

GUICHEMERRE, Roger. *La Tragi-comédie*. Paris, PUF, 1981.

GUILHAUMOU, Jacques. *L'avènement des port-parole de la République (1789-1792). Essai de synthèse sur les langages de la Révolution française*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

GUILLAUME, Jean (Dir.). *Architecture et vie sociales. L'organisation intérieure des grandes demeures*. Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988, dans l'Université de Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance. Paris, Picard, 1994.

GUILLEMET, Roger. *Essai sur la surintendance des Bâtiments du roi sous le règne personnel de Louis XIV*. Paris, A. Rousseau, 1912.

GUILLERM, Jean-Pierre (Éd.). *Des Mots et des Couleurs: études sur le rapport de la littérature et de la peinture*. Presses Universitaires de Septentrion, 1986.

GUILLERMAND, Jean (Ed.). *Histoire de la médecine aux armées. Tome I. De l'Antiquité à la Révolution*. Paris, Charles Lavauzelle, 1982.

GUIGNET, Philippe. *Le Pouvoir dans la ville au XVIII^e siècle. Pratiques politiques, notabilité et éthique sociale de part et d'autre de la frontière franco-belge*. Paris, EHESS, 1990.

- GUNN, John Alexandre Wilson. *Queen of the World: Opinion in the Public Life of France from the Renaissance to the Revolution*. Oxford, Voltaire Oxford Fondation, 1995.
- GURLITT, Cornelius. *Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus in Belgien, Holland, Frankreich, England*. Stuttgart, 1887.
- GUSTIN-GOMEZ, Clémentine. *Charles de la Fosse 1636-1716. Le maître des Modernes*. Paris, Faton, 2006, 2 Vol.
- GUTTON, Jean-Pierre. *L'état et la mendicité dans la première moitié du XVIII^e siècle : Auvergne, Beaujolais, Florez, Lyonnais*. Paris, Centre D'Etudes Foreziennes, 1973.
- GUYOT, Sylvaine. *Racine et le corps tragique*. Paris, PUF, 2014.
- HAASE-DUBOSC, Danielle et Eliane Viennot (Dir.). *Femmes et Pouvoirs sous l'Ancien Régime*. Paris, Rivages, 1991.
- HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Traducido por Antonio Doménech y Rafael García, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*; Gustavo Gili, 1994. (1^a edición Frankfurt am Main, Sunrkamp Verlag, 1962).
- HABIB, Claude. *Galanterie française*. Paris, Gallimard, 2006.
- HACHE, Sophie. *La langue du ciel. Le sublime en France au XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2001.
- HACKING, Ian. *The Emergence of Probability*. Cambridge, Cambridge University Press, 1975.
- HADOT, Pierre. *Exercices spirituels et philosophie antique*. Traducción de Javier Palacio, Siruela, 2006 (1^a edición, Albin Michel, 2003).
- HAFFNER, Christelle. "La Vrillière, collectionneur et mécène". En BREJON DE LAVERGNÉE, Arnauld. Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grand Palais de Paris, del 11 de octubre de 1988 al 2 de febrero de 1989: Seicento, le siècle de Caravage dans les collections française. Paris, Réunions des musées nationaux, 1988, pp. 29-38.
- HAGGENMACHER, Peter. *Grotius et la doctrine de la guerre juste*. Paris, PUF, 1983.
- HAHN, Roger. *The Anatomy of a Scientific Institution. The Paris Academy of Sciences, 1666-1803*. Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1971.
- HALÉVI, Ran. *Les Loges maçonniques dans la France d'Ancien Régime. Aux origines de la sociabilité démocratique*. Paris, Armand Colin, 1980.
- HALL, A. Rupert. *The Revolution in Science 1500-1750*. Harlow, Longman, 1983.
- HALL, A. Rupert. *Henry More. Magic, Religion and Experiment*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996 (1^a edición, Oxford, Blackwell, 1990).
- HALL, Hugh Gaston. *Richelieu's Desmarets and the Century of Louis XIV*. Oxford, Clarendon Press, 1990.

- HALLIWELL, Stephen. *The Poetics of Aristotle. Translation and Commentary*. The University of North Carolina Press, 1987.
- HALLYN, Fernand. *La structure poétique du monde : Copernic, Kepler*. Paris, Seuil, 1987.
- HALLYN, Fernand. *Les structures rhétoriques de la science, de Kepler à Maxwell*. Paris, Seuil, 2004.
- HAMOU, Philippe. *La vision perspective (1435-1740)*. Paris, Payot, 2007 (1^a edición 1995).
- HUNDERT, E. J. *The Enlightenment's Fable: Bernard Mandeville and the Discovery of Society*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- HANLEY, Sarah. *The lit de justice of the Kings of France. Constitutional Ideology, Legend, Ritual and Discours*. Traducido por André Charpentier; Aubier, 1991 (1^a edición, Princeton University Press, 1983).
- HAQUET, Isabelle. *L'énigme Henri III. Ce que nous révèlent les images*. Paris, PUF, 2012.
- HARAN, Alexandre Y. *Le lys et le globe. Messianisme dynastique et rêve impérial en France aux XVI^e et XVII^e siècles*. Seyssel, Champ Vallon, 2000.
- HARGROVE, June Ellen (Ed.). *The French Academy: Classicism and its Antagonists*. Newark-London, University of Delaware Press-Associated University Presses, 1990.
- HAROUEL, Jean-Louis. « La Polysynodie ». En GOYARD-FABRE, Simone (Éd.). *L'État moderne, 1715-1848*. Paris, Vrin, 1999, pp. 33-61.
- HARRÉ, Rom (ed.). *The Social Construction of Emotions*. Oxford, Blackwell, 1986.
- HARTH, Erica. *Cartesian Women. Versions and Subversions of Rational Discours in the Old Regime*. Cornell University Press, 1992.
- HARTOG, François. *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*. Paris, Gallimard, 1980.
- HARTOG, François. *Le XIX^e siècle et l'Histoire : Le cas Fustel*. Paris, Seuil, 2001 (1^a edición, Paris, PUF, 1988).
- HARTOG, François. *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*. Paris, Gallimard, 1996.
- HARTOG, François. *Histoire, Altérité, Temporalité*. Ankara, Dost, 2000.
- HARTOG, François. « Préface ». En PLUTARQUE, *Vies parallèles*. Paris, Gallimard, 2001.
- HARTOG, François. *Anciens, modernes, sauvages*. Galaade Éditions, 2005.
- HARTOG, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris, Seuil, 2012 (1^a edición 2003).

HARTOG, François. « Historicité/régimes d'historicité ». En DELACROIX Christian; François DOSSE, Patrick GARCÍA y Nicolas OFFENSTADT. *Historiographies I-II. Concepts et débats*. Pp. 766-771, vol. II.

HÄSELER, Jean et Anthony McKENNA (Éd.). *La vie intellectuelle aux refuges protestants*. Paris, Honoré Champion, 1999.

HASKELL, Francis. *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collectioning in England and France*. Phaidon Press, 1976.

HASKELL, Francis. *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. Yale University Press, 2000.

HATTORI, Cordélia. *Pierre Crozat (1665-1740) un financier collectionneur et mécène*. Thèse de doctorat sous la direction d'Antoine Schnapper, Université de Paris IV-Sorbonne, 1998.

HATTORI, Cordélia. « L'art vénitien du XVI^e siècle dans les collections parisiennes au temps de Pierre Crozat ». En HOCHMANN, Michel. *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen, 24-25 février 2006, 6 mai 2006. Paris-Genève, École Pratique des Hautes Études-Droz, 2011, pp. 349-365.

HATZFELD, Helmut A. *Literature Through Art. A new Approach to French Literature*. New York, Oxford University Press, 1952.

HAUDRÈRE, Philippe. *La Compagnie française des Indes au XVIII^e siècle (1719-1795)*. Paris, Librairie de l'Inde, 1989.

HAUSER, Arnold. *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München, C.H. Beck, 1964.

HAUSER, Henri. *Études sur la Réforme française*. Paris, Alphone Picard & Fils, 1909.

HAUSER Henri. *La modernité du XVI^e siècle*. Paris, Felix Alcan, 1930.

HAUSER, Henri. *La pensée et l'action économique du cardinal de Richelieu*. Paris, PUF, 1944.

HAUTECOEUR, Louis. *L'histoire des châteaux de Louvre et des Tuileries tels qu'ils furent nouvellement construits et amplifiés, sous le règne de Sa Majesté le roi Louis le Grand*. Paris-Bruxelles, G. Vanoest, 1927.

HAYDE, Elisabeth. *Cultivate Power. Flowers, Culture, and Politics in the Reign of Louis XIV*. Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 2005

HAZARD, Paul. *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*. Paris, Fayard, 1961 (1^a édition, 1935).

HAZEBROUCQ, Hubert. « Quelle danse les personnages de Watteau dansent-ils ? La danse des 'fêtes galantes' à la lumière des sources chorégraphiques du début du XVIII^e siècle » En TOUTAIN-QUITTELIER, Valentine & Chris RAUSEO (Dir.). *Watteau au confluent des Arts. Esthétique de la Grâce*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 297-313.

- HECK, Michèle-Caroline (Dir.). *Le Rubénisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Actes du colloque Lille-Arras, 2004. Brepols, 2005.
- HECK, Michèle-Caroline. *Théorie et pratique de la peinture. Sandrat et la Teutsche Academie*. Paris, Les éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.
- HECK, Michèle-Caroline. « La réception de Rembrandt en France à travers l'adaptation de la pratique du hounding par les peintres de la fin du Grand Siècle ». En MAËS, Gaëtane et Jan BLANC (Éd.). *Les échanges artistiques entre les anciens pays-bas et la France, 1482-1814*. Actes du colloque au Palais des Beaux-Arts de Lille du 28 au 30 mai 2008. Brepols, 2010, pp. 317-329.
- HECHT, Jaqueline. « Bibliographie commentée des principaux ouvrages et articles concernant Boisguilbert ». En *Pierre de Boisguilbert ou la naissance de l'économie politique*. INED, 1996, tome I, pp. 121-244.
- HELLEGOUARC'H, Jacqueline. *L'Esprit de société. Cercles et « salons » parisiens au XVIII^e siècle*. Paris, Garnier, 2000.
- HELLER, Henry. *The Conquest of Poverty: The Calvinist Revolt in Sixteenth Century France*. Brill, 1986.
- HELLER, Henry. *Anti-Italianism in Sixteenth-Century France*. Toronto, Toronto University Press, 2003.
- HELLER, Herman. *Staatslehre*. Traducida por Luis Tobio: *Teoria del Estado*, F.C.E., 1955 (1^a edición inconclusa, Leiden, Sijthoff, 1934).
- HÉNIN, Emmanuelle. *"Ut pictura theatrum". Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. Genève, Droz, 2003.
- HENRI DE LUBAC. *Corpus mysticum. L'eucharistie et l'Église au Moyen Âge*. Paris, Aubier, 1939.
- HENRY, Christophe « De la poïétique à la métaphysique de la grâce. Watteau et l'Épître à mon fils d'Antoine Coyppel ». En TOUTAIN-QUITTELIÉ, Valentine & Chris RAUSEO (Dir.). *Watteau au confluent des Arts. Esthétique de la Grâce*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 31-49.
- HENSHALL, Nicholas. *The Myth of Absolutism, Change & Continuity in Early Modern European Monarchy*. Londres, Longman, 1992.
- HEPP, Noémi. *Homère en France au XVII^e siècle*. Paris, Klincksieck, 1968.
- HERMANN, Wolfgang. *The Theory of Claude Perrault*. London, Zwemmer, 1973.
- HERRLINGER, Robert y Fridolf KUDLIEN (Ed.). *Frühe Anatomie von Mondino bis Malpighi*. Stuttgart, Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1967.
- HERTZ, Robert. « La prééminence de la main droite. Étude sur la polarité religieuse ». En *Mélanges de sociologie religieuse et de folklore*. Paris, PUF, 1928.

- HERZLICH, Claudine. y Janine, PIERRET. *Malades d'hier, malades d'aujourd'hui*. Paris, Payot, 1984.
- HESSE, Carla. *The Other Enlightenment: How French Women Became Modern*. Princeton, Princeton University Press, 2001.
- HEXTER, Jack .H. *The Vision of Politics on the Eve of the Reformation: More, Machiavelli, and Seyssel*. London, Allen lane, 1973.
- HEYDEN-RYNSCH, Verena von der. *Europäische Salons*. Traducido por José Luis Gil Aristu, *Los salones europeos. Las cimas de una cultura femenina desaparecida*. Barcelona, 1998 (1ª edición, Düsseldorf, Artemis & Winkler verlag, 1992).
- HICK, Christian. « “Arracher les armes des mains des enfants”. La doctrine de la police médicale chez Johann Peter Frank et sa fortune littéraire en France ». En BOURDELAIS, Patrice (Dir.). *Les Hygiénistes: enjeux, modèles et pratiques (XVIII^e-XX^e siècles)*. Paris, Belin, 2001, pp. 41-59.
- HILAIRE-PÉREZ, Liliane. *L'invention technique au siècle des lumières*. Paris, Albin Michel, 2000.
- HILDEBRAND, Adolph von. *Das problem der Form in der bildenden Kunst*. Traducido por María Isabel Peña Aguado y Francisca Pérez Carreño, *El problema de la forma en la obra de arte*, Visor, 1988 (1ª edición 1893).
- HILDESHEIMER, Françoise. *La terreur et la pitié : l'Ancien Régime à l'épreuve de la peste*. Paris, Publisud, 1990.
- HILL, Christopher. *The World Turned Upside Down: Radical Ideas During the English Revolution*. London, Temple Smith, 1972.
- HILLS, Paul. *The Light of Early Italian Painting*. Traducido por Isabel Bennasar; Akal, 1995 (1ª edición, New Haven, Princeton University Press, 1987).
- HILLS, Paul. *Venetian Colour. Marbre, Mosaic, Painting and Glass 1250-1550*. New Haven-London, Yale University Press, 1999.
- HIMMELSBACH, Siegbert. *L'Épopée ou la case vide. La réflexion poétologique sur l'épopée national en France*. Tübingen, Niemeyer, 1988.
- HIMMELFARB, Gertrude. *The Roads to Modernity. The British, French, and American Enlightenments*. New York, Random House, 2004.
- HIPPOLYTE, Rigault. *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*. Paris, Hachette, 1856.
- HIRSCHMAN, Albert O. *The passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism Before its Triumph*. Traducido por Eduardo Suarez; FCE, 1978 (1ª edición, Princeton, Princeton University Press, 1977).
- HOBSON, Marian. *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009 (1ª edición, 1982).
- HOCHMANN, Michel. *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*. Genève, Droz, 2004.

HOCHMANN, Michel. « Quelques éléments concernant le goût pour la peinture vénitienne en France de Poussin à Watteau ». En LE BIHAN, Olivier et Patrick RAMADE. Catálogo de la exposición en la Galerie des Beaux-Arts de Burdeos, del 14 de diciembre de 2005 al 19 de marzo de 2006, y en el Musée des Beaux-Arts de Caen, del 1 de abril al 3 de julio de 2006: Splendeur de Venise 1500-1600. Peintures et dessins des collections publiques françaises. Paris, Somogy, 2006, pp. 19-23.

HOCHMANN, Michel et Danielle JACQUUART (Éd.). *Lumières et vision dans les sciences et dans les arts, de l'Antiquité au XVII^e siècle*. Gèneve. Droz, 2010.

HOCHMANN, Michel. « Les reflets colorés : optique et analyse du coloris du XVI^e au XVII^e siècle ». En HOCHMANN, Michel et Danielle JACQUUART (Éd.). *Lumières et vision dans les sciences et dans les arts, de l'Antiquité au XVII^e siècle*. Gèneve. Droz, 2010, pp. 325-339.

HOCHMANN, Michel. *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen, 24-25 février 2006, 6 mai 2006. Paris-Genève, École Pratique des Hautes Études-Droz, 2011.

HOCHMANN, Michel. « Les analyses du coloris vénitien en France et en Italie au XVII^e siècle. Quelques comparaisons ». En HOCHMANN, Michel. *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen, 24-25 février 2006, 6 mai 2006. Paris-Genève, École Pratique des Hautes Études-Droz, 2011, pp. 163-176.

HOCHNER, Nicole et Thomas W. Gaehtgens (Dir.). *L'image roi de François à Louis XIV*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.

HOMET, Marie-Claude. *Michel Serre et la peinture baroque en Provence (1658-1733)*. Aix. Édisud, 1987.

HONOUR, Hugh. *Neo-Classicism*. Traducido por Justo G. Beramendi ; Xarait, 1991 (1^a edición, Penguin Books, 1968).

HÖPFL, Harro. *Jesuit Political Thought. The Society of Jesus and the State, c. 1540-1630*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

HORN, Edouard. *L'Économie politique avant les physiocrates*. Paris, Guillaumin, 1867.

HOURS, Bernard. *Louis XV et sa cour. Le roi, l'étiquette et le courtisan. Essai historique*. Paris, PUF, 2002.

HOURTICQ, Louis. *De Poussin à Watteau ou des origines de l'École parisienne de peinture*. Paris, Hachette, 1921.

HOUSSAYE, Arsène. *Galerie du XVIII^e siècle*. Paris, Hachette, 1858, 5 Vol.

HOUSSAYE, Arsène. *Histoire de l'art français au dix-huitième siècle*. Paris, Henri Plon, 1860.

HOUSTON, Alan and Steve PINCUS (Ed.). *Nation Transformed. England after the Restoration*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

- HOWARTH, David. *Lord Arundel and his Circle*. New Haven-London, Yale University Press, 1985.
- HUBENÁK, Florencio. *Roma, el mito político*. Buenos Aires, Ediciones Ciudad Argentina, 1997.
- HUGO, Victor. *Odes y Ballades*. Paris, Gallimard, 1964 (1ª edición, 1826).
- HUGO, Victor. *Cromwell*. Paris, Flammarion, 1968 (1ª edición, 1827).
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Traducción, Eugenio Imaz, Alianza, 1987 (1ª edición, 1938).
- HUNT, Lynn (Ed.). *The New Cultural History*. Berkeley-Los Angeles-Londres, California University Press, 1989.
- HUNT, Lynn (Ed.). *Eroticism and the Body Politics*. Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1991.
- HUNT, Lynn (Ed.). *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*. New York, Zone Books, 1996.
- HUNTER, Michael and David WOOTTON (Ed.). *Atheism from the Reformation to the Enlightenment*. Oxford, Clarendon Press, 1992.
- HUREL, Daniel-Odon et Laudin GÉRARD (Éd.). *Académies et sociétés savantes en Europe (1650-1800)*. Paris, Honoré Champion, 2000.
- HURT, John J. *Louis XIV and the Parlements. The Assertion of Royal Authority*. Manchester, Manchester University Press, 2002.
- HUTCHISON, Ross. *Locke in France 1688-1734*. Oxford, Voltaire Foundation Oxford, 1991.
- IBRAHIM, Annie. « Thèmes stoïciens dans les théories du vivant au XVII^e siècle ». MOREAU, Jean-François (dir.). *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique. Tome I*. Paris, Albin Michel, 1999, pp. 329-339.
- Il Cardinale Mazzarino in Francia*. Atti dei Convegni Lincei 35. Colloquio italo-francese, Roma, 16-17 maggio 1977. Rome, Accademia nazionale dei Lincei 1977.
- IMDAHL, Max. *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. Traducida por Françoise Laroche ; *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996 (1ª versión, Munich, Wilhelm Fink, 1987).
- ISARLO, George. *La peinture en France au XVII^e siècle*. Paris, Bibliothèque des arts, 1960.
- ISHERWOOD, Robert. *Farce and Fantasy. Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*. Oxford, Oxford University Press, 1986.
- IVANOFF, Nicolas. « Préface. La France et Venise au XVIII^e siècle, relations artistiques ». En Catálogo de la exposición en el Musée de l'Orangerie des Tuileries de Paris del 21 de septiembre al 20 de noviembre de 1971: Venise au dix-huitième siècle. Peintures, dessins et gravures des collections françaises. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1971.

- IVERSEN, Margaret. *Alois Riegl: Art History and Theory*. Cambridge, MIT press classic, 1993.
- JACKSON, Richard A. *Vivat rex. Histoire des sacres et de couronnements en France, 1364-1825*. Paris, Ophrys, 1984.
- JACOB, Margaret C. *The Radical Enlightenment. Pantheists, Freemasons and Republicans*. London, Allen & Unwin, 1981.
- JACOB, Margaret C. *Living the Enlightenment. Freemasonry and Politics in Eighteenth-Century Europe*. Oxford, Oxford University Press, 1991.
- JACQUART, Jean. « Colbert ». En MÉCHOULAN, Henry et Joël CORNETTE (ed.). *L'État classique. Regards sur la pensée politique de la France dans la seconde XVII^e siècle*. Paris, J. Vrin, 1996, pp. 178-199.
- JAEGER, Werner. *Paideia: Die Formung des griechischen Menschen*. Traducido por Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, FCE, 1996 (1^a edición, 1933).
- JAHAN, Sébastien. *Le corps des lumières. Émancipation de l'individu ou nouvelles servitudes ?*. Paris, Belin, 2006.
- JAMOT, Paul, *Connaissance de Poussin*. Paris, Floury, 1948.
- JANKO, Richard. *Aristotle. Poetics I with the Tractatus Coislinianus. A Hypothetical Reconstruction of Poetics II. The Fragments on the Poets*. Indianapolis-Cambridge Mass., Hackett, 1987.
- JARRETY, Michel (Dir.). *La poésie française du Moyen Age au XX^e siècle*. Paris. PUF, 1997.
- JEANMOUGIN, Bertrand. *Louis XIV à la conquête des Pays-Bas espagnols. La guerre oubliée 1678-1684*. Paris, Economica, 2005.
- JEANNEAU, Guillaume. *La peinture française au XVII^e siècle*. Genève. P. Cailler, 1965.
- JEHASSE, Jean. *La Renaissance de la critique : l'essor de l'humanisme érudit de 1560 à 1614*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1976.
- JEHASSE, Jean. *Guez de Balzac et le génie romain 1597-1654*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1977.
- JESSENNE, Jean-Pierre (dir.). *Vers un ordre bourgeois? Révolution française et changement social*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- JESTAZ, Bertrand. *Le Marquis de Louvois, ses résidences et ses collections : étude et édition de l'inventaire après décès du ministre (1691)*. Thèse de l'école du Louvre, 1966.
- JESTAZ, Bertrand. *Jules Hardouin-Mansart*. Paris, Picard, 2008, 2 Vol.

JOLLET, Étienne. « Le citoyen, l'oeuvre, le monument ». En LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne. *Oeuvre critique*. Édition établie et présentée par Étienne Jollet. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2001, pp. 7-35.

JOLLET, Étienne. "L'histoire de l'art entre histoire et esthétique : le cas de Taine". En RECHT, Roland, Philippe SÉNÉCHAL, Claire BARBILLON, François-René MARTIN (Ed.). *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*. Paris, La documentation française, 2008, pp. 279-290.

JOLY, Bernard. « Physique stoïcienne et philosophie chimique au XVII^e siècle ». En MOREAU, Jean-François (dir.). *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique. Tome I*. Paris, Albin Michel, 1999, pp. 281-301.

JONARD, Norbert. *L'Ennui dans la littérature européenne : des origines à l'aube du XX^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 1998.

JOUANNA, Arlette. *L'Idée de race en France au XVI^e et au début du XVII^e*. Montpellier, Presses de l'Université Paul-Valéry, 1981, 2 Vol. (1^a edición, Lille, 1976, 3 Vol.)

JOUANNA, Arlette. *Le devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'État moderne, 1559-1661*. Paris, Fayard, 1989.

JOUANNA, Arlette, Jacqueline BOUCHER, Dominique BILOGHI, Guy LE THIEC. *Histoire et Dictionnaire des Guerres de Religion*. Paris, Robert Laffont, 1998.

JOUANNA, Arlette. "Le Temps des guerres de religion en France (1559-1598)". En JOUANNA, Arlette, Jacqueline BOUCHER, Dominique BILOGHI, Guy LE THIEC. *Histoire et Dictionnaire des Guerres de Religion*. Paris, Robert Laffont, 1998.

JOUANNA, Arlette. *Le pouvoir absolu. Naissance de l'imaginaire politique de la royauté*. Paris, Gallimard, 2013.

JOUHAUD, Christian. *Manzarinades : la Fronde des mots*. Paris, Aubier Montaigne, 1985.

JOUHAUD, Christian. *La main de Richelieu ou le pouvoir cardinal*. Paris, Gallimard, 1991.

JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la Littérature. Histoire d'un paradoxe*. Paris, Gallimard, 2000.

JOUHAUD, Christian et Alain VIALA (Ed.). *De la publication: entre Renaissance et Lumières*. Paris, Fayard, 2002.

JOUHAUD, Christian, Dinah RIBARD et Nicolas SCHAPIRA. *Histoire, Littérature, Témoignage*. Paris, Gallimard, 2009.

JOUIIN, Henry. *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV. Le premier peintre, sa vie, son oeuvre, d'après le manuscrit de Nivelon, et de nombreuses pièces inédites*. Paris, Imprimerie National, 1899.

JOVICEVICH, Alexandre. *La Harpe, adepte et renégat des Lumières*. Seton Hall University Press, 1973.

JOY, Lynn Sumida. *Gassendi the Atomist. Advocate of History in an Age of Science*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*. Paris, Nicolas Chaudon, 2009.

JUGIE-BERTRAC, Sophie. *Le duc d'Antin, directeur général des Bâtiments du roi (1708-1736)*. Thèse diplôme d'archiviste-paléographe : Histoire moderne, Paris, École Nationale des Chartres, 1986.

JUNG, Marce-René. *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*. Genève, Droz, 1966.

KAIRIS, Pierre-Yves. *Bertholet Flémal. 1614-1675*. Paris, Arthena, 2015.

KAISER, Thomas E. "Property, Sovereignty, the declaration of rights of Man, and the Tradition of French jurisprudence". En VAN KLEY, Dale K. (ed.). *The French idea of freedom. The old regime and the declaration of Rights of 1789*. Stanford, Stanford University Press, 1994.

KAITARO, Timo. *Diderot's Holism. Philosophical Anti-Reductionism and its Medical Background*. Frankfurt, Peter Lang, 1997.

KALE, Steven D. *French Salons. High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*. John Hopkins University Press, 2004.

KALIFA, Dominique. « L'histoire culturelle contre l'histoire sociale ? ». En MARTIN, Laurent y Venayre Sylvain. *L'histoire culturelle du contemporaine*. Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005.

KALMO, Hent and Quentin SKINNER (Ed.). *Sovereignty in Fragments. The Past, Present and Future of a Contested Concept*. Cambridge. Cambridge University Press, 2014.

KANTOROWICZ, Ernst. *Kaiser Friedrich der Zweite*. Traducido por Albert Kohn; en *Kantorowicz. Œuvres*. Gallimard-Quatro, 2000 (1^a edición, Stuttgart, Klett-Cotta, 1927).

KANTOROWICZ, Ernst. *The King's two Bodies, a Study in Mediaeval Political Theology*. Traducido por Jean-Philippe Genet y Nicole Genet; en *Kantorowicz. Œuvres*. Gallimard-Quatro, 2000 (1^a edición, Princeton University Press, 1957).

KANTOROWICZ, Ernst. *E. Kantorowicz. Mourir pour la patrie et autres textes*. PUF, 1984.

KAPLAN, Steven Laurence. *Bread, Politics and Political Economy in the Reign of Louis XV*. La Haya, Kluwer Academic Publishers, 1976.

KAPLAN, Steven L. *Merchants and Millers in the Grain and Flour Trade During the Eighteenth Century*. Traducido por Sabine Boulongne; Fayard, 1988 (1^a edición, Cornell University Press, 1984).

KAPLAN, Steven L. *Le complot de famine. Histoire d'une rumeur au XVIII^e siècle*. Paris, Armand Colin, 1995.

KAPP, Volker. « L'apogée de l'atticisme français ou l'éloquence qui se moque de la rhétorique ». En FUMAROLI, Marc (Dir.). *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*. Paris, PUF, 1999, pp. 707-786.

KAUFMANN, Laurence et Jacques GUILHAUMOU (Dir.). *L'Invention de la société. Nominalisme politique et science sociale au XVIII^e siècle*. Paris, Édition de l'E.H.E.S.S., 2003.

KAVANAGH, Thomas M. *Enlightenment and the Shadows of Chance. The Novel and the Culture of Gambling in Eighteenth-Century France*. The Johns Hopkins University Press, 1993.

KAYSER, Wolfgang. *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Traducción Juan Andrés García Román. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Machado Libros, 2010. (1^a edición, Oldenburg, G. Stalling, 1957).

KEEL, Othmar. *L'avènement de la médecine clinique moderne en Europe: 1750-1815*. Montréal, Georg/Les Presses de l'Université de Montréal, 2002.

KELLEY, Donald R. *History, Law and the Humain Sciences. Medieval and Renaissance Perspectives*. London, Variorum Reprints, 1984.

KELLY, Janson. *The Society of Dilettanti. Archaeology and Identity in the British Enlightenment*. New Haven, Yale University Press, 2009.

KEMP, Martin J. "A Chaos of Intelligence. Leonardo's *Traité* and the Perspective Wars in the Académie royale". En BRIGANTI, Giuliano (Éd.). *"Il se rendit en Italie". Études offertes à André Chastel*. Roma-Paris, Edizione dell'Elefante-Flammarion, 1987, pp. 415-426.

KEMP, Martin J. *The Science of Art, Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. Traducida por Soledad Monforte Moreno y José Luis Sancho Gaspar; Akal, 2000 (1^a edición, New Haven, Yale University Press, 1990).

KENNEDY, Ellen. *Constitutional Failure: Carl Schmitt in Weimar*. Traducido por Pedro Lomba Falcón; Tecnos, 2012 (1^a edición, Duke University Press, 2004).

KERVILER, Réne de. *Marin et Pierre Cureau de La Chambre*. Le Mans, 1877.

KEVORKIAN, Servais. *Thématique de L'Astrée d'Honoré d'Urfé. Introduction, références, index*. Paris, Honoré Champion, 1991.

KIBÉDI-VARGA, Aron. *Les poétiques du classicisme*. Paris, Aux amateurs de livres, 1990.

KIMBALL, Fiske. *The Creation of the Rococo. Decorative Style*. New York, Dover, 1980 (1^a edición, Philadelphia Museum of Art, 1943).

KIRCHNER, Thomas. "Neue Themen – neue Kunst?: zu einem Versuch, die französische Historienmalerei zu reformieren". En MAI, Ekkehard (Hrsg.) *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*. Mainz, Philipp von Zabern, 1990, pp. 107-119.

KIRCHNER, Thomas. *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. Und 18. Jahrhunderts*. Mayence, Phillip von Zabern in Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.

KIRCHNER, Thomas. *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*. Traducido del alemán por Aude Virey-Wallon y Jean-Léon Muller, *Le héros épique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2008, p. 265 y ss. (1^a edición, Munich, 2001)

KIRCHNER, Thomas. *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre de Charles Le Brun. Tableau-manifeste de l'art française du XVII^e siècle*. Traducido por Aude Virey-Wallon ; Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013.

KNOX, Georges. *Antonio Pellegrini, 1675-1741*. Oxford, Clarendon Press, 1995.

KONVITZ, Josef W. *Cartography in France, 1660-1848. Science, Engineering, and Statecraft*. Chicago-London, University of Chicago Press, 1987.

KORS, Alain. *Atheisme in France 1650-1729. Volume I. The Orthodox Sources of Disbelief*. Pricenton, Pricenton University Press, 1990.

KOSELLECK, Reinhart. *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt y Krise*. Traducido por Rafael de la Vega y Jorge Pérez de Tudela. *Crítica y Crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*. Trotta, 2007 (1^a edición, 1959).

KOSELLECK, Reinhart. "Die Herausbildung des modernen Geschichtsbegriffs"; "Geschichte als moderner Leitbegriff"; "Ausblick". En BRUNNER, Otto, Werner CONZE, Reinhart KOSELLECK (Ed.). *Geschichtliche Grundbegriffe : Historisches Lexicon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1972-1997, 8. Vol., vol. 2, pp. 647-717. Traducido por Antonio Gómez Ramos ; *historia/Historia*, Trotta, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Traducido por Jochen Hook y Marie-Claire Hook. *Le Futur Passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*. Éditions de l'EHESS, 1990 (1^a edición, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1979).

KOSELLECK, Reinhart. "Krise". En BRUNNER, Otto, Werner CONZE, Reinhart KOSELLECK (Ed.). *Geschichtliche Grundbegriffe : Historisches Lexicon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1972-1997, 8. Vol., vol. III, 1982, pp. 617-650.

KOSSMANN, Ernst. *La Fronde*. Leyde, 1954.

KOTT, Christina. *Préserver l'art de l'ennemi ? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918*. Peter Lang, 2006.

KOYRÉ, Alexandre. *From the Closed World to the Infinite Univers*. Traducido por Carlos Solís Santos; Siglo XXI, 1999 (1^a edición, Johns Hopkins University Press, 1957).

KOYRÉ, Alexandre. *Études d'histoire de la pensée scientifique*. Traducido por Encarnación Pérez Sedeño y Eduardo Bustos; Siglo XXI, 1977 (1^a edición, Paris. Gallimard, 1973).

KREISE, Robert. *Miracles, Convulsions and Ecclesiastical Politics in Early Eighteenth-century Paris*. Priceton, University Press, 1978.

KREMER, Nathalie. *Préliminaires à la théorie esthétique du XVIII^e siècle*. Paris, Kimé, 2008.

- KREMER, Nathalie. *Vraisemblance et Représentation au XVIII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2011.
- KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance Thought II*. Traducido por Bernardo Moreno Carrillo, *El pensamiento renacentista y las artes*, Taurus, 1986 (1^a edición, Princeton, Princeton University Press, 1965).
- KRUMENACKER, Yves. *L'École française de spiritualité. Des mystiques, des fondateurs, des courants et leurs interprètes*. Paris. Cerf, 1998.
- KRUSE, Margot. « Le poète et le peintre dans « Le Cabinet » de M. de Scudéry et dans « La Galeria » del Cavalier Marino ». En NIDERST, Alain (Éd.). *Les trois Scudéry*. Actes du colloque du Havre, 1-5 octobre 1991. Paris, Klincksieck, 1993, pp. 97-106.
- KRYNEN, Jacques. “De nostre certaine science...”. Remarques sur l’absolutisme législatif de la monarchie médiévale française”. En GOURON, André y Albert RIGAUDIÈRE. *Renaissance du pouvoir législatif et genèse de l'État*. Montpellier, 1988, pp. 131-144.
- KRYNEN, Jacques. *L'empire du roi. Idées et croyances politiques en France XIII^e-XV^e siècle*. Paris, Gallimard, 1993.
- KUHN, Thomas S. *The Copernican Revolution. Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*. Traducido por Domènec Bargadà; Barcelona, Ediciones Orbis, 1978, 2. Vol. (1^a edición, Harvard, 1957).
- KUHN, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Traducido por Carlos Solís Santos; FCE, 2006 (1^a edición, Chicago, University of Chicago Press, 1962).
- KURZ, Otto y Ernst KRIS. *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*. Traducida por Pilar Vila; Càdria, 2007 (1^a edición, New Haven, Yale University Press, 1979).
- KWASS, Michael. *Privilege and the Politics of Taxation in Eighteenth-Century France. Liberté, Égalité, Fiscalité*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- LABATUT, Jean-Pierre. *Louis XIV, Roi de gloire (1638-1715)*. Paris, Imprimerie Nationale, 1984.
- LABROT, Gérard. *L'Image de Rome. Une arme pour la Contre-Réforme, 1534-1677*. Seyssel, Champ Vallon, 1987.
- LABROUSSE, Camille-Ernest. *La crise de l'économie française à la fin de l'Ancien Régime et au début de la Révolution*. Paris, PUF, 1990 (1^a edición, Paris, PUF, 1944).
- LABROUSSE, Élisabeth. *Pierre Bayle: hétérodoxie et rigorisme*. Paris, Albin Michel, 1996 (1^a edición, La Haye, Martinus Nijhoff, 1964, 2 Vol. Tome I. *Du pays de foix a la cite d'Erasmus*; Tome II: *Heterodoxie et rigorisme*).
- LACAPRA, Dominick. *Rethinking Intellectual History*. New York, Cornell University Press, 1983.
- LACHÈVRE, Frédéric. *Le procès du poète de Théophile de Viau (11 juillet 1623- 1 septembre 1625)*. Paris, Honoré Champion, 1909, 2 Vol.

- LACHIVER, Marcel. *Les années de misère. La famine au temps du Grand Roi, 1680-1720*. Paris, Fayard, 1991.
- LACOUR-GAYET, Georges. *L'éducation politique de Louis XIV*. Paris, Hachette, 1888.
- LAFOND, Jean. *L'homme et son image. Morales et littérature de Montaigne à Mandeville*. Paris, Honoré Champion, 1996.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. "La interpretación del barroco y sus valores españoles". En WEISBACH, Werner. *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. Traducido por Enrique Lafuente Ferrari, Espasa-Calpe, 1948 (1ª edición Berlin, P. Cassirer, 1921).
- LAGERLÖF, Margaretha Rossholm. *Ideal Landscape. Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Clauden Lorrain*. Yale University Press, 1990.
- LAGRÉE, Jacqueline. *Juste Lipse : La Restauration du stoïcisme*. Paris, Vrin, 2002.
- LAGRÉE, Jacqueline. *Le Néostoïcisme*. Paris, Vrin, 2010.
- LAHAYE, Mathieu. *Le fils de Louis XIV. Monseigneur le Grand Dauphin, 1661-1711*. Seyssel, Champ Vallon, 2013.
- LAING, Alastair. « Un art aux abois ? François Lemoyne et la peinture française du XVIII^e siècle ». En DUCAMP, Emmanuel (Dir.). *L'Apothéose d'Hercule de François Lemoyne au château de Versailles. Histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre*. Paris, Alain de Gourcuff, 2001, pp. 43-57.
- LANDES, Joan. *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca, New York, 1988.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle*. Paris, Flammarion, 2006.
- LANGE, Friedrich Albert. *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*. Traducida por B. Pommerol, Alfred Costes, 1921, 2 Vol. (1ª edición 1866).
- LANGER, Ullrich (Ed.). *Au-delà de la Poétique : Aristote et la littérature de la Renaissance*. Genève, Droz, 2002.
- LANOË, Catherine. *La poudre et le fard. Une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*. Seyssel, Champs Vallon, 2008.
- LANOË, Frédéric. « Les expositions d'oeuvres d'art à Paris au XVII^e siècle ». En En BRÊME, Dominique et Frédérique LANOË. Catálogo de la exposición en Sceaux, Écuries du Domaine, del 22 de marzo al 30 de junio de 2013: 1704. Le Salon, les arts et le Roi. Milano, Silvana Editoriales, 2013, pp. 20-27.
- LANOË, Frédéric. « 1704- Les enjeux et les arcanes d'une exposition ». En BRÊME, Dominique et Frédérique LANOË. Catálogo de la exposición en Sceaux, Écuries du Domaine, del 22 de marzo al 30 de junio de 2013: 1704. Le Salon, les arts et le Roi. Milano, Silvana Editoriales, 2013, pp. 44-51.
- LANSON, Gustave. *Histoire de la littérature française*. Paris, Hachette, 1894.

- LAPAUZE, Henry. *Histoire de l'Académie de France à Rome*. Paris, Plon, 1924, 2 Vol.
- LAPLANCHE, François et Chantal GRELL (Dir.). *La monarchie absolutiste et l'histoire en France. Théories du pouvoir, propagandes monarchiques et mythologies nationales*. Colloque tenu en Sorbonne les 26-27 mai 1986. Paris, Prsses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1986.
- LAPORTE, Dominique. *Histoire de la merde*. Paris, Bourgois, 1979.
- LARRÈRE, Catherine. *L'invention de l'économie au XVIII^e siècle. Du droit naturel à la physiocratie*. Paris, PUF, 1992.
- LASCAR, Fabrice. « Les métamorphoses de l'individu ». En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 341-378.
- LASCH, Christopher. *The Culture of Narcissism*. Traducido por Jaime Collyer, Andrés Bello, 1999. (1^a edición, New York, Norton, 1979).
- LASTIC, George de et Pierre JACKY. *Desportes. Catalogue raisonné*. Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2010.
- LATHUILLIÈRE, Roger. *La Préciosité*. Genève, Droz, 1966.
- LAUNAY, Elisabeth. *Les frères Goncourt collectionneurs de dessins*. Paris, Arthena, 1991.
- LAURAIN-PORTEMER, Madeleine « La politique artistique de Mazarin ». En *Il Cardinale Mazzarino in Francia*. Atti dei Convegni Lincei 35. Colloquio italo-francese, Roma, 16-17 maggio 1977. Rome, Accademia nazionale dei Lincei 1977, pp. 41-76.
- LAURAIN-PORTEMER, Madeleine. *Études mazarines*. Paris, Boccard, 1981, 2 Vol.
- LAURENS, Annie-France et Krzysztof POMIAN. *L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Paris, EHESS, 1992.
- LAURSEN, John Christian y Richard H. POPKIN (ed.). *Millenarianism and Messianism in Early Modern European Culture. Volume IV. Continental Millenarians: Protestants, Catholics, Heretics*. Kluwer Academic Publishers, 2001.
- LAVAGNE, Henri. « Poussin et la Mosaïque du Nil à Palestrina. De l'érudition à la théologie ». En BAYARD, Marc et Elena FUMAGALLI (Dir.). *Poussin et la construction de l'antique*. Collection d'histoire de l'art n° 14- Actes du colloque « Poussin et la contruction de l'antique », Rome, Villa Médicis, 13-14 novembre 2009. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2011, pp. 433-450.
- LAVEISSIÈRE, Sylvain. « Un alter ego de Mignard : le peintre Charles-Alphone Dufresnoy (1611-1668) ». En BOYER, Jean-Claude (Dir.). *Pierre Mignard "le Romain"*. Actes du colloque organisé par le Service culturel du Louvre, 29 septembre 1995. Paris, La Documentation Française-Musée du Louvre, 1997, pp. 93-115.
- LAVEISSIÈRE, Sylvain « Le conseil et le courage: La galerie des Hommes illustres au Palais-Cardinal, un autoportrait de Richelieu ». En GOLDFARB, Hilliard Todd. Catálogo de la exposición en el Musée des Beau-Arts de Montréal del 18 de septiembre de 2002 al 5 de enero de 2003, en el

Wallraf-Richartz-Museum de Cologne, del 31 de enero al 21 de abril de 2003: Richelieu: l'art et le pouvoir. Belgique, Snoeck-Ducaju & Zoom, 2002, pp. 64-71.

LAVIN, Irving. "Le Bernin et son image du Roi-Soleil ». En BRIGANTI, Giuliano (Éd.). *"Il se rendit en Italie". Études offertes à André Chastel*. Roma-Paris, Edizione dell'Elefante-Flammarion, 1987, pp. 445-447.

LAVISSE, Ernest (dir.). *Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution*. Paris, Hachette, 1901.

LAVOCAT, Françoise. *Arcadies malheureuses: aux origines du roman moderne*. Paris, Honoré Champion, 1998.

LAZZERI, Christian. "Le gouvernement de la raison d'État". En LAZZERI, Christian y Dominique REYNIÉ. *Le pouvoir de la raison d'état*. Paris, PUF, 1992, pp. 91-134.

LAZZERI, Christian y Dominique REYNIÉ. *Le pouvoir de la raison d'état*. Paris, PUF, 1992.

LEBLANC, Cécile. *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*. Paris, Honoré Champion, 2005.

LE BLANC, Marianne. *D'Acide et D'Encre. Abraham Bosse (1604 ?-1676) et son siècle en perspective*. Paris, CNRS, 2004.

LE BLANC, Marianne (COJANNOT-LE BLANC, Marianne), Pascal DUBOURG GLATIGNY, Marisa DALAI EMILIANI (Dir.). *L'artiste et l'oeuvre à l'épreuve de la perspective. L'artista, l'opera et la sfida della prospettiva*. Collection de l'École française de Rome, 364. Roma, École française de Rome, 2006.

LE BLANC, Marianne (COJANNOT-LE BLANC, Marianne). « La notion d'atticisme français à l'épreuve de la perspective ». En COJANNOT-LE BLANC, Marianne, Pascal DUBOURG GLATIGNY, Marisa DALAI EMILIANI (Dir.). *L'artiste et l'oeuvre à l'épreuve de la perspective. L'artista, l'opera et la sfida della prospettiva*. Collection de l'École française de Rome, 364. Roma, École française de Rome, 2006.

LE BLANC, Marianne (COJANNOT-LE BLANC, Marianne) (Dir.) *Philippe de Champaigne ou la figura du peintre janséniste*. Paris, Nolin, 2011.

LE BLANC, Marianne (Marianne COJANNOT-LE BLANC). « Charles Le Brun et la tentation idéaliste ? Sur l'exégèse du Ravissement de Saint Paul de Poussin ». En COUSINIÉ, Frédéric et Clélia NAU (Dir.). *L'Artiste et le Philosophe. L'Histoire de l'Art à l'épreuve de la philosophie au XVIIe siècle*. Paris-Rennes, INHA-Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 21-39.

LE BLANC, Marianne (COJANNOT-LE BLANC, Marianne). *À la recherche du rameau d'or. L'invention du Ravissement de Saint Paul de Nicolas Poussin à Charles Le Brun*. Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012.

LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 2008 (1^a edición 1990).

LE BRETON, David. *La sociologie du corps*, Paris, PUF, 2008 (1^a edición 1992).

LE BRETON, David. *Anthropologie de la douleur*. Paris, Métailié, 1995.

- LE CLÈRE, Marcel. *Bibliographie critique de la police*. Paris, Yzer, 2000 (1^a edición, 1980).
- LECLERQ, Henri. *Histoire de la Régence pendant la Minorité de Louis XV*. Paris, Champion, 1922, 3 Vol.
- LECOQ, Anne-Marie. *François I imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*. Paris, Macula, 1987
- LECOQ, Anne-Marie (ed.). *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris, Gallimard, 2001.
- LECOQ, Anne-Marie. *La leçon de Peinture du Duc de Bourgogne. Fénelon, Poussin et l'enfance perdue*. Paris, Le passage, 2003.
- LECOQ, Anne-Marie. *Le bouclier d'Achille. Un Tableau qui bouge*. Paris, Gallimard, 2010.
- LECOQ, Isabelle. « Échanges artistiques entre la France, les anciens Pays-Bas et la Principauté de Liège pendant le XVI^e : l'importance des modèles gravés et l'ascendant de l'école de Fontainebleau. » En MAËS, Gaëtane et Jan BLANC (Éd.). *Les échanges artistiques entre les anciens pays-bas et la France, 1482-1814*. Actes du colloque au Palais des Beaux-Arts de Lille du 28 au 30 mai 2008. Brepols, 2010, pp. 237-250.
- LEDBURY, Mark. *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre*. Oxford, Voltaire Foundation, 2000.
- LEDBURY, Mark. « Libertés et contraintes, la peinture comme modèle pour la tragédie ». En CHAVANNE, Blandine, Adeline COLLANGE-PERUGI, Juliette TREY. Catálogo en el Musée des Beaux-Arts de Nantes, del 11 de febrero al 22 de mayo de 2011: Le Théâtre des passions (1797-1759). Cléopâtre, Médée, Iphigénie. Lyon, Fage, 2011, pp. 68-83.
- LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*. Traducido por Consuelo Luca de Tena; Cátedra, 1982. (1^a edición en formato libro New York, W.W. Norton & Company, 1967. 1^a edición en *Art Bulletin*, XX, 1940).
- LEFRANÇOIS, Thierry. *Nicolas Bertin, 1668-1736. Peintre d'Histoire*. Paris, Arthena, 1981.
- LEFRANÇOIS, Thierry. *Charles Coypel, 1694-1752*. Paris, Arthena, 1994.
- LEFEBVRE, Georges. *Réflexions sur l'histoire*. Paris, Maspero, 1978.
- LEGAY, Marie-Laure. *Les États provinciaux dans la construction de l'État moderne aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Genève, Droz, 2001.
- LE GOFF, Jacques. « Aspects religieux et sacrés de la monarchie française du X^e au XIII^e siècle ». En BOUREAU, Alain y Claudio-Sergio INGERFLOM (dir.). *La Royauté sacrée dans le monde chrétienne (Colloque de Royaumont, mars 1989)*. Paris, EHESS, 1992. Pp. 19-28.
- LE GOFF, Jacques y Nicolas TRUONG. *Une histoire du corps au Moyen Âge*. Traducido por Josep M. Pinto; Paidós, 2005 (1^a edición, Paris, Éditions Liana Levi, 2003).
- LE GOFF, Jean-Pierre. « Abraham Bosse, lecteur de Vinci. Ou querelle à l'Académie royale autour du Traité de la peinture de Léonard de Vinci : l'argumentaire d'Abraham Bosse ». En FABRIZIO-

COSTA, Silvia et Jean-Pierre LE GOFF (Dir.) *Leonard de Vinci entre France e Italie*. Actes du colloque international de l'Université de Caen (3-4 octobre 1996). Caen, Presses Universitaire de Caen, 1999.

LE LEYZOUR, Philippe. « Fables et Lumières. Quelques remarques sur la Mythologie au XVIII^e siècle ». En BAILEY, Colin B. Catálogo de la exposición en las Galerías Nacionales du Grand Palais de Paris del 15 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992: Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau a David. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, pp. XX-XXXI.

LEMAINQUE, Ingrid. « Quelques données sur la présence de la peinture vénitienne du Settecento sur le marché de l'art parisien au XVIII^e siècle » TOSCANO, Gennaro (Éd.). *Venise en France. La Fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*. Actes du colloque à Paris, dans l'École du Louvre, 2002. Paris, La documentation française, 2004, p. 115-117.

LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles? La monarchie absolue entre deux capitales (1715-1723)*. Paris, CTHS, 2014.

LEMIRE, Michel. *Artistes et Mortels*. Paris, Raymond Chabaud, 1990.

LEMOINE, Albert. *Le vitalisme et l'animisme de Stahl*. Paris, Germer-Baillière, 1864.

LEMOINE, Annick et Olivia SAVATIER SJÖHOLM (Dir.). *Le beau langage de la nature. L'art du paysage au temps de Mazarin*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

LEMONNIER, Henry. *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*. Paris, Hachette, 1913. (1^a edición, 1893).

LENNON, Thomas M. *The Battle of the Gods and Giants. The Legacies of Descartes and Gassendi, 1655-1715*. Princeton, Princeton University Press, 1993.

LEPETIT, Bernard (dir.). *Les formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*. Paris, Albin Michel, 1995.

LERIBAULT, Christophe. « Jean-François de Troy, peintre 'rembranesque' ». En BONFAIT, Olivier, Véronique Gerard POWEL et Philippe SÉNÉCHAL (Éd.). *Curiosité. Études d'histoire de l'art en honneur d'Antoine Schnapper*. Paris, Flammarion, 1998, pp. 131-137.

LERIBAULT, Christophe. *Jean-François de Troy, 1679-1752*. Paris, Arthéna, 2002.

LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Histoire du climat depuis l'an mil*. Paris, Flammarion, 1967.

LE ROY LADURIE, Emmanuel. *L'Ancien Régime. L'Absolutisme en vraie grandeur (1610-1715)*. Paris, Hachette-Pluriel, 1991, 2 Vol.

LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Saint-Simon et le système de la cour*. Paris, Fayard, 1997.

LESNÉ, Claude et François WARO. *Jean-Baptiste Santerre, 1651-1717*. Paris, Valhermeil, 2011.

LESNE, Emmanuèle. *La Poétique des Mémoires (1650-1685)*. Paris, Honoré Champion, 1996.

LETOUBLON Françoise et Catherine VOLPILHAC-AUGER, avec la collaboration de Daniel SANGSUE. *Homère en France après la Querelle, 1715-1900: Actes du colloque de Grenoble, 23-25 octobre 1995, Université Stendhal-Grenoble 3*. Paris, Honoré Champion, 2000.

LETT, Matthieu. *Peindre pour Louis XIV: René-Antoine Houasse (1645-1710), de Versailles à Trianon*. Thèse de 3^a cycle, sous la direction d'Olivier Bonfait, École du Louvre, 2014.

LEVER, Évelyne. *Madame de Pompadour*. Paris, Perrin, 2000.

LEVER, Maurice. *Le Roman française au XVII^e siècle*. Paris, PUF, 1981.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris, Plon, 1958.

LÉVI-STRAUSS, Claude. « Jean-Jacques Rousseau, fundador de las ciencias del hombre ». En *Presencias de Rousseau*. Traducido por Jorge Pérez, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972, pp. 7-19 (1^a edición, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1962).

LÉVY-BRUHL, Lucien. *La mentalité primitive*. Traducido por Gregorio Weinberg; La Pleyade, 1972. (1^a edición, Paris, Féix Alcan, 1922).

LÉVY-DUMOLIN, Olivier. "Paradigme". En DELACROIX Christian; François DOSSE, Patrick GARCÍA y Nicolas OFFENSTADT. *Historiographies I-II. Concepts et débats*. Pp. 814-820, vol. II.

LEWIS, Andrew W. *Royal Succession in Capetian France: Studies on Familial Order and the State*. Traducido por Jeannie Carlier, Paris, Gallimard, 1986 (1^a edición, Cambridge, Harvard University Press, 1981).

LEWIS, Michel, Carolyn SAARNI. *The Socialization of Emotions*. New York, Plenum, 1985.

LEWIS, Peter S. "Reflexions on the role of Royal clientèles in the construction of the French Monarchy (mid-XIVth / mid-XVth centuries)". En En BULST, Neithard, Robert DESCIMON y Alain GUERREAU (eds). *L'État ou le roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e-XVI^e siècles)*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996. Pp 51-67.

LEYMARIE, Michel, Olivier DARD, Jeanyves GUÉRIN (Ed.). *Maurrassisme et littérature. L'Action française, culture, société, politique (IV)*. Presses Universitaires du Septentrion, 2012.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente. Rhétorique et Peinture à l'âge classique*. Paris, Flammarion, 1999 (1^a edición, 1989).

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*. Paris, Gallimard, 2003.

LICHTENSTEIN, Jacqueline et Christian MICHEL. « Introduction ». En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1752*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2012, 9. Vol., Tome I, vol. 1, pp. 25-62.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *Les raisons de l'art. Essai sur les théories de la peinture*. Paris, Gallimard, 2014.

- LILIEN, Otto M. *Jacob Christoph Le Blon (1667-1741). Inventor of Three and Four Colour Printing*. Stuttgart, Hiersemann, 1985.
- LILTI, Antoine. *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*. Paris, Fayard, 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles. *L'Ère du vide*. Paris, Gallimard, 1984.
- LIVET, Charles-Louis. *Précieux et précieuses. Caractères et mœurs littéraires du XVII^e siècle*. Paris, 1893 (1^a edición, 1880, 2. Vol.).
- LIVET, Georges (Éd.). *Guerre et paix de Machiavel à Hobbes*. Paris, Armand Colin, 1972.
- LLOYD, Geoffrey. *Demystifying Mentalities*. Traducido por Eulalia Pérez Sedeño y Luis Vega Reñón; Siglo XXI, 1996 (1^a edición, Cambridge, Cambridge University Press, 1990).
- LOCHER, Hubert. *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750 - 1950*. Munich, Wilhelm Fink, 2001.
- LOCQUIN, Jean. *La peinture d'histoire en France, de 1747 à 1785. Étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*. Paris, Arthena, 1978 (1^a edición, Paris, H. Laurens, 1912).
- LOIRE, Stéphane (Éd.). *Simon Vouet*. Actes du colloque international, 5-6 février 1991. Paris, La documentation française, 1992.
- LOIRE, Stéphane. « Tiepolo et la France ». En LOIRE, Stéphane et José de LOS LLANOS. Catálogo de la exposición en el Petit-Palais de Paris, del 22 de octubre del 1998 al 24 de enero de 1999: Giambattista Tiepolo, 1696-1770. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp. 50-63.
- LOIRE, Stéphane. « Tiepolo et le goût française depuis le XVIII^e siècle ». En PUPI, Lionello (Dic.). *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*. Atti del Convegno Internazionale di Sutdi (Venezia-Vicenza-Parigi, 29-10/ 1-11, 1996). Padoue, 1998, pp. 291-299.
- LOIRE, Spéphan. « Le Guerchin et les peintres français aux XVII^e et XVIII^e siècle ». En GRAZIA BERNARDINI, Maria, Silvia DANESI SQUARZINA, Claudio STRINATI (Ed.). *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*. Milan, Electa, 2000, pp. 237-251.
- LOIRE, Stéphane. « Quelques précisions sur les tableaux de la collection Mazarin ». En CONIHOUT, Isabelle de. et Patrick MICHEL (Dir.). *Mazarin. Les lettres et les arts*. Paris, Bibliothèque Mazarine-Éditions Monelle Hayot, 2006, pp. 157-177.
- LOJKINE, Stéphane. *L'oeil révolté. Les Salons de Diderot*. Jacqueline Chambon, 2007.
- LOJKINE, Stéphane. « Le technique contre l'idéal : la crise de l'ut pictura poesis dans les Salons de Diderot ». En DEKONINCK, Ralph, Agnès GUIDERDONI-BRUSLÉ, Nathalie KREMER (Dir.). *Aux limites de l'imitation. L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI-XVIII^e siècle)*. Amsterdam, Rodopi, 2009, pp. 121-140.
- LOMBARD, Antoine. *La querelle des anciens et des modernes. L'abbé Du Bos*. Genève, Slatkine, 1908.

- LONG, Anthony. *Hellenistic Philosophy. Stoics, Epicureans, Sceptics*. Traducido por Jordán de Urries, Alianza Editorial, 2004. (1ª edición, 1975).
- LONG, Anthony and David SEDLEY. *The Hellenistic Philosophers: Volume I. Translations of the Principal Sources with Philosophical Commentary. Volume II. Greek and Latin Texts with Notes and Bibliography*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- LONGHI, Roberto. "Proposte per une critica d'arte". En *Opere Complete XIII, Critica d'arte e buongoverno*. Florence, Sansoni, 1985, pp. 9-20 (1ª edición, 1950).
- LOSFELD, Christophe. *Politesse, morale et construction sociale. Pour une histoire des traités de comportements (1670-1788)*. Paris, Honoré Champion, 2011.
- LOSKOUTOFF, Yvan. « Le cardinal et les vertus cardinales : autour de La glorification de la France de Giovanni Francesco Romanelli ». En CONIHOUT, Isabelle de. et Patrick MICHEL (Dir.). *Mazarin. Les lettres et les arts*. Paris, Bibliothèque Mazarine-Éditions Monelle Hayot, 2006, pp. 223-234.
- LOSKOUTOFF, Yvan. *Rome des Césars, Rome des papes. La propagande du cardinal Mazarin*. Paris, Honoré Champion, 2007.
- LOS LLANOS, José de. « Tiepolo et la France. Fortune et malentendus ». En TOSCANO, Gennaro (Éd.). *Venise en France. La Fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*. Actes du colloque à Paris, dans l'École du Louvre, 2002. Paris, La documentation française, 2004, pp. 119-134.
- LOTY, Laurent. *La Genèse de l'optimisme et du pessimisme (1685-1789)*. Thèse de doctorat, Université de Tours, 1995.
- LOUGEE, Carolyn. *Le Paradis des femmes, Women Salons and Social Stratification in 17th-Century France*. Princeton, Princeton University Press, 1976.
- LOUVAT, Bénédicte. *La Poétique de la tragédie classique*. Paris, SEDES, 1997.
- LOUVAT, Bénédicte et Marc ESCOLA (Ed.). *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. Paris, Flammarion, 1999.
- LOUX, François. *Le corps dans la société traditionnelle*. Paris, Berger-Levrault, 1979.
- LÖWITH, Karl. *Weltgeschichte und Heilsgeschelen. Die theologischen Voraussetzungen des Geschichtsphilosophie*. Traducido por Norberto Espinosa, *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*. Katz, 2007 (1ª edición, Stuttgart, 2004).
- LUBAC, Henri de. *Corpus mysticum : l'eucharistie et l'église au moyen âge : étude historique*. Paris, Aubier-Montaigne, 1944.
- LÜBBE, Hermann. *Säkularisierung. Geschichte eines ideenpolitischen Begriffs*. Fribourg/Munich, Alber, 1965.
- LUITPOLD FROMMEL, Christoph e Sebastian SCHÜTZE (Éd.). *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale Roma-Firenze, 12-15 novembre, 1997*. Milan, Electa, 1998.

- LUKEHART, Peter M. (Ed.). *The Accademia Seminars : the Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*. New Haven, Yale University Press, 2009.
- LUNEL, Alexandre. *La maison médicale du roi, XVI^e-XVIII^e siècles. Le pouvoir royal et les professions de la santé (médecins, chirurgiens, apothicaires)*. Seyssel, Champ Vallon, 2008.
- LUTHY, Herbert. *La banque protestante en France de la Révocation de l'Édit de Nantes à la Révolution*. Paris, S.E.V.-P.E.N., 1959.
- LUTZ, Catherine A. *Unnatural emotions*. Chicago, University of Chicago Press, 1988.
- LYON-CAEN, Nicolas. *La Boîte à Perrette. Le jansénisme parisien au XVIII^e siècle*. Paris, Albin Michel, 2010.
- MACÉ, Stéphane. *L'Éden perdu. La pastorale dans la poésie française de l'âge baroque*. Paris, Honoré Champion, 2002.
- MACHADO, Robert. "Arqueología y epistemología". En *Michel Foucault philosophe*. Traducido por Alberto L. Bixio; Gedisa, 1990, pp. 15-30. (1^a edición, Paris, Seuil, 1989).
- MACKRELL, J.Q.C. *The Attack of "Feudalism" in Eighteenth-Century France*. London-Toronto, Routledge-University of Toronto Press, 1973.
- MACPHERSON, Crawford Brough. *The political Theory of Possessive Individualism*. Traducido por Juan-Ramón Capella; Trotta, 2005 (1^a edición, Oxford University Press, 1962).
- MAËS, Gaëtane et Jan BLANC (Éd.). *Les échanges artistiques entre les anciens pays-bas et la France, 1482-1814*. Actes du colloque au Palais des Beaux-Arts de Lille du 28 au 30 mai 2008. Brepols, 2010.
- MAGENDIE, Maurice. *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*. Genève, Slatkine, 1993 (1^a edición, Paris, Alcan, 1925).
- MAGNÉ, Bernard. *Crise de la littérature française sous Louis XIV : Humanisme et Nationalisme*. Lille, 1976.
- MAGNE, Émile. *Voiture et les années de gloire de l'Hôtel de Rambouillet 1635-1648*. Paris, Mercure de France, 1912.
- MAGNIEN, Catherine (Dir.). *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*. Volumen 20 de los Cahiers V.L. Saulnier. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 2003.
- MAGNON, Myriam. *Recherches sur Jacques Friquet de Vaurose*. Mémoire de maîtrise inédit, université Paris IV-Sorbonne, 1990.
- MAHON, Denis. *Studies in Seicento Art and Theory*. London, The Warburg Institutue-University of London, 1947.
- MAHON, Denis. *Nicolas Poussin: Works from his First Years in Rome*. Jerusalem, Israel Museum, 1999. (1^a edición, Catálogo de la exposición en el Palazzo delle Esposizioni de Rome, del 26 de noviembre de 1998 al 1 de marzo de 1999: Nicolas Poussin, i primi anni romani).

- MAI, Ekkehard (Hrsg.) *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*. Mainz, Philipp von Zabern, 1990.
- MAINIL, Jean. *Dans les règles du plaisir. Théorie de la différence dans le discours obscène, romanesque et médical de l'Ancien Régime*. Paris, Kime, 1998.
- MAIRE, Catherine-Laurence. *Les Convulsionnaires de Saint-Médard. Miracles, convulsions et prophéties à Paris au XVIII^e siècle*. Paris, Gallimard, 1985.
- MAIRE, Catherine (Éd.). *Jansénisme et Révolution*. Colloque de Versailles. Paris, Bibliothèque Mazarine, 1990.
- MAIRE, Catherine. *De la cause de Dieu à la cause de la Nation. Le jansénisme au XVIII^e siècle*. Paris, Gallimard, 1998.
- MAKARIUS, Michel. *Ruines. Représentation dans l'art de la Renaissance à nos jours*. Paris, Flammarion, 2011 (1^a edición, 2004).
- MÂLE, Émile. *L'Art allemand et l'art française du Moyen Âge*. Paris, Armand Colin, 1917.
- MÂLE, Émile. *L'Art religieux après le concile de Trente. Études sur l'iconographie de la fin du XVI^e, du XVII^e siècle, du XVIII^e siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*. Paris, Albin Colin, 1932.
- MALETTKE, Klaus. « Complots et conspirations contre Louis XIV dans la deuxième moitié du XVII^e siècle ». En BERCÉ, Yves-marie et Elena Fasano Guarini (Dir.). *Complots et Conjurations dans l'Europe moderne*. Rome, École française de Rome, 1996, pp. 347-371.
- MALLISON, Jonathan y Anthony STRUGNELL. *La diffusion de Locke en France*. Oxford, Voltaire Foundation Oxford, 2001.
- MANDRELLA, David. *Jacob van Loo (1614-1670)*. Paris, Arthena, 2011.
- MANDRESSI, Rafael. *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*. Paris, Seuil, 2003.
- MANDROU, Robert y Georges DUBY. *Histoire de la civilisation française XVII^e-XX^e siècle*. Paris, Armand Colin, 1958.
- MANDROU, Robert. *Introduction à la France moderne, essai de psychologie historique*. Paris, Albin Michel, 1961.
- MANDROU, Robert. *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle*. Paris, Plon, 1968.
- MANDROU, Robert. "L'Histoire des mentalités". *Encyclopaedie Universalis*, 1968, t. VIII.
- MANDROU, Robert. *L'Europe "absolutiste". Raison et raison d'État, 1649-1775*. Paris, Fayard, 1977.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologie und Utopie*. Traducido por Salvador Echevarría; FCE, 1997. 1^a edición, Bonn, 1929.

- MANSFIELD, Elizabeth (Ed.). *Art History and its Institutions: Foundations of a Discipline*. New York-London, Routledge, 2002.
- MANTEGAZZA, Paolo. *La physionomie et l'expression des sentiments*. Paris, Alcan, 1897.
- MARAL, Alexandre. *La Chapelle de Versailles sous Louis XIV. Cérémonial liturgique et musique*. Paris, Mardaga, 2002.
- MARAL, Alexandre. *La Chapelle Royale de Versailles. Le Dernier grand chantier de Louis XIV*. Paris, Arthena, 2011.
- MARAL, Alexandre. *Madame de Maintenon, à l'ombre du roi soleil*. Paris, Belin, 2011.
- MARAL, Alexandre. *Le Roi-Soleil et Dieu*. Paris, Perrin, 2012.
- MARCEL, David. *La souveraineté et les limites juridiques du pouvoir monarchique du IX^e au XV^e siècle*. Paris, Dalloz, 1954.
- MARCEL, Pierre. *Un vulgarisateur, Jean Martin*. Paris, Garnier, 1903.
- MARCEL, Pierre. *Les industries artistiques*. Paris, Schleicher, 1904.
- MARCEL, Pierre. *La Peinture Française au début du dix-huitième siècle, 1690-1721*. Paris, G. Baranger, 1906.
- MARCEL, Pierre. *Charles Le Brun*. Paris, Plon, 1909.
- MARCHAL, Roger. *Madame de Lambert et son milieu*. Oxford, The Voltaire Foundation, 1991.
- MARCIL-LACOSTE, Louise. *Claude Buffier and Thomas Reid: Two Commonsense Philosophers*. Kingston, McGill-Queen's University Press, 1982.
- MARDRUS, François. « Les collections du Régent au Palais Royal ». En Catálogo de la exposición en el Musée Carnavalet de Paris del 9 de mayo al 4 de septiembre de 1988. Paris, Édition Paris-Musées, 1988, pp. 78-115.
- MARDRUS, François. « La galerie du Régent et la peinture du Seicento ». En BOYER, Jean-Claude (Éd.). *Seicento. La peinture italienne au XVII^e siècle et la France*. Rencontres de l'École du Louvre, septembre 1990. Paris, Musée du Louvre, 1990, pp. 293-308.
- MARGAIRAZ, Dominique. *Foires et Marchés dans la France préindustrielle*. Paris, EHESS, 1988.
- MARGARET, Olin. *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1992.
- MARGIOTTA, Giacinto. *Le origine italiane della Querelle des Anciens et des Modernes*. Rome, Studium, 1953.
- MARIN, Louis. *Détruire la peinture*. Paris, Flammarion, 1997 (1^a edición, Galilée, 1977).
- MARIN, Louis. *Le portrait du roi*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

- MARIN, Louis. « Grammaire royale du visage ». En DIDI-HUBERMAN, Georges (Dir.). *À visage découvert*. Paris, Fondation Cartier-Flammarion, 1992, pp. 70-89.
- MARIN, Louis. *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris, Seuil, 1993.
- MARIN, Louis. *De la Représentation*. Paris, Gallimard-Seuil, 1994.
- MARIN, Louis. *Pascal y Port-Royal*. Paris, PUF, 1997.
- MAROTEAUX, Vincent . *Marly, l'autre palais du soleil*. Genève, Vögele, 2002.
- MARMIER, Jean. *Horace en France au XVII^e siècle*. Paris, PUF, 1962.
- MARQUÈZE-POUEY, Louis. *Le mouvement décadent en France*. Paris, PUF, 1986.
- MARRAMAO, Giacomo. *Potere e secolarizzazione*. Traducido por Juan Ramón Capella ; Península, 1989 (1^a edición, Riuniti, 1983).
- MARRAMAO, Giacomo. *Cielo e terra. Genealogia della secolarizzazione*. Traducido por Pedro Michel García Fraile; Paidós, 1998 (1^a edición, Roma-Bari, Laterza & Figli Spa, 1994).
- MARRAUD, Mathieu. *La Noblesse de Paris au XVIII^e siècle*. Paris, Seuil, 2000.
- MARRAUD, Mathieu. *De la Ville à l'État. La bourgeoisie parisienne (XVII^e-XVIII^e)*. Paris, Albin Michel, 2009.
- MARTIN, François-René. "L'histoire de l'art des vaincus. L'Alsace et son art dans l'historiographie française entre 1870 et 1918". En RECHT, Roland, Philippe SÉNÉCHAL, Claire BARBILLON, François-René MARTIN (Ed.). *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*. Paris, La documentation française, 2008, pp. 361-378.
- MARTIN, François-René et Sylvie RAMOND. *Grünewald*. Paris, Hazan, 2012.
- MARTIN, Michel. *Les monuments équestres de Louis XIV*. Paris, Picard, 1986.
- MARTIN-FUGIER, Anne. *Les Salons de la troisième république*. Paris, Perrin, 2003.
- MARTIN, Laurent y Venayre Sylvain. *L'histoire culturelle du contemporain*. Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005.
- MARTIN, Lynn A. *The Jesuit Mind. The Mentality of an Elite in Early Modern France*. Ithaca-London, Cornell University Press, 1988.
- MARTIN, Victor. *Les origines du gallicanisme en France*. Paris, Bloud et Gay, 1939, 2 Vol.
- MARTIN, Victor. *Le gallicanisme et la Réforme catholique. Essai sur l'introduction en France des décrets du Concile de Trente (1563-1615)*. Alphonse Picard et Fils, 1919.
- MARX, Karl. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*. Traducido por Francisco Rubio Llorente ; Alianza Editorial, 1968 (1^a edición, Berlin, Dietz Verlag, 1844).

- MASKELL, David. *The Historical Epic in France 1500-1700*. Oxford, Oxford University Press, 1973.
- MASON, Haydn T. (Dir.). *The Darnton Debate. Books and Revolution in the Eighteenth Century*. Oxford, Studies on Voltaire and The Eighteenth Century, 1998.
- MASSAT, Marcel. *Nicolas Loir (1624-1679), peintre ordinaire du roi et recteur en son Académie royale de peinture et de sculpture*. Mémoire de maîtrise, Université Paris IV Sorbonne, 1996.
- MASSEAU, Didier. *L'invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 1994.
- MASSEAU, Didier. *Les ennemis des philosophes. L'antiphilosophie au temps des Lumières*. Paris, Albin Michel, 2000.
- MASTELLONE, Salvo. *Venalità e machiavellismo in Francia (1572-1610)*. Florence, Olschki, 1972.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. *La rhétorique des passions*. Paris, PUF, 2000.
- MATTELART, Armand y Erik NEVEU. *Introduction aux Cultural Studies*. Paris, La Découverte, 2003.
- MAURIUZ, Adriano. « Un regard sur la peinture plafonnante de Pierre de Cortone à Giambattista Tiepolo ». En DUCAMP, Emmanuel (Dir.). *L'Apothéose d'Hercule de François Lemoyne au château de Versailles. Histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre*. Paris, Alain de Gourcuff, 2001, pp. 59-71.
- MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF, 2009, (1^a edición 1950).
- MAUZI, Robert. *L'Idée du Bonheur au XVIII^e siècle*. Paris, Armand Colin, 1969 (1^a edición, 1960).
- MAZA, Sarah. *Private Lives and Public Affairs: The Causes Célèbres of Prerevolutionary France*. University of California Press, 1993.
- MAZA, Sarah. *The Myth of the French Bourgeoisie: An Essay on the Social Imaginary, 1750-1850*. Harvard University Press, 2003.
- MAZAURIC, Simone. *Fontenelle et l'invention de l'histoire des sciences à l'aube des Lumières*. Paris, Fayard, 2007.
- MAZOUER, Charles. *L'âge d'or de l'influence espagnole: la France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche, 1615-1666*. Volume 20 des Actes du Colloque du Centre Méridional de Rencontres sur le XVII^{ème} siècle, Marseille, Interuniversitaires, 1991.
- MAZOUER, Charles. *Le théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italianen en France au XVII^e siècle*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000.
- MAZOUER, Charles. *Le théâtre Français de la Renaissance*. Paris, Honoré Champion, 2002.
- MAZZARINO, Santo. *Il pensiero storico classico*. Roma/Bari, Laterza, 1966, 2. Vol.

MAZZOLINI, Renato G. « Les Lumières de la raison: des systèmes médicaux à l'organologie naturaliste ». GRMEK, Mirko D. (Dir.). *Storia del pensiero medico occidentale. 2. Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*. Traducido por Maria Laura Bardinte Broso y Louise L. Lambrichs; Seuil, 1997, pp. 93-115. (1ª edición, Laterza, 1996).

MCGINN, Bernard. *Visions of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*. New York, Columbia University Press, 1998 (1ª edición 1979).

MCILWAIN, Charles Howard. *Constitutionalism and the Changing World*. Cambridge, Cambridge University Press, 1939.

McKENNA, Antony et Pierre-François MOREAU (Dir.). *Libertinage et Philosophie au XVII^e siècle. 12. Le libertinage est-il une catégorie philosophique ?* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.

McMAHON, Darrin M. *Enemies of the Enlightenment and the Making of Modernity*. New York, Oxford University Press, 2003.

McWILLIAM, Neil, Vera SCHUSTER and Richard WRIGLEY (Ed.) *A biography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration, 1699-1827*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

McWILLIAM, Neil. « Érudition et engagement politique : la double vie de Louis Dimier. » En RECHT, Roland, Philippe SÉNÉCHAL, Claire BARBILLON, François-René MARTIN (ed.). *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*. Paris, La documentation française, 2008, pp. 403-417.

MÉCHOULAN, Henry (Dir.) *L'État baroque. Regards sur la pensée politique de la France du premier XVII^e siècle*. Paris, J. Vrin, 1985.

MÉCHOULAN, Henry. "L'Espagne dans le miroir des textes française". En MÉCHOULAN, Henry (Dir.) *L'État baroque. Regards sur la pensée politique de la France du premier XVII^e siècle*. Paris, J. Vrin, 1985.

MÉCHOULAN, Henry et Joël CORNETTE (ed.). *L'État classique. Regards sur la pensée politique de la France dans la second XVII^e siècle*. Paris, J. Vrin, 1996.

MEHL, Édouard. "Les méditations stoïciens de Descartes. Hypothèses sur l'influence du stoïcisme dans la constitution de la pensée cartésienne (1619-1637)". En MOREAU, Jean-François (dir.). *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique. Tome I*. Paris, Albin Michel, 1999, pp. 251-280.

MEINECKE, Friedrich. *Die Idee der Staatsräson in der neueren Geschichte*. München u. Berlin, R. Oldenbourg, 1924.

MELANÇON, Benoît. "Diversité de l'épistolaire". En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 823-837.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, 1964.

MERLE DU BOURG, Alexis. *Peter Paul Rubens et la France*. Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

MERLE DU BOURG, Alexis. *Rubens au Grand Siècle. Sa réception en France 1640-1715*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

MERLE DE BOURS, Alexis. « Une grande figure de la curiosité sous Louis XIV : Armand-Jean de Vignerod du Plessis, Deuxième Duc de Richelieu (1629-1715) ». En DELAPIERRE, Emmanuelle, Matthieu GILLES, Hélène PORTIGLIA. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts d'Arras del 6 de marzo al 14 de junio 2004: Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle. Ludion, 2004, p. 32-49.

MERLIN, Hélène (MERLIN-KAJMAN, Hélène). *Public et Littérature en France au XVII^e siècle*. Paris, Les Belles Lettres, 1994.

MERLIN-KAJMAN, Hélène. *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*. Paris, Honoré Champion, 2000.

MERLIN-KAJMAN, Hélène. *L'excentricité académique. Littérature, institution, société*. Paris, Les Belles Lettres, 2001.

MÉROT, Alain. « Les paroisses parisiennes et les peintres dans la première moitié du XVII^e siècle. Le rôle des fabriques ». En MOUSNIER, Roland et Jean MESNARD (ed.). *L'Âge d'or du Mécénat (1598-1661). Actes du colloque international CNRS (mars 1983)*. Paris, C.N.R.S., 1985, pp. 183-190.

MÉROT, Alain. « Décors pour le Louvre de Louis XIV : La mythologie politique à la fin de la Fronde (1653-1660) ». En LAPLANCHE, François et Chantal GRELL (Dir.). *La monarchie absolutiste et l'histoire en France. Théories du pouvoir, propagandes monarchiques et mythologies nationales*. Colloque tenu en Sorbonne les 26-27 mai 1986. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1986, pp. 113-154.

MÉROT, Alain. *Eustache Le Sueur 1616-1655*. Paris, Arthena, 2000 (1^a edición, 1987).

MÉROT, Alain. *Nicolas Poussin*. Paris, Hazan, 1998 (1^a edición, Traducida por Fabia Claris; London-New York, Thames & Hudson Ltd., 1990).

MÉROT, Alain. *Retraites mondaines, aspects de la décoration intérieure à Paris au XVII^e siècle*. Paris, Le Promeneur, 1990.

MÉROT, Alain. *La peinture française au XVII^e siècle*. Paris, Gallimard, 1994.

MÉROT, Alain. « L'idée du public parfait selon Antoine Coypel ». En BONFAIT, Olivier, Véronique Gerard POWEL et Philippe SÉNÉCHAL (Éd.). *Curiosité. Études d'histoire de l'art en honneur d'Antoine Schnapper*. Paris, Flammarion, 1998, pp. 115-124.

MÉROT, Alain. « L'atticisme parisien: réflexions sur un style ». En MÉROT, Alain, Emmanuel STARCKY et François CHASERANT. Catálogo de la exposición en el Musée Magnin de Dijon, del 8 de junio al 27 de septiembre de 1998 y en el Musée de Tessé de Le Mans del 29 de octubre de 1998 al 31 de enero de 1999: Eloge de la clarté. Un courant artistique au temps de Mazarin 1640-1660. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp. 13-40.

MÉROT, Alain. « Temple des Muses, Palais du Soleil : les plafonds peints par Charles Le Brun au château de Vaux-le-Vicomte ». En GRELL, Chantal et Klaus MALETTKE. *Les années Fouquet: Politique, Société, Vie artistique et Culturelle dans les années 1650*. Colloque organisé conjointement par l'Université de Versailles-Saint-Quentin (ESR 17-18), la Société des amis de Versailles et la Conservation du Château de Versailles en collaboration avec le Séminaire d'histoire moderne de l'Université de Marburg à Versailles, 26-27 mai 2000. Münster, Lit, 2001, pp. 111-123.

MERRICK, Jeffrey. *The Desacralization of the French Monarchy in the Eighteenth Century*. Baton Rouge and London, Louisiana University Press, 1990.

MERSON, Olivier. *La peinture française au XVII^e siècle et au XVIII^e siècle*. Paris, Alcide Picard & Kaan, 1900.

METTAM, Roger. *Power and Faction in Louis XIV's France*. New York, Blackwell, 1988.

MEYER, Jean. *Le Régent*. Paris, Ramsay, 1985.

MEYSSONNIER, Simone. *La Balance et l'Horloge. La genèse de la pensée libérale en France au XVIII^e siècle*. Montreuil, Éditions de la Passion, 1989.

MICHAUD, Éric. *Un Art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*. Paris, Gallimard, 1996.

MICHAUD, Éric. *Histoire de l'art: Une discipline à ses frontières*. Paris, Hazan 2005.

MICHEL, Christian. « Les enjeux historiographiques de la querelle des anciens et des modernes ». En LAPLANCHE, François et Chantal GRELL (Dir.). *La monarchie absolutiste et l'histoire en France. Théories du pouvoir, propagandes monarchiques et mythologies nationales*. Colloque tenu en Sorbonne les 26-27 mai 1986. Paris, Prsses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1986, pp. 139-154.

MICHEL, Christian. " L'argument des origines dans les théories des arts". En GRELL, Chantal et Christian MICHEL (Éd.) *Primitivisme et Mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1989.

MICHEL, Christian. « Manière, Goût, Faire, Style; les mutations du vocabulaire de la critique d'art en France au XVIII^e siècle ». En *Rhétorique et Discours critique. Échanges entre langue et métalangues*. Actes du colloque dans l'ENS Paris, 1987. Paris, Presses de l'École Normale Supérieur, 1990.

MICHEL, Christian. *Charles-Nicolas Cochin et l'Art des Lumières*. Rome, École Française de Rome, 1993.

MICHEL, Christian. « De l'Ekphrasis à la description analytique: histoire et surface du tableau chez les théoriciens de la France de Louis XIV ». En RECHT, Roland (Éd.). *Le texte de l'oeuvre d'art. La description*. Strasbourg, Musée d'Unterlinden Colmar-Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, pp. 45-56.

MICHEL, Christian. « Le chevalier Bernini et l'enseignement artistique en France ». En GRELL, Chantal et Milovan STANIC (Éd.). *Le Bernini et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*. Colloque international, 6 et 7 novembre 1998 à l'Instituto Italiano di Cultura à Paris. Paris, Presses Paris Sorbonne, 2002, pp. 93-105.

MICHEL, Christian. « Bellori et l'Académie royale de Peinture et Sculpture: une admiration bien tempérée ». BONFAIT, Olivier (Dir.). *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*. Collection d'histoire de l'art n° 1- Actes du colloque "Il Bello ideale e le Accademie, Relazioni artistiche tra Roma e Parigi nell'Està du Bellori", Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2000. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2002, pp. 105-116.

MICHEL, Christian. « L'expression du sujet littéraire et religieux dans les tableaux de chevalet au temps d'Eustache Le Sueur ». En SERROY, Jean (Dir.). *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*. Actes du colloque organisé par le musée de Grenoble et l'Université Stendhal à l'Auditorium du musée de Grenoble les 12 et 13 mai 2000. Grenoble, 2003, pp. 127-134.

MICHEL, Christian. « Y a-t-il eu une Querelle du Rubénisme à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture ? ». En HECK, Michèle-Caroline (Dir.). *Le Rubénisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Actes du colloque Lille-Arras, 2004. Brepols, 2005, pp. 159-171.

MICHEL, Christian. *Le « Célèbre Watteau »*. Genève, Droz, 2008.

MICHEL, Christian. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture (1648-1793). La Naissance de l'École Française*. Genève, Droz, 2012.

MICHEL DE CERTEAU. *L'écriture de l'histoire*. Paris, Gallimard, 1975.

MICHEL DE CERTEAU. *La possession de Loudun*. Paris, 1979.

MICHEL DE CERTEAU, *La fable mystique, XVI^e-XVII^e siècle*. Paris, Gallimard, 1982.

MICHEL DE CERTEAU. *L'invention du quotidien. 1. Art de faire*. Paris, Gallimard, 1990.

MICHEL DE CERTEAU, *Le lieu de l'autre. Histoire religieuse et mystique*. Traducido por Victor Goldstein ; Katz, 2007 (1^a edición establecida por Luce Giard, Seuil/Gallimard, 2005).

MICHEL, Patrick. *Mazarin, prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du Cardinal Mazarin (1602-1661) : histoire et analyse*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999.

MICHEL, Patrick. « La peinture vénitienne en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Contribution à l'histoire d'une réception ». TOSCANO, Gennaro (Éd.). *Venise en France. La Fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*. Actes du colloque à Paris, dans l'École du Louvre, 2002. Paris, La documentation française, 2004, pp. 39-61.

MICHEL, Patrick. « Mazarin et les Barberini : le parallèle des collectionneurs ». En CONIHOUT, Isabelle de. et Patrick MICHEL (Dir.). *Mazarin. Les lettres et les arts*. Paris, Bibliothèque Mazarine-Éditions Monelle Hayot, 2006, pp. 51-66.

MICHEL, Patrick. *Peinture et Plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

MICHEL, Patrick. « Dessins des maîtres vénitiens et goût française au XVIII^e siècle. » En HOCHMANN, Michel. *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen, 24-25 février 2006, 6 mai 2006. Paris-Genève, École Pratique des Hautes Études-Droz, 2011, pp. 367-388.

MIGNOT, Claude et Paola PACHT-BASSANI (Éd.). *Claude Vignon en son temps*. Actes du colloque à l'Université de Tours, janvier 1994. Paris, Klincksieck, 1998 .

MILANESI, Claudio. *Mort apparente, mort imparfaite. Médecine et mentalités au XVIII^e siècle*. Paris, Payot, 1991.

MILANI, Raffaele. *Il pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*. Roma, Laterza, 1997.

MILLIOT, Vincent (Dir.). *Les Mémoires policiers, 1750-1850. Écritures et pratiques policières du Siècle des Lumières au Second Empire*. Rennes, PUR, 2006.

MILLIOT, Vincent. *Un policier des Lumières. Suivi de Mémoires de J.C.P. Lenoir, ancien lieutenant général de police de Paris, écrits en pays étrangers dans les années 1790 et suivantes*. Seyssel, Champ Vallon, 2011.

MILO, Daniel. *Trahir le temps*. Paris, Les Belles-Lettres, 1991.

MILOVANOVIC, Nicolas. « Romanelli à Paris : entre la galerie Farnèse et Versailles ». En BONFAIT, Olivier (Dir.). *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*. Collection d'histoire de l'art n° 1- Actes du colloque "Il Bello ideale e le Accademie, Relazioni artistiche tra Roma e Parigi nell'Està du Bellori", Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2000. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2002, pp. 85-139

MILOVANOVIC, Nicolas. « La Surintendance des Bâtiments et la querelle du coloris ». En DELAPIERRE, Emmanuelle, Matthieu GILLES, Hélène PORTIGLIA. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts d'Arras del 6 de marzo al 14 de junio 2004: Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle. Ludion, 2004, pp. 50-60.

MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles. Lectures des Grands décors monarchiques*. Paris, Les Belles Lettres, 2005.

MILOVANOVIC, Nicolas. *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV. Catalogue des décors peints*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2005.

MILOVANOVIC, Nicolas et Alexandre MARAL. *La galerie des Glaces. Charles Le Brun maître d'oeuvre*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2007.

MINARD, Philippe. *La fortune du colbertisme. État et industrie dans la France des Lumières*. Paris, Fayard, 1998.

MINGUET, Philippe. *Esthétique du Rococo*. Traducido por Silvia Iglesias Recuero ; Cátedra, 1992 (1^a edición, Paris, J. Vrin, 1966).

MIRANDOLA, Giorgio (dir.). *L'Italianisme en France au XVII^e siècle. Actes du VIII^e Congrès de la S.F.L.C.* Turin, Internazionale, 1968.

MIROT, Léon. *Roger de Piles, peintre, amateur, critique: membre de l'Académie de peinture (1635-1709)*. Paris, Jean Schemit, 1924.

MOINE, Marie-Christine. *Les Fêtes à la cour du Roi Soleil*. Paris, F. Sorlot-F. Lanore, 1984.

MOLAND, Louis. *Molière et la comédie italienne*. Paris, Didier, 1867.

MOLINIÉ, Georges. *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995 (1^a edición 1982).

MOMIGLIANO, Arnaldo. *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*. Paris, Gallimard, 1983.

MOCHI ONORI, Lorenza, Francesco, SOLINAS, Sebastien SCHÜTZE (Ed.). *I Barberini e la cultura europea del Seicento*. Atti del convegno internazionale Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 dicembre 2004. Roma, De Luca Editori d'Arte, 2008.

MONNIER, Gérard. *L'Art et ses institutions en France: De la Révolution à nos jours*. Paris, Gallimard-Folio, 1995.

MONOD, Jean-Claude. *La querelle de la sécularisation, de Hegel a Blumenberg*. Paris, Vrin, 2012 (1^a edición, 2002).

MONOD, Paul Kléber. *The Power of King: Monarchy and Religion in Europe, 1589-1715*. New Haven, Yale University Press, 1999.

MONTAGU, Jennifer. *The Expression of the Passions: the Origin and Influence of Charles Le Brun's*. London, Yale University Press, 1994.

MONTANARI, Tomaso. "Bellori e la politica artistica di Luigi XIV". BONFAIT, Olivier (Dir.). *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*. Collection d'histoire de l'art n° 1- Actes du colloque "Il Bello ideale e le Accademie, Relazioni artistiche tra Roma e Parigi nell'Està du Bellori", Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2000. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2002, pp. 117-138.

MONTANDON, Alain. « Les bienséances de la conversation ». En BRAY Bernard et Christoph STROSETZKI (Éd.). *Art de la lettre, art de la conversation : à l'époque classique en France*. Actes du colloque de Wolfenbüttel, octobre 1991. Paris, Klincksieck, 1991, pp. 61-79.

MONTANDON, Alain (dir.), *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1994.

MONTANDON, Alain (dir.). *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe*. Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1995. 2 Vol.

MONTANDON, Alain (Dir.). *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre. Du Moyen Âge à nos jours*. Paris, Seuil. 1997.

MONTANDON, Alain (Dir.). *Mythes et représentations de l'hospitalité*. Rencontre organisée par le Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1998.

MONTANDON, Alain. *Désirs d'hospitalité, de Homère à Kafka*. Paris, PUF, 2002.

MONTÈGRE, Gilles. *La Rome des Français au temps des Lumières. Capitales de l'antique et carrefour de l'Europe (1769-1791)*. Collection de l'École française de Rome, n° 435. Rome, École française de Rome, 2011.

MOREAU, Jean-François (dir.). *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique. Tome I*. Paris, Albin Michel, 1999.

MOREAU, Pierre-François. "Les trois étapes du stoïcisme moderne". En MOREAU, Jean-François (dir.). *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique. Tome I*. Paris, Albin Michel, 1999, pp. 11-27.

MOREAU, Pierre-François (dir.). *Le scepticisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique. Tome II*. Paris, Albin Michel, 2001.

MOREAU, Pierre-François, Bernard BESNIER, Laurence RENAULT (dir.). *Les passions antiques et médiévales. 1. Théories et critiques des passions*. Paris, PUF, 2003.

MOREAU, Pierre-François et Ann THOMSON. *Matérialisme et passions*. Paris-Lyon, ENS-LSH, 2004.

MOREAU, Pierre-François (dir.). *Les passions de l'âge classique. 2. Théories et critiques des passions*. Paris, PUF, 2006.

MOREL, Henri. "La place de la *lex regia* dans l'histoire des idées politiques". En *Mélanges offertes à Jean Macqueron*. Aix-en-Provence, 1970.

MOREL, Philippe. *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*. Paris, Flammarion, 2011 (1^a edición, 1998).

MORELLET. *Eloges de Madame Geoffrin, contemporaine de Madame du Deffand, par MM. Morellet, Thomas et D'Alembert, suivis de Lettres de Madame Geoffrin et a Madame Geoffrin et d'un Essai sur la Conversation*. Paris, H. Nicole, 1812.

MORFORD, Mark. *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius*. Princeton, Princeton University Press, 1991.

MORLEY David y Kevin ROBINS. *British Cultural Studies*. Oxford, OUP Oxford, 2001.

MORNET, Daniel. *Les Origines intellectuelles de la Révolution française*. Paris, Armand Colin, 1933.

MORRIS, David. B. *The Culture of Pain*. Berkeley, University of California Press, 1984.

MORRISSEY, Robert. *L'Empereur à la barbe fleuri. Charlemagne dans la mythologie et l'Histoire de France*. Paris, Gallimard, 1997.

MORTIER, Roland. *Clartés et ombres du siècle des Lumières*. Genève, Droz, 1969.

MOSÈS, Stéphane. *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Traducido por Alicia Martorell ; Cátedra, 1997 (1^a edición, Paris, Seuil, 1992).

MOSSÉ, Claude. *L'Antiquité dans la Révolution française*. Paris, Albin Michel, 1989.

- MOUREAU, François y Margaret MORGAN GRASSELLI (Éd.). *Antoine Watteau (1684-1721). The Painter, His Age and His Legend*. Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987.
- MOUREAU, François. *Présences d'Arlequin sous Louis XIV: de Gherardi à Watteau*. Paris, Klincksieck, 1992.
- MOUREAU, François. *Le goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011.
- MOUSNIER, Roland. *La Vénalité des officies*. Paris, PUF, 1971 (1^a edición 1945).
- MOUSNIER, Roland. *Histoire générale des civilisations, vol 4. Les XVI^e et XVII^e siècles*. Paris, PUF, 1965 (1^a edición, 1953).
- MOUSNIER, Roland. *Les institutions de la France sous la monarchie absolue, 1598-1789*. Paris, PUF, 2005 (1^a edición, 2 Vol. 1974-1980).
- MOUSNIER, Roland et Jean MESNARD (ed.). *L'Âge d'or du Mécénat (1598-1661). Actes du colloque international CNRS (mars 1983)*. Paris, C.N.R.S., 1985.
- MOUSSA, Sarga (Éd.). *L'idée de "race" dans les sciences humaines et la littérature : XVIII^e-XIX^e siècles*. Actes du colloque international de Lyon, 16-18 novembre 2000. Paris, L'Harmattan, 2003.
- MUCHEMBLED, Robert. *Culture populaire et culture des élites dans la France Moderne (XV^e-XVIII^e siècle)*. Paris, Flammarion-Champs, 1978.
- MUCHEMBLED, Robert. *L'invention de l'homme moderne. Culture et sensibilité en France du XV^e au XVIII^e siècle*. Paris, Fayard, 1988.
- MUCHEMBLED, Robert. *Le temps des supplices. De l'obéissance sous les rois absolus XV^e-XVIII^e siècle*. Paris, Armand Colin, 1992.
- MUCHEMBLED, Robert. *Une Histoire de la Violence*. Paris, Seuil, 2008.
- MÜNCH, Marc-Mathieu. *Le Pluriel du beau. Genèse du relativisme esthétique en littérature. Du singulière au pluriel*. Metz, Centre de recherche littérature et spiritualité, 1991.
- MÜNTZ, Eugène. *Raphaël. Sa vie, son oeuvre et son temps*. Paris, Hachette, 1906 (1^a edición, 1881).
- MÜNTZ, Eugène. *Les précurseurs de la Renaissance*. Paris, J. Rouam, 1882.
- MÜNTZ, Eugène. *La Renaissance en Italie et en France, à l'époque de Charles VIII*. Firmin-Didot, 1885.
- NAPOLI, Paolo. *Naissance de la police moderne. Pouvoir, normes, société*. Paris, La Découverte, 2003.
- NATIVEL, Colette. « Partes orationis et Partes pingendi : rhétorique antique et peinture au XVII^e siècle dans le *De pictura veterum* de Franciscus Junius ». En *Acta conventus neo-latini*

torontensis. *Proceedings of Seventh International Congress of Neo-Latin Studies*. Binghamton-New York, MRTS, 1991, pp. 529-538.

NATIVEL, Colette. « La théorie de l'enargeia dans le *De pictura veterum* de Franciscus Junius : sources antiques et développements modernes ». En DÉMORIS, René (Éd.). *Hommage à Élisabeth-Sophie Chéron. Texte et peinture à l'âge classique*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 73-85.

NATIVEL, Colette (Dir.) *Le noyant et l'encore. Les arts de l'allégorie XV^e-XVII^e siècle*. Actes du colloque « Pictura et philologia : les variations de l'allégorie à l'époque moderne » (Rome, Villa Médicis, 24-26 mai 2006). Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome - Villa Médicis. 2008.

NATIVEL, Colette. « La mise en oeuvre du comparativisme au XVII^e siècle : le *De pictura veterum* de Junius ». En BAYARD, Marc (Dir.). *L'histoire de l'art et le comparatisme. Les horizons du détour*. Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, n° 8. Paris, Somogy, 2007, pp. 233-245.

NAUDIN, Pierre. *L'Expérience et le sentiment de la solitude dans la littérature française de l'aube des Lumières à la Révolution : un modèle de vie à l'épreuve de l'histoire*. Paris, Klincksieck, 1995.

NAYROLLES, Jean. *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIII^e-XIX^e siècles)*. Presses Universitaires de Rennes, 2005.

NEGRONI, Barbara de. *Lectures interdites. Le travail des censeurs au XVIII^e siècle, 1723-1774*. Paris, Albin Michel, 1995.

NÉGRONI, Barbara de. « Le genre du dictionnaire ». En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 793-822.

NÉRAUDAU, Jean-Pierre. *L'Olympe du roi soleil. Mythologie et idéologie royale au grand siècle*. Paris, Les Belles Lettres, 1986.

NEWTON, William Richey. *L'espace du roi. La Cour de France au château de Versailles (1682-1789)*. Paris, Fayard, 2000.

NEXON, Yannick. *Le mécénat du chancelier Séguier*. Thèse, École nationale des chartes, 1976.

NEXON, Yanninck. *Le chancelier Séguier (1588-1672). Ministre, dévot et mécène au Grand siècle*. Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015.

NEXON, Yannick. « Le mécénat du chancelier Séguier ». En MOUSNIER, Roland et Jean MESNARD (Éd.). *L'âge d'or du mécénat (1598-1661)*. Actes du colloque international CNRS, mars 1983 : Le mécénat en Europe, et particulièrement en France avant Colbert. Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1985, pp. 49-57.

NICHOLS, Tom. *Tintoretto. Tradition and Identity*. London, Reaktion Books, 1999.

NICOLAS, Jean. *La Rébellion française. Mouvements populaires et conscience sociales (1661-1789)*. Paris, Seuil, 2002.

- NICOLET, Claude. *La fabrique d'une nation. La France entre Rome et les Germains*. Paris, Perrin, 2006 (1^a edición, 2003).
- NIDERST, Alain (Éd.) *Fontenelle*. Actes du colloque tenu à Rouen du 6 au 10 octobre 1987. Paris, PUF, 1989.
- NIDERST, Alain (Éd.). *Les trois Scudéry*. Actes du colloque du Havre, 1-5 octobre 1991. Paris, Klincksieck, 1993.
- NISARD, Charles. *Le triumvirat littéraire. Juste Lipse, Joseph Scaliger, Isaac Casaubon*. Paris, Amyot, 1852.
- NISARD, Désiré. *Histoire de la littérature française*. Paris, Didot, 1954, 3 vol.
- NISDERTS, Alain. « André Félibien en Italie ». En MESNARD, Jean (Éd.). *Les Récits de voyage*. Paris, 1986, pp. 74-83.
- NOILLE-CLAUZADE, Christine. *L'Éloquence du Sage. Platonisme et rhétorique dans la seconde moitié du XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2004.
- NOIRIEL, Gerard. *Sur la "crise" de l'histoire*. Paris, Belin, 1996.
- NOIRIEL, Gérard. *État, nation et immigration*. Paris, Gallimard-Belin, 2001.
- NORA, Pierre (Dir.). *Les Lieux de mémoire*. Paris, Gallimard/Quarto, 1997, 3. Vol. (1^a edición, Paris, Gallimard, 1984-1992).
- NORBERG, Kathryn. *Rich and Poor in Grenoble (1608-1814)*. Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1985.
- NORDMAN, Daniel. *Frontières de France. De l'espace au territoire (XVI^e-XIX^e siècle)*. Paris, Gallimard, 1998.
- NORTHEAST, Catherine M. *The Parisian Jesuits and the Enlightenment (1700-1762)*. Oxford, Voltaire Foundation, 1991.
- NOTTER, Annick. *Les Mays de Notre-Dame de Paris*. Musée des Beaux-Arts d'Arras, 1999.
- OAKLEY, Francis. *Natural Law, Conciliarism and Consent in the Late Middle Ages. Studies in Ecclesiastical and Intellectual History*. London, Variorum Reprints, 1984.
- OAKLEY, Francis. *The Conciliarist Tradition. Constitutionalism in the Catholic Church 1300-1870*. Oxford, Oxford University Press, 2008 (1^a edición, 2003).
- OAKLEY, Francis. *Empty Bottles of Gentilism. Kingship and the Divine in Late Antiquity and the Early Middle Ages (to 1050)*. New Haven, Yale University Press, 2010.
- OESTREICH, Gerhard. *Neostoicism and the Early Modern State*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- ÖHLSCHLÄGER, Claudia. *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*. Munich, Wilhelm Fink, 2005.

OLIVIER, René Bloch. *La philosophie de Gassendi: nominalisme, matérialisme et métaphysique*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1971.

OLIVIER-MARTIN, François. *Histoire du droit française des origines à la Révolution*. Paris, Domat-Montchrestien, 1948.

OLIVIER-MARTIN, François. *Les Parlements contre l'absolutisme traditionnel au XVIII^e siècle*. Cours polycopié de doctorat, Paris, 1949-1950. Reimpresión, Paris, Loysel, 1988 .

OLSON, Todd. *Poussin and France. Painting, Humanism and Politics of Style*. New Haven, Yale University Press, 2002.

O'MALLEY, John W. (Ed.). *The Jesuits. Cultures Sciences and the Arts, 1540-1773*. Toronto-London, University of Toronto Press, 1999-2006, 2 Vol.

O'MALLEY, John W. and Gauvin A. BAILEY (Dir.). *The Jesuits and the Arts, 1540-1773*. Philadelphia, St. Josephs University Press, 2005.

ORNAGHI, Lorenzo (ed.). *Il concetto di "interesse"*. Milano, Giuffrè Editore, 1984.

ORS, Eugenio d'. *Du Baroque*. Traducido por Agathe Rouart-Valéry ; Gallimard, 2000, p. 11 (1^a edición 1935).

ORY, Pascal. "Histoire du corps". En DELACROIX Christian; François DOSSE, Patrick GARCÍA y Nicolas OFFENSTADT. *Historiographies I-II. Concepts et débats*. Paris, Gallimard, 2010.

OSLER, Margaret. *Divine Will and the Mechanical Philosophy. Gassendi and Descartes Contingency and necessity in the Cretad World*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

OSLER, Margaret (Ed.). *Rethinking the Scientific Revolution*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

OSSOLA, Carlo. *Dal « Cortegiano » all' « Uomo di mondo »*. Traducido por Nicole Sels, *Miroirs sans visage. Du courtisan à l'homme de la rue*. Paris, Seuil, 1997 (1^a edición, Turin, Einaudi, 1987).

OURSEL Hervé et Julia FRITSCH (Dir.), *Henri II et les Arts*. Actes du colloque International de l'École du Louvre et Musée de la Renaissance - Ecouen - 24, 26 et 27 septembre 1997. Paris, École du Louvre, 2003.

OY-MARRA, Élisabeth. « Mazarin et les fresques de Giovanni Francesco Romanelli dans l'appartement d'été d'Anne d'Autriche au Louvre ». En CONIHOUT, Isabelle de. et Patrick MICHEL (Dir.). *Mazarin. Les lettres et les arts*. Paris, Bibliothèque Mazarine-Éditions Monelle Hayot, 2006, pp. 145-155.

OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire 1789-1799*. Paris, Gallimard, 1976.

OZOUF, Mona. *L'homme régénéré. Essais sur la Révolution française*. Paris, Gallimard, 1989.

OZOUF-MARIGNIER, Marie-Vic. *La formation des départements: La représentation du territoire français à la fin du XVIII^e siècle*. Paris, EHESS, 1988.

PACHT-BASSANI, Paola. *Claude Vignon, 1593-1670*. Paris, Arthena, 1992.

PACHT-BASSANI, Paola et Nicolas SAINTE FARE GARNOT. « La peinture parisienne de 1600 à 1630 ». En PACT-BASSANI, Paola, Thierry CRÉPIN-LEBLOND, Nicolas SAINTE FARE GARNOT, Franceso SOLINAS. Catálogo de la exposición en el Château de Blois, del 29 de noviembre de 2003 al 28 de marzo de 2004: Marie de Médicis, un gouvernement par les arts. Paris, Somogy, 2003, pp. 74-93.

PALLUCCHINI, Rodolfo. *La pittura veneziana del Seicento*. Venezia, Alfieri, 1981, 2 Vol.

PANOFISKY, Erwin. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Traducido por María Teresa Pumarega, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*; Cátedra, 1998 (1ª edición, Leipzig & Berlin 1924).

PANOFISKY, Erwin. Die Perspektive als "symbolische Form". En *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/1925*, Leipzig & Berlin, 1927. Traducido por Virginia Carega; Tusquets, 1999.

PANOFISKY, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. Traducido por María Luisa Balseiro; Alianza, 2006. (1ª edición, Almqvist & Wiksell, 1960).

PANTIN, Isabelle. *Les Fréart de Chantelou, une famille d'amateurs au XVII^e siècle entre Le Mans, Paris et Rome*. Paris, Creation et Recherche, 1999.

PAPASOGLI, Benedetta. *Il fondo del cuore*. Traducido por Claire Silbermann et Marie-Pierre Benveniste; *Le "Fond du coeur". Figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2001 (1ª edición, Pise, Goliardica, 1991).

PARDAILHÉ-GALABRUN, Annik. *La Naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris, PUF, 1988.

PARKER, David. *The Making of French Absolutism*. Londres, Edward Arnold, 1983.

PARMENTIER, Bérengère. *Le siècle des moralistes. De Montaigne à La Bruyère*. Paris, Seuil, 2000.

PAROY, Jean Philippe Guy, Marquis de. *Précis historique de l'origine de l'Académie Royale de peinture, sculpture et gravure, de sa fondation par Louis XIV, des événements qui lui sont survenus à la révolution, de sa dissolution par l'Assemblée nationale et de son rétablissement par Louis XVIII*. Paris, 1816.

PARRET, Herman. « La matière dans les esthétiques du XVIII^e siècle ». En DEKONINCK, Ralph, Agnès GUIDERDONI-BRUSLÉ, Nathalie KREMER (Dir.) *Aux limites de l'imitation. L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI-XVIII^e siècle)*. Amsterdam, Rodopi, 2009, pp. 19-38.

PARSONS, Jotham. *The Church in the Republic: Gallicanism and Political Ideology in Renaissance France*. Washington D.C, Catholic University of America Press, 2004.

PARSONS, Talcott. *Essays in Sociological Theory*. New York, Free Press of Glencoe-Collier-Macmillan, 1964 (1ª edición, 1942).

- PASQUIER, Pierre. *La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle*. Paris, Klincksieck, 1995.
- PASQUIER, Pierre. "Le merveilleux peut-il être merveilleux?". En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 629-644.
- PASSINI, Michaela. « Louis Dimier, l'Action française et la question de l'art national ». En DARD, Olivier, Michel LEYMARIE, Neil MCWILLIAM (Ed.). *Le maurrassisme et la culture. L'Action française, culture, société, politique (III)*. Presses Universitaires du Septentrion, 2010.
- PASSINI, Michela. *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012.
- PAULTRE, Christian. *De la répression de la mendicité et du vagabondage en France sous l'Ancien Régime*. Genève, Slatkine-Megariotis, 1975 (1^a edición 1906).
- PAVEL, Thomas. *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*. Paris, Gallimard, 1996.
- Peintures murales aux Invalides. L'Oeuvre révélé de Joseph Parrocel*. Paris, Faton, 2005.
- PEKACZ, Jolanta T. *Conservative Tradition in Pre-Revolutionary France. Parisian Salon Women*. Peter Lang, 1999.
- PELLEGRIN, Nicole. *Les Vêtements de la Liberté. Acécédair des pratiques vestimentaires françaises de 1780 à 1800*. Paris, Alinéa, 1989.
- PENAUD-LAMBERT, Blanche. « La galerie d'Hercule à l'hôtel Lambert ». En MILOVANOVIC, Nicolas et Alexandre MARAL. Catálogo en el Musée national du Château de Versailles Galerie des glaces, Salle des gardes du roi et appartement de Mme de Maintenon, del 24 de septiembre al 16 de diciembre de 2007: La galerie des glaces : Charles Le Brun maître d'oeuvre. Paris, Réunion des musées nationaux, 2007, pp. 40-44.
- PERICOLO, Lorenzo. *Peinture et doctrine académique sous Louis XIV. La vie de Charles Le Brun par Claude Nivelon*. Thèse. EPHE, 1998.
- PERINI, Giovanna. "Il Poussin di Bellori". En BONFAIT, Olivier et alii (Éd.). *Poussin et Rome*. Actes du colloque à Rome, 16-18 novembre 1994, dans l'Académie de France et Bibliotheca Hertziana. Paris, RMN, 1996, pp. 293-308.
- PÉROUSE, Gabriel A. *L'examen des esprits du Docteur Juan Huarte de San Juan : sa diffusion et son influence en France aux XVI^e et XVII^e siècles*. Paris, Société d'Édition "Les belles lettres", 1970.
- PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie. *Vaux-le-Vicomte*. Paris, Scala, 1997.
- PERREAU, Stéphane. *Hyacinthe Rigaud. Le peintre des rois*. Nouvelles Presses du Languedoc, 2004.
- PERRENS, François. *Les Libertins en France au XVII^e siècle*. Paris, Léon Chailley, 1896.

- PERROT, Jean-Claude. *Une Histoire Intellectuelle de l'économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*. Paris, Éditions de l'EHESS, 1992.
- PERROT, Philippe. *Le luxe. Une richesse entre faste et confort XVIII^e-XIX^e siècle*. Paris. Seuil, 1995.
- PETERSON, Erik. *Der Monotheismus als politisches problem, Ein Beitrag zur Geschichte der politischen Theologie im Imperium Romanum*. Traducido por Agustín Andreu, *El monoteísmo como problema político*, Trotta, 1999 (1^a edición Leipzig, Jakob Hegner, 1935).
- PETERSSON, Robert Torsten. *Sir Kenelm Digby. The Ornament of England 1603-1665*. London, Jonathan Cape, 1956.
- PETITFILS, Jean-Christian. *Le Régent*. Paris, Fayard, 1986.
- PETITFILS, Jean-Christian. *Louis XIV*. Paris, Perrin, 1995.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge University Press. 1940.
- PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique. *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme : Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet*. Paris : Honoré Champion, 1997.
- PHILIPPOT, Paul. « Présentation ». En RIEGL, Alois. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Traducido por Sibylle Muller, *L'origine de l'art baroque à Rome*, Paris, Klincksieck, 1993, pp. 7-34. (1^a edición, Viena, 1908).
- PICARD, Timothée. *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme, 1860-2004*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- PICCIOLA, Liliane. *Corneille et la dramaturgie espagnole*. Tübingen, Narr, 2002.
- PICHOT, André. *Histoire de la notion de vie*. Paris, Gallimard, 1993.
- PICHOT, André. *La société pure. De Darwin à Hitler*. Paris, Flammarion, 2000.
- PICON, Antoine. *Claude Perrault, 1613-1688, ou la curiosité d'un classique*. Paris, Picard, 1988.
- PICON, Antoine. *L'invention de l'ingénieur moderne. L'École des ponts et chaussées, 1747-1851*. Paris, Presses de l'École National des Ponts et Chaussées, 1993.
- PIGUET, Marie-France. *Classe. Histoire du mot et genèse du concept des Physiocrates aux Historiens de la Restauration*. Lyon, Presses Universitaire de Lyon, 1996.
- PINAULT, Madeleine. « L'étude de la perspective dans l'histoire de Saint Etienne de Laurent de la Hyre ». En DHOMBRES, Jean et Joël SAKAROVITCH (Éd.) *Desargues en son temps*. Actes du colloque à Caen 1991. Paris, Albert Blanchard, 1994, pp. 249-262.
- PINAULT, Madeleine. « L'Expression des passions à travers quelques exemples de dessins du XVII^e siècle ». En YON, Bernard (Éd.) *La peinture des passions: de la Renaissance à l'Âge classique*. Actes du colloque international, Saint-Etienne, 10,11, 12, avril 1991. Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1995.

PINTARD, René. *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*. Genève, Slatkine, 2000 (1^a edición, Furne, 1943).

PIOBETTA, Jean-Baptiste. *Pierre Chanut: une psychologie de l'instinct et des fonctions de l'esprit au temps de Descartes*. Paris, Hartmann, 1937.

PLAISANCE, Michel (Éd.) *Le livre illustré italien au XVI^e siècle. Texte-Image*. Actes du colloque organisé par le Centre de recherche Culture et société en Italie aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles de l'Université de la Sorbonne nouvelle, 1994. Paris, Klincksieck, 1999.

PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle. *Le théâtre de société: un autre théâtre?*. Paris, Honoré Champion, 2003.

PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle et Dominique QUÉRO (Éd.). *Les théâtres de société au XVIII^e siècle*. Études sur le 18^e Siècle. XVIII. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005.

PLAX, Julie Anne. *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

POCOCK, J.G.A. *The Ancient Constitution and the Feudal Law: a study of English Historical Thought in the Seventeenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1957.

POCOCK, J.G.A. *Politics, Language and Time: essays on political thought and history*. New York, Atheneum, 1971.

POCOCK, J.G.A. *The Machiavellian Moment*. Traducido por Marta Vázquez-Pimentel y Eloy García; Tecnos 2002 (1^a edición, Princeton, Princeton University Press, 1975).

POCOCK, J.G.A. *Barbarism and Religion. 1. The Enlightenments of Edward Gibbon, 1737-1764. 2. Narratives of Civil Government*. Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1999, 2 Vol.

POCOCK, J.G.A. *Political Thought and History: Essays on Theory and Method*. Traducido por Sandra Chapparro Martínez; Akal, 2012 (1^a edición, Cambridge, Cambridge University Press, 2009).

PODRO, Michael. *The Critical Historians of Art*. New Haven-London, Yale University Press, 1982.

POLANYI, Karl. *The Great Transformation*. New York, Rinehart, 1944.

POLLEROS, Friedrich. « La galerie de portraits entre architecture et littérature : essai de typologie. » En CONSTANS, Claire et Mathieu DA VINHA (Dir.). *Les grandes galeries européennes : XVII^e-XIX^e siècles*. Paris-Versailles, Maison des sciences de l'homme- Centre de recherche du château de Versailles. 2010, pp. 67-90.

POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris, Gallimard, 1987 (1^a edición, Torino, Einaudi, 1978).

POMIAN, Krzysztof. *L'ordre du temps*. Paris, Gallimard, 1984.

- POMMIER, Édouard (Ed.). *Histoire de l'histoire de l'art. XVIII^e et XIX^e siècle*. Tome 2. Paris, Musée du Louvre-Klincksieck, 1997.
- POMMIER, Édouard. « L'image de Mignard aux XVII^e et XVIII^e siècle ». En BOYER, Jean-Claude (Dir.). *Pierre Mignard "le Romain"*. Actes du colloque organisé par le Service culturel du Louvre, 29 septembre 1995. Paris, La Documentation Française-Musée du Louvre, 1997, pp. 241-264.
- POMMIER, Édouard. « L'Académie royale de peinture et de sculpture et le modèle italien ». En LE LEYZOUR, Philippe et Alain DAGUERRE DE HUREAUX (Dir.) Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Tours, del 18 de marzo al 18 de junio de 2000 y en el Musée des Augustins de Toulouse del 30 de junio al 2 de octubre de 2000: Les peintres du roi, Morceaux de réception à l'Académie Royale de peinture et de sculpture 1648-1793. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, pp. 51-60.
- POMMIER, Edouard. *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*. Paris, Gallimard, 2003.
- PONS, Bruno. *De Paris à Versailles, 1699-1736. Les sculpteurs ornemanistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi*. Strasbourg, Pres les Universités de Strasbourg, 1986.
- POPKIN, Jeremy D. *Revolutionary News. The Press in France, 1789-1799*. Duke University Press, 1990.
- POPKIN, Richard. *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*. Traducido por Juan José Utrilla; FCE, 1983 (1^a edición, University of California Press, 1979).
- PORCHNEV, Boris. *Les Soulèvements populaires en France au XVII^e siècle*. Paris, Flammarion, 1972 (1^a edición rusa, 1948).
- POROT, Bertrand. « Watteau au spectacle. La danse sur les scènes parisiennes (1702-1721) ». En TOUTAIN-QUITTELIER, Valentine & Chris RAUSEO (Dir.). *Watteau au confluent des Arts. Esthétique de la Grâce*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 237-255.
- PORSET, Charles et Cecile REVAUGER. *Franc-maçonnerie et religion dans l'Europe des Lumières*. Paris, Honoré Champion, 2006.
- PORTER, Roy and Mikulás TEICH (Ed.). *The Enlightenment in National Context*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- PORTER, Roy. *The Enlightenment*. Basingstoke, Macmillan Education, 1990.
- PORTER, Roy. *Enlightenment. Britain and the Creation of the Modern World*. London, Penguin, 2000.
- POSNER, Donald. "Introduction." En FRIEDLÄNDER, Walter. *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. New York, Columbia University Press, 1965, pp. xii-xiii (1^a edición, 1957).
- POSNER, Donald. "Domenichino and Lanfranco: The Early Development of Baroque Painting in Rome". En *Essays in Honor of Walter Friedlaender*. New York, Institute of Fine Arts of the New York University-J.J. Augustin, 1965, 135-146.

- POSNER, Donald. « Les Belles de Boucher ». En BAILEY, Colin B. Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grand Palais de Paris del 15 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992: Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau a David. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, pp. LX-LXXII.
- POTTS, Alex. *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*. Yale University Press, 1994.
- POUDRA, Noël-Germinal. *Histoire de la perspective ancienne et moderne*. Paris, Librairie militaire, maritime et polytechnique, J, Corréard, 1864.
- POUDRA, Noël-Germinal. *Oeuvres de Desargues réunies et analysées par M. Poudra*. Paris, Leiber, 1864, 2 Vol.
- POULOT, Dominique. *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*. Paris, Gallimard, 1997.
- POZZO, Gianni M. *La storia e il progresso nell'illuminismo francese*. Padova, CEDAM, 1971.
- PRAZ, Mario. *Gusto Neoclassico*. Traducido por Carmen Artal ; Gustavo Gili, 1982 (1ª edición, 1939, ampliada en 1974).
- PRÉCLIN, Edmond. *Les Jansénistes du XVIII^e siècle et la Constitution civile du Clergé. Le développement du richérisme, sa propagation dans le bas clergé, 1713-1792*. Paris, Gamber, 1929.
- PREIMESBERGER, Rudolf. “*Tragische Motive in Raffaels “Transfiguration”*”. En *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen Berlin, t. I, 1987, pp. 88-115.
- PREVIT LAGRANT, Christine. *Madame de Pompadour: Mistress of France*. London, National Gallery Company, 2002.
- PREVITALI, Giovanni. *La fortuna dei primitivi, dal Vasari au neoclassici*. Turin, Einaudi, 1964.
- PRÉVOST, John Centi. *Le Dandysme en France (1817-1839)*. Genève, Droz, 1957.
- PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Traducción de F. Díez del Corral; Akal, 2001.
- PROVOST, Audrey. *Le luxe, les Lumières et la Révolution*. Seyssel, Champ Vallon, 2014.
- PUPI, Lionello (Dic.). *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia-Vicenza-Parigi, 29-10/ 1-11, 1996). Padoue, 1998.
- PUTTFARKEN, Thomas. *Roger de Piles' Theory of Art*. New Haven-London, Yale University Press, 1985.
- PUTTFARKEN, Thomas. *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*. New Haven, Yale University Press, 2000.
- PUTTFARKEN, Thomas. “Titien-Rubens-de Piles”. En HECK, Michèle-Caroline (Dir.). *Le Rubénisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècle*. Actes du colloque Lille-Arras, 2004. Brepols, 2005, pp. 173-182.

PUTTFARKEN, Thomas. « Les origines de la controverse “disegno-colorito” dans l’Italie du Cinquecento ». En DELAPIERRE, Emmanuelle, Matthieu GILLES, Hélène PORTIGLIA. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts d’Arras del 6 de marzo al 14 de junio 2004: Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle. Ludion, 2004, pp. 11-20.

PUTTFARKEN, Thomas. *Titian and Tragic Painting. Aristotle's 'Poetics' and the Rise of the Modern Artist*. New Have, Yale University Press, 2005.

PY, Bernadette. *Everhard Jabach, collectionneur (1618-1695): les dessins de l'inventaire de 1695*. Paris Réunion des Musées Nationaux, 2001.

QUÉRO, Dominique. *Momus Philosophe. Recherches sur une figure littéraire du XVIII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 1995.

RAMADE, Patrick. *Varin. Le Christ aux Noces de Cana*. Rennes, Musée des Beaux-Arts, 1988.

RANUM, Orest. *Artisans of Glory. Writers and Historical Thought in Seventeenth-Century France*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1980.

RANUM, Orest. *The Fronde. A French Revolution 1648-1652*. Traducido por Paul Chemla; Seuil, 1995 (1^a edición, New York, W.W. Norton & Company, 1993).

RAUSA, Federico. « Artisti e collezioni di antichità romane nell’està di Poussin attraverso la documentazione d’archivio ». En BAYARD, Marc et Elena FUMAGALLI (Dir.). *Poussin et la construction de l’antique*. Collection d’histoire de l’art n° 14- Actes du colloque « Poussin et la contruction de l’antique », Rome, Villa Médécis, 13-14 novembre 2009. Paris-Rome, Somogy-Académie de France à Rome, 2011, pp. 23-40.

RAUX, Sophie (Éd.). *Collectionner dans les Flandres et la France du nord au XVIII^e siècle*. Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l’Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2005.

RAYMOND, Jean-François. *Querelle de l'inoculation ou préhistoire de la vaccination*. Paris, Libraire Philosophique J. Vrin, 1982.

RÉAU, Louis. *Histoire de l’expansion de l’art français moderne*. Paris, H. Laurens, 4 Vol. 1924-1933.

RECHT, Roland. « Du style aux catégories optiques ». En WASCHEK, Matthias (Dir.). *Principes et théories de l’histoire de l’art. Relire Wölfflin* (Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel, du 29 novembre au 20 décembre 1993). Paris, Musée du Louvre-ENSB-A, 1995, pp.31-59.

RECHT, Roland (Éd.). *Le texte de l’oeuvre d’art. La description*. Strasbourg, Musée d’Unterlinden Colmar-Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.

RECHT, Roland. *À quoi sert l’histoire de l’art?* Paris, Textuel, 2006.

RECHT, Roland, Philippe SÉNÉCHAL, Claire BARBILLON, François-René MARTIN (ed.). *Histoire de l’histoire de l’art en France au XIX^e siècle*. Paris, La documentation française, 2008.

REDFORD, Bruce. *Venice & the Grand Tour*. New Haven, Yale University Press, 1996.

REDFORD, Bruce. *Dilettanti. The Antic and the Antique in Eighteenth-Century England*. Los Angeles, The J. Paul Getty Trust Museum, 2008.

REES, Cornelis J. Van. « L'aristotélisme de la poétique néoclassique en France ». En *Travaux récents sur le XVII^e siècle. Actes du 8^e colloque de Marseille*, janvier, 1978. Marseille, CMR 17, 1979, pp. 81-90.

REES, Joachim. *Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765)*. Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft, 2006.

REEVES, Eileen Adair. *Painting the Heavens. Art and Science in the Age of Galileo*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1997.

RÉMOND, René (dir.). *Pour une histoire politique*. Paris, Seuil, 1988.

RENDTORFF, Trutz. "Die Säkularisierungsthese bei Max Weber und ihre Bedeutung für die gegenwärtige Religionssoziologie". En STAMMER, Otto (ed.). *Max Weber und die Soziologie heute*. Tübingen, Mohr-Siebeck, 1965.

REY, Roselyne. *Histoire de la douleur*. Paris, La Découverte, 1993.

REY, Roselyne. « L'âme, le corps et le vivant ». En GRMEK, Mirko D. (Dir.). *Storia del pensiero medico occidentale. 2. Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*. Traducido por Maria Laura Bardinte Broso y Louise L. Lambrichs; Seuil, 1997, pp. 117-155. (1^a edición, Laterza, 1996).

REY, Roselyne. *Naissance et développement du vitalisme en France de la deuxième moitié du 18^e siècle à la fin du Première Empire*. Oxford, Voltaire Foundation Oxford, 2000.

REVEL, Jacques. « Les usages de la civilité ». En ARIÈS, Philippe y Georges DUBY (Dir.). *Histoire de la vie privée. 3. De la Renaissance aux Lumières*. Paris, Seuil, 1995 (1^a edición, 1985).

REVEL, Jacques. « L'histoire au ras du sol ». Prefacio a Levi GIOVANNI. *Le pouvoir au village. Histoire d'un exorcisme dans le Piémont du XVII^e siècle*. Paris, Gallimard, 1989.

REVEL, Jacques. « La Royauté sacrée. Éléments pour un débat ». En BOUREAU, Alain y Claudio-Sergio INGERFLOM (dir.). *La Royauté sacrée dans le monde chrétienne (Colloque de Royaumont, mars 1989)*. Paris, EHESS, 1992.

REYNIER, Gustave. *Le Roman Sentimental avant l'Astrée*. Paris. Armand Colin, 1908.

REYNIER, Gustave. *Le Roman Réaliste au XVII^e siècle*. Paris, Hachette, 1914.

REYNOLDS, Diana Graham. *Alois Riegl and the Politics of Art History. Intellectual Traditions and Austrian Identity in "fin-de-siècle"*. Tesis, San Diego, University of California, 1997.

Rhétorique et Discours critique. Échanges entre langue et métalangues. Actes du colloque dans l'ENS Paris, 1987. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990.

RICCI, Maria Teresa. *Du Cortegiano au Discreto: L'homme accompli chez Castiglione et Gracián. Pour une contribution à l'histoire de l'honnête homme*. Paris, Honoré Champion, 2009.

- RICHARDT, Aimé. *La Régence (1715-1723)*. Paris, Tallandier, 2003.
- RICHEFORT, Isabelle. *Adam-François Van der Meulen (1632-1690). Peintre Flamand au service de Louis XIV*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- RICHET, Denis. *La France moderne: l'esprit des institutions*. Paris, Flammarion/Champs, 2009 (1ª edición, 1973).
- RICHET, Denis. "La monarchie au travail sur elle-même ?". En BAKER, Keith Michael. *The French Revolution and the creation of modern political culture. Volume I. The political culture of the Old Regime*. Pergamon Press, 1991 (1ª edición, 1987). Pp. 24-41.
- RICKEN, Ulrich. *Grammaire et philosophie au siècle des lumières: controverses sur l'ordre naturel et la clarté du français*. Lille, Publications de l'Université de Lille III, 1978.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris, Seuil, 1983, 3. Vol.
- RICOEUR, Paul. *Lectures on Ideology and Utopia*. Traducido por Myriam Revault d'Allones y Joël Roman; Seuil, 1997. (1ª edición, Columbia University Press, 1986).
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil, 2000.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Traducido por Agustín Neira; Trotta 2010. 1ª edición, Paris, Seuil, 2000.
- RIEGL, Alois. *Altorientalische Teppiche*. Leipzig, Weigel Nachfolger, 1891.
- RIEGL, Alois. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Traducido por Federico Miguel Saller, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980 (1ª edición, Berlin, 1893).
- RIEGL, Alois. *Spätromische Kunstindustrie*. Traducido por Ana Pérez López y Julio Linares Pérez; *El arte industrial tardorromano*, Visor, 1992 (1ª edición, 1901, 1927).
- RIEGL, Alois. *Das holländische Gruppenporträt*. Traducido por Gema Facal Lozano; Antonio Machado Libros, 2009 (1ª edición, en *Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses*, 22, 1902).
- RIEGL, Alois. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Traducido por Sibylle Muller, *L'origine de l'art baroque à Rome*, Paris, Klincksieck, 1993. (1ª edición, Viena, 1908).
- RIFKIN, Benjamin A., Michael J. ACKERMANN, Judith FOLKENBERG. *Human Anatomy from the Renaissance to the digital era*. Traducido por Ariel Marinie; Édition de La Martinière, 2006 (1ª edición, New York, Harry N. Abrahms, 2006).
- RIGAULT, Hippolyte. *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*. Paris, Hachette, 1856.
- RILEY, James C. *The Seven Years War and the Old Regime in France. The Economic and Financial Toll*. Princeton University Press, 1986.
- RIOUX, Jean Pierre y Jean François SIRINELLI. *Pour une histoire culturelle*. Paris, Seuil, 1997.

RIOUX, Jean-Pierre et Jean-François SIRINELLI (Éd.). *Histoire Culturelle de la France*. Tome 3. BAECQUE, Antoine de et Françoise MÉLONIO. *Lumières et liberté. Les dix-huitième et dix-neuvième siècles*. Paris, Seuil, 2005, p. 89 y ss. (1^a edición, 1998).

RISSE, Guenter B. “La synthèse entre l’anatomie et la clinique”. En GRMEK, Mirko D. (Dir.). *Storia del pensiero medico occidentale. 2. Dal Rinascimento all’inizio dell’Ottocento*. Traducido por Maria Laura Bardinte Broso y Louise L. Lambrichs; Seuil, 1997, pp. 177-197. (1^a edición, Laterza, 1996).

RITTER, Joaquim. *Hegel und die französische Revolution*. Francfort, Suhrkamp, 1965.

ROBERTSON, John. *The Case for the Enlightenment : Scotland and Naples, 1680-1760*. New York, Cambridge University Press, 2005.

ROCHE, Daniel. *Le siècle des lumières en province. Académies et académiciens provinciaux 1680-1789. Tome I*. Paris, Éditions de l’EHESS, 1989 (1^a edición, 1978).

ROCHE, Daniel. *Les Républicains des lettres. Gens de culture et Lumières au XVIII^e siècle*. Paris, Fayard, 1988.

ROCHE, Daniel. *La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVII^e-XVIII^e siècle*. Fayard/Points, 2004 (1^a edición, Fayard, 1989).

ROCHE, Daniel. *La France des Lumières*. Paris, Fayard, 1993.

ROCHE, Daniel. *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation XVII^e-XIX^e siècle*. Paris, Fayard, 1997.

ROCHE, Daniel (Dir.). *La ville promise. Mobilité et accueil à Paris (fin XVII^e - début XIX^e siècle)*. Paris, Fayard, 2000.

ROCHE, Daniel. *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*. Paris, Fayard, 2003.

RODARI, Florian (Éd.) *Anatomie de la couleur. L'invention de l'estampe en couleur*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1997.

RODIS-LEWIS, Geneviève. *Nicolas Malebranche*. Paris, PUF, 1963.

ROEDERER, Pierre Louis. *Mémoires pour servir à l'histoire de la société polie*. Paris, Firmin Didot Frères, 1835.

ROGER, Jacques. *Les sciences de la vie dans la pensée française au XVIII^e siècle*. Paris, Albin Michel, 1993 (1^a edición, Paris, Armand Colin, 1963).

ROGISTER, John. *Louis XV and the Parlements and the Crisis of the Old Regime*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

ROHOU, Jean. *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*. Paris, Seuil, 2002.

ROLLAND, Christine (Dir.). *Autour des Van Loo. Peinture, commerce des tissus et espionnage en Europe (1250-1830)*. Rouen-du Havre, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2012.

ROMAGNOLI, Daniela (Dir.) *La Ville et la Cour. Des bonnes et des mauvaises manières*. Paris, Fayard, 1995.

ROMANO, Antonella (Éd.). *Rome et la science moderne. Entre Renaissance et Lumières*. Collection de l'École Française de Rome, n° 403. Rome, École française de Rome, 2013.

ROMBURGH, Sophie van (Éd.). *"For My Worthy Freind Mr. Franciscus Junius". An Edition of the Correspondance of Franciscus Junius F.F. (1591-1677)*. Leinden, Brill, 2003.

RONCAYOLO, Marcel. *L'invention de l'ingénieur moderne : l'École des ponts et chaussées, 1747-1851*. Paris, EHESS, 1991.

ROOT, Hilton. *Peasants and King in Burgundy. Agrarian Foundations of French Absolutism*. Berkeley, University of California Press, 1987.

ROOT, Hilton. *The Foundain of Privilege. Political Foundations of Markets in Old Regime France and England*. Traducido por Jacques Fauvè, *La construction de l'état moderne en Europe. La France et l'Angleterre*, PUF, 1994 (1^o edición, Berkeley, University of California Press, 1994).

ROSAND, David. *Painting in Sixteenth-Century Venice : Titian, Veronese, Tintoretto*. Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1997.

ROSENBERG, Martin. *Raphael and France: The Artist as Paradigm and Symbol*. University Park, Penssylvania State University Press, 1995.

ROSENBERG, Pierre (Éd.) *Vies anciennes de Watteau*. Paris, Hermann, 1984.

ROSENBERG, Pierre. « Plaidoyer pour la peinture mythologique ». En BAILEY, Colin B. Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grand Palais de Paris del 15 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992: Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau a David. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, pp. XIV-XIX.

ROSENBERG, Pierre et Louis-Antoine PRAT (Éd.) *Nicolas Poussin (1594-1665). Catalogue raisonné des Dessins de Poussin*. Milan, Leonardo, 1994, 2 Vol.

ROSENBERG, Pierre. « Tintoret et Fragonard ». En ROSENBERG, Pierre. *De Raphaël à la Révolution. Les relations artistiques entre la France et l'Italie*. Skira, 2005, pp. 237-240 (1^a edición, Actes du colloque Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte, Venise 1994. Padoue, Il Poligrafo, 1996, pp. 27-28).

ROSENBERG, Pierre. "Watteau's Copies After the Old Masters". En WINTERMUTE, Alain. Catálogo de la exposición en The Frick Collection New York del 19 de Octubre de 1999 al 9 de Enero de 2000: Watteau and His World. French Drawing from 1700 to 1750. London-New York, Merrel Holberton-The American Federation of Arts, 1999, pp. 50-55.

ROSENBERG, Pierre. "Ignorance et incompréhension réciproque : un point de vue sur les difficiles relations artistiques entre la France et l'Italie au XVIII^e siècle ». En BREJON DE LAVERGNÉE, Arnould. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Lyon del 5 de octubre de 2000 al 7 de enero de 2001: Settecento, le siècle de Tiepolo. Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques françaises. Lyon, Réunion des Musées Nationaux, 2000, pp. 12-23.

ROSENBERG, Pierre. « Pourquoi l'Académisme a-t-il si mauvaise presse? ». En MÉSÉGUER, Stéphanie (Éd.). Catálogo de la exposición en el Musée Paul-Dupuy de Toulouse del 17 de enero al 30 de abril de 2001: Les collectionneurs toulousains du XVIII^e siècle: l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture, 1750-1793. Paris-Toulouse, Somogy-Musée Paul-Dupuy, 2001, pp. 12-13.

ROSENBERG, Pierre. « Paris-Venise, ou plutôt Venise-Paris : 1715-1723 ». En TOSCANO, Gennaro (Éd.). *Venise en France. La Fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*. Actes du colloque à Paris, dans l'École du Louvre, 2002. Paris, La documentation française, 2004, pp. 99-113.

ROSENBERG, Pierre. *De Raphaël à la Révolution. Les relations artistiques entre la France et l'Italie*. Skira, 2005.

ROSENBERG, Pierre. « Introduction ». En ROSENBERG, Pierre et Aude HENRY-GOBET. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Lyon, del 22 de octubre de 2010 al 24 de enero de 2011 : Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome. Paris-Lyon, Somogy-Musée des Beaux Arts de Lyon, 2010, pp. 15-19.

ROSENBERG, Pierre. « En attendant Watteau ». En BRÊME, Dominique et Frédérique LANOË. Catálogo de la exposición en Sceaux, Écuries du Domaine, del 22 de marzo al 30 de junio de 2013: 1704. Le Salon, les arts et le Roi. Milano, Silvana Editoriales, 2013, pp. 9-11.

ROSENBERG, Pierre. « Un coup de tonnerre (ou plutôt un coup de foudre) ». En SARRAZIN, Béatrice, Adeline COLLAGE-PERUGI et Clémentine GUSTIN-GOMEZ. Catálogo en el Musée et du domaine national de Versailles, del 24 de febrero al 24 de mayo de 2015 : Charles de La Fosse (1636-1716). Le triomphe de la couleur. Versailles-Paris-Nantes, Somogy, 2015, pp. 80-83.

ROSENBLUM, Robert. *Transformations in the Late Eighteenth Century Art*. Traducido por Bernardo Moreno Carrillo; Taurus, 1986 (1^a edición, Princeton University Press, 1967).

ROSENTHAL, Léon. *Du Romantisme au réalisme: essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1868*. Paris, H. Laurens, 1914.

ROSKILL, Mark W. *Dolce's Arentini and Venetian Art Theory of the Cinquecento*. Toronto, University of Toronto Press, 2000 (1^a edición, College Art Association of America, 1968).

ROTHKRUG, Lionel. *Opposition to Louis XIV. The Political and Social Origins of the French Enlightenment*. Princeton, Princeton University Press, 1965.

ROUSSEL, Laurent. *La Maison des Orléans (1649-1791). Fidélités et réseaux*. Thèse d'Histoire de l'Université Paris IV, 2000, 5 Vol.

ROUSSET, Camille. *Histoire de Louvois et de son administration politique et militaire*. Paris, Didier, 1862-1863, 4. Vol.

ROUSSET, Jean. *La Littérature de l'âge baroque en France*. Traducido por Jordi Marfà ; Seix Barral, 1972 (1^a edición, Paris, José Corti, 1954).

ROUSSO, Henry. *La hantise du passé*. Paris, Éditions Textuel, 1998.

- ROUVILLOIS, Frédéric. *L'invention du progrès, 1680-1730*. Paris, CNRS, 2010 (1ª edición, Kimé, 1996).
- ROY, Alain. *Gérard de Lairese, 1640-1711*. Paris, Arthéna, 1992.
- ROY-GARIBAL, Marine. *Le Parnasse et el Palais. L'oeuvre de Furetière et la genèse du premier dictionnaire encyclopédique en langue française (1649-1690)*. Paris, Honoré Champion, 2006.
- RUDOLPH, Gerhard. « Mesure et expérimentation ». En GRMEK, Mirko D. (Dir.). *Storia del pensiero medico occidentale. 2. Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*. Traducido por Maria Laura Bardinte Broso y Louise L. Lambrichs; Seuil, 1997, pp. 61-91. (1ª edición, Laterza, 1996).
- SABA, Guido. *Fortunes et infortunes de Théophile de Viau*. Paris, Klincksieck, 1997.
- SABA, Guido. *Théophile de Viau: un poète rebelle*. Paris, PUF, 1999.
- SABATIER, Pierre. *L'Esthétique des Goncourt*. Paris, Hachette, 1920.
- SABATIER, Gérard. « Lieux de pouvoir et résidences royales en France. XV^e-XVIII^e siècles. » En SABATIER, Gérard (Éd.). *Le Prince et les arts. Stratégies figuratives de la monarchie française de la Renaissance aux Lumières*. Seyssel, Champ Vallon, 2010, pp. 173-205 (1ª edición en *Lieux de pouvoir. Europe XV^e-XX^e siècle* ; Lisbonne, 1998).
- SABATIER, Gérard. *Versailles ou la figure du roi*. Paris, Albin Michel, 1999.
- SABATIER, Gérard. « Félibien et la peinture parlante ». En SERROY, Jean (Dir.). *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*. Actes du colloque organisé par le musée de Grenoble et l'Université Stendhal à l'Auditorium du musée de Grenoble les 12 et 13 mai 2000. Grenoble, 2003, p.73-87.
- SABATIER, Gérard. « Allégories du pouvoir à la cour de Louis XIV ». En CHECA CREMADES, Fernando (Dir.). *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*. Ciclo de conferencias en la Real Academia de España en Roma, Roma, mayo-junio de 2003. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 177-193.
- SABATIER, Gérard. *Claude-François Ménéstrier. Les jésuites et le monde des images*. Grenoble, PUG, 2009.
- SABATIER, Gérard (Éd.). *Le Prince et les arts. Stratégies figuratives de la monarchie française de la Renaissance aux Lumières*. Seyssel, Champ Vallon, 2010.
- SAGNES, Guy. *L'ennui dans la littérature française de Flaubert a Laforgue : 1848-1884*. Paris, Armand Colin, 1969.
- SAINT FARE GARNOT, Nicolas. « Les Flandres à Paris ». En MAERE, Jan de et Nicolas SAINT FARE GARNOT. Catálogo de la exposición en el Musée Jacquemart-André del 24 de septiembre de 2010 al 24 de enero de 2011: Du Baroque au Classicisme. Rubens, Poussin et les peintres du XVII^e siècle. Paris-Bruxelles, Culturespaces-Fonds Mercator, 2010, pp. 17-29.
- SAINT GIRONS, Baldine. *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français. Dictionnaires des sources*. Paris, Philippe Sers, 1990.
- SAINT GIRONS, Baldine. *Fiat lux. Une philosophie du sublime*. Paris, Quai Voltaire, 1993.

SAINT GIRON, Baldine. *Il sublime*. Traducido por Juan Antonio Méndez; A. Machado Libros, 2008 (1ª edición, Società editrice Il Mulino, 2006).

SAINT GIRON, Baldine. “Du beau au sublime”. En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 547-583.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. *Causeries du lundi*. Paris, Garnier frères, 1927.

SALAÜN, Franck. *L'Ordre des moeurs. Essai sur la place du matérialisme dans la société française du XVIII^e siècle (1743-1784)*. Paris, Kimé, 1996.

SALAZAR, Philippe-Joseph. « Rhétorique de la peinture: Charles Alphonse Du Fresnoy ». En DÉMORIS, René (Éd.). *Hommage à Élisabeth-Sophie Chéron. Texte et peinture à l'âge classique*. Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 1992, pp. 87-94.

SALAZAR, Philippe-Joseph. « La voix au XVII^e siècle ». En FUMAROLI, Marc (Dir.). *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*. Paris, PUF, 1999, pp. 787-819.

SALAZAR, Philippe-Joseph. *Le culte de la voix au XVII^e siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*. Paris, Honoré Champion, 2000.

SALMON, Xavier. « François Lemoyne à Versailles ». En DUCAMP, Emmanuel (Dir.). *L'Apothéose d'Hercule de François Lemoyne au château de Versailles. Histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre*. Paris, Alain de Gourcuff, 2001, pp. 75-125.

SALMON, Xavier. *Fontainebleau. Le temps des italiens*. Heule, Snoeck, 2013.

SALOMON-BAYET, Claire. *L'institution de la science et l'expérience du vivant. Méthode et expérience à l'Académie royale des sciences 1666-1793*. Paris, Flammarion, 2008 (1ª edición, 1978).

SARMANT, Thierry. *Le Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale, 1661-1848*. Mémoire et documents de l'École des Chartres, 1994.

SARMANT, Thierry. *La République des médailles: numismates et collections numismatiques à Paris du Grand Siècle au siècle des Lumières*. Paris, Honoré Champion, 2003.

SARMANT, Thierry. *Les Demeures du Soleil. Louis XIV, Louvois et la Surintendance des Bâtiments du roi*. Seyssel, Champ Vallon, 2003.

SARMANT, Thierry et Mathieu STOLL. *Régner et gouverner. Louis XIV et ses ministres*. Paris, Perrin, 2010.

SARRAZIN, Béatrice. « Charles de La Fosse à Versailles ». En SARRAZIN, Béatrice, Adeline COLLAGE-PERUGI et Clémentine GUSTIN-GOMEZ. Catálogo en el Musée et du domaine national de Versailles, del 24 de febrero al 24 de mayo de 2015 : Charles de La Fosse (1636-1716). Le triomphe de la couleur. Versailles-París-Nantes, Somogy, 2015, pp. 38-47.

SAUNDERS, Jason Lewis. *Justus Lipsius. The philosophy of Renaissance Stoicism*. New York, Liberal Arts Press, 1955.

- SAUZET, Robert (Dir.). *Henri III et son Temps*. Paris, Vrin, 1992.
- SAVIGNAC, Monique de. *Peintures d'église à Paris au XVIII^e siècle*. Paris, Somogy, 2002.
- SAWDAY, Jonathan. *The Body Emblazoned. Dissection and Human Body in Renaissance Culture*. London-New York, Routledge, 1995.
- SAYCE, Richard A. *The French Biblical Epic in the XVIIth Century*. Oxford, Clarendon, 1955.
- SCARROCCHIA, Sandro. *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl, protagonista della cultura viennese*. Milan, Marinotti, 2006.
- SCARROCCHIA, Sandro. *Max Dvorak. Conservazione e moderno in Austria (1905-1921)*. Milano, Franco Angeli, 2009.
- SCARRY, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford, Oxford University Press, 1985.
- SCHALK, Ellery. *From Valor to Pedigree: Ideas of Nobility in France in the Sixteenth and Seventeenth Century*. Traducido por Christiane Travers, *L'épée et le sang. Une histoire du concept de noblesse (vers 1500-vers 1650)*, Seyssel, Champ-Vallon, 1996 (1^a edición, Princeton University Press, 1986).
- SCHERIFF, Mary. *Fragonard. Art and Eroticism*. Chicago-London, Chicago University Press, 1990.
- SCHERIFF, Mary. "Fragonard's Erotic Mothers and the Politics of Reproduction". En HUNT, Lynn (Ed.). *Eroticism and the Body Politics*. Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1991, pp. 14-40.
- SCHILLE, Dorothea. *Die Kunsttheorie Antoine Coypels. Eine Ästhetik am Übergang vom Grand Siècle zum Dixhuitième*. Volume 281. Berlin-Bern-New-York-Paris-Wien, Peter Lang-Europäische Hochschulschriften-European University Studies-Publications Universitaires Européennes, 1996.
- SCHIMBERG, André. *L'éducation morale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en France sous l'Ancien Régime (XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles)*. Avec notes et pièces justificatives. Paris, Honoré Champion, 1913.
- SCHLANGER, Judith. *Les métaphores de l'organisme*. Paris, L'Harmattan, 1995 (1^a edición, Vrin, 1971).
- SCHLOBACH, Jochen. "Peuple". En DELON, Michel (dir.). *Dictionnaire européen des Lumières*. Paris, PUF, 2010, pp. 973-979. (1^a edición, 1997).
- SCHLODER, John. « Les héritiers de Richelieu ». En GILET, Annie, Isabelle KINKA-BALLESTEROS, Philippe LE LEYZOUR, Danielle OGER. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Orléans; Musée des Beaux-Arts de Tours; Musée Municipal de Richelieu, del 12 de marzo a 13 de junio de 2011: Richelieu à Richelieu. Architecture et décors d'un château disparu. Milano, Silvanal Editoriale, 2011, pp. 449-455.

SCHLOSSER, Julius von. *Die Kunstliteratur*. Traducido por Esther Benítez; La literatura artística. Manual de fuentes de la Historia Moderna del Arte; Cátedra, 1976 (1ª edición, Wien, A. Schroll & Comapny, 1924).

SCHLUCHTER, Wolfgang. *Religion und Lebensführung*. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1988, 2. Vol.

SCHMARSOW, August. *Barock und Rokoko. Eine Kritische Auseinandersetzung Uber Das Malerische In Der Architektur*. Leipzig, S. Hirzel, 1897.

SCHMITT, Carl. *Der Wert des Staates und die Bedeutung des Einzelnen*. Hellerau, Hegner, 1917. (1ª edición, Tübingen, 1914).

SCHMITT, Carl. *Politische Theologie I: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin, 1922. SCHMITT, Carl. *Politische Theologie II. Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie*. Berlin, 1970. En la edición española han sido publicados conjuntamente como SCHMITT, Carl, *Teología política*. Traducido por Francisco Javier Conde y Jorge Navarro Pérez, Trotta, 2009.

SCHMITT, Carl. *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollariem*. Traducido por Rafael Agapito; *El concepto de lo político*; Aianza, 2009 (Edición, Berlin, Duncker & Humbolt, 1987, 1ª edición 1932).

SCHNAPPER, Antoine. « Peinture classique tardive à Trianon ». En BOTTARI, Stefano e Luciano ANCESCHI (Dir.). *Il mito del classicismo nel Seicento*. Messina-Florence, G. D'Anna, 1964, pp. 211-225.

SCHNAPPER, Antoine. *Tableaux pour le Trianon de marbre*. Éditions mise à jour par Nicolas Milovanovic. Réunion des Musées Nationaux-Société des Amis de Versailles, 2010 (1ª edición, Paris, Morton 1967).

SCHNAPPER, Antoine. « Le Corrège et la peinture française vers 1700 ». En *Fonti e studi*. Atti del convegno sul Settecento parmense nel 2º centenario della morte di C.I. Frugoni, Parma, 10, 11, 12 maggio 1968. Parme, Deputazione di storia patria per le province parmensi, 1969, pp. 341-350.

SCHNAPPER, Antoine. *Jean Jouvenet et la peinture d'histoire à Paris, 1644-1717*. Paris, Léonce Laget Libraire Éditeur, 1974.

SCHNAPPER, Antoine. « La peinture décorative ». En BAILLARGEAT, René (Éd.). *Les Invalides. Trois siècles d'histoire*. Paris, Musée de l'Armée, 1974, pp. 78-88.

SCHNAPPER, Antoine. « La peinture nordique du XVII^e dans la France du XVIII^e siècle ». En OURSEL, Hervé. Catálogo de la exposición en el Palais des Beaux-Arts de Lille, 1985: Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin: les Pays-Bas et les peintres français du XVIII^e siècle. Lille, Musée des Beaux-Arts, 1985, pp. 11-14.

SCHNAPPER, Antoine. « The Debut of the Royal Academy of Painting and Sculpture ». En HARGROVE, June Ellen (Ed.). *The French Academy: classicism and its antagonists*. Newark-London, University of Delaware Press-Associated University Presses, 1990, pp. 27-36.

SCHNAPPER, Antoine. « Vignon et Cie ». En PACH BASSANI, Paola. *Claude Vignon, 1593-1670*. Paris, Arthena, 1992, pp. 61-66.

SCHNAPPER, Antoine. *Le Géant, la licorne et la tulipe. Les cabinets de curiosités en France au XVII^e siècle. I. Histoire et histoire naturelle*. Paris, Champs-Flammarion, 2012 (1^a edición, 1988, *Collections et conllectionneurs dans la France du XVII^e siècle*).

SCHNAPPER, Antoine. *Curieux du Grand Siècle. Collections et conllectionneurs dans la France du XVII^e siècle. II. Oeuvres d'art*. Paris, Flammarion, 2005 (1^a edición, 1994).

SCHNAPPER, Antoine. « L'Académie ; enseignement et distinction des mérites ». En LE LEYZOUR, Philippe et Alain DAGUERRE DE HUREAUX (Dir.) Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Tours, del 18 de marzo al 18 de junio de 2000 y en el Musée des Augustins de Toulouse del 30 de junio al 2 de octubre de 2000: Les peintres du roi, Morceaux de réception à l'Académie Royale de peinture et de sculpture 1648-1793. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

SCHNAPPER, Antoine. « Préface ». En MERLE DU BOURG, Alexis. *Rubens au Grand Siècle. Sa réception en France 1640-1715*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. I-II.

SCHNAPPER, Antoine. *Le métier de peintre au Gran Siècle*. Paris, Gallimard, 2004.

SCHNEEMANN, Peter J. « Lire et parler. La réception de l'exemplum virtutis ». En GAEHTGENS, Thomas W., Christian MICHEL, Daniel RABREAU et Martin SCHIEDER (Dir.). *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 443-457.

SCHOLAR, Richard. *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe : Encounters with a Certain Something*. Traducido por Thomas Constantinesco, *Le Je-ne-sais-quoi. Enquête sur une énigme*. Paris, PUF, 2010 (1^a edición, Oxford, Oxford University Press, 2005).

SCHOSLER, Jorn. *John Locke et les philosophes français*. Oxford, Voltaire Foundation Oxford, 1997.

SCHRÖDER, Volker. « “Le langage de la peinture est le langage des muets” : remarques sur un motif de l'esthétique classique ». En DÉMORIS, René (Éd.). *Hommage à Élisabeth-Sophie Chéron. Texte et peinture à l'âge classique*. Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 1992, pp. 95-110.

SCHUMPETER, Joseph A. *History of Economics Analysis*. Traducido por Manuel Sacristán; Ariel, 1971 (1^a edición, Oxford, Oxford University Press, 1954).

SCHWARTZ, Robert. *Policing the Poor in Eighteenth-Century France*. London, University of North Carolina Press, 1988.

SCONZA, Anna. « L'héritage de Léonard de Vinci : lumières et vision dans la littérature artistique française au milieu du XVII^e siècle ». En HOCHMANN, Michel et Danielle JACQUUART (Éd.). *Lumières et vision dans les sciences et dans les arts, de l'Antiquité au XVII^e siècle*. Gèneve. Droz, 2010, pp. 201-230.

SCOTT, Katie. « D'un siècle à l'autre. Histoire, Mythologie et Décoration à Paris au début du XVIII^e siècle. » En BAILEY, Colin B. Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grand Palais de Paris del 15 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992: Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau a David. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, pp. XXXII-LIX.

SCOTT, Katie. *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-century Paris*. Yale University Press, 1995.

SCOTT, Katie and Geneviève WARWICK (Ed.) *Commemorating Poussin. Reception and Interpretation of the Artists*. Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1999.

SCOTT, Joan Wallach. *La Citoyenne paradoxale. Les féministes françaises et les droits de l'homme*. Paris, Albin Michel, 1996.

SCRIBNER, Robert W. *For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*. Oxford, Clarendon, 1994.

SEBATIER, Paul. *Vie de Saint François d'Assisi*. Paris, Fischbacher, 1894.

SECRÉTAN, Catherine, Tristan DAGRON, Laurent BOVE (Dir.). *Qu'est-ce que les Lumières "radicales" ? Libertinage, athéisme et spinozisme dans le tournant philosophique de l'âge classique*. Éditions Amsterdam, 2007.

SEIGNOBOS, Charles. *La méthode historique appliquée aux sciences sociales*. Paris, Félix Alcan, 1901.

SELDMAYR, Hanns. "Die Quintessenz der Lehren Riegls". En SWOBODA, Karl M. (Ed.). *Gesammelte Aufsätze*. Vienne, 1929.

SELLIER, Philippe. *Pascal et Saint Agustin*. Paris, Albin Michel, 1995 (1^a edición, Paris, Armand Colin, 1970).

SELLIER, Philippe. *Port-Royal et la littérature, Tome 1. Pascal*. Paris, Honoré Champion, 2010 (1^a edición, 1999).

SELLIER, Philippe. *Port-Royal et la littérature, Tome 2. Le siècle de saint Augustin, La Rochefoucauld, Mme de Lafayette, Mme de Sévigné, Sacy, Racine*. Paris, Honoré Champion, 2012 (1^a edición, 2000).

SELLIER, Philippe. *Essai sur l'imaginaire classique. Pascal-Racine, Précieuses et Moralistes, Fénelon*. Paris, Honoré Champion, 2005.

SELLIER, Philippe. « Une catégorie-clé de l'esthétique classique : le "merveilleux vraisemblable" ». En SELLIER, Philippe. *Essai sur l'imaginaire classique. Pascal-Racine, Précieuses et Moralistes, Fénelon*. Paris, Honoré Champion, 2005, pp. 97-103.

SELLSTROM, Donald A. *Corneille, Tasso and Modern Poetics*. Columbus, Ohio State University Press, 1986.

SÉNÉCHAL, Philippe. "Marcel Reymond et la haine de l'antique". En RECHT, Roland, Philippe SÉNÉCHAL, Claire BARBILLON, François-René MARTIN (Ed.). *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*. Paris, La documentation française, 2008, pp. 113-126.

SENEILLART, Michel. *Les arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*. Paris, Seuil, 1995.

SENELART, Michel. « Le stoïcisme dans la constitution de la pensée politique. Les Politiques de Juste Lipse (1589) ». En MOREAU, Jean-François (dir.). *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique. Tome I*. Paris, Albin Michel, 1999, pp. 117-139.

SENELART, Michel. "Situación de los cursos". En FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. Pp. 349-378.

SENNET, Richard. *Narcisismo y cultura moderna*. Barcelona, Kairos, 1980 (1^a edición, conferencia en la universidad de Cambridge noviembre de 1976).

SENNETT, Richard. *The Fall of Public Man*. Traducido por Gerardo Di Masso; Anagrama, 2011 (1^a edición, New York, Alfred A. Knopf, 1977).

SENNET, Richard. *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*. Traducido por César Vidal; Alianza, 2003 (1^a edición, New York, W.W. Norton, 1994).

SENSIER, Alfred. *Journal de la Rosalba Carrier*. Paris, J. Techener, 1865.

SERROY, Jean (Éd.). *La France et l'Italie au temps de Mazarin*. 15^e Colloque du C.M.R. 17, sous le patronage de la Société d'Étude du XVII^e siècle, Grenoble, 25-27 janvier, 1985. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1986.

SERROY, Jean (Dir.). *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*. Actes du colloque organisé par le musée de Grenoble et l'Université Stendhal à l'Auditorium du musée de Grenoble les 12 et 13 mai 2000. Grenoble, 2003.

SGARD, Jean. *Le Roman française à l'âge classique 1600-1800*. Paris, Librairie Générale Française, 2000.

SHEARMAN, John. *Mannerism*. Traducido por Fernando Marías, Madrid, Xarait, 1990 (1^a edición, Harmondsworth, Penguin, 1967).

SIGURET, François. *L'Oeil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*. Paris, Klincksieck, 1993.

SIMCHES, Seymour O. *Le Romantisme et le goût esthétique du XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 1964.

SMITH, Jay M. *The culture of Merit. Nobility, Royal Service, and the Making of Absolute Monarchy France, 1600-1789*. The Michigan University Press, 1996.

SMITH, Jay M. *Nobility Reimagined. The Patriotic Nation in Eighteenth-Century France*. Ithaca, Cornell University Press, 2005.

SIMMEL, Georges. *Sociologie et épistémologie*. París, PUF, 1981.

SIMON, Renée. *Henry de Boulainvilliers, Historien, Politique, Philosophe et Astrologue, 1658-1722*. Thèse Lettres. París, Boivin, 1941.

SIMON, Solanges. "Watteau et les Goncourt: les "affinités électives". En MOUREAU, François y Margaret MORGAN GRASSELLI (Éd.). *Antoine Watteau (1684-1721). The Painter, His Age and His Legend*. Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, pp. 301-309.

SKINNER, Quentin. *The Foundations of Modern Political Thought*. Traducido por Jerome Grossman y Jean-Yves Pouilloux; Albin Michel 2009 (1ª edición, Cambridge, Cambridge University Press, 1978).

SKINNER, Quentin. *Machiavelli*. Oxford, Oxford University Press, 1981.

SKINNER, Quentin. Traducido por Eloy García y Pedro Aguado; *El Artista y la filosofía política. El buen gobierno de Ambrogio Lorenzetti*. Madrid, Trotta, 2009.

SMEDLEY-WEILL, Anette. *Les Intendants de Louis XIV*. Paris, Fayard, 1995.

SOHM, Philip. *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics and their Critiques of Painterly Bruehwork in Seventeenth and Eighteenth-Century Italy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

SOHM, Philip. *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*. Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2001.

SOLINAS, Francesco. " 'Portare Roma a Parigi', mecenati, artisti et eruditi nella migrazione culturale". En CROPPER, Elizabeth, Giovanna PERINI and Francesco SOLINAS (Éd.) *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand Duke Ferdinand I to Pope Alexandre VII*. Papers from a Colloquium held at the Villa Spelman, Florence, 1990. Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 227-261.

SOLNON, Jean-François. *La Cour de France*. Paris, 1987.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. *Male Trouble: a Crisis in Representation*. London, Thames & Hudson, 1997.

SÖRBOM, Göran. *Mimesis and Art. Studies in the Origen and Early Development of an Aesthetic Vicabulary*. Uppsala, Svenska Bokförlaget Bonniers, 1966.

SOZZI, Lionello. *Rome n'est plus Rome. La polémique anti-italienne et autres essais sur la Renaissance, suivi de "La dignité de l'homme"*. Paris, Honoré Champion, 2002.

SPADAFORA, David. *The idea of Progress in Eighteenth-Century Britain*. New Haven-London, Yale University Press, 1990.

SPANNEUT, Michel. *Permanence du Stoïcisme: de Zenon à Malraux*. Gembloux, Duculot, 1973.

SPEAR, Richard E. « Reni contre Dominiquin dans la critique d'art française du XVII^e siècle ». En BOYER, Jean-Claude (Éd.). *Seicento. La peinture italienne au XVII^e siècle et la France*. Rencontres de l'École du Louvre, septembre 1990. Paris, Musée du Louvre, 1990, pp. 191-198.

SPENGLER, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Traducido por Manuel G. Morente, *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*; Espasa-Calpe, 2 Vol., vol. I: 1966, vol. II: 1958. (1ª edición, vol. I: Wien 1918, vol. II: München 1922).

SPICA, Anne-Elisabeth. *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution des genres (1580-1700)*. Paris, Honoré Champion, 2000.

SPICA, Anne-Élisabeth. « *Ut pictura fictio* : le parallèle des arts dans le roman français au temps de Le Sueur ». En SERROY, Jean (Dir.). *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*. Actes du colloque organisé par le musée de Grenoble et l'Université Stendhal à l'Auditorium du musée de Grenoble les 12 et 13 mai 2000. Grenoble, 2003, pp. 43-58.

SPITZ, Jean-Fabien. *Bodin et la souveraineté*. PUF, 1998.

STAËL, Germaine de. *De la littérature*. Paris, Flammarion, 1991 (1^a edición, 1800).

STANIC, Milovan. « Le mode énigmatique dans l'art de Poussin ». En BONFAIT, Olivier et alii (Éd.). *Poussin et Rome*. Actes du colloque à Rome, 16-18 novembre 1994, dans l'Académie de France et Bibliotheca Hertziana. Paris, RMN, 1996, pp. 93-117.

STANIC, Milovan. « Introduction ». En FRÉART DE CHANTELOU, Paul. *Le journal de voyage du Cavalier Bernin en France*. Édition de Milovan Stanic. Paris, Macula, 2001, pp. 5-32.

STANIC, Milovan. « Louis XIV et Bernin. Le voyage du Bernin à la Cour de France et sa place dans le décorum royal au début du règne personnel de Louis XIV ». En CHECA CREMADES, Fernando (Dir.). *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*. Ciclo de conferencias en la Real Academia de España en Roma, Roma, mayo-junio de 2003. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 155-176.

STANIC, Milovan. « "Aimer Rome et Paris comme Anvers et Venise"? La peinture vénitienne dans la querelle du coloris au XVII^e siècle. ». En HOCHMANN, Michel. *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen, 24-25 février 2006, 6 mai 2006. Paris-Genève, École Pratique des Hautes Études-Droz, 2011, pp.117-192.

STANTON, Domna C. *The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth-and Nineteenth-Century French Literature*. New York, Columbia University Press, 1980.

STAROBINSKI, Jean. 1789, *Les emblemes de la raison*. Milan, Istituto Editoriale Italiano, 1973.

STAROBINSKI, Jean. *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*. Traducido por J.L. Arántegui ; A. Machado Libros, 2000. (1^a edición, Gallimard, 1989).

STEDMAN, Gesa. *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England*. Farnham, Ashgate, 2013.

STEIN, Henri. *Les frères Anguier. Notices sur leur vie et leurs oeuvres, d'après des documents inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. Paris, Plon, 1889.

STEINBERG, Leo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Chicago, University of Chicago, 1983.

STELAND, Anne-Charlotte. « Herman van Swanevelt, Jan Asselijn et le paysage à Paris au temps de Mazarin ». En LEMOINE, Annick et Olivia SAVATIER SJÖHOLM (Dir.). *Le beau langage de la nature. L'art du paysage au temps de Mazarin*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, pp. 95-107.

STENDHAL (Henri Bayle). *Promenades dans Rome*. Paris, Gallimard, 1973.

STENZEL, Hartmunt. « Le “classicisme” français et les autres pays européens ». En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 39-78.

STERLING, Charles. "La peinture française et la peinture espagnole au XVII^e siècle: affinités et échanges". En *Velazquez, son temps et son influence*. Actes du Colloque tenu à la Casa Velazquez, 1960. 1963, pp.

STERNHELL, Zeev. *Les anti-Lumières. Une tradition du XVIII^e siècle à la guerre froide*. Paris, Gallimard, 2010 (1^a edición, Arthème Fayard, 2006).

STOLLEIS, Michael. *Geschichte des öffentlichen Rechts in Deutschland*. Traducido por Michel Senellart ; *Histoire du droit public en Allemagne : la théorie du droit public impérial et la science de la police: 1600-1800* ; Paris, PUF, 1998 (1^a edición, München, C.H.Beck, 1988-1999).

STOLLEIS, Michael. “ « L'idée de la raison d'Etat » de Friedrich Meinecke et la recherche actuelle”. En ZARKA, Yves Charles (dir.). *Raison et Dérison d'État*. Paris, PUF, 1994, pp. 11-39.

STONE, Bailey. *The French Parlements and the Crisis of the Old Regime*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1986.

STRÄTZ, H.-W. “Säkularisation, Säkularisierung, II. Der kanonistische und staatskircherechtliche Begriff”. En BRUNNER, CONZE, KOSELLECK (Ed.). *Geschichtliche Grundbegriffe : Historisches Lexicon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1972-1997, 8. Vol., vol. V, 1984, pp. 792-809.

STRIEN-CHARDONNEAU, Madeleine Van. *Voyage de Hollande. Recits de Voyageurs Français dans les Provinces-Unies, 1748-1795*. Oxford, Voltaire Foundation, 1994.

STROSETZKI, Christoph. *Konversation: Ein Kapitel gesellschaftlicher und literarischer Pragmatik im Frankreich des 17. Jahrhunderts (Studia romanica et linguistica)*. Traducido por Sabine Seubert ; *Rhétorique de la conversation, sa dimension littéraire et linguistique dans la société française du XVII^e siècle*. Paris-Seattle-Tübingen, PFSCCL, 1984 (1^a edición, Peter Lang International Academic Publishers, 1978).

STRUVE, Tilman. “The importance of the organism in the political theory of John of Salisbury”. En WILKS, Michael (Ed.). *The World of John of Salisbury*. Oxford, Blackwell, 1994, pp. 303-318.

SUE, Eugène. *Les Mystères de Paris*. Paris, Hallier, 1978 (1^a edición en *Le Journal des Débats*, 1842-1843).

SURGERS, Anne. *Et que dit ce silence ? La Rhétorique du visible*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

SWANN, Julian. *Politics and the Parlements of Paris under Louis XV, 1754-1774*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

SWOBODA, Karl M. (Ed.). *Gesammelte Aufsätze*. Vienne, 1929.

SZANTO, Michaël. *Le Marché de la peinture à la foire de Saint-Germain*. Mémoire de D.E.A., sous la dir. d'A. Schnapper, Université Paris IV-Sorbonne, 1996.

SZANTO, Mickaël. « La Peinture du Nord et sa réception en France au XVIII^e siècle, réflexions sur l'accrochage des tableaux de Madame de Verrüe ». En RAUX, Sophie (Éd.). *Collectionner dans les Flandres et la France du nord au XVIII^e siècle*. Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2005, pp. 221-250.

SZANTO, Michaël. « Les peintres flamands à Paris dans la première moitié du XVII^e siècle. Géographie d'une communauté ». En CHAUDONNERET, Marie-Claude (Dir.). *Les Artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Âge aux années 1920*. Actes des journées d'études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005. Berne, Peter Lang, 2007, pp. 71-83.

SZANTO, Mickaël. *Le Dessin ou la couleur ? Une exposition de peinture sous le règne de Louis XIV*. Genève, Droz, 2008.

SZANTO, Michaël. « Les 'merveilles d'Anvers au royaume de France ou les loteires de tableaux de Pierre de Brun ». En MAERE, Jan de et Nicolas SAINTE FARE GARNOT. Catálogo de la exposición en el Musée Jacquemart-André del 24 de septiembre de 2010 al 24 de enero de 2011: Du Baroque au Classicisme. Rubens, Poussin et les peintres du XVII^e siècle. Paris-Bruxelles, Culturespaces-Fonds Mercator, 2010, pp. 47-54.

SZANTO, Michaël. «Venise, Reni et la romanité. La collection de tableaux de Michel Particelli d'Hémery (1650) ». En HOCHMANN, Michel. *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*. Actes des colloques de Bordeaux et de Caen, 24-25 février 2006, 6 mai 2006. Paris-Genève, École Pratique des Hautes Études-Droz, 2011, p. 221-281.

SZANTO, Michaël. « Mécénat religieux et commande au XVII^e siècle ». En KAZEROUNI, Guillaume. Catálogo de la exposición en el Musée Carnavalet de Paris, del 4 de octubre al 24 de febrero de 2013: Les couleurs du ciel. Peintures des églises de Paris au XVII^e siècle. Paris, Musée, 2013, pp. 43-48.

SZYLIN, Anna Maria. *Henry Thode (1857-1920). Leben und Werk*. Frankfurt am Main/New York, Peter Lang, 1993.

TACKETT, Timothy. *Priest & Parish in Eighteenth-Century France. A social and Political Study of the Curés in a Diocese of Dauphiné, 1750-1791*. Princeton, Princeton University Press, 1977.

TAGUIEFF, Pierre-André. *Le sens du progrès. Une approche historique et philosophique*. Paris, Flammarion, 2004.

TALLON, Alain. *La France et le concile de Trente: (1518-1563)*. Rome, Ecole française de Rome, 1997.

TALLON, Alain. *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*. Paris, PUF, 2002.

TUMMERS, Anna. *The Eye of the Connoisseur. Authenticating Painting by Rembrandt and His Contemporaries*. Los Angeles, Getty Publications, 2012.

TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. Paris, Hachette, 1980 (1^a edición, Paris, Plon, 1957).

TARDE, Gabriel. *Les lois de l'imitation*. Paris, Felix Alcan, 1890.

- TATON, René. *L'Oeuvre mathématique de G. Desargues*. Paris, PUF, 1951.
- TAVERNER HOLMES, Mary. *Nicolas Lancret. Dance Before a Fountaine*. Los Angeles, Getty Museum Studies of Art, 2006.
- TAYLOR, Charles. *Sources of the self. The making of the modern identity*. Traducido por Ana Lizón; Paidós, 1996 (1ª edición Massachusetts, Harvard University Press, 1989).
- TEMKIN, Owsei. *Galenisme: Rise and Decine of a Medical Philosophy*. Ithaca, Cornell University Press, 1973.
- TERRIEN, Marie-Pierre et Philippe DIEN. *Le château de Richelieu. XVII^e- XVIII^e siècle*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1957.
- TEYSSÈDRE, Bernard. *L'Art au siècle de Louis XIV*. Paris, Librairie générale française, 1967.
- TEYSSEIRE, Daniel. "Introduction". En TISSOT, André David. *Avis au peuple sur sa santé*. Paris, EDIMA, 1991 (1ª edición, 1761).
- TEYSSEIRE, Daniel. "Un médecin dans la phase de constitution de l'hygiénisme, Louis Lépecq de La Cloture (1736-1804) ». En BOURDELAIS, Patrice (Dir.). *Les Hygiénistes: enjeux, modèles et pratiques (XVIII^e-XX^e siècles)*. Paris, Belin, 2001, pp. 60-74.
- THERRIEN, Lyne. *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*. Paris, C.T.H.S., 1998.
- THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*. Paris, Seuil, 1999.
- THIROUIN, Laurent. *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*. Paris, Honoré Champion, 2007 (1ª edición, 1997).
- THODE, Henry. *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*. Berlin, Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1885.
- THOLOZAN, Olivier. *Henri de Boulainvilliers. L'anti-absolutisme aristocratique légitimé par l'histoire*. Marseille, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 1999.
- THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*. Paris, Honoré Champion, 2003.
- THOMSON, Ann. *Bodies of Thought. Science, Religion, and the Soul in the Early Enlightenment*. Oxford, Oxford University Press, 2008.
- THOMSON, Ann and Simon BURROWS (Ed.). *Cultural Transfers. France and Britain in the Long Eighteenth Century*. Oxford, Voltaire Foundation, 2010.
- THOMSON, Ann. *L'Âme des Lumières. Le débat sur l'être humain entre religion et science: Angleterre-France (1690-1760)*. Seyssel, Champ-Vallon, 2013.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie (ed.). *Dieu, la chair et les livres : une approche de la décadence*. Paris, Honoré Champion, 2000.

THUAU, Etienne. *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*. Paris, Albin Michel, 2000 (1^a edición Armand Colin, 1966).

THUILLIER, Jacques. « Pour un corpus Poussinianum ». En CHASTEL, André (Éd.). *Nicolas Poussin*. Actes du Colloque International Nicolas Poussin, Paris, 1958. Paris, CNRS, 1960, 2 vol., t. II, pp. 49-238.

THUILLIER, Jacques. « Poussin et ses premiers compagnons français à Rome ». En CHASTEL, André (Éd.). *Nicolas Poussin*. Actes du Colloque International Nicolas Poussin, Paris, 1958. Paris, CNRS, 1960, 2 vol., t. II, pp. 96-116.

THUILLIER, Jacques. "Préface". En THUILLIER, Jacques. Catálogo de la exposición en el Musée de Rouen, 1961: Poussin et son temps. Rouen, 1961, p. IX y ss.

THUILLIER, Jacques et Albert CHÂTELET. *La Peinture française : XVII^e siècle*. Genève, Skira, 1962-1964, 2 Vol.

THUILLIER, Jacques. « Académie et classicisme en France. Les débuts de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1663) ». En BOTTARI, Stefano e Luciano ANCeschi (Dir.). *Il mito del classicismo nel Seicento*. Messina-Florence, G. D'Anna, 1964, pp. 181-209.

THUILLIER, Jacques et Jacques FOUCART. *Rubens: la galerie Médicis au Palais Luxembourg*. Paris-Milano, Robert Laffont-Rizzoli, 1969.

THUILLIER, Jacques. *Tout l'oeuvre peint de Poussin*. Paris, Flammarion, 1974.

THUILLIER, Jacques. « Peinture et politique : une théorie de la galerie royale sous Louis XIV ». En CHÂTELET, Albert (Dir.). *Études d'art français offertes à Charles Sterling*. Paris, Presses universitaires de France, 1975, pp. 175-205.

THUILLIER, Jacques. « Les débuts de l'histoire de l'art en France et Vasari ». En *Il Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte, 2-8 settembre 1974*. Florence, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1976, pp. 667-684.

THUILLIER, Jacques. « La notion d'imitation dans la pensée artistique du XVII^e siècle ». En FUMAROLI, Marc (Éd.). *Critique et création littéraire en France au XVII^e siècle*. Actes du Colloque international à Paris, du 4 au 6 juin 1974 au CNRS. Paris, CNRS, 1977, pp. 361-374.

THUILLIER, Jacques. « L'influence des Carrache en France: pour un premier bilan ». En *Les Carrache et les décors profanes*. Actes du colloque organisé par l'École Française de Rome (Rome, 2-4 octobre 1986), E.F.R., Palais Farnèse, 1988, pp. 421-455.

THUILLIER, Jacques. « Il se rendit en Italie... Notes sur le voyage à Rome des artistes française au XVII^e siècle ». BRIGANTI, Giuliano (Éd.). *"Il se rendit en Italie". Études offertes à André Chastel*. Roma-Paris, Edizione dell'Ellefante-Flammarion, 1987.

THUILLIER, Jacques. « L'image au XVII^e siècle : de l'allégorie à la rhétorique des passions ». En *Word & Image*, volume 4, n° 1, January-March 1988. Proceedings of the First International

Conference on Word & Image. Actes du Premier Congrès International de Texte et Image. Amsterdam, 1998, pp. 88-98.

THUILLIER, Jacques. *Nicolas Poussin*. Paris, Fayard, 1988.

THUILLIER, Jacques. *Poussin Before Rome, 1594-1624*. London-New York, Richard L. Feigen, 1995.

THUILLIER, Jacques. "Wölfflin et la France". En WASCHEK, Matthias (Dir.). *Principes et théories de l'histoire de l'art. Relire Wölfflin* (Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel, du 29 novembre au 20 décembre 1993). Paris, Musée du Louvre-ENSB-A, 1995, pp. 11-29.

THUILLIER, Jacques et Klaus BUBMANN (Éd.). *1648. Paix de Westphalie. L'art entre la guerre et la paix*. Conférences et colloques. Paris, Louvre-Klincksieck, 1998.

THUILLIER, Jacques. « Jacques Fricquet ». En THUILLIER, Jacques. Catálogo de la exposición en el Musée Fabre de Montpellier, del 7 de julio al 15 de octubre de 2000, y en la Galerie de l'Ancienne Douane de Strasbourg, del 25 de noviembre de 2000 al 4 de febrero de 2001: Sébastien Bourdon, 1616-1617 : catalogue critique et chronologique de l'oeuvre complet. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

THUILLIER, Jacques. *Jacques Stella : 1596-1657*. Metz, Serge Domini, 2006.

THUILLIER, Jacques. *La galerie des Glances. Chef d'oeuvre retrouvé*. Paris, Gallimard, 2007.

THILLAY, Alain. *Le faubourg Saint-Antoine et ses "faux ouvriers". La liberté du travail à Paris au XVII^e et XVIII^e siècle*. Seyssel, Champ Vallon, 2013.

TILLEROT, Isabelle. *Jean de Jullienne et les collectionneurs de son temps. Un regard singulier sur le tableau*. Paris, MSH, 2011.

TIMMERMANS, Linda. *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*. Paris, Honoré Champion, 2005.

TOBIN, Roland W. « Le mythe d'Hercule au XVII^e siècle ». En GODARD DE DONVILLE, Louise (Éd.). *La mythologie au XVII^e siècle*. Actes du 11^e colloque du Centre Méridional de Recontres sur le XVII^e siècle, janvier 1981. Marseille, C.M.R. 17, 1982, pp. 83-90.

TOCANNE, Bernard. *L'Idée de Nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*. Paris, Klincksieck, 1978.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *L'Ancien Régime et la Révolution*. Paris, Gallimard, 1967 (1^a edición 1856).

TODD, Christopher. *Voltaire's Disciple: Jean-François de La Harpe*. London, MHRA, 1972.

TOMLINSON, Robert. *La fête galante : Watteau et Marivaux*. Genève, Droz, 1981.

TÖNNIES, Ferdinand. *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*. Traducido por Lluís Flaquer y Salvador Giner; Península, 1979. Aufl, Berlin, 1912.

- TORPEY, John. *The Invention of Passport : Surveillance, Citizenship and the State*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- TOSCANO, Gennaro (Éd.). *Venise en France. La Fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*. Actes du colloque à Paris, dans l'École du Louvre, 2002. Paris, La documentation française, 2004.
- TOULMIN, Stephan. *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*. Traducido por Bernardo Moreno Carrillo; Península, 2001 (1^a edición, Chicago, Chicago University Press, 1990).
- TOUTAIN-QUITTELIER, Valentine. « Les peintres vénitiens à Paris sous la régence de Philippe d'Orléans. Nouvelle contribution à l'étude des relations artistiques entre Paris et Venise ». En CHAUDONNERET, Marie-Claude (Dir.). *Les Artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Âge aux années 1920*. Actes des journées d'études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005. Berne, Peter Lang, 2007.
- TOUTAIN-QUITTELIER, Valentine & Chris RAUSEO (Dir.). *Watteau au confluent des Arts. Esthétique de la Grâce*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- TROELTSCH, Ernst. “Die Sozialleben der christlichen Kirchen und Gruppen”. En *Gesammelte Schriften*, Tübingen, 1922, t. I (1^a edición, 1911).
- TROTT, David Alfred. *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, Écritures, Regards. Essai sur les spectacles en France des 1700 à 1790*. Montpellier, Espaces 34, 2000.
- TROUSSON, Raymond. *Images de Diderot en France, 1784-1913*. Paris, Honoré Champion, 1997.
- ULLMANN, Walter. *Principles of Government and Politics in the Middle Ages*. Traducido por Graciela Soriano; Alianza, 1985 (1^a edición, New York, Barnes and Noble, 1961).
- UNGLAUB, Jonathan. *Poussin and the Poetics of Painting. Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*. Cambridge, Cambridge University Press, 2014 (1^a edición, 2006).
- VAISSE, Pierre. « Courajod et le problème de la Renaissance ». En RECHT, Roland, Philippe SÉNÉCHAL, Claire BARBILLON, François-René MARTIN (ed.). *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*. Paris, La documentation française, 2008, pp. 95-112.
- VALENSISE, Marina. “La constitution française”. En BAKER, Keith Michael. *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture. Volume I. The Political Culture of the Old Regime*. Pp. 441-469.
- VALERY, Paul. *Lettres à quelques-uns*. Paris, Gallimard, 1952.
- VALERY, Paul. *Oeuvres*. Paris, Gallimard, 1957-1960, 2. Vol.
- VAN DELFT, Louis. *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*. Genève, Droz, 1982.
- VAN DELFT, Louis. *Les Moralistes. Une apologie*. Paris, Gallimard-Folio Essais, 2008.
- VAN DELFT, Louis. *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*. Paris, PUF, 1993.

VAN DELFT, Louis. « Le fragment et les formes brèves ». En DARMON, Jean-Charles y Michel DELON (dir.) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris, PUF, 2006, pp. 762-792.

VANDERPOL, Alfred. *La doctrine scolastique du droit de guerre*. Paris, A. Pedone, 1919.

VAN DYKE ROBERTS, Hazel. *Boisguilbert, Economist of the Reign of Louis XIV*. New York, Columbia University Press, 1935.

VANGHELUWE, Michel. « Watteau à Valenciennes ». En MOUREAU, François y Margaret MORGAN GRASSELLI (Éd.). *Antoine Watteau (1684-1721). The Painter, His Age and His Legend*. Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, pp. 7-15.

VAN KLEY, Dale K. *Jansenists and the Expulsion of the Jesuits from France, 1757-1765*. Yale University Press, 1975.

VAN KLEY, Dale K. *The Damiens Affair and the Unraveling of the Ancien Regime, 1750-1770*. Princeton, Princeton University Press, 1984.

VAN KLEY, Dale K. (ed.). *The French Idea of Freedom. The Old Regime and the Declaration of Rights of 1789*. Stanford, Stanford University Press, 1994.

VAN KLEY, Dale K. *The Religious Origins of the French Revolution: from Calvin to the Civil Constitution, 1560-1791*. Traducido por Carmen González del Yerro Valdés; Ediciones Encuentro, 2002 (1^a edición, Yale University Press, 1996).

VAN MALSSSEN, Pieter Johannes Wilhelmus. *Louis XIV d'après les pamphlets répandus en Hollande*. Paris-Amsterdam, Nizet, 1936.

VASOLI Cesare. "Machiavel inventeur de la raison d'Etat?". En ZARKA, Yves Charles (dir.). *Raison et Dérason d'État*. Paris, PUF, 1994, pp. 43-66.

VASOLD, Georg. *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte: Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten*. Fribourg-en-Brigau, Rombach, 2004.

VAUCHEZ, André (Ed.). *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et Islam)*. Actes du colloque organisé par le Centre de recherche "Histoire sociale et culturelle de l'Occident. XII^e-XVIII^e siècle" de l'Université de Paris X-Nanterre et l'Institut universitaire de France (Nanterre, 21-23 juin 1993), École française de Rome, 1995.

VAUCHEZ, André. « La Cathédrale ». En NORA, Pierre (Dir.). *Les Lieux de mémoire. Tome III*. Paris, Quarto-Gallimard, 1997, pp. 3109-3140.

VAUCHEZ, André (Ed.). *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'oeuvre: Rome et l'Italie. (Table ronde à l'École française de Rome, 17 et 18 juin 2002)*. École française de Rome, 2005.

VIEILLARD, Bertrand. *Chardin. Le tact du peintre, le toucher du philosophe*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

VENTURI, Lionello. *History of Art Criticism*. New York, E.P. Dutton, 1936.

- VENTURINO, Diego. *La Ragioni della tradizione. Nobilit  e mondo moderno in Boulainvilliers (1658-1722)*. Torino, Casa Editrice Le Lettere, 1993.
- VERBEKE, Gérard. *L'évolution de la doctrine du pneuma: du stoïcisme à Saint Augustin*. New York, Garland Pub, 1987 (1  edición. Louvain, 1945).
- VERGNES, Sophie. *Les Frondeuses: une révolte au féminin (1643-1661)*. Seyssel, Champ Vallon, 2013.
- VÉRIN, Hélène. *La gloire des ingénieurs. L'intelligence technique du XVI  au XVIII  siècle*. Paris. Albin Michel, 1993.
- VERNIÈRE, Paul. *Lumières ou clair obscur : trente essais sur Diderot et quelques autres*. Paris, PUF, 1987.
- VIALA, Alain. *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris, Les  ditions de Minuit, 1985.
- VIALA, Alain. *La France galante*. Paris, PUF, 2008.
- VIATTE, Auguste. *Les sources occultes du romantisme: illuminisme-théosophie, 1770-1820*. Paris, Champion, 1928, 2 Vol.
- VIATTE, Auguste. *Victor Hugo et les Illuminés de son temps*. Paris,  ditions de l'Arbre, 1942.
- VIDAL, Fernando. *Les sciences de l' me XVI - XVIII  siècle*. Paris, Honoré Champion, 2006.
- VIDAL, Mary. *Watteau's Painted Conversations*. Yale University Press, 1992.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *La démocratie grecque vue d'ailleurs. Essais d'historiographie ancienne et moderne*. Paris, Flammarion-Champs, 1990.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne. *Histoire des larmes*. Paris, Rivages, 1986.
- VIGARELLO, Georges. *Le corps redressé*. Paris, Armand Colin, 2001 (1  edición, 1979).
- VIGARELLO, Georges. *Une histoire culturelle du sport : techniques d'hier et d'aujourd'hui*. Paris, Revue EPS-Laffont, 1988.
- VIGARELLO, Georges. *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen  ge*. Paris, Seuil, 1985.
- VIGARELLO, Georges. *Histoire des pratiques de santé. Le sain et le malsain depuis le Moyen  ge*. Traducido por Anal a Martínez Amoreti y Trinidad Richelet. *Lo sano y lo malsano. Historia de las prácticas de la salud desde la Edad Media hasta nuestros días*; Abada, 2006. (1  edición, Paris, Seuil, 1993).
- VILLACA  AS, José Luis. "La leyenda de la liquidación de la teología política". Ep logo en SCHMITT, Carl, *Teología política*. Traducido por Francisco Javier Conde y Jorge Navarro Pérez, Trotta, 2009.

- VILLEY, Michel. *La formation de la pensée juridique moderne. La Franciscanisme et le Droit*. Paris, PUF, 2003 (1^a edición, Paris, Les Cours de Droit, 1963).
- VILLEY, Pierre. *Les sources italiennes de la "Défense et illustration de la langue françoise" de Joachim du Bellay*. Paris, Honoré Champion, 1908.
- VIROL, Michèle. *Vauban. De la gloire du roi au service de l'État*. Seyssel, Champ Vallon, 2012 (1^a edición, 2003).
- VIROL, Michèle (Éd.). *Les Oisivetés de Monsieur de Vauban*. Seyssel, Champ Vallon, 2007.
- VIROLI, Maurizio. *From Politics to Reason of State. The Acquisition and Transformation of the Language of Politics, 1250-1600*. Traducido por Sandra Chaparro Martínez; Akal, 2009 (1^a edición, Cambridge University Press, 1992).
- VIROLI, Maurizio. *Il Dio di Machiavelli e il problema morale dell'Italia*. Roma-Bari, Laterza, 2005.
- VITET, Ludovic. *L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture. Étude historique*. Paris, Michel Lévy Frères, 1861.
- VOVELLE, Michel. *Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIII^e siècle. Les attitudes devant la mort d'après les clauses de testaments*. Paris, Seuil, 1978.
- VOVELLE, Michel. *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Paris, Gallimard, 1983.
- VOVELLE, Michel. *Idéologies et mentalités*. Paris, Gallimard, 1992 (1^a edición, 1986).
- VRIES, Lyckle de. *Gerard de Lairesse: an Artist Between Stage and Studio*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1998.
- VUILLEUMIER-LAURENS, Florence. *La Raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'âge classique. Fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*. Genève, Droz, 2000.
- WAETZOLDT, Wilhelm. *Deutsche Kunsthistoriker. Von Sandrart bis Rumohr*. Leipzig, E.A. Seemann, 1921-1924, 2 Vol.
- WALLERSTEIN, Immanuel. *Le mercantilisme et la consolidation de l'économie-monde européenne (1600-1750)*. Paris, Flammarion, 1984.
- WAQUET, François. *Le modèle française et l'Italie savante. Conscience de soi et perception de l'autre dans la République des lettres (1660-1750)*. Collection de l'École française de Rome, n° 117. Rome, École française de Rome, 1989.
- WAQUET, Jean-Claude. *La conjuration des dictionnaires. Vérité des mots et vérités de la politique dans la France moderne*. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.
- WASCHEK, Matthias (Dir.). *Principes et théories de l'histoire de l'art. Relire Wölfflin* (Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel, du 29 novembre au 20 décembre 1993). Paris, Musée du Louvre-ENSB-A, 1995.

WASCHECK, Matthias (Dir.) *Principes et théories de l'histoire de l'art. Relire Taine* (Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel, du 18 mars au 8 avril 1999). Paris, Musée du Louvre-ENSB-A, 2001.

WEBB, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical and Practice*. Farnham-Burlington, Ashgate, 2009.

WEBER, Max. *Protestantische ethik*. Traducido por Luis Legaz Lacambra, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Ediciones Orbis, 1985 (1ª edición, Tubinga, J.C.B. Mohr, 1904-1905).

WEBER, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft, Grundriss der Vertehenden Soziologie*. Traducido por J. Medina Echevarría, J. Roura Parella, E. García Máynez, E. Ímaz y J. Ferrater Mora, *Economía y Sociedad*, FCE, 1969, 2. Vol. (1ª edición, Tubinga, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1922).

WEIGERT. Roger-Armand. "Introduction". En BOSSE, Abraham. *Le Peintre converty aux précises et universelles règles de son art. Sentimens sur la distinction des diverses manieres de Peinture, Dessein & Graveure, & des Originaux d'avec leurs Copies*. Édition critique. Paris, Hermann Mesnil, 1964 (1ª edición 1649).

WEIGERT, Roger-Armand et Carl HERNMARCK (Éd.). *Les Relations artistiques entre la Suède et la France, 1693-1718. Correspondance entre Nicodème Tessin le Jeune et Daniel Cronström*. Stockholm, AB Egnellska Boktryckeriet, 1964.

WEINBERG, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago, University of Chicago Press, 1961, 2 Vol.

WEINER, Dora B. *The Citizen-Patient in Revolutionary and Imperial Paris*. Baltimore-Londres, The John Hopkins University Press, 1993.

WEINGARTNER, Josef. *Der Geist des Barock*. Augsburg, Filser, 1925.

WEISBACH, Werner. *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. Traducido por Enrique Lafuente Ferrari, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*; Espasa-Calpe, 1948 (1ª edición Berlin, P. Cassirer, 1921).

WEISBACH, Werner. *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*. Traducido por Ramón Iglesias, *Arte Barroco en Italia, Francia, Alemania y España*; Labor, 1934. (1ª edición, Propyläen-Kunstgeschichte 11; Berlin, Propyläen-Verlag, 1924).

WEISGERBER, Jean. *Les masques fragiles. Esthétique et formes de la littérature rococo*. Lausanne, Editions L'Âge de l'Homme, 1991.

WESTFALL, Richard. *The Construction of Modern Science. Mechanism and Mechanics*. Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

WESTSTEIJN, Thijs. *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain. The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591-1677)*. Leiden, Brill Academic Publishers, 2014.

WEYL, Martin. *Passion for Reason and Reason of Passion. Seventeenth Century Art and Theory in France, 1648-1683*. New York, Peter Lang, 1989.

- WHITE, Christopher. *Anthony van Dyck. Thomas Howard The Earl of Arundel*. Malibu, Getty Museum Studies on Art, 1995.
- WHITE, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Traducido por Stella Mastrangelo; F.C.E., 1992 (1ª edición, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1975).
- WIGELSWORTH, Jeffrey R. *Deism in Enlightenment England. Theology, Politics and Newtonian Public Science*. Manchester, Manchester University Press, 2009.
- WILD, Doris. *Nicolas Poussin. Vol I. Leben, Werk, Exkurse. Vol. II. Katalog der Werke*. Zurich, Orell Füssli, 1980, 2 Vol.
- WILDENSTEIN, Georges. *Le salon de 1725, compte rendu par le Mercure de France de l'exposition faite au Salon Carré du Louvre par l'Académie Royale de peinture et de sculpture en 1725...* Paris, Frazier-Soye, 1924.
- WILDENSTEIN, Georges. *Les gravures de Poussin au XVII^e siècle*. Paris, Les Beaux-Arts, 1957.
- WILKS, Michael. *The Problem of Sovereignty in the Later Middle Ages: The Papal Monarchy with Augustinus Triumphus and the Publicists*. Cambridge, Cambridge University Press, 1964.
- WILKS, Michael (Ed.). *The World of John of Salisbury*. Oxford, Blackwell, 1994.
- WILLIAM, Alain. *The police of Paris 1718-1789*. Baton-Rouge-London, Louisiana State University Press, 1979.
- WILLIAMS, Elizabeth A. *A Cultural History of Medical Vitalism in Enlightenment Montpellier*. Burlington, Ashgate, 2003.
- WILLIAMS, Robert. *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy : from Techne to Metatechne*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- WILLK-BROCARD, Nicole. *Une dynastie Les Hallé*. Paris, Arthéna, 1995.
- WILSON, John Montgomery. *The Painting of the Passions in Theory, Practice and Criticism in Later Eighteenth Century French*. New York-London, Garland Pub., 1981.
- WITTINGHAM, Selby. "Watteaus and "Watteaus" in Britain c. 1780-1851". En MOUREAU, François y Margaret MORGAN GRASSELLI (Éd.). *Antoine Watteau (1684-1721). The Painter, His Age and His Legend*. Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, pp. 269-277.
- WITTKOWER, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Traducido por Adolfo Gómez Cedillo; Alianza, 1995 (1ª edición, Academy Editions, 1949).
- WITTKOWER, Rudolf, *Bernini's Bust of Louis XIV*. Charlton Lecture on Art, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1951.
- WITTKOWER, Rudolf y Margot WITTKOWER. *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists*. Traducido por Deborah Dietrick; Cátedra, 1985. (1ª edición, Weidenfeld & Nicolson, London 1963).

WITTKOWER, Rudolf & Irma B. JAFFE (Ed.). *Baroque Art. The Jesuit Contribution*. New York, Fordham University Press, 1972.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Prologomena zu einer Psychologie der Architektur*. Munich, 1886.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. Traducido por Nicanor Ancochea, *Renacimiento y Barroco*, Paidós, 2009 (1ª edición Munich, 1888).

WÖLFFLIN, Heinrich. *Die klassische Kunst*. Traducido por Antón Dieterich Arenas, *El arte clásico*, Alianza Forma, 1982 (1ª edición, Munich, 1899).

WÖLFFLIN, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Traducido por José Moreno Villa, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Austral, 2011, p. 429 y ss. (1ª Edición, 1915).

WÖLFFLIN, Heinrich. *Die Kunst des Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl*. Munich, F. Bruckmann, 1931.

WOODBIDGE, John D. *Revolt in Prerevolutionary France. The Prince de Conti's Conspiracy Against Louis XV, 1755-1757*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.

WORCESTER, Thomas (Ed.). *The Cambridge Companion to the Jesuits*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

WORDEN, Blair. "The question of secularization". En HOUSTON, Alan and Steve PINCUS (Ed.). *Nation Transformed. England after the Restoration*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 20-40

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung*. Traducido por Mariana Frenk, *Abstracción y Naturaleza*; FCE, 1997 (1ª edición, Munich, R. Piper & Co. Verlag, 1908).

WORRINGER, Wilhelm. *Formprobleme der Gotik*. Traducido por Manuel García Morente; *La esencia del estilo gótico*; Nueva Visión, 1967. (1ª edición, München, Piper Verlag, 1911).

WRIGHT, Christopher. *The French Painters of the Seventeenth Century*. London, Orbis Publishing, 1985 .

YARDENI, Myriam. *La conscience nationale en France. Pendant les guerres de religion (1559-1598)*. Paris-Louvain, Béatrice-Nauwelaerts, 1971.

YARDENI, Myriam. *Enquêtes sur l'identité de la « Nation France ». De la Renaissance aux Lumières*. Seyssel, Champ Vallon, 2004.

YATES, Frances. *The French Academies of the Sixteenth Century*. Traducido por Thierry Chaucheyras; PUF, 1996 (1ª edición, London, Warburg Institute-University of London, 1947).

YATES, Frances A. *Astraea: the imperial theme in the sixteenth century*. London, Routledge and Kegan Paul, 1975.

YOLTON, John. *Locke and French Materialism*. Oxford, Clarendon, 1991.

YON, Bernard (Éd.). *La peinture des passions: de la Renaissance à l'Âge classique*. Actes du colloque international, Saint-Etienne, 10,11, 12, avril 1991. Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1995.

YOUNG, Brian. *Religion and Enlightenment in Eighteenth-Century England*. Oxford, Oxford University Press, 1998.

ZANGER, Abby E. *Scenes from the Marriage of Louis XIV. Nuptial Fictions and the Making of Absolutist Power*. Stanford, Stanford University Press, 1997.

ZANTA, Léontine. *La Renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle*. Paris, Ancienne Honoré Champion, 1914.

ZARKA, Yves Charles (dir.). *Raison et Dérason d'État*. Paris, PUF, 1994.

ZARKA, Yves Charles. "Introduction. Philosophie politique et raison d'Etat". En ZARKA, Yves Charles (dir.). *Raison et Dérason d'État*. Paris, PUF, 1994.

ZARKA, Yves Charles. "Raison d'État et figure du prince chez Botero". En ZARKA, Yves Charles (dir.). *Raison et Dérason d'État*. Paris, PUF, 1994. Pp. 101-120.

ZARKA, Yves Charles (dir.). *Aspects de la pensée médiévale dans la philosophie politique moderne*. Paris, PUF, 1999.

Zeitschrift für Kunstgeschichte, Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen Berlin, t. I, 1987.

ZELLER, Gastón. *Les institutions de la France au XVI^e siècle*. Paris, PUF, 1948.

ZERNER, Henri. *École de Fontainebleau. Gravures*. Paris, Arts et Metiers Graphiques, 1969.

ZERNER, Henri. *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*. Paris, Flammarion, 1996 .

ZERNER, Henri. « Histoire de l'art et idéologie politique chez Jules Renouvier et Louis Dimier ». En RECHT, Roland, Philippe SÉNÉCHAL, Claire BARBILLON, François-René MARTIN (ed.). *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*. Paris, La documentation française, 2008, pp. 391-401.

ZIEGLER, Hendrick « Mazarin et l'image du roi sous la Fronde ». En CONIHOUT, Isabelle de. et Patrick MICHEL (Dir.). *Mazarin. Les lettres et les arts*. Paris, Bibliothèque Mazarine-Éditions Monelle Hayot, 2006, pp. 237-247.

ZUBER, Roger. *Les "Belles Infidèles" et la formation du goût classique*. Paris, Albin Michel, 1995 (1^a edición, 1968).

ZUBER, Roger. *Les émerveillements de la raison : classicismes littéraires du XVII^e siècle français*. Paris, Klincksieck, 1997.

ZUBER, Roger et Micheline CUÉNIN. *Histoire de la littérature française. Le Classicisme*. Paris, Flammarion, 1998.

ZYSBERG, André. *Les Galériens. Vies et destins de 60000 forçats sur les galères de France (1680-1748)*. Paris, Seuil, 1987.

ZYSBERG, André. *La monarchie des Lumières, 1715-1786*. En *Nouvelle histoire de la France moderne*, t. 5. Paris, Seuil, 2002.

3. CATÁLOGOS :

BLUNT, Anthony, Charles STERLING, Madeleine HOURS. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre de Paris, de mayo a junio de 1960: Nicolas Poussin. Paris, Éditions des Musées nationaux, 1960.

THUILLIER, Jacques. Catálogo de la exposición en el Musée de Rouen, 1961: Poussin et son temps. Rouen, 1961.

BÖRSCH-SUPAN, Helmut. Catálogo de la exposición en el Palais du Louvre, del 25 de abril al 31 de mayo de 1963: La peinture française du XVIII^e siècle à la cour de Frédéric II. Paris, Musée National du Louvre, 1963.

THUILLIER, Jacques et Jennifer MONTAGU. Catálogo de la exposición en el Château de Versailles, de julio a octubre de 1963: Charles Le Brun: 1619-1690, peintre et dessinateur. Paris, Ministère d'État Affaires culturelles, 1963.

SCHNAPPER, Antoine et Pierre ROSENBERG. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Rouen, del 17 de junio al 15 de septiembre de 1970: Jean Restout (1692-1768). Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1970.

Catálogo de la exposición en el Musée de l'Orangerie des Tuileries de Paris del 21 de septiembre al 20 de noviembre de 1971 : Venise au dix-huitième siècle. Peintures, dessins et gravures des collections françaises. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1971.

ROSENBERG, Pierre. Catálogo de la exposición en la Villa Medici de Roma, Noviembre de 1977 a enero de 1978: Nicolas Poussin, 1594-1665. Rome, Edizioni dell'Elefante, 1977.

THUILLIER, Jacques. Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grand Palais de Paris del 3 de octubre de 1978 al 8 de febrero de 1979: Les frères Le Nain. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1978.

SCHNAPPER, Antoine. Catálogo de la exposición en el Palais des Papes d'Avignon del 25 de junio al 15 de octubre de 1979: Nicolas Mignard d'Avignon (1606-1668). Avignon, Palais des Papes, 1979.

MacANDREW Hugh and Hugh BRIGSTOCKE. Catálogo de la exposición en The National Galleries of Scotland del 16 de octubre al 13 de diciembre de 1981: Sacraments and Bacchanals: paintings and drawings on sacred and profane themes by Nicolas Poussin 1594-1665. Edinburgh, Trustees of the National Galleries of Scotland, 1981.

GEORGEL, Pierre et Anne-Marie Lecoq. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Dijon, del 18 de diciembre de 1982 al 28 de febrero de 1983: *La peinture dans la peinture*. Dijon, Imprimerie Darantière, 1982.

CUZIN, Jean-Pierre et Dominique CORDELLIER. Catálogo de la exposición en las Galeries nationales du Grand Palais de Paris, del 15 de noviembre de 1983 al 13 de febrero de 1984: *Raphaël et l'art français*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1983.

TUILIER, André. Catálogo de la exposición en Sorbonne, noviembre de 1985: *Richelieu et el monde de l'esprit*. Paris, Imprimerie National, 1985.

OURSEL, Hervé. Catálogo de la exposición en el Palais des Beaux-Arts de Lille, 1985: *Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin: les Pays-Bas et les peintres français du XVIII^e siècle*. Lille, Musée des Beaux-Arts, 1985.

TAPIÉ, Alain. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Caen, del 27 de junio al 13 de octubre de 1986: *L'allégorie dans la peinture. La représentation de la charité au XVII^e siècle*. Caen, Musée des Beaux-Arts Caen, 1986.

ARMINJON, Catherine. Catálogo de la exposición en el David M. Stewart Museum de Montréal, 1988: *Madame de Pompadour et la floraison des arts*. Montréal, The Museum, 1988.

Catálogo de la exposición en el Musée Carnavalet de Paris del 9 de mayo al 4 de septiembre de 1988. Paris, Édition Paris-Musées, 1988.

OBERHUBER, Konrad. Catálogo de la exposición en el Kimbell Art Museum de Fort Worth del 24 de septiembre al 27 de noviembre de 1988: *The Early Years in Rome: the Origins of French Classicism*. New York, Hudson Hills Press, 1988.

COUTIN, Sophie. Catálogo de la exposición en la Chapelle du Château, en el Musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, del 24 de septiembre al 27 de noviembre de 1988: *Louis XIV à Saint-Germain: 1638-1682*. Saint-Germain-en-Laye, Musée des antiquités nationales, 1988.

CROPPER, Elizabeth and Charles DEMPSEY. Catálogo de la exposición en el Philadelphia Museum of Art, del 5 de noviembre al 31 de diciembre de 1988: *Pietro Testa, 1612-1650. Prints and Drawings*. Philadelphia Museum of Art, 1988.

BREJON DE LAVERGNÉE, Arnauld. Catálogo de la exposición en las Galeries nationales du Grand Palais de Paris del 11 de octubre de 1988 al 2 de enero de 1989 y en el Palazzo Reale de Milan, marzo-abril de 1989: *Seicento : le siècle de Caravage dans les collections françaises*. Paris, Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux et du bicentenaire- Editions de la Réunion des musées nationaux, 1988.

CHANGEUX, Jean-pierre et Blanche GRINBAUM. Catálogo de la exposición en el Musée Bossuet de Meaux, del 19 de Noviembre de 1988 al 28 de febrero 1989: *De Nicolò dell'Abbate à Nicolas Poussin: aux sources du classicisme, 1550-1650*. Musée Bossuet, 1988.

FUMAROLI, Marc. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre del 2 de junio al 28 de agosto de 1989: *"L'inspiration du poète" de Poussin. Essai sur l'allégorie du Parnasse*. Paris, Dossiers du Département des Peintures, 1989, vol. 36.

SCHNAPPER, Antoine, Arlette SÉRULLAZ. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre del 26 de octubre de 1989 al 12 de febrero de 1990: Jacques-Louis David, 1748-1825. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1989.

ROSENBERG, Pierre et Jacques THUILLIER. Catálogo de la exposición en el Musée de Grenoble, Musées des Beaux-Arts de Rennes y Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, entre 1989 y 1990: Laurent de La Hyre, 1606-1656. Genève, Skyra, 1988.

HUNTER-STIEBEL. Penelope. Exposición en la Dixon Gallery and Gardens de New York, 1990: Louis XV and Madame de Pompadour. A love Affaire with Style. New York, Rosenberg Y Stiebel, 1990.

BEAUVAIS, Lydia. Catálogo de la exposición celebrada en el Musée national du Château de Versailles, del 19 de noviembre 1990 al 10 de febrero de 1991: Charles Le Brun, 1619-1690: célébration du tricentenaire de la mort de l'artiste. Le decor de l'escalier des Ambassadeurs à Versailles. Paris Réunion des Musées Nationaux, 1990.

THUILLIER, Jacques, Barbara BREJON DE LAVERGNÉE, Denis LAVALLE (Éd.). Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grans Palais de Paris del 6 de noviembre de 1990 al 11 de febrero de 1991: Vouet. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990.

BAILEY, Colin B. Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grand Palais de Paris del 15 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992: Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau a David. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991.

BILLAT, Monique et Sylvain Kespern. Catálogo de la exposición en Dammarie-les-Lys, conservation des antiquités et objets d'art de Seine-et-Marne, del 4 de abril al 7 de mayo de 1992: Résurrection d'une oeuvre: un tableau du XVIIe siècle. "La mise au tombeau" de Frère Luc. Dammarie-les-Lyx, Conservation des antiquités et objets d'art de Seine-et-Marne, 1992.

BREJON DE LAVERGNÉE, Barbara, Geneviève BRESC-BAUTIER et Françoise de LA MOUREYRE. Catálogo de la exposición en el Musée du Noyonnais del 5 de junio al 14 de agosto 1992: Jacques Sarazin. Sculpteur du roi 1592-1660. Noyon-Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.

ROSENBERG, Pierre et Louis-Antoine PRAT. Catálogo de la exposición en las Galeries Nationales du Grand Palais de Paris, del 27 de septiembre de 1994 al 2 de enero de 1995: Nicolas Poussin, 1594-1665. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994.

ALLOISI, Savigliano. Catálogo de la exposición en la Galleria Nazionale d'arte antica de Roma, del 18 de noviembre de 1994 al 29 de enero de 1995: Intorno a Poussin: dipinti romani a confronto. Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1994.

GLOTON, Marie-Christine, Klaus HERDING, Jean-jacques GLOTON, Geneviève BRESC-BAUTIER et Luc GEORGET. Catálogo de la exposición en el Centre de la Vieille Charité-Musée des Beaux-Arts à Marseille, del 28 de octubre de 1994 al 30 de enero de 1995: Pierre Puget : peintre, sculpteur, architecte (1620-1694), Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1994.

VERDI, Richard. Catálogo de la exposición en la Royal Academy of Arts en Londres, del 19 de enero al 9 de abril de 1995: Nicolas Poussin, 1594-1665. London, Zwemmer-Royal Academy of Arts, 1995.

LESNE, Claude. Catálogo del Musée national de Granges de Port-Royal, del 29 de abril al 28 de agosto de 1995: Philippe de Champaigne et Port Royal. Paris, Réunion des musées Nationaux-Seuil, 1995.

BRÊME, Dominique. Catálogo de la exposición en el Musée de l'Île-de-France de Sceaux, del 23 de julio al 13 de octubre de 1997: François de Troy, 1645-1730. Paris, Somogy, 1997.

AUBERT Jean, Alain DAGUERRE DE HUREAUX, Emmanuel COQUERY. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Nantes, del 20 de junio al 15 de septiembre de 1997; y en el Musée des Augustins de Toulouse, del 8 de octubre de 1997 al 5 de enero de 1998: Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715. Paris-Nantes-Toulouse, Somogy-Musée de Beaux-Arts, 1997.

BURNARD, Chrystèle; Baldine SAINT-GIRONS; Marie-Ceciello-Bachy. Catálogo de la exposición en el Musée de Valence del 1 de octubre al 30 de noviembre de 1997: Le paysage et la question du sublime. Lyon, Réunion des Musées Nationaux, 1997.

LO BIANCO, Anna. Catálogo de la exposición en el Palazzo Venezia de Roma, del 31 de octubre de 1997 al 10 de febrero de 1998: Pietro da Cortona (1597-1669). Milano, Electa, 1997.

THUILLIER, Jacques. Catálogo de la exposición en el Musée Beaux-Arts de Rennes del 6 de marzo al 8 de junio de 1998: Jacques Blanchard, 1600-1638. Rennes, Musée des Beaux-Arts de Rennes, 1998.

HABERT, Jean et Catherine LOISEL-LEGRAND. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre de Paris del 18 de junio del 21 de septiembre de 1998: Bassano et ses fils dans les musées français. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

BETTAGNO, Alessandro. Catálogo de la exposición en el Palazzo della Ragione de Padova, del 20 de septiembre de 1998 al 10 de enero de 1999: Antonio Pellegrini. Il maestro veneto del Rococò alle corti d'Europa. Venezia, Marsilio, 1998.

MÉROT, Alain, Emmanuel STARCKY et François CHASERANT. Catálogo de la exposición en el Musée Magnin de Dijon, del 8 de junio al 27 de septiembre de 1998 y en el Musée de Tessé de Le Mans del 29 de octubre de 1998 al 31 de enero de 1999: Eloge de la clarté. Un courant artistique au temps de Mazarin 1640-1660. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

STARCKY, Emmanuel. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Dijon, del 9 de junio al 28 de septiembre de 1998 y en el Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg, del 29 de octubre de 1998 al 17 de enero de 1999: A la gloire du roi: Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV. Paris, Imprimerie nationale, 1998.

LOIRE, Stéphane. « Tiepolo et la France ». En LOIRE, Stéphane et José de LOS LLANOS. Catálogo de la exposición en el Petit-Palais de Paris, del 22 de octubre de 1988 al 24 de enero de 1999: Giambattista Tiepolo, 1696-1770. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

GUARINO, Sergio. Catálogo de la exposición en el Palazzo delle Esposizioni de Roma, del 26 de noviembre de 1998 al 1 de marzo de 1999: Nicolas Poussin: i primi anni romani. Milano, Electa, 1998.

LAVEISSIÈRE, Sylvain, Dominique JACQUOT, Guillaume KAZEROUNI. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Nîmes, del 1 de julio al 27 de septiembre de 1999: Nicolas Chaperon, 1612-1654. Du graveur au peintre retrouvé. Nîmes, Actes Sud, 1999.

WINTERMUTE, Alain. Catálogo de la exposición en The Frick Collection New York del 19 de Octubre de 1999 al 9 de Enero de 2000: Watteau and His World. French Drawing from 1700 to 1750. London-New York, Merrel Holberton-The American Federation of Arts, 1999.

SALMON, Xavier. Catálogo de la exposición en el Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, del 26 de octubre de 1999 al 30 de enero de 2000: Jean-Marc Nattier, 1685-1766. Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

BARBIELLINI AMIDEI, Rosanna, Livia CAROLI, Claudia TEMPESTA, Roberta RINALDI (Éd.). Catálogo de la exposición en Forte Sangallo, Nettuno, del 20 de noviembre de 1999 al 16 de enero de 2000: Andrea Sacchi: 1599-1661. Rome, De Luca, 1999.

BONFAIT, Olivier et Jean-Claude BOYER. Catálogo de la exposición en la Académie Française à Rome del 30 de marzo al 26 de junio de 2000: Autour de Poussin: idéal classique et épopée baroque entre Paris et Rome. Roma, Edizioni de Luca, 2000.

BONFAIT, Olivier et Neil MACGREGOR. Catálogo de la exposición en la Académie de France à Rome, del 19 de octubre de 2000 al 28 de enero de 2001: Le Dieu caché: les peintres du Grand siècle et la vision de Dieu. Roma, De Luca-Académie de France à Rome, 2000.

LE LEYZOUR, Philippe et Alain DAGUERRE DE HUREAUX (Dir.) Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Tours, del 18 de marzo al 18 de junio de 2000 y en el Musée des Augustins de Toulouse del 30 de junio al 2 de octubre de 2000: Les peintres du roi, Morceaux de réception à l'Académie Royale de peinture et de sculpture 1648-1793. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

BREJON DE LAVERGNÉE, Arnould. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Lyon del 5 de octubre de 2000 al 7 de enero de 2001: Settecento, le siècle de Tiepolo. Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques françaises. Lyon, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

THUILLIER, Jacques. Catálogo de la exposición en el Musée Fabre de Montpellier, del 7 de julio al 15 de octubre de 2000, y en la Galerie de l'Ancienne Douane de Strasbourg, del 25 de noviembre de 2000 al 4 de febrero de 2001: Sébastien Bourdon, 1616-1617: catalogue critique et chronologique de l'oeuvre complet. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

MÉSÉGUER, Stéphanie (Éd.). Catálogo de la exposición en el Musée Paul-Dupuy de Toulouse del 17 de enero al 30 de abril de 2001: Les collectionneurs toulousains du XVIII^e siècle: l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture, 1750-1793. Paris-Toulouse, Somogy-Musée Paul-Dupuy, 2001.

SOLINAS, Francesco. Catálogo de la exposición en el Museo del Territorio Biellesa, del 16 de diciembre de 2001 al 16 de marzo de 2002: I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657. Roma, De Luca, 2001.

SALMON, Xavier. Catálogo de la exposición en el Musée des Châteaux de Versailles et de Trianon, del 14 de febrero de 2002 al 19 de mayo de 2002: Madame de Pompadour et les arts. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002.

AGHION, Irène (Dir.) Catálogo de la exposición en el Musée des monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque Nationale de France, site Richelieu, del 17 de diciembre de 2002 al 17 de marzo de 2003. Caylus, mécènes du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècles. Paris, INHA, 2002.

GOLDFARB, Hilliard Todd. Catálogo de la exposición en el Musée des Beau-Arts de Montréal del 18 de septiembre de 2002 al 5 de enero de 2003, en el Wallraf-Richartz-Museum de Cologne, del 31 de enero al 21 de abril de 2003: Richelieu: l'art et le pouvoir. Belgique, Snoeck-Ducaju & Zoom, 2002.

PACHT-BASSANI, Paola, Thierry CRÉPIN-LEBLOND, Nicolas SAINTE FARE GARNOT, Franceso SOLINAS. Catálogo de la exposición en el Château de Blois, del 29 de noviembre de 2003 al 28 de marzo de 2004: Marie de Médicis, un gouvernement par les arts. Paris, Somogy, 2003.

TAPIÉ, Alain. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Caen, del 12 julio al 13 de octubre de 2003: Baroque, vision jésuite: du Tintoret à Rubens. Paris-Caen, Somogy-Musée des Beaux-Arts: Amis du Musée des Beaux-Arts de Caen, 2003.

JACQUOT, Monique et Sophie JOUIN-LAMBERT. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, del 7 de junio al 14 de septiembre de 2003; y al Musée des Beaux-Arts de Tours, del 11 de octubre de 2003 al 11 de enero de 2004: L'Apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard. Paris, Hazan, 2003.

BRÊME, Dominique. Catálogo de la exposición en el Musée Jacquemart-André de Paris del 14 de octubre de 2003 al 22 de febrero de 2004: Nicolas de Largillière, 1556-1746. Paris, Phileas fogg, 2003.

THIEBAULT, Dominique. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre del 27 de febrero al 17 mayo de 2004: Primitifs français, découverte et redécouverte. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004.

BRIEND, Christian et Alice THOMINE (Ed.). Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Lyon del 22 de enero al 26 de abril 2004: La vie des formes. Henri Focillon et les arts. INHA-Snoeck, 2004.

RAMADE, Patrick et Martin EIDELBERG. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, del 5 de marzo al 14 de junio de 2004: Watteau et la fête galante. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2004.

DELAPIERRE, Emmanuelle, Matthieu GILLES, Hélène PORTIGLIA. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts d'Arras del 6 de marzo al 14 de junio 2004: Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle. Ludion, 2004.

CORDELLIER, Dominique. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre de Paris, del 22 de septiembre de 2004 al 3 de enero de 2005: Primatice, le maître de Fontainebleau. Paris, 2004.

POIVET, Clémence et Annick LEMOINE. Catálogo de la exposición en el Musée Greuze de Tournus del 25 de junio al 18 de septiembre de 2005: Greuze et l'affaire du Septime Sévère. Paris. Somogy, 2005.

LE BIHAN, Olivier et Patrick RAMADE. Catálogo de la exposición en la Galerie des Beaux-Arts de Burdeos, del 14 de diciembre de 2005 al 19 de marzo de 2006, y en el Musée des Beaux-Arts de Caen, del 1 de abril al 3 de julio de 2006: Splendeur de Venise 1500-1600. Peintures et dessins des collections publiques françaises. Paris, Somogy, 2006.

COQUERY, Emmanuel. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts d'Orléans del 8 de abril al 9 de julio de 2006: Michel Corneille (Orléans, v. 1603- Paris, 1664). Un peintre du roi au temps de Mazarin. Orléans-Paris, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, Somogy, 2006.

LAVEISSIERE, Sylvain et Gilles CHOMER. Catálogo de la exposición del Musée des Beaux-Arts de Lyon, Musée des Augustins de Toulouse, 2006-2007. Jacques Stella (1596-1657). Paris : Somogy, 2007.

TAPIÉ, Alain, Nicolas SAINTE FARE GARNOT. Catálogo del Palais des Beaux-Arts de Lille, del 27 de abril al 15 de agosto de 2007, y en el Musée Rath de Ginebra del 20 de septiembre de 2007 al 13 de enero de 2008: Philippe de Champaigne, 1602-1674: entre politique et dévotion. Paris, Réunion des musées nationaux, 2007.

CAMPBELL, Thomas P. Catálogo de la exposición en el Metropolitan Museum of Art, de New York, del 17 de octubre de 2007 al 6 de enero de 2008 y en el Palacio Real de Madrid del 6 de marzo al 1 de junio de 2008: Tapestry in the Baroque: Treads of Splendor. New York- New Haven, Metropolitan of Art-Yale University Press, 2007.

ROSENBERG, Pierre and Keith CHRISTIANSEN. Catálogo de la exposición en el Metropolitan Museum of Art de New York, del 12 de enero al 11 de mayo de 2008. Poussin and Nature. Arcadian Visions. New York, Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2008.

BAETJER, Katharine and Georgia COWART. Catálogo de la exposición en el Metropolitan Museum of Art, del 22 de septiembre al 29 de noviembre de 2009: Watteau, Music and Theater. New York, Metropolitan Museum of Art, 2009.

HECK, Michèle-Caroline, Guillaume FAROULT, Olivier ZEDER, Céla Alegret et Michel HILAIRE. Catálogo de la exposición en el Musée Fabre Montpellier, del 29 de noviembre de 2009 al 14 de marzo de 2010: Jean Raoux (1677-1734). Un peintre sous le Régence. Montpellier-Paris, Musée Fabre-Somogy, 2009.

MAERE, Jan de et Nicolas SAINTE FARE GARNOT. Catálogo de la exposición en el Musée Jacquemart-André del 24 de septiembre de 2010 al 24 de enero de 2011: Du Baroque au Classicisme. Rubens, Poussin et les peintres du XVII^e siècle. Paris-Bruxelles, Culturespaces-Fonds Mercator, 2010.

ROSENBERG, Pierre et Aude HENRY-GOBET. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Lyon, del 22 de octubre de 2010 al 24 de enero de 2011 : Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome. Paris-Lyon, Somogy-Musée des Beaux Arts de Lyon, 2010.

CHAVANNE, Blandine, Adeline COLLANGE-PERUGI, Juliette TREY. Catálogo en el Musée des Beaux-Arts de Nantes, del 11 de febrero al 22 de mayo de 2011: Le Théâtre des passions (1797-1759). Cléopâtre, Médée, Iphigénie. Lyon, Fage, 2011.

GILET, Annie, Isabelle KINKA-BALLESTEROS, Philippe LE LEYZOUR, Danielle OGER. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Orléans; Musée des Beaux-Arts de Tours;

Musée Minicipal de Richelieu, del 12 de marzo a 13 de junio de 2011: Richelieu à Richelieu. Architecture et décors d'un château disparu. Milano, Silvanal Editoriale, 2011.

SALMON, Xavier. Catálogo de la exposición en el Château de Fontainebleau del 18 de junio al 19 de septiembre de 2011: Parler à l'âme et au coeur. La peinture selon Marie Leszczynska. Fontainebleau, Château de Fontainebleau, 2011.

MARANDET, François, Magali BRIAT-PHILIPPE, Benoît-Henri PAPOUNAUD. Catálogo de la exposición en el Monastère Royal de Brou à Bourg-en-Bresse, del 15 de octubre de 2011 al 29 de enero 2012: Daniel Sarrahat, 1666-1748. Saint-Étienne, IAC Éditions d'Art, 2011.

CHASTAGNOL, Karen. Catálogo de la exposición en el Musée des Beaux-Arts de Rouen, del 9 de noviembre de 2012 al 24 de febrero de 2013: Nicolas Colombel, vers 1644-1717. Paris, Nicolas Chaudun, 2012.

KAZEROUNI, Guillaume. Catálogo de la exposición en el Musée Carnavalet de Paris, del 4 de octubre al 24 de febrero de 2013: Les couleurs du ciel. Peintures des églises de Paris au XVII^e siècle. Paris, Musée, 2013.

BRÊME, Dominique et Frédérique LANOË. Catálogo de la exposición en Sceaux, Écuries du Domaine, del 22 de marzo al 30 de junio de 2013: 1704. Le Salon, les arts et le Roi. Milano, Silvana Editoriales, 2013.

GADY, Bénédicte. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre, du 20 février au 19 mai 2014: Peupler les cieux. Les plafonds parisiens au XVII^e siècle. Paris, Le Passage-Louvre, 2014.

MARTIN VOGTHERR, Christoph et Mary TAVERNER HOLMES. Catálogo de la exposición en el Musée Jacquemart-André, del 14 de marzo al 21 de julio de 2014: De Watteau à Fragonard: les fêtes galantes. Bruxelles, Fonds Mercator, 2014.

MARANDET, François. Catálogo de la exposición en el Musée national de Magnin de Dijon, del 5 de diciembre de 2014 al 5 marzo de 2015: Bon Boullogne, 1649-1717. Un chef d'école au Grand Siècle. Paris, Réunion des musées nationaux, 2014.

CAPPELLETTI, Francesa et Annick LEMOINE. Catálogo de la exposición en la Académie de France à Rome-Villa Médicis, del 7 de octubre al 18 de enero de 2015 y en el Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, del 24 de febrero al 24 de mayo de 2015: Les bas-fond du baroque. La Rome du vice et de la misère. Milano-Roma-Paris, Officina libreria-Académie de France à Rome-Petit Palais, 2014.

SARRAZIN, Béatrice, Adeline COLLAGE-PERUGI et Clémentine GUSTIN-GOMEZ. Catálogo en el Musée et du domaine national de Versailles, del 24 de febrero al 24 de mayo de 2015 : Charles de La Fosse (1636-1716). Le triomphe de la couleur. Versailles-Paris-Nantes, Somogy, 2015.

MILOVANOVIC, Nicolas et Michael SZANTO. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre, del 2 de abril al 29 de junio de 2015: Poussin et Dieu. Paris, RMN, 2015.

4. REVISTAS.

Histoire et théorie de l'art en France au XVII^e siècle. Revue XVII^e siècle. Société d'Études du XVII^e siècle, n° 138, janvier-mars, 1983, numéro dirigido por Jacques Thuillier.

Siècle d'or espagnol. Revue XVII^e siècle. Société d'Études du XVII^e siècle. N° 3, 1988.

Physiologie et médecine. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 23, 1991, Paris, PUF, 1991.

L'Idée de nature au début du XVII^e siècle. Revue Littératures classiques, n° 17, Automne 1992, numéro dirigido por Christian Biet. Paris, Klincksieck, 1992.

Economie et politique. Revue Dix-huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 26, 1994. Paris, PUF, 1994.

Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky. Revue Germanique Internationale, 2/1994, numéro dirigido por ESPAGNE, Michel. Paris, PUF, 1994.

L'esthétique de la comédie. Revue Littératures classiques, N° 27, Printemps 1996. Paris, Honoré Champion, 1996.

La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, numéro dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997.

La Périodisation de l'âge classique. Revue Littératures classiques, N° 34, automne 1998, numéro dirigido por Jean Rohou. Paris, Honoré Champion, 1998.

Plafonds parisiens du XVII^e siècle, Revue de l'Art, n° 122, 4, 1998.

Les moralistes. Nouvelles tendances de la recherche. Revue XVII^e Siècle. Société d'Études du XVII^e siècle, N° 202, Janvier-Mars, 1999, numéro dirigido por Louis Van Delft. Paris, PUF, 1999.

Sciences et esthétique. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 31, 1999. Paris, PUF, 1999.

Idées d'opposants au temps des Mémoires. Cahiers Saint-Simon, n° 27, 1999.

Écrire l'histoire de l'art France-Allemagne 1750-1920. Revue Germanique Internationale, 13/2000, numéro dirigido por DECULTOT, Élisabeth. Paris, PUF, 2000.

L'illusion au XVII^e siècle. Revue Littératures classiques, N° 44, Hiver 2002, numéro dirigido por DANDREY, Patrick et Georges FORESTIER. Paris, Honoré Champion, 2002.

Christianisme et Lumières. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 34, 2002, Paris, PUF, 2002.

« *Le Musée imaginaire de Jean de La Fontaine* ». *Le Fablier.* Revue des Amis de Jean de la Fontaine, n° 15 y 16. Colloque pluridisciplinaire international organisé à la Sorbonne et au Palais du Luxembourg les 27, 28 et 29 mai 2004. Editado por PEUREUX, Guillaume, 2004.

L'Église et la Peinture dans la France du XVII^e siècle. Les écrits d'ecclésiastiques, entre théologie et théorie de l'art. Revue XVII^e siècle, n° 230, janvier, 2006. Édition de Anne LE PAS DE SÉCHEVAL. Paris, PUF, 2006.

Le classicisme des modernes. Représentations de l'âge classique au XX^e siècle. Revue d'histoire littéraire de la France, 107^e Anne, N° 2, avril 2007. Paris, PUF, 2007.

Le théâtre de Jean Mairet. Revue Littératures classiques, N° 65, été 2008, numéro dirigido por Bénédicte Louvat.

La République des sciences. Revue Dix-huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 40, 2008. Paris, La Découverte, 2008.

Vitalism without Metaphysics? Medical Vitalism in the Enlightenment. Science in Context, Vol. 21, n° 4, dec., 2008, numéro especial dirigido por WOLFE, Charles T. Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

Individus et communautés. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 41, 2009, Paris, La Découverte, 2009.

Ut pictura poesis: poésie et peinture au XVII^e siècle. Revue XVII^e siècle. Société d'Études du XVII^e siècle, n° 245, 61^e année, n° 4, octobre 2009. Paris, PUF, 2009.

Félibien la beauté classique. Nouvelle Revue d'esthétique, n1 4, 2009. Paris, PUF, 2009.

5. ARTÍCULOS EN REVISTAS :

ABREU, Graça. « Poétique du regard, voies de l'imagination : l'art et la vie chez La Fontaine ». En PEUREUX, Guillaume (Éd.). *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de la Fontaine*, n° 15 y 16. « Le Musée imaginaire de Jean de La Fontaine ». Colloque pluridisciplinaire international organisé à la Sorbonne et au Palais du Luxembourg les 27, 28 et 29 mai 2004. Pp. 15-20.

ACKERMAN, Gerald. "Gian Battista Marino's Contribution to Seicento Art Theory". En *The Art Bulletin*, n° 43, 1961, pp. 326-336.

ADAM, Antoine. "L'École de 1650". En *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation*, N° 10, 1942, 1^a parte, janvier-mars, pp. 23-53 ; 2^a parte, avril-juin 1942, pp. 134-152.

ADAM, Véronique. « La peinture dans les recueils collectifs de pièces en vers (1597-1627) : un tableau d'images ». En *Ut pictura poesis: poésie et peinture au XVII^e siècle.* Revue XVII^e siècle. Société d'Études du XVII^e siècle, n° 245, 61^e année, n° 4, octobre 2009. Paris, PUF, 2009, pp. 621-641.

AGNÈS, Paul. « Les auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIII^e siècle ». En *Bibliothèque de l'École des Chartes*, n° 2, 1983, pp. 307-335.

ALLEN, Christopher. « Les deux premières éditions de De arte graphica ». En BOYER, Jean-Claude (Dir.). *Pierre Mignard "le Romain"*. Actes du colloque organisé par le Service culturel du

- Louvre, 29 septembre 1995. Paris, La Documentation Française-Musée du Louvre, 1997, pp. 119-158.
- ALPERS, Svetlana. "Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives". En *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. 23, 1960, pp. 190-215.
- ARDOUIN, Idelette. "L'Origine germanique du graveur protestant A. Bousee". *Bulletin de la société d'histoire du protestantisme française*, juillet-septembre, 1992, p. 403-406.
- ARDOUIN, Idelette. « Les Origines surprenantes du graveur tourangeau A. Bosse ». *Touraine généalogie*, n° 13, 1^{er} semestre 1993.
- AZOUVI, François. « Entre Descartes et Leibniz : l'animisme dans les *Essais de physique* de Claude Perrault ». En *Recherches sur le XVII^e siècle*, vol. V, 1982, pp. 9-19.
- BARBICHE, Bernard. « Henri IV et la surintendance des bâtiments ». En *Bulletin monumental*, n° 142, 1984.
- BÄTSCHMANN, Oskar. « Fréart de Chambray et les règles de l'art ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, numéro dirigé par Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 61-69.
- BAXTER, Douglas Clark. "Premier commis in the war department in the latter part of the reign of Louis XIV". En *Proceeding of the 8th annual Meeting of the Western Society for French History*, Eugene 1980, pp. 81-89.
- BELL, Janis. "Aristotle as a Source for Leonardo's Theory of Colour Perspective after 1500". En *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. LVI, 1993, pp. 100-118.
- BELL, Janis. "Zaccoloni's Theory of Color Perspective". En *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. LXXV, n° 1, mar., 1993, pp. 91-112.
- BERTHELOT, Jean-Michel « Corps et société, problèmes méthodologiques posés par une approche sociologique du corps ». En *Cahiers internationaux de sociologie*, Paris, PUF, 1983, vol. LXXIV, pp. 119-131.
- BLOCH, Marc. « Que demander à l'histoire ? ». *Centre polytechnicien d'Études économiques*. N° 34, Janvier, 1937. En BLOCH, Marc. *Histoire et historiens*. Paris, Armand Colin, 1995.
- BLOCH, Marc. « Technique et évolution sociale : réflexions d'un historien ». *Europe*, 1938, t. XLVII, n° 185. En BLOCH, Marc. *Mélanges historiques*. Paris, Éditions Serge Fleury/EHESS, 1983 (1^{re} édition, Paris, EPHE, 1963, 2 tomes).
- BLUNT, Anthony. "The Early Works of Charles Le Brun". En *The Burlington Magazine*, juillet, 1944, pp. 165-194.
- BODART, Didier. « Une description de 1657 des fresques de Giovanni Francesco Romanelli au Louvre ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1974, pp. 43-50.
- BOHNERT, Céline. « La Fontaine peintre de mythologie : art de l'ecphrase et goût pictural dans l'Adonis (1658-1669) ». En *Ut pictura poesis: poésie et peinture au XVII^e siècle*. Revue XVII^e

- siècle*. Société d'Études du XVII^e siècle, n° 245, 61^e année, n° 4, octobre 2009. Paris, PUF, 2009, pp. 683-698.
- BOLTANSKI, Luc. "Les usages sociaux du corps". En *Annales ESC*, vol. 26. 1971, pp. 205-233.
- BONFAIT, Olivier. « Les collections picturales des financiers à la fin du règne de Louis XIV ». En *XVII^e siècle*, n° 151, avril-juin, 38^e année, n° 2, 1986, pp. 125-151.
- BONFAIT, Olivier. « La renommée et la réception : Dominiqion et la France au XVII^e siècle ». En *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1997, pp. 63-84.
- BONFAIT, Olivier. « Poussin aujourd'hui ». En *Revue de l'Art*, 1998, n° 119, pp. 62-76.
- BORDEAUX, Jean Luc. « François Le Moyne's painted ceiling in the 'Salon d'Hercule' at Versailles ». En *Gazette des Beaux-Arts*, juin, 1974, pp. 301-318.
- BORDEAUX, Jean-Luc. « La Commande royale de 1724 pour l'hôtel du Grand Maître à Versailles ». En *Gazette des Beaux-Arts*, année CXXVI, VI^e période, t. CIV, oct., 1984, pp. 113-126.
- BOURY, Dominique. "Irritability and Sensibility: Key Concepts in Assessing the Medical Doctrines of Haller and Bordeu". En *Vitalism without Metaphysics? Medical Vitalism in the Enlightenment*. Science in Context, Vol. 21, n° 4, dec., 2008, numéro especial dirigido por WOLFE, Charles T. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 521-535.
- BOYER, Jean-Claude et Isabelle VOLF. « Rome à Paris, les tableaux du maréchal de Créquy (1638) » En *Revue de l'Art*, n° 79, 1988, pp. 22-41.
- BOYER, Jean-Claude. « La statuaire des jardins de Versailles : Mignard maître d'oeuvre ». En *Versalia*, n° 2, 1999, pp. 46-59.
- BRAUDEL, Ferdinand. « En guise de conclusion ». *Review*, 3/4, 1978.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. « La critique d'art au XVII^e siècle ». En *Revue des deux mondes*, LIII^e année, 3^e période, 1^{er} juillet, 1883, pp. 207-220.
- BURKE, Peter. « Strengths and Weaknesses of the History of Mentalities ». En *History of European Ideas*, VII, 1986.
- CAVAZZINI, Patrizia. "Nicolas Poussin, Cassiano dal Pozzo and the Roman art market in the 1620s". En *The Burlington Magazine*, 155, n° 1329, 2013, pp. 808-814.
- CHAMFLEURY, Jules (Jules François Félix Husson). « Nouvelles recherches sur la vie et l'oeuvre des frères Le Nain ». En *Gazette des Beaux-Arts*, 15 décembre 1860.
- CHEUNG, Tobias. "Regulating Agents, Fuctional Interactions, and Stimulus-Reaction-Schemes: The Concept of "Organism" in the Organic System Theories of Stahl, Bordeu, and Barthez". En *Vitalism without Metaphysics? Medical Vitalism in the Enlightenment*. Science in Context, Vol. 21, n° 4, dec., 2008, numéro especial dirigido por WOLFE, Charles T. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 495-519.

CHEVROTON, Denis. "L'instinct, objet d'une controverse à l'époque de Descartes: Pierre Chanet et marin Cureau de La Chambre". En *Histoire et Nature*, n° 8, 1976, pp. 3-20.

CHOMER, Gilles, Lucie GALACTÉROS-DE BOISSIER, Pierre RONSENBERG. « Pierre-Louis Cretey : le plus grand peintre lyonnais de son siècle ? ». En *Revue de l'Art*, n° 82, 1988, pp. 19-38.

CIGLIONI, Guido. "What Ever Happened to Francis Glisson? Albrecht Haller and the Fate of Eighteenth-Century Irritability". En *Vitalism without Metaphysics? Medical Vitalism in the Enlightenment*. Science in Context, Vol. 21, n° 4, dec., 2008, numéro especial dirigido por WOLFE, Charles T. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 465-493.

CLEMENTS, Candace. "The Duc d'Antin, the Royal Administration of Pictures, and the Painting Competition of 1727". En *The Art Bulletin*, Vol. 78, No. 4, Dec., 1996, pp. 647-662.

COJANNOT, Alexandre. « Le cardinal Mazarin et le « gran dessein » du Louvre : projets et réalisations de 1652 à 1664 ». En *Bibliothèque de l'École de Chartes*, t. CLXI, 2003, pp. 113-219 .

COJANNOT, Alexandre et Alexandre GADY. « Les appartements du Louvre au lendemain de la Fronde : de Jacques Lemercier à Louis Le Vau ». En *Revue de l'art*, n° 142, 2003, 4, p. 13-29.

CORDELLIER, Dominique. « Dubreuil, peintre de La Franciade de Ronsard au Château Neuf de Saint-Germain-en-Laye ». En *Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 5-6, 1985, pp. 357-378.

COURAJOD, Louis. "La part de l'art italien dans quelques monuments de la sculpture de la première Renaissance française". *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIX, 1884, p. 493-508.

CRÉPON, Marc. "L'art de la Renaissance selon Burckhardt et Taine (la question des appartenances)". *Écrire l'histoire de l'art France-Allemagne 1750-1920*. Revue Germanique Internationale, 13/2000, numéro dirigido por DECULTOT, Élisabeth. Paris, PUF, 2000 , pp. 131-139.

DABBS, Julia Kathleen. "Characterising the passions. Michel Anguier's challenge to Le Brun's theory of expression". En *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 2003, pp. 273-282.

DAMISCH, Hubert. « L'alphabet des masques ». En *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 21, 1980. Paris, Gallimard, 1980, pp. 123-131.

DANDREY, Patrick. « Un tardif blason du corps animal : Résurgences de la physiognomonie comparée au XVII^e siècle ». En revue *XVII^e siècle*, n° 153, 1986, pp. 351-370.

DANDREY, Patrick. « La phoniscopie, c'est-à-dire la science de la voix ». En *Littératures classiques*, n° 12, janvier, 1990, pp. 11-76.

DANDREY, Patrick. « Les Temples de la Volupté : régime de l'image et de la signification dans Adonis, *Le Song de Vaux* et *Les Amours de Psyché* ». En *Littératures classiques*, n° 29, janvier 1997. Paris, Honoré Champion, 1997, pp. 181-210.

DANDREY, Patrick. « La Fontaine et Félibien à Vaux : du songe à la réalité ». En PEUREUX, Guillaume (Éd.). *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de la Fontaine*, n° 15 y 16. « Le Musée imaginaire de Jean de La Fontaine ». Colloque pluridisciplinaire international organisé à la Sorbonne et au Palais du Luxembourg les 27, 28 et 29 mai 2004. Pp. 67-77.

- DAUMAS, Maurice. « La sexualité dans les traités sur le mariage, France, XVI^e-XVIII^e siècles ». En *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 51-1, janvier-mars 2004, pp. 7-35.
- DAUVOIS, Daniel. « Beauté et grâce chez Félibien ». En *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 4, 2009. Paris, PUF, pp. 41-47.
- DAVIES, Martin and Anthony BLUNT. "Some Corrections and Additions to M. Wildenstein's "Graveurs de Poussin au XVII^e siècle". En *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, 60, Julio-Agosto, 1962, pp. 205-222.
- DEHIO, Georg. "Der Meister des Gemmingendenkmals im Mainzer Dom". En *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, t. XXX, 1914.
- DELAPIERRE, Emmanuelle. « La quête d'un vêtement d'idées. La question des proportions du corps humain au XVII^e siècle ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, numéro dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 211- 219.
- DELAPORTE, Yves. « André Félibien et l'Italie, 1647-1649 ». En *Gazette des Beaux Arts*, 1958, pp. 193-214.
- DÉMORIS, René. « Le corps royal et l'imaginaire au XVII^e siècle : le Portrait du roy de Félibien ». En *Revue des sciences humaines*, n° 172, octobre-décembre, 1978, pp. 9-30.
- DÉMORIS, René « La grâce ou Vénus et ses masques dans les Entretiens de Félibien ». En *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 1/2, 1989, pp. 74-86.
- DÉMORIS, René. « De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles. Imitation, représentation, illusion ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, numéro dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 37-50.
- DÉMORIS, René. « Le comte de Caylus et la peinture. Pour une théorie de l'inachevé ». En *Revue de l'Art*, n° 142, 2003, 4, pp. 31-43.
- DÉMORIS, René. « Les horizons de la théorie chez Félibien ». En *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 4, 2009. Paris, PUF, pp. 17-27.
- DESCOMBES, Vincent. "Pour elle un français doit mourir". En *Critique*, 366, novembre de 1977, pp. 998-1027.
- DETIENNE, Marcel. « L'art de construire des comparables. Entre historiens et anthropologues ». En *Critique internationale*, n° 14, janvier, 2002, pp. 68-78.
- DI DONATO, Francesco. "Constitutionnalisme et idéologie de robe. L'évolution de la théorie juridico-politique de Murard et Le Paige à Chanlaire et Mably". *Annales E.S.C.*, 52/4, 1997, pp. 821-852.
- DIONNE, Ugo. « Félibien dialoguiste : les Entretiens sur les vies de peintres ». En *XVII^e Siècle*, n° 210, 2001, 1. Paris, PUF, pp. 49-74.

- DORIVAL, Bernard. « Art et politique en France au XVII^e siècle : la galerie des hommes illustres du palais Cardinal ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1973-1974, 43-60.
- DUBU, Jean. « Racine et l'iconographie à Versailles ». En *XVII^e siècle*, n° 163, avril-juin, 1989, pp. 195-204.
- DUPRONT, Alphonse. "Problèmes et méthodes d'une histoire de la psychologie collective". En *Annales E.S.C.*, 1961, pp. 3-11.
- DURKHEIM, Émile. « Le dualisme de la nature humaine et ses conditions sociales ». En *Scientia, Revue internationale de synthèse scientifique*, 15, 1914, pp. 206-221.
- DVORAK, Max. "Über Greco und den Manierismus". En *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924, Munich, pp. 261-276.
- EDGERTON, Samuel Y. "Alberti's Colour Theory. A Medieval Bottle without Renaissance Wine". En *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Vol. XXXII, 1969, pp. 109-134.
- EIDELBERG, Martin. "Watteau's Italian reveries". En *Gazette des Beaux Arts*, ser. 6, 126, October 1995, pp. 111-138.
- EIDELBERG, Martin. "The Case of the Vanishing Watteau". En *Gazette des Beaux-Arts*, 6, n° 138, July-August, 2001, pp. 15-40.
- FAVIER, Thierry. « Louis XV Parisien : un aspect de la musique religieuse sous la Régence ». En MORTIER, Roland et Hervé HASQUIN. *Études sur le XVIII^e siècle, n° XXVI. Topographie du plaisir sous la Régence*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1998, pp. 27-50.
- FAVRE, Robert. « La Révolution : mort et régénération ou la France « Phénix » ? ». *Physiologie et médecine*. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 23, 1991, Paris, PUF, 1991, pp. 331-344.
- FEBVRE, Lucien. « De l'histoire-tableau, essais de critique constructive : deux chapitres d'histoire commerciales ; A : Colbert et la manufacture ; B : Le commerce français à Séville aux XVI^e et XVII^e siècles ». *Annales HES*, t. V, n° 21, 1933. En FEBVRE, Lucien. *Pour une Histoire à part entière*. Paris, SEVPEN/École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1962.
- FEBVRE, Lucien. « Vivre l'histoire. Propos d'initiation » (conferencia pronunciada en 1941). *Mélanges d'histoire sociale*, 1943, t. III. En FEBVRE, Lucien. *Combats pour l'histoire*. Paris, Agora/Pocket, 1992 (1^a edición, Paris, Armand Colin, 1953).
- FEBVRE, Lucien. « Vers une autre histoire ». *Revue de métaphysique et morale*. T. LVIII, n° 3 y 4, 1949. En FEBVRE, Lucien. *Combats pour l'histoire*. Paris, Agora/Pocket, 1992 (1^a edición, Paris, Armand Colin, 1953).
- FIORANI, Francesa. « Abraham Bosse e le prime critiche al Trattato della Pittura di Leonardo ». *Accademie Leonardi Vinci*, V, 1992, pp. 78-95.
- FISCHER, Jean-Louis. « La Callipédie ou l'art d'avoir de beaux enfants ». En *Physiologie et médecine*. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle N° 23, 1991, Paris, PUF, pp. 141-158.

FORESTIER, Georges. « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) ». En *Littératures classiques*, N° 19, 1983. Paris, Honoré Champion, 1983, pp. 87-128.

FORESTIER, Georges. « Imitation parfaite et vraisemblance absolue. Réflexions sur un paradoxe classique ». En *Poétique*, n° 82, 1990, pp. 187-202.

FORESTIER, Georges. “Le merveilleux sans merveilleux, ou du sublime au théâtre”. En *Revue XVII^e siècle*, n° 182, 1994. Paris, PUF, pp. 95-103.

FRICHEAU, Catherine. « L’entretien des arts entre eux ». En *Nouvelle revue d’Esthétique*, n° 4, 2009. Paris, PUF, 2009, pp. 49-60.

FUMAROLI, Marc. « Le corps éloquent : une somme d’*actio* et *pronuntiatio rhetorica* au XVII^e siècle, les *Vacations Autumnales* du père Louis de Cressolles (1620) » En *XVII^e siècle*, n° 132, juillet-septembre 1981, pp. 237-264.

GADY, Alexandre. « Poutres et solives peintes. Le plafond « à la française ». En *Revue de l’Art*, n° 122, 1998, pp. 9-20.

GARAS, Klara. « Le Plafond de la Banque Royale de Giovanni Antonio Pellegrini ». En *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, A Szepmureszeti Muzeum Kozlemenyei, XXI, 1962, p. 75-93.

GAUCHET, Marcel. “État, monarchie, public”. En *Miroirs de la raison d’État*, Cahiers du Centre de recherche historique, 20, 1998, pp. 9-18.

GAUTHIER, Jules. « Le bisontin Donat Nonnotte, peintre de portraits (1708-1785). En *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1902, pp. 510-540.

GENDZIER, Stephen J. « Diderot’s impact on the generation of 1830”. En *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*. 1963, n° 23, pp. 93-103.

GERMER, Stefan et Christian MICHEL. « Introduction ». En *La naissance de la théorie de l’art en France, 1640-1720*. Revue d’Esthétique, n° 31/32, 1997, numéro dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 7-15.

GERMER, Stefan. « Les lecteurs implicites d’André Félibien. Ou pour qui écrit-on la théorie de l’art ? ». En *La naissance de la théorie de l’art en France, 1640-1720*. Revue d’Esthétique, n° 31/32, 1997, numéro dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 259-267.

GINZBURG, Silvia. « Poussin “refusé” ». En *Revue de l’Art*, n° 161, 2008, pp. 21-28.

GINZBURG, Silvia. « Poussin “refusé” (II) ». En *Revue de l’Art*, n° 163, 2009, pp. 11-21.

GOLDSTEIN, Carl « Studies in Seventeenth Century French Art Theory and Ceiling Painting ». *Art Bulletin*, XLVII, 1965, pp. 231-256.

GOODMAN Dena. « The Hume-Rousseau Affair : From Private Querelle to Public Process ». En *Eighteenth-Century Studies*, 25, n° 2, Winter, 1991-1992, pp. 171-201.

GOZLAN, Léon. “Antoine Watteau”. En *L’Artiste*, 1839, 2^a série, II.

GRAZIANI, Françoise. « L'art de comparer ». En *Ut pictura poesis: poésie et peinture au XVII^e siècle*. Revue *XVII^e siècle*. Société d'Études du XVII^e siècle, n° 245, 61^e année, n° 4, octobre 2009. Paris, PUF, 2009, pp. 585-591.

GROUCHY, Emmanuel Henri de. « Meudon, Bellevue et Chaville ». En *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et d'Île de France*, t. 20, 1893, pp. 51-206.

GROULIER, Jean-François. « Monde symbolique et crise de la figure hiéroglyphique dans l'oeuvre du P. Ménestrier ». En *XVII^e siècle*, n° 158, 1988, pp. 93-108.

GUÉRY, Alain. « Les finances de la monarchie française sous l'Ancien Régime ». En *Annales. Économie, société, civilisations*. N° 2, vol. XXXIII, 1978, pp. 216-239.

GUÉRY Alain. « Principe monarchique ou roi très chrétien ? Les funérailles du roi de France ». *Revue de Synthèse*, 112/3-4, 1991, P. 443-454.

GUIFFREY, Jules. « La maîtrise des peintres de Saint-Germain des Près ». En *Nouvelles Archives de l'art français*, année 1876.

GUILLAUME, Jean. « La galerie dans le château français : place et fonction ». En *Revue de l'Art*, n° 102, 1993, pp. 32-42.

HANLEY, Sarah. « L'idéologie constitutionnelle en France: le lit de justice ». *Annales ESC*, 37/1, 1982, p. 32-63.

HATTORI, Cordélia. « De Charles de La Fosse à Antoine Watteau: les Saisons Crozat ». En *La Revue du Louvre et des Musées de France*, v. 51, n° 52, 117, 2001, pp. 56-65.

HATTORI, Cordélia. « Quelques précisions sur Charles de La Fosse et le décor de l'hôtel Crozat ». En *Les Cahiers d'histoire de l'art*, n° 1, 2003, pp. 95-104.

HECHT, Jacqueline. « Malthus avant Malthus. Concepts et comportements prémalthusiens dans la France d'ancien régime ». *Economie et politique*. Revue Dix-huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 26, 1994. Paris, PUF, pp. 69-78.

HEINICH, Nathalie. « La perspective académique. Peinture et tradition lettrée : la référence aux mathématiques dans les théories de l'art au XVII^e siècle ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, septembre 1983, pp. 47-70.

HÉNIN, Emmanuelle. « Le cabinet de Loménie de Brienne : une poétique de la curiosité ». En *XVII^e siècle*, n° 208, 2000, pp. 409-446.

HELSDINGEN, Hans W. « Body and Soul in French Art Theory of the Seventeenth Century After Descartes ». En *Semiotus*, XI, 1980, pp. 14-22.

HOFFMANN, Volker. « Le Louvre de Henri II : un palais impérial ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1982, pp. 7-15.

HOUTICQ, Louis. « Un amateur de curiosité sous Louis XIV. Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne d'après un manuscrit inédit I ». En *Gazette des beaux-arts*, n° 33, 1905, pp. 57-71.

- IVANOFF, Nicola. « Roger de Piles e Boschini ». En *Arte antica e moderna*, t. 33, 1966, pp. 101-106.
- JEANNERET, Michel. « Un poète et ses tableaux. Le « Cabinet de M. de Scudéry ». En *French Studies*, t. XXVIII, 1974, pp. 385-395.
- JESTAZ, Bernard. « Etiquette et distribution intérieure dans les maisons royales de la Renaissance ». En *Bulletin monumental*, 1988, p. 109-120.
- JOLLET, Étienne. « Le Césarion de Saint-Réal et la temporalité du discours critique au XVIII^e siècle ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, numéro dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 173-185.
- JOSEPHSON, Ragnar. « Le Grand Trianon sous Louis XIV ». En *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, 1927, pp. 1-24.
- JUGIE-BERTRAC, Sophie. « Le Duc d'Antin ou le parfait courtisan. Reexamen d'une réputation ». En *Bibliothèque de l'École National des Chartres*, CIL, 1991, 349-404.
- KAGAN, Judith. « La galerie des antiques du château de Tanlay ». En *Monumental*, n° 2, 1993, pp. 24-39.
- KANTOROWICZ, Ernst. "Mysteries of State. An Absolutist Concept and its Late Mediaeval Origins ". Traducido por Laurent Mayali en *E. Kantorowicz. Mourir pour la patrie et autres textes*, PUF, 1984, pp. 75-101. 1^a edición, artículo aparecido en *The Harvard Theological Review*, 48 (1955), pp. 65-91.
- KAPP, Volker. « Félibien interprète des Quatre saisons de Le Brun : analyse d'un thème des thuriféraires de Louis XIV et réflexions méthodologiques sur l'étude de la littérature panégyrique ». En *Cahiers de Littérature du XVII^e siècle*, n° 8, 1986, pp. 179-196.
- KAZEROUNI, Guillaume. « Peintures françaises du XVII^e siècle des églises de Paris ». En *Dossier de l'Art*, n° 149, février, 2008.
- KEMP, Martin J. "Geometrical Perspective from Brunelleschi to Desargues, a Pictorial Means or an Intellectual End?". En *Proceedings of the British Academy*, 1984, t. LXX, pp. 89-132.
- KEMP, Wolfgang. "Alois Riegl (1858-1905). Le culte moderne de Riegl". En *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*. Revue Germanique Internationale, 2/1994, numéro dirigido por ESPAGNE, Michel. Paris, PUF, 1994, pp. 83-106.
- KIBÉDI-VARGA, Aron. "La rhétorique et la peinture à l'époque classique". En *Revista di Letterature moderne e compare*, XXXVII, 2, 1984, pp. 105-121.
- KIMBALL, Fiske. « La transformation des appartements de Trianon sous Louis XIV ». En *Gazette des beaux arts*, 6^o période, t. XIX, février, 1938, pp. 87-110.
- KIRCHNER, Thomas. « La nécessité d'une hiérarchie des genres ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, numéro dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 187-196.

KLOTZ, Gérard y Catherine LARRÈRE. « Présentation ». *Economie et politique*. Revue Dix-huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 26, 1994, PUF, pp. 5-13.

KOECHLIN, Bernard. « Techniques corporelles et leur notation symbolique ». En *Langages*, n° 10, 1968, p. 13-38.

KOTT, Christina. "Histoire de l'art et propagande pendant la Première Guerre mondiale. L'exemple des historiens d'art allemands en France et en Belgique ». En *Écrire l'histoire de l'art France-Allemagne 1750-1920*. Revue Germanique Internationale, 13/2000, numéro dirigido por DECULTOT, Élisabeth. Paris, PUF, 2000, pp. .

KRYNEN, Jacques. "Voluntas domini regis in suo regno facit jus. Le roi de France et la coutume". En FERREIROS, Iglesia, *El dret comú. Catalunya*, Actas del VII simposio internacional, Barcelona, Fundacio Nogeira/Associacio Cataluna d'història del dret, 1998, pp- 59-89.

LAFOND, Jean. « Félibien est-il notre premier historien du vitrail? Les "Principes de l'architecture" et l'origine de l'art de la peinture sur verre ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, année 1954. Paris, Armand Colin, 1955.

LAFOND, Jean. "La beauté et la grâce. L'esthétique «platonicienne» des Amours de Psyché ». En *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 69^e année, n° 3-4, mayo-agosto, 1969, pp. 470-490.

LAING, Alaister. « Boucher et la pastorales peintes ». En *Revue de l'Art*, n° 73, 1986, pp. 55-64.

LANSON, Gustave. "L'influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française". *Revue de métaphysique et de morale*. 1896.

LARRÈRE, Catherine. « Malebranche revisité : l'économie naturelle des physiocrates ». *Economie et politique*. Revue Dix-huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 26, 1994, PUF, pp. 117-138.

LARRÈRE, Catherine. « L'opposition à Louis XIV : les données d'un problème ». En *Idées d'opposants au temps des Mémoires*. Cahiers Saint-Simon, n° 27, 1999, pp. 5-15.

LAURAIN-PORTEMER, Madeleine « Le Palais Mazarin à Paris et l'offensive baroque de 1645-1650. D'après Romanelli, P. de Cortone et Grimaldi ». En *Gazette des beaux-arts*, t. LXXXI, 1973, pp. 151-168.

LAUREILHE, Marie-Thérèse. « Le Frère Luc (1614-1685), récollet, peintre de saint François ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1982, pp. 49-57.

LAVADOUX, Christophe. « L'Hôtel du Grand Maître à Versailles: une commande prestigieuse ». En *L'Estampille/ L'Objet d'art*, feb. 2010, pp. 62-71.

LAVEISSIÈRE, Sylvain. « Les *tableaux d'histoires* retrouvés de Charles-Alphonse Dufresnoy ». En *Revue de l'Art*, n° 112, 1996, pp. 38-58.

LE BLANC, Marianne. « Abraham Bosse et Léonard de Vinci. Les débats sur les fondements de la peinture dans les premiers temps de l'Académie ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, numéro dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 99-107.

LEDBURY, Mark. "The Persistence of Pastoral in Revolutionary Art Theater". En *Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown*. The CESAT Project. Oxford Brookes University, 2009, pp. 1-16.

LEFEBVRE, Georges. « Synthèse en histoire ». *Bulletin de la Société d'histoire moderne*, Octobre-Novembre, 1951. En LEBEVRE, Georges. *Réflexions sur l'histoire*. Paris, Maspero, 1978.

LE GOFF, Jean-Pierre. « L'affaire Desargues et le cas Abraham Bosse ». Actes du Colloque Histoire et enseignement des mathématiques, Pacy sur Eure 5-6 Juin 1981. *Cahiers de la perspective*, n° 2, IREM De Basse-Normandie, 1982, pp. 69-74.

LEGRAND, Ruth. « Livret des Salons : fonction et évolution ». En *Gazette des Beaux-Arts*, avril, t. CXXXV, 1995, pp. 237-248.

LE PAS DE SÉCHEVAL, Anne. « Les missions romaines de Paul Fréart de Chantelou en 1639 et 1642. À propos des moulages d'antiques commandés par Louis XIII ». En revue *XVII^e siècle*, 172, juillet-septembre, 1991, pp. 259-287.

LE PAS DE SÉCHEVAL, Anne. « L'abeille et le pinceau. Théorie et pratique de l'éclectisme chez Antoine Coyppel ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, numéro dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 237-252.

LE PAS DE SÉCHEVAL, Anne. « Le mécénat laïc dans les églises de Paris au XVII^e siècle : quelques réflexions ». En *Rives méditerranéennes*, n° 6, 2000, pp. 57-68.

LE ROY LADURIE, Emmanuel. « Réflexions sur le Régence (1715-1723) ». En *French Studies*, n° 3, vol. XVIII, juillet, 1984, pp. 286-305.

LÉVI-STRAUSS, Claude. « Histoire et ethnologie ». *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 3-4, 1949. En LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris, Plon, 1958, pp. 9-39.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. « De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau. Une mutation essentielle de la théorie de l'art ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, numéro dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 17-35.

LILTI, Antoine. « Comment écrit-on l'histoire intellectuelle des Lumières ? Spinonzisme, radicalisme et philosophie ». En *Annales HSS*, n° 1, 2009, pp. 171-206.

LOIRE, Stéphane. « Le Salon de 1673 ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, année 1992 (1993), pp. 31-68.

LOIRE, Stéphane. « Louis de Boullogne (1609-1674), peintre, graveur et dessinateur ». En *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art française*, 1997 (1998), pp. 99-126.

LOSKOUTOFF, Yvan. « Fascis cum Sideribus I. L'héraldique du cardinal Mazarin et son symbolisme dans les beaux-arts ». En *Gazette des Beaux-Arts*, n° 140, juillet-août, 2002, pp. 39-64.

MABILLE, Gérard. « Les tableaux de la Ménagerie de Versailles ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1974, pp. 89-101.

- MAGNIEN, Maurice. « Le Trianon de marbre pendant le règne de Louis XIV ». En *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, 1908, pp. 1-50.
- MAHON, Denis. "Poussiniana. Afterthoughts arising from the Exhibition". En *Gazette des Beaux-Arts*, 1962, vol. LX, pp. 1-138.
- MARAL, Alexandre. « La Chapelle Royale de Versailles : programme iconographique ». En *La Revue de l'art*, n° 132, 2001-2, pp. 29-42.
- MARANDET, François. « Joseph Christophe (1662-1748), peintre d'histoire et peintre de genre ». En *Revue des musées de France. Revue du Louvre*, juillet-août, 2008, pp. 79-87.
- MAUSS, Marcel. « L'expression obligatoire des sentiments (rituels oraux funéraires australiens) ». En *Journal de Psychologie*, n° 18, Paris, 1921, pp. 425 à 434
- MAUSS, Marcel. « Les techniques du corps ». En *Journal de Psychologie*, n° 32, Paris, 15 marzo-15 abril 1936.
- MERLIN, Hélène. « Figures du public au XVIII^e siècle : le travail du passé ». En *Physiologie et médecine. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 23*, 1991, Paris, PUF, 1991, pp. 345-356.
- MERTENS, Franz. "Paris baugeschichtlich im Mittelalter". En *Allgemeine Bauzeitung*, t. VIII, 1843.
- MICHAUD, Claude. "François Sublet de Noyers, Superintendant des bâtiments de France". En *Revue Historique*, t. 241, avril-juin, 1969. Paris, PUF, 1969, 327-364.
- MICHEL, Christian. « Les conférences académiques : enjeux théoriques et pratiques ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720. Revue d'Esthétique*, n° 31/32, 1997, numéro dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 71-82.
- MICHEL, Christian. « Entre admiration et mépris : les relations artistiques entre l'Italie et la France 1680-1750 ». En *Studiolo*, n° 1, 2002, pp. 11-19.
- MICHEL, Christian. « Anatomie d'un chef-d'oeuvre : Laocoon en France au XVII^e siècle ». En *Le Laocoon: histoire et réception. Revue Germanique Internationale*, n° 19, 2003. Paris, PUF, 2003, pp. 105-117.
- MICHEL, Christian. « Le goût pour le dessin en France aux XVII^e et XVIII^e siècles : De l'utilisation à l'étude désintéressée ». En *Revue de l'art*, n° 143, marzo 2004, pp. 27-34.
- MICHEL, Christian. « Des Vite de Bellori à l'Abrégé de la vie des Peintres de Roger de Piles : un changement de perspective ». En *Studiolo*, n° 5, 2007, pp. 193-201.
- MIGNOT, Claude. « Henri Sauval entre l'érudition et la critique de l'art ». En *XVII^e siècle*, n° 138, 1983, pp. 31-66.
- MILANESI, Claudio. « La mort-instant et la mort-processus dans la médecine de la seconde moitié du siècle ». En *Physiologie et médecine. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 23*, 1991, Paris, PUF, 1991, pp. 171-190.

- MILOVANOVIC, Nicolas. « Les plafonds des grands appartements de Versailles : un traité du bon gouvernement ». En *Monuments et mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, LXXVIII, 2000, pp. 85-139.
- MILOVANOVIC, Nicolas. « Le roi et son peintre. La « Famille de Darius » de Charles Le Brun ». En *Versalia*, n° 8, 2005, pp. 166-178.
- MILOVANOVIC, Nicolas. « Astronomie et astrologie dans les grands décors français du XVII^e siècle : de Vaux-le-Vicomte à Versailles ». En *Revue de l'Art*, n° 140, 3, 2002, pp. 29-40.
- MONCOND'HUY, Dominique. « Poésie, peinture et politique : la place de Richelieu dans « Le Cabinet de M. de Scudéry ». En *XVII^e siècle*, n° 165, 1989, pp. 417-436.
- MONTAGU, Jennifer. "The painted Enigma and French Seventeenth-Century Art". *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXXI, 1968, pp. 307-335.
- MONTAGU, Jennifer. "The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture". En *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, LIV, 1992, pp. 233-248.
- MONTANARI, Tomaso. "Pierre Cureau de La Chambre e la prima biografia di Gian Lorenzo Bernini". En *Paragone*, n° 50, 1999, pp. 103-122.
- MONTGOLFIER, Bernard de. « Georges Lallemant ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art française*, 1968, pp. 49-54.
- MORTIER, Roland. "Arsène Houssaye et la redécouverte du XVIII^e siècle français ». En *Études sur le XVIII^e siècle*, Groupe d'étude du XVIII^e siècle, n° XXII. Bruxelles, Université de Bruxelles, 1994.
- NATIVEL, Colette. « Rhétorique, poétique, théorie de l'art au XVII^e siècle: Marino et Junius ». En *Rhetorica: A journal of the History of Rethoric*. Vol. 9, n° 4, Autume, 1991, pp. 341-360.
- NATIVEL, Colette. « La théorie de l'imitation au XVII^e siècle en rhétorique et en peinture au XVII^e siècle ». En *Revue XVII^e siècle*, n° 175, 44^e année, n° 2, Avril-Juin, 1992, pp. 157-167.
- NATIVEL, Colette. « Peinture, rhétorique et philosophie : la lecture de Cicéron dans le "De pictura veterum" de Franciscus Junius ». En *Revue des études latines*, n° 70, 1992, pp. 247-261.
- NATIVEL, Colette. « Quelques apports du "De pictura veterum libri tres" de Franciscus Junius à la théorie de l'art en France ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, numéro dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, p. 119-131.
- NATIVEL, Colette. « *Ut pictura poesis* : Junius et Roger de Piles ». En *Ut pictura poesis: poésie et peinture au XVII^e siècle*. Revue *XVII^e siècle*. Société d'Études du XVII^e siècle, n° 245, 61^e année, n° 4, octobre 2009. Paris, PUF, 2009, pp. 593-608.
- NEXON, Yannick. « L'hôtel Séguier. Contribution à l'étude d'un hôtel parisien au XVII^e siècle ». En *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, n° 16, 1980 [1983], pp. 143-177.

NISDERTS, Alain. « Préciosité, esthétique, mysticisme dans les écrits de Félibien ». En *La critique d'art, un genre littéraire*. Centre d'art, esthétique et littérature de l'Université de Rouen. Paris, PUF, 1983, pp. 197-204.

NODIER, Jean-Charles-Emmanuel. "De la prose française et de Diderot". En *Revue de Paris*, 1830, XV, pp.242-246.

PAGLIANO, Éric. « Le discours sur l'art par prétérition. Décrire les représentations du roi. La galerie de Versailles et Le Portrait du roi par Félibien ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, numéro dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 161-172.

PANOFSKY, Erwin. "Der Begriff des Kunstwollens". En *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV, 1920, pp. 321-339.

PANOFSKY, Erwin. "Zwei Fassandenentwürfe Domenico Beccafumi's und des Problem das Manierismus in der Architektur". En *Städel Jahrbuch*, VI, 1930, pp. 65-72.

PELLEGRINI, Nicole. « L'uniforme de la santé. Les médecins et la réforme du costume ». En *Physiologie et médecine*. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 23, 1991, Paris, PUF, 1991, pp. 129-140.

PERICOLO, Lorenzo. « Le roi et le favori. Essai d'interprétation sur « Les Reines de Perse » de Charles Le Brun ». En *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, série 4, t. VI, I, 2001, pp. 125-148.

PIQUÉ, Barbara. « Les "Beaux andormis" dans l'oeuvre de La Fontaine et la peinture de son temps ». En PEUREUX, Guillaume (Éd.). *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de la Fontaine*, n° 15 y 16. « Le Musée imaginaire de Jean de La Fontaine ». Colloque pluridisciplinaire international organisé à la Sorbonne et au Palais du Luxembourg les 27, 28 et 29 mai 2004. Pp. 21-30.

POSNER, Donald. "Watteau mélancolique: la formation d'un mythe ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1973, pp. 345-361.

PUTTFARKEN, Thomas. « La reconstruction de la pensée de Poussin par les théoriciens de l'Académie ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, numéro dirigido por Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 133-147.

REPACI-COURTOIS, Gabriella. « Michel-Ange et les écrivains français de la Renaissance : grâce et disgrâce d'un itinéraire critique ». En *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n° 8, 1990, pp. 63-81.

RÉTAT, Pierre. "Luxe". En *Economie et politique*. Revue Dix-huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 26, 1994, PUF, pp. 79-88.

RICHET, Denis. "Autour des origines idéologiques lointaines de la Révolution française : élites et despotisme". *Annales E.S.C.*, 24/1, 1969.

RIVIÈRE, Jacques. « Poussin et la peinture contemporaine ». En *L'Art décoratif*, 5 mars 1912, pp. 134-148.

- ROSENBERG, Pierre. « Le concours de peinture de 1727 ». En *Revue de l'Art*, n° 37, 1977, pp. 29-42.
- ROSENBERG, Raphael. « André Félibien et la description de tableaux. Naissance d'un genre et professionnalisation d'un discours ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, numéro dirigé par Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 149-159.
- RUDOLPH, Stella. « Vincenzo Vittoria fra pitture, poesie et polemiche ». En *Labyrinthos*, 13/16, 1988/1989, pp. 223-266.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. « Qu'est-ce qu'un classique ? ». En *Causeries du lundi*. Paris, Garnier, t. III, 21 octobre 1850, pp. 38-55.
- SAINT-GIRONS, Baldine. « Un nouveau « discours de la méthode ». La première conférence de Roger de Piles à l'Académie royale de peinture et de sculpture (1699) ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, numéro dirigé par Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 83-98.
- SALVI, Claudia. « Trois peintres de fleurs à Meudon : Jean-Baptiste Monnoyer, Antoine Monnoyer et Jean-Baptiste Blin de Fontenay ». En *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1998, pp. 19-41.
- SALVI, Claudia. « Jean-Baptiste Monnoyer et Antoine Monnoyer. Problèmes d'attributions ». En *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, 2002-2, pp. 55-63.
- SAINTE FARE GARNOT, Nicolas. « Le plafond à compartiments: innovation ou commodité? ». En *Revue de l'Art*, n° 122, 1998, pp. 21-26.
- SAMOYAUULT, Jean-Pierre. « Louis Poisson, peintre d'Henri IV. Ses travaux aux châteaux de Fontainebleau et de Saint-Germain-en-Laye ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1989, pp. 21-42.
- SETH, Catriona. « L'inoculation contre la variole : un révélateur des liens sociaux ». En *Individus et communautés*. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 41, 2009, Paris, La Découverte, 2009, pp. 137-153.
- SIMIAND, François. « Méthode historique et science sociale ». *Revue de synthèse historique*. Paris, 1903. En CEDRONIO, Marina. *Méthode historique et science sociale*. Paris, Éditions Archives contemporaines, 1987.
- SIRINELLI, Jean-François. « Pour une histoire culturelle du politique ». En *Vingtième siècle, revue d'histoire*, 1998, n° 57, enero-marzo.
- SCHNAPPER, Antoine. « Le Grand Dauphin et les tableaux de Meudon ». En *Revue de l'Art*, n° 1-2, 1968.
- SCHNAPPER, Antoine. « 'Le chef d'oeuvre d'un muet' ou la tentative de Charles Coypel ». en *Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 4-5, 1968, pp. 253-264.
- SCHNAPPER, Antoine. « Antoine Coypel : la galerie d'Enée au Palais Royal ». En *Revue de l'Art*, n° 5, 1969, pp. 33-42.

SCHNAPPER, Antoine. "Two Unknown Ceiling Paintings by Mignard for Louis XIV". En *The Art Bulletin*, n° 56-I, 1974, pp. 82-100.

SCHNAPPER, Antoine. "Après l'exposition Nicolas Mignard". En *Revue de l'Art*, n° 52, 1981, pp. 29-36.

SOUCHON, Henri. « Descartes et Le Brun. Étude comparée de la notion cartésienne des « signes extérieurs » et de la théorie de l'expression de Charles Le Brun ». En *Études philosophiques*, XXXV, 1980, pp. 427-458.

SPENCER, John. "Ut Rhetorica Pictura: a study in Quattrocento Theory of Painting". En *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, XX, 1957.

STANIC, Milovan. « Le génie de Gianlorenzo Bernini d'après le Journal de Chantelou. Un chapitre italophile de la littérature artistique du Grand Siècle ». En *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*. Revue d'Esthétique, n° 31/32, 1997, numéro dirigé par Christian Michel y Maryvonne Saison. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 109-118.

STAROBINSKI, Jean. « Le mythe au XVIII^e siècle ». En *Critique*, n° 366, 1977, pp. 975-997.

STUFFMANN, Margaret. « Charles de La Fosse et sa position dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle ». En *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e période, tome LXIV, 106^e année, 1964, pp. 1-121.

STUFFMANN, Margaret. « Les tableaux de la collection de Pierre Crozat ». En *Gazette des Beaux-Arts*, tome LXXII, juillet-septembre, 1968, pp. 11-143.

SZANTO, Michaël. « Libertas artibus restituta. La foire Saint-Germain et le commerce de l'art à Paris dans la première moitié du XVII^e siècle. Heurs et malheurs de la firme Bonenfant ». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 2002, pp. 69-91.

TAYLOR, Paul. "The Concept of Hounding in Dutch Art Theory". En *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, n° 55, 1992, pp. 210-232.

TEYSSÈDRE, Bernard. « Une collection française de Rubens au XVII^e siècle : le Cabinet du Duc de Richelieu, décrit par Roger de Piles, 1676-1683 ». En *Gazette des Beaux-Arts*, novembre, 1963.

THUILLIER, Jacques. « Polémique autour de Michel-Ange au XVII^e siècle ». *Revue XVIII^e Siècle*, n° 36-37, juillet-octobre, 1957, pp. 353-391.

THUILLIER, Jacques. « Le Brun et Rubens ». En *Bulletin des musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1967, pp. 247-268.

THUILLIER, Jacques. « Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle: quelques textes oubliés ou inédites ». En *Archives de l'Art français*, t. XXIII, 1968, pp. 125-217.

THUILLIER, Jacques. « Le paysage dans la peinture française du XVII^e siècle: de l'imitation de la nature à la rhétorique des "belles idées" ». En *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 29, 1977, pp. 45-64.

THUILLIER, Jacques. « Du maniérisme romain à l'atticisme parisien ». En *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 1, 1980, pp. 23-31.

THUILLIER, Jacques. « Lettres familières d'André Félibien ». En *XVII^e siècle*, n° 138, 1983, pp. 141-157.

THUILLIER, Jacques. « Propositions pour : II. Charles-Alphonse Du Fresnoy, peintre ». En *revue de l'Art*, n° 61, 1983, pp. 29-52.

THUILLIER, Jacques. « A propos de Charles-Alphonse Du Fresnoy: du "Maître de Stockholm" au "Maître de Cassel" ». En *Revue de l'Art*, n° 111, 1996, pp. 51-65.

THUILLIER, Jacques. « Pour André Félibien ». En *XVII^e siècle*, 1998, n° 138, janvier-mars, pp. 67-95.

TURNER, Nicholas. "Ferrante Carlo's *Descrittione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio. Lanfranchi*: a source for Bellori's descriptive method". En *Storia dell'arte*, n° 12, 1971, pp. 297-325.

ULLMANN, Walter. "The development of the medieval idea of sovereignty". En *The English Historical Review* 250, 1949, enero, pp. 1-13.

VÖGE, Wilhelm. "Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200". En *Zeitschrift für bildende Kunst*, t. XXV, 1914, pp. 193-216.

VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? ». En *BBF*, 1992, n° 1, p. 6-15. [en ligne] <<http://bbf.enssib.fr/>> Consulté le 27 décembre 2013.

WALKER, Donald P. "Musical Humanism in the 16th and Early 17th Centuries. Part 3". En *The Musical Review*, II, 1941.

WEIL-CURIEL, Moana et Isabelle DÉRENS. "Répertoire des plafonds peints du XVII^e siècle disparus ou subsistants". En *Plafonds parisiens du XVII^e siècle*, *Revue de l'Art*, n° 122, 4, 1998, pp. 74-112.

WEISBACH, Werner. « Der Manierismus ». En *Zeitschrift für bildende Kunst*, XLV, 1919, pp. 161-183.

WEISBACH, Werner. "Barock als Stilphänomen". En *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Halle, II Jg., Bd. 2, 1924, pp. 225-256.

WILSON-CHEVALIER, Kathleen. « Le Père Dan et le Trésor des merveilles ». En *XVII^e siècle*, n° 138, 1983, pp. 31-42.

WIND, Edgar. "Zur Systematik der Künstlerischen Probleme". En *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1924, pp. 438-486.

WOLFE, Charles T. and Motoichi TERADA. "The Animal Economy as Objet and Program in Montpellier Vitalism". En *Vitalism without Metaphysics? Medical Vitalism in the Enlightenment*. Science in Context, Vol. 21, n° 4, dec., 2008, número especial dirigido por WOLFE, Charles T. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 537-579.

WOLFE, Charles T. « Organisation ou organisme ? L'individuation organique selon le vitalisme montpelliérain ». En *Individus et communautés*. Revue Dix-Huitième siècle. Société Française d'Études du Dix-huitième siècle. N° 41, 2009, Paris, La Découverte, 2009, pp. 99-119.

ZAHN, Albert von. « Barock, Rococo und Zopf ». En *Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst*. Leipzig, Vol. 8, 1873.